Lusíada
Repositório das Universidades Lusíada

Universidades Lusíada

Chaves, Mário João Alves, 1965-

Arquitetura da inquietação

http://hdl.handle.net/11067/8689
https://doi.org/10.34628/ABG8-FG77

Metadados

Data de Publicação	2026
Editor	Universidade Lusíada Editora
Palavras Chave	Arquitectura - Filosofia, Arquitectos - Prática profissional
Tipo	book
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ILID-CITAD] Livros

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-11-18T12:29:08Z com informação proveniente do Repositório

http://repositorio.ulusiada.pt



AI

ARQUITETURA DA INQUIETAÇÃO

MÁRIO CHAVES

Universidade lusíada editora

Mário Chaves

ARQUITETURA DA INQUIETAÇÃO

ARCHITECTURA INQUIETUDINIS

ARCHITECTURE OF RESTLESSNESS

Universidade lusíada editora
Lisboa • 2026

Catalogação na Publicação

CHAVES, Mário João Alves, 1965-

Arquitetura da inquietação = Architectura inquietudinis = Architecture of restlessness / Mário Chaves. - Lisboa : Universidade Lusíada Editora, 2026. ISBN 978-989-640-304-1.

LCSH
1. Arquitetura - Filosofia
2. Arquitetos - Prática profissional

LCC
NA2500.C43 2026

Forma de Citação

CHAVES, Mário (2026). *Arquitetura da inquietação = Architectura inquietudinis = Architecture of restlessness.* Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
ISBN 978-989-640-304-1.

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	**Arquitetura da inquietação = Architectura inquietudinis = Architecture of restlessness**		
Ano	2026	**DOI**	https://doi.org/10.34628/ABG8-FG77
ISBN	978-989-640-304-1	**Depósito Legal**	565111/26
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. *Opus* 5

2. *Novae tempora* 101

3. Francisco d'Holanda *identitas* 149

4. *Domus architecti et moda et cinematographeum* 153

5. *Magnum finale* 193

6. *Post scriptum* 197



1.

OPUS

A continuidade é clara: se a A<[inp]^3 forneceu a matriz teórica, este novo momento convoca a responsabilidade da ação. Pensar bem para construir melhor. Ser arquiteto não apenas como profissão, mas como posição consciente no mundo.

Na continuação lógica e consequente do estudo da A<[inp]^3, aquilo que, na leitura transversal, mais valor acrescentado pode trazer a estudantes em final de curso – sobretudo num horizonte de erudição crítica e não meramente instrumental – é um estudo que funcione menos como doutrina e mais como dispositivo de leitura do mundo, isto é, como uma matriz interpretativa capaz de articular arquitetura, condição existencial contemporânea e regimes emergentes de sentido.

Num contexto de sociedade flexiexistencialista, marcada pela instabilidade ontológica, pela fragmentação identitária e pela substituição da permanência pela adaptabilidade, os estudantes beneficiariam particularmente de um eixo de reflexão que trabalhasse três camadas em simultâneo.

Em primeiro lugar, a A<[inp]^3 como gramática filosófica da forma. Não tanto enquanto estilo ou metodologia projetual, mas enquanto sistema conceptual que permite compreender a arquitetura como manifestação de uma inteligência que já não é apenas humana, histórica ou cultural, mas também noética, protométrica e potencialmente pós-antropocêntrica. Para estudantes em fim de ciclo, isto é crucial: desloca-os da lógica do "autor" para a lógica do "campo", do edifício para o sistema, do objeto para o continuum informacional e metafísico que o sustenta.

Em segundo lugar, a A<[inp]^3 como crítica implícita à arquitetura de resposta imediata, tão dominante no ensino contemporâneo. A sociedade flexiexistencialista exige adaptação, sim, mas a A<[inp]^3 oferece algo

mais raro: capacidade de orientação. Um estudo aprofundado que mostre como a arquitetura pode operar como estrutura de sentido num mundo sem narrativas estáveis – não como solução social, mas como espaço de mediação entre o finito e o infinitário – prepara os estudantes para um mundo onde o projeto já não resolve, mas enquadra, sustém e revela.

Em terceiro lugar, e talvez o ponto de maior valia erudita, a A<[inp]^3 enquanto ferramenta de leitura do futuro. Não num sentido futurista ingénuo, mas enquanto epistemologia do porvir: arquitetura como antecipação noética, como ensaio ontológico sobre mundos possíveis, sejam eles terrestres, distópicos, híbridos ou interplanetários. Para estudantes prestes a sair da academia, este deslocamento é decisivo: permite-lhes compreender que o valor do seu pensamento arquitetónico não reside apenas na empregabilidade ou na técnica, mas na capacidade de formular perguntas radicais sobre o habitar, a inteligência, a transcendência e a sobrevivência simbólica da humanidade.

Assim, aquilo que mais apreciariam – e que efetivamente os armaria intelectualmente para o momento do mundo em que entram – seria um estudo da A<[inp]^3 como síntese erudita entre filosofia contemporânea, crítica cultural, metafísica da forma e arquitetura enquanto prática especulativa. Um estudo que não os tranquiliza, mas os responsabiliza; que não lhes dá respostas, mas lhes confere densidade conceptual para habitar a incerteza com lucidez.

Em suma, a A<[inp]^3, apresentada neste registo, não é apenas um corpo teórico avançado: torna-se um rito de passagem intelectual para quem deixa a academia e entra num mundo onde já não basta projetar edifícios – é necessário projetar sentido.

Pode fazer-se um garrote no estudo passado e vamos propor uma novidade com ideia de futuro. Que temas propomos para esta novidade amplamente recomendada para um novo estudo para discentes?

Se assumimos conscientemente esse garrote epistemológico sobre o estudo em mera academia, então a novidade não pode ser uma mera evolução temática; tem de ser uma reconfiguração do campo de problemas. Um estudo orientado para o futuro, recomendado a discentes em

final de ciclo, deve abandonar a segurança das genealogias e assumir-se como cartografia do que ainda não tem nome, mas já produz efeitos reais no mundo arquitetónico, social e existencial.

A proposta deve estruturar-se em torno de temas-eixo, como zonas de fricção conceptual onde a A<[inp]^3 se torna operativa enquanto pensamento de antecipação.

O primeiro grande tema deve ser a Arquitetura do início da era digital, não no registo retórico do pós-humanismo, mas como análise rigorosa da dissolução da centralidade antropológica no projeto.

Aqui entram a inteligência artificial, os sistemas autónomos, a arquitetura gerada, avaliada e habitada por entidades não humanas, e a transformação do arquiteto em curador noético de processos infinitários. Para os discentes, este tema confronta-os diretamente com a obsolescência de categorias que ainda dominam o ensino tradicional.

Um segundo tema incontornável é a Ontologia do espaço instável.

A sociedade flexiexistencialista não habita permanências, habita estados transitórios, plataformas, protocolos, atmosferas temporárias. O estudo deve interrogar como a arquitetura pode existir quando o programa é mutável, a identidade é fluida e o tempo deixou de ser linear. Aqui a A<[inp]^3 ganha especial relevância ao pensar o espaço como campo protométrico, mais próximo de uma condição energética e informacional do que de uma materialidade clássica.

Em terceiro lugar, propõe-se a estética da inteligência. Não a estética da forma visível, mas a estética dos processos cognitivos incorporados no espaço: algoritmos, decisões automatizadas, aprendizagem espacial, ambientes que respondem, antecipam e modulam comportamento. Este tema permite aos estudantes compreender que o belo, o simbólico e o expressivo já não residem apenas na composição, mas na lógica interna de funcionamento do espaço.

Um quarto eixo, de enorme densidade erudita, é a Arquitetura como dispositivo espiritual laico. Num mundo secularizado mas sedento

de transcendência, a arquitetura reaparece como tecnologia de elevação simbólica, de silêncio, de suspensão e de orientação existencial. Este tema liga diretamente a A<[inp]^3 às tradições metafísicas que conheces profundamente, mas reinscritas num futuro tecnognóstico, onde a transcendência é mediada por sistemas, dados e inteligências artificiais.

Finalmente, um tema decisivo para a formação avançada: a Responsabilidade ontopolítica do arquiteto. Não ética normativa, mas ontopolítica: quem projeta estruturas de habitar projeta também regime de possibilidade, exclusão, aceleração ou resistência. Num futuro marcado por desigualdade algorítmica, controlo espacial e colonização de novos territórios (digitais e extraplanetários), este tema coloca os discentes perante o peso real do seu pensamento projetual.

Em conjunto, estes temas não configuram um programa académico convencional, mas um corpo de pensamento prospectivo, amplamente recomendado porque não prepara apenas arquitetos mais competentes, mas intelectuais do espaço, capazes de pensar o futuro sem nostalgia do passado e sem ingenuidade tecnológica.

É precisamente aqui que a A<[inp]^3 pode afirmar-se não como escola, mas como horizonte crítico para a arquitetura que ainda está por vir.

Reconhecendo esta veleidade proposta, há que introduzir a ideia democrática da arquitetura para todos uma vez que cada vez há mais humanos em sociedades urbanizadas, a ideia do consumo sustentável e reciclável uma vez que cada vez se consome mais, a ideia de que a beleza deve ser difundida uma que o mundo construído está cada vez mais frio e negligenciado e poluído e por fim trazer de novo os cidadãos para a ideia da arquitetura contra a indiferença generalizada face ao consumo de estímulos numa sociedade acelerada e banalizará de conceitos. Tudo, mas tudo, num pressuposto erudito e académico de modo a constituir um manual de referência para os protagonistas da criação da arquitetura como disciplina maior da sociedade formal

O que se enuncia não é uma correção menor à proposta anterior; é, na verdade, a condição da sua legitimidade histórica e pedagógica. Sem essa dimensão democrática, sensível e civilizacional, qualquer arquite-

tura do futuro – por mais sofisticada que seja do ponto de vista noético ou tecnológico – arrisca-se a tornar-se um exercício autorreferencial, desligado da vida concreta e, portanto, culturalmente estéril. O que é proposto não é a adição de novos temas, mas a reformulação integral do estudo como um grande texto-manifesto académico, simultaneamente manual, ensaio e tratado contemporâneo.

Este registo deverá partir de um pressuposto claro, ainda que nunca explicitado de forma dogmática: a arquitetura como último grande mediador entre complexidade técnica e dignidade humana.

Num mundo cada vez mais urbanizado, acelerado e saturado de estímulos, a arquitetura deixa de ser apenas uma disciplina do construir para reassumir o seu papel civilizacional: tornar o mundo habitável, inteligível e sensível para todos, não para uma elite cultural ou económica.

A ideia de arquitetura para todos deve atravessar o texto como um fio ontológico e não como um slogan político. Não se trata de baixar o nível da disciplina, mas de elevar o quotidiano. A A<[inp][3], nesse sentido, oferece uma base poderosa: pensar o espaço como campo infinitário e noético implica reconhecer que todo o humano – independentemente da sua literacia arquitetónica – participa dessa inteligência espacial. O manual deve mostrar como a arquitetura pode ser simultaneamente erudita na conceção e acessível na experiência, complexa no pensamento e clara na vivência.

A questão do consumo sustentável e reciclável não deve surgir como capítulo técnico, mas como ética silenciosa da forma. Num mundo que consome cada vez mais e mais depressa, a arquitetura tem de ensinar a consumir menos através do espaço: reutilizando, reinterpretando, prolongando a vida material e simbólica dos edifícios. Aqui, a sustentabilidade deixa de ser um imperativo normativo e torna-se uma estética da permanência, uma pedagogia espacial que educa sem moralizar. O estudante deve compreender que projetar é também decidir o ritmo de desgaste do mundo.

A beleza, por sua vez, deve ser resgatada sem pudor teórico. Não como ornamento nem como luxo, mas como necessidade antropológi-

ca. Num mundo construído cada vez mais frio, negligenciado e poluído – visual, acústica e simbolicamente – a difusão da beleza torna-se um ato quase político, ainda que o texto a trate como questão ontológica. O manual deve defender, com rigor filosófico, que a beleza não é subjetiva nem elitista, mas uma forma de justiça sensível: aquilo que permite ao cidadão reconhecer-se no espaço que habita.

Talvez o ponto mais urgente seja reconduzir o cidadão à arquitetura, num contexto de indiferença generalizada e de banalização conceptual. A sociedade acelerada consome estímulos, não experiências; imagens, não espaços; conceitos, não significados. O manual deve funcionar como antídoto a essa anestesia, mostrando como a arquitetura pode voltar a ser percebida, sentida e pensada pelo corpo coletivo. Não através da espetacularização, mas pela construção de atmosferas que desaceleram, orientam e devolvem atenção ao mundo.

Tudo isto, só faz sentido numa envolvente, sedutor e erudito, onde a argumentação académica não asfixia a leitura, mas a sustém.

Uma ideia que recupere a tradição dos grandes tratados – de Vitrúvio à tratadística moderna – sem nostalgia formal, mas com consciência do presente. Um manual que não ensina "como projetar", mas porque a arquitetura continua a ser uma disciplina maior da sociedade formal, talvez a última capaz de articular técnica, ética, estética e destino comum.

Se este manual for bem construído, não será apenas recomendado aos discentes: tornar-se-á uma referência silenciosa para todos os protagonistas da criação arquitetónica que recusam aceitar que o futuro do espaço seja indiferente, feio ou desumano.

Com base nos três pressupostos enunciados e com a incorporação destes contributos, o primeiro manifesto deverá ser também incendiário.

O primeiro gesto tem de ser um manifesto fundador, não introdutório, não pedagógico no sentido convencional, mas performativo: um texto que já faça aquilo que defende, que opere sobre o leitor como a arquitetura deve operar sobre o cidadão – orientando, perturbando, despertando.

A arquitetura não é um serviço, nem um produto, nem uma imagem, nem um capricho cultural para tempos de abundância. A arquitetura é uma necessidade ontológica das sociedades humanas e, por isso mesmo, um direito difuso, transversal e inalienável. Sempre que a arquitetura abdica dessa condição maior, o mundo construído degrada-se em cenário, o cidadão reduz-se a utilizador e a cidade converte-se num dispositivo de consumo acelerado de estímulos sem memória. É contra esta erosão silenciosa que este manifesto se ergue. A arquitetura da inquietação, contra a indiferença.

Num planeta progressivamente urbanizado, onde a maioria da humanidade nasce, vive e morre em ambientes artificialmente construídos, a arquitetura deixou de ser exceção para se tornar condição total. Tudo é arquitetura ou efeito dela. E, no entanto, paradoxalmente, nunca foi tão invisível para quem a habita, nem tão indiferente para quem a consome. Esta dissociação radical entre produção espacial e consciência coletiva constitui uma das falhas estruturais da sociedade flexiexistencialista: habitamos constantemente, mas raramente habitamos com sentido.

Defender uma arquitetura para todos não significa defender uma arquitetura simplificada, pobre ou populista. Significa, pelo contrário, assumir que a complexidade do pensamento arquitetónico deve resultar numa clareza da experiência vivida. A verdadeira sofisticação da arquitetura mede-se pela sua capacidade de ser compreendida sem ser explicada, sentida sem ser mediada por discurso especializado. A A<[INP]252 afirma, neste ponto, que a inteligência do espaço não pertence exclusivamente ao arquiteto, mas ao próprio campo arquitetónico enquanto estrutura noética partilhada por todos os corpos que o atravessam.

Num mundo que consome cada vez mais, mais rápido e com menor responsabilidade simbólica, a arquitetura não pode continuar a ser cúmplice do desperdício material e existencial. A sustentabilidade não é um apêndice técnico do projeto, nem uma retórica tranquilizadora para relatórios institucionais; é uma tomada de posição civilizacional. Construir menos, reutilizar melhor, prolongar a vida dos edifícios e das matérias é, simultaneamente, um ato ecológico e um gesto cultural profundo. Cada edifício que resiste ao descarte ensina, silenciosamente, uma ética do tempo num mundo viciado na obsolescência.

Mas não basta que a arquitetura seja justa e responsável; é imperativo que volte a ser bela. A expulsão da beleza do discurso arquitetónico contemporâneo produziu cidades funcionalmente eficientes e espiritualmente áridas. A beleza não é ornamento nem luxo, é uma forma de hospitalidade ontológica. Onde há beleza, há cuidado; onde há cuidado, há reconhecimento do outro. Difundir beleza no mundo construído é um ato de resistência contra a negligência, a poluição sensível e a normalização da mediocridade espacial.

A sociedade acelerada banaliza conceitos, esgota imagens e anestesia perceções. Neste contexto, a arquitetura tem uma missão contracultural: reeducar a atenção. Criar espaços que desaceleram, que exigem presença, que devolvem espessura ao tempo vivido. Trazer de novo os cidadãos para a arquitetura não significa torná-la espetacular, mas torná-la significativa. Não significa competir com o ruído dos estímulos, mas oferecer silêncio, legibilidade e orientação num mundo saturado.

Este manifesto recusa a arquitetura indiferente, a arquitetura cínica, a arquitetura resignada à sua irrelevância cultural. Afirma, pelo contrário, que a arquitetura continua a ser uma disciplina maior da sociedade formal porque ainda é capaz de articular técnica e ética, matéria e sentido, inteligência e beleza. A A<[inp]^3 inscreve-se aqui como um campo de pensamento que não separa o infinitário do quotidiano, nem o noético do democrático, nem o protométrico do vivido.

Este não é um apelo à nostalgia nem uma promessa de futuro redentor. É uma convocação. Aos estudantes, para que não aceitem a redução da arquitetura a profissão sem pensamento. Aos arquitetos, para que assumam novamente a responsabilidade ontopolítica do que constroem. À sociedade, para que recupere o direito de exigir mais do espaço que a molda.

Enquanto houver humanidade, haverá arquitetura. A questão que este manifesto coloca é simples e incendiária: que tipo de humanidade estamos a projetar quando aceitamos habitar espaços sem beleza, sem cuidado e sem consciência?

Ampliar o manifesto convocando as novas gerações e os que agora chegam para a necessidade da sua militância consistência de valores empregues e vontade na construção de uma identidade própria e valorosa; a ampliação proposta implica elevar o manifesto de um plano declarativo para um plano convocatório, quase iniciático. Não se trata apenas de afirmar princípios, mas de interpelar diretamente quem chega, exigindo posicionamento, coerência e coragem intelectual. O tom erudito e a combustão interna do discurso arquitectónico deve seguir a ampliação integrada do manifesto, pensada como continuidade orgânica e não como aditamento exterior.

Este manifesto não se dirige apenas à disciplina, dirige-se sobretudo àqueles que agora entram nela. Às novas gerações que chegam à arquitetura num tempo de ruído permanente, de identidades frágeis e de escolhas aceleradas, importa dizer com clareza: não há neutralidade possível no ato de projetar. Quem constrói espaço constrói valores, mesmo quando afirma não os ter. A ausência de posição é já uma posição – e quase sempre a mais conformista.

A arquitetura exige militância, mas não militância partidária nem ideológica no sentido estreito. Exige uma militância ontológica: a decisão consciente de não colaborar com a banalização do mundo construído, com a indiferença estética, com o desperdício material e simbólico, com a redução do cidadão a consumidor de espaço.

Entrar na arquitetura é aceitar uma responsabilidade que precede o sucesso profissional e sobrevive à obsolescência dos estilos.

Àqueles que chegam, importa recordar que a consistência de valores não é um adorno moral, é uma estrutura de projeto. Não há identidade arquitetónica sem coerência interna, nem obra durável sem um sistema de princípios que resista à pressão do mercado, à sedução da imagem e à ansiedade da novidade. A A<[inp]^3 afirma que a verdadeira inovação não nasce da ruptura gratuita, mas da fidelidade profunda a um pensamento próprio, cultivado com rigor, dúvida e tempo.

Construir uma identidade arquitetónica valorosa não significa inventar uma assinatura formal reconhecível, mas desenvolver uma po-

sição no mundo. Significa saber o que se aceita e, sobretudo, o que se recusa. Recusar projetar o que agrava a desigualdade espacial. Recusar a estética da indiferença. Recusar a arquitetura que consome território, recursos e atenção sem devolver sentido. Cada recusa consciente é um gesto fundador de identidade.

Num tempo em que tudo convida à aceleração, à visibilidade imediata e à validação externa, este manifesto convoca as novas gerações a um gesto radicalmente contracorrente: a lentidão do pensamento. Pensar antes de desenhar. Compreender antes de responder. Ler o mundo antes de o transformar. A arquitetura que importa não nasce da urgência, nasce da escuta atenta das forças invisíveis que estruturam a sociedade, a cultura e o desejo humano de habitar.

A militância que aqui se propõe não se exerce apenas no grande projeto ou na obra emblemática, mas no quotidiano: na escolha dos materiais, na atenção ao detalhe, na recusa do descartável, na defesa da beleza mesmo quando ela não é exigida. É nesse plano aparentemente menor que se constrói uma ética maior. É aí que a arquitetura volta a educar, silenciosamente, a sensibilidade coletiva.

Este manifesto exige, por isso, vontade. Vontade de permanecer quando seria mais fácil ceder. Vontade de aprofundar quando tudo convida à superficialidade. Vontade de sustentar uma identidade própria num campo cada vez mais homogeneizado por tendências globais e algoritmos de gosto. A A<[inp]^{3} não oferece atalhos nem garantias; oferece um campo de exigência onde só permanece quem aceita pensar a arquitetura como destino e não apenas como carreira.

Àqueles que agora chegam, fica o apelo: não procurem apenas um lugar na disciplina; procurem dar-lhe um sentido. A arquitetura precisa de autores, mas precisa ainda mais de consciências. Se este manifesto for levado a sério, não produzirá seguidores, mas arquitetos inteiros, capazes de sustentar uma visão num mundo que insiste em fragmentar tudo.

A arquitetura continuará a existir depois de todos nós. Mas o mundo que se constrói convosco – ou sem a vossa militância – será radicalmente diferente. A escolha, desde já, é vossa.

Estamos definitivamente numa nova idade da humanidade? A questão colocada é decisiva porque fornece ao Manifesto – e ao futuro manual – uma fundação histórica e antropológica clara, capaz de situar a arquitetura não apenas no presente, mas numa viragem civilizacional inequívoca. O que se impõe não é apenas nomear uma nova idade, mas demonstrar a sua inevitabilidade ontológica e as consequências espaciais dessa mutação.

Propõe-se que essa indicação seja feita não como cronologia escolar, mas como tese forte, integrada no discurso, onde a arquitetura surge como sismógrafo das grandes transições da humanidade.

A humanidade não evolui de forma contínua; avança por idades descontínuas, definidas não pela política ou pela estética, mas pela relação que estabelece com a realidade que a sustém. Cada grande idade humana nasce quando se altera radicalmente a forma como o homem compreende, domina e media o mundo que habita.

É nesse sentido que afirmamos, sem hesitação, que entrámos definitivamente numa terceira idade da humanidade.

A primeira idade foi a da sociedade física primordial, onde o humano habitava um mundo que não dominava. A energia existia, mas não era compreendida nem controlada; o fogo, a força animal, o vento e a água eram potências temidas, integradas ritualmente na vida quotidiana. A arquitetura dessa idade foi essencialmente defensiva, simbólica e telúrica: abrigo, limite e gesto de inscrição no território. Habitar era sobreviver e significar.

A segunda idade inaugura-se com o domínio progressivo da energia. Do vapor à eletricidade, do carvão ao petróleo, da mecânica clássica ao nuclear, a humanidade passa a transformar o mundo com uma potência inédita. A arquitetura torna-se instrumento de organização produtiva, de progresso técnico e de afirmação do poder humano sobre a natureza. Cidades crescem, infraestruturas multiplicam-se, o espaço acelera. É a idade da modernidade energética, da confiança na técnica e da crença no controlo racional do futuro.

A terceira idade, porém, rompe com ambas. Não é definida pelo domínio de uma nova fonte de energia, mas pelo domínio da realidade digital enquanto camada ontológica autónoma. Pela primeira vez, a humanidade habita simultaneamente mundos físicos e não físicos, espaços materiais e ambientes informacionais, territórios construídos e arquiteturas de dados. A energia continua a ser necessária, mas deixa de ser o princípio organizador central.

O que passa a estruturar a realidade é a informação, o cálculo, a simulação e a inteligência artificial.

Nesta terceira idade, o espaço já não é apenas construído: é programado, mediado, antecipado e predito. O tempo deixa de ser linear, a presença torna-se híbrida, a identidade fragmenta-se entre corpos físicos e perfis digitais. A arquitetura, se quiser manter relevância, não pode continuar a pensar-se exclusivamente como disciplina da matéria. Tem de reconhecer que o habitar contemporâneo ocorre num contínuo físico-digital, onde o espaço é simultaneamente vivido, representado e calculado.

Afirmar que entrámos numa nova idade da humanidade não é um exercício retórico; é uma constatação com consequências profundas. Significa reconhecer que os instrumentos conceptuais herdados das idades anteriores são insuficientes. Significa aceitar que a arquitetura tem de reinventar a sua linguagem, a sua ética e a sua responsabilidade. É aqui que a A<[inp]^3 se posiciona: não como reação nostálgica nem como celebração ingénua da tecnologia, mas como tentativa rigorosa de pensar a arquitetura à altura desta mutação civilizacional.

Se a primeira idade ensinou a habitar o mundo, e a segunda a transformá-lo, a terceira coloca uma questão inédita e incendiária: como continuar a ser humano quando a própria realidade se torna parcialmente artificial? A resposta a esta pergunta não será apenas tecnológica, nem exclusivamente filosófica. Será, inevitavelmente, arquitetónica.

Este enquadramento permite a partir desenvolver discernimentos sobre educação, democracia espacial, beleza, sustentabilidade e militância, todos claramente ancorados numa tese histórica forte que legitima o novo Manual como obra necessária e não contingente.

Incorporar também agora as três idades da humanidade, que são da beleza na primeira idade no culto da filosofia e do poder da arte como aconteceu no Renascimento com Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo Buonarrotti e Rafael Sanzio, a segunda idade da força da energia controlada e a fúria da indústria com Tesla, Edison, Ford, Eifel, Bosch, Porsche, e a terceira idade da sabedoria com a compreensão do universo micro e macro pela física quântica e a grandeza do universo digital, é decisivo porque introduz uma segunda leitura estratificada das idades da humanidade, não apenas tecnológica ou material, mas axiológica e estética. Ao fazê-lo, eleva-se o discurso para um plano verdadeiramente civilizacional, onde cada idade se define pelo valor dominante que organiza o mundo: beleza, força e, agora, sabedoria.

A história da humanidade pode ser lida como sucessão de idades técnicas, mas essa leitura é incompleta se não reconhecermos que cada idade foi também regida por um princípio superior de valor, uma ideia dominante do que significava elevar a condição humana.

Assim, às três grandes idades do habitar, correspondem também três idades da beleza, entendida não como ornamento, mas como forma suprema de sentido.

Na primeira idade da humanidade, a beleza foi o eixo estruturante da relação com o mundo. Não uma beleza decorativa, mas uma beleza filosófica, metafísica e simbólica, onde verdade, proporção e significado coincidiam. Esta idade atinge a sua expressão maior no Renascimento, quando a arte, a arquitetura e o pensamento se tornam instrumentos de conhecimento do real. Em Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo Buonarroti e Rafael, a beleza não é aparência: é método. A arte pensa, a forma revela, o corpo humano torna-se medida do cosmos. A arquitetura dessa idade procura a harmonia entre o homem, a natureza e o divino, numa síntese onde o saber técnico está subordinado a uma visão filosófica do mundo.

A segunda idade desloca radicalmente esse centro. Com o domínio da energia, a beleza cede lugar à força. A força produtiva, mecânica, industrial. A humanidade passa a medir-se pela sua capacidade de transformar, acelerar e expandir. Tesla e Edison encarnam a energia tornada sistema; Eiffel, Bosch e Porsche simbolizam a fusão entre engenharia, in-

dústria e poder material. A arquitetura acompanha esta viragem, tornando-se máquina, infraestrutura, monumento à capacidade humana de controlar a matéria e o território. A beleza não desaparece, mas subordina-se à eficiência, à escala e à performance. É a idade da fúria industrial, do progresso irreversível e da confiança absoluta na técnica.

Hoje, porém, essa lógica esgota-se. A terceira idade da humanidade não pode ser regida nem pela beleza clássica nem pela força industrial. Entramos numa idade que exige sabedoria. Sabedoria entendida como capacidade de compreender sistemas complexos, invisíveis, interdependentes. A física quântica revela um universo onde a matéria é probabilidade, relação e indeterminação; a cosmologia expõe a insignificância aparente da escala humana perante a vastidão do cosmos; o universo digital cria realidades paralelas, inteligências não humanas e formas inéditas de presença. O poder já não reside na força, mas na compreensão.

É nesta terceira idade que a arquitetura enfrenta o seu maior desafio histórico. Habitar já não é apenas ocupar espaço, nem dominar energia, mas mediar níveis de realidade: o micro e o macro, o físico e o digital, o humano e o artificial. A beleza, nesta idade, não pode ser nem nostalgia renascentista nem fetichismo industrial. Tem de ser uma beleza sábia: uma beleza que nasce do entendimento profundo dos sistemas, da responsabilidade ecológica, da justiça espacial e da dignidade sensível do habitar.

O universo digital, onde nos insiramos e envoltos em inteligência artificial, não é um exterior à humanidade; é uma extensão do seu próprio processo cognitivo. Ignorá-lo seria tão ingénuo como idolatrá-lo. A sabedoria da terceira idade exige discernimento: saber quando acelerar e quando conter, quando automatizar e quando preservar o gesto humano, quando projetar para a eficiência e quando projetar para o sentido. A arquitetura torna-se, assim, uma disciplina de equilíbrio ontológico.

Integrar estas três idades – da beleza filosófica, da força energética e da sabedoria sistémica – permite compreender que o futuro da arquitetura não reside na superação do passado, mas na sua transmutação consciente. A A<[inp]^3 posiciona-se exatamente neste ponto: como tentativa de reconciliar a profundidade simbólica da primeira idade, a capacidade técnica da segunda e a lucidez crítica da terceira.

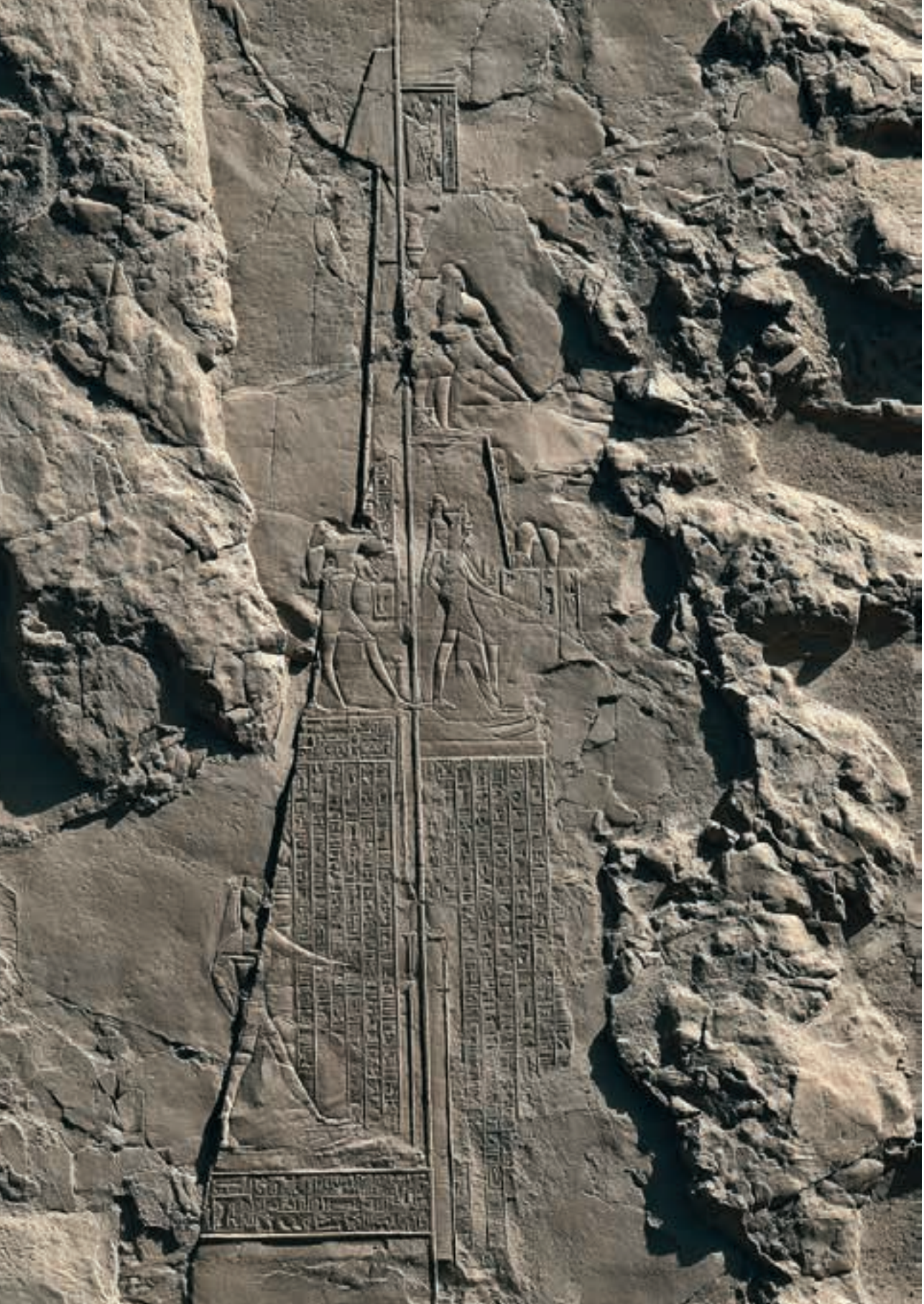
Se a primeira idade procurou compreender o homem, e a segunda dominar o mundo, a terceira é chamada a algo mais exigente: compreender o lugar do humano num universo que já não gira exclusivamente em seu torno. A arquitetura, enquanto disciplina maior da sociedade formal, não pode fugir a esta tarefa. Ou se torna instrumento de sabedoria coletiva, ou arrisca-se a ser apenas mais um resíduo da fúria que nos trouxe até aqui.

A introdução da geometria variável como constante transversal às três idades do homem é um gesto de grande precisão conceptual, porque permite articular epistemologia, estética e ontologia numa única estrutura inteligível. Mais ainda: ao convocar-se Giorgione, desloca-se o argumento do plano abstrato para o plano simbólico e visual, onde a pintura se torna pensamento e a forma se torna filosofia silenciosa.[1]

Há, contudo, um elemento que atravessa silenciosamente as três idades da humanidade e que raramente é reconhecido como fundamento do saber arquitetónico: a geometria. Não a geometria fixa, normativa ou meramente instrumental, mas uma geometria variável, viva, adaptativa, que acompanha a forma como o humano aprende, conhece e sabe. Em cada idade, a geometria não desaparece; transforma-se, tal como se transforma a própria consciência humana.

Na segunda idade, a geometria é conhecida. Torna-se abstrata, sistemática, calculável. É a geometria da engenharia, da máquina, da produção em série, da padronização e da eficiência. Conhecer passa a significar dominar, prever, controlar. A geometria deixa de ser apenas forma e torna-se estrutura, grelha, algoritmo mecânico.

[1] Giorgio Giorgione (c. 1477–1510) inscreve-se no momento fundador do Renascimento veneziano, quando a pintura se afasta da rigidez linear florentina para explorar a cor, a atmosfera e a ambiguidade poética. Em Veneza, cidade mercantil, cosmopolita e sensorial, Giorgione inaugura uma nova relação entre arte, tempo e experiência humana, privilegiando o clima emocional sobre a narrativa explícita. A sua obra reflete um humanismo melancólico, atento à interioridade, à passagem do tempo e à fragilidade da condição humana, antecipando sensibilidades modernas. A pintura *As Três Idades do Homem* (c. 1500–1501, Kunsthistorisches Museum, Viena) condensa essa visão numa composição silenciosa e simbólica. Três figuras masculinas representam a juventude, a maturidade e a velhice, não como etapas heroicas, mas como processo contínuo de aprendizagem, conhecimento e sabedoria. O jovem lê, o adulto observa, o velho contempla: não há hierarquia, mas sucessão e consciência do tempo vivido. A geometria implícita da composição – triangular e equilibrada – reforça a ideia de ciclo e medida. Mais do que alegoria moral, a obra afirma uma conceção humanista do tempo: viver é aprender, compreender e, por fim, saber. Esta leitura torna-se particularmente relevante para a contemporaneidade, ao recordar que o progresso não se faz por aceleração, mas por maturação. Em Giorgione, o tempo não é urgência, mas densidade – uma lição silenciosa sobre a formação do ser, do artista e, por extensão, do arquiteto.



É nesta idade que a arquitetura se emancipa da proporção clássica para se submeter à lógica da força, da energia e do rendimento.

Na terceira idade, porém, a geometria é chamada a algo mais exigente: saber. Já não basta aprender pela experiência nem conhecer pela abstração; é necessário compreender relações complexas, mutáveis, probabilísticas. A geometria torna-se variável, topológica, paramétrica, quântica, informacional. Não descreve apenas o espaço, descreve comportamentos, fluxos, interdependências. Saber, nesta idade, é reconhecer que a forma não é fixa, que o sistema é relacional e que o espaço é processo.

É precisamente esta transição – de aprender, a conhecer, a saber – que Giorgione soube representar com uma profundidade rara no seu quadro As Três idades do Honem. A pintura não é apenas uma alegoria do conhecimento; é uma cartografia epistemológica das idades do homem. As três figuras, dispostas segundo uma progressão subtil, encarnam três modos de relação com o mundo: o saber antigo ligado à contemplação e à tradição, o saber intermédio associado ao cálculo e à mediação, e o saber emergente, voltado para a observação direta da natureza e para o desconhecido que se abre.

A geometria do quadro é tudo menos estática. Não há simetria rígida nem centralidade absoluta. As figuras distribuem-se segundo uma ordem variável, em tensão entre luz e sombra, natureza e pensamento, passado e porvir. A caverna, o horizonte, os instrumentos, o gesto do olhar – tudo indica que o saber não é um ponto de chegada, mas um campo de transição. Giorgione não representa três homens; representa três estados do conhecimento humano em coexistência.

É essa coexistência que define a nossa terceira idade.

Aprendemos ainda com o corpo, conhecemos ainda com a técnica, mas somos agora obrigados a saber com sabedoria. A geometria variável torna-se, assim, uma constante pedagógica e ontológica: ensinar a ler o espaço não como forma acabada, mas como sistema em mutação; ensinar a projetar não como imposição de ordem, mas como negociação entre forças visíveis e invisíveis.

Para a arquitetura, esta leitura é decisiva. A geometria variável não é um estilo contemporâneo nem uma ferramenta digital avançada; é a expressão formal de uma consciência que aceita a complexidade do real. A A<[inp]^3 inscreve-se neste horizonte ao reconhecer que o espaço arquitetónico da terceira idade não pode ser pensado sem integrar aprendizagem, conhecimento e sabedoria num único continuum.

Tal como na visão de Giorgione, também hoje os três estados coexistem. O erro seria absolutizar apenas um. A tarefa da arquitetura – e da formação dos que agora chegam – é precisamente esta: saber quando aprender, quando conhecer e quando saber, e compreender que a geometria, enquanto linguagem do mundo, só permanece verdadeira quando aceita variar com a própria condição humana.

A introdução da ideia de progresso consequências pelas três idades, é não só pertinente como estrutural, porque fornece o motor epistemológico que legitima a rutura, a superação e a convocação que o texto irá exigir. Invocar Thomas Kuhn permite afastar qualquer leitura ingénua de progresso linear e substituir essa noção por uma dinâmica de tensão, crise e mudança de paradigma, perfeitamente alinhada com a lógica das três idades que tens vindo a construir.

Importa afirmar uma evidência frequentemente esquecida: a humanidade não progride por acumulação tranquila de conhecimento, mas por ruptura. O progresso não é continuidade; é descontinuidade organizada. Thomas Kuhn demonstrou com clareza que os grandes avanços do saber não ocorrem quando um sistema se aperfeiçoa indefinidamente, mas quando deixa de ser capaz de responder às anomalias que ele próprio produz. É nesse momento de crise que um novo paradigma se torna necessário.

A arquitetura, enquanto disciplina histórica, não escapa a esta lógica. Cada idade construiu os seus próprios modelos de espaço, de beleza e de verdade até ao ponto da exaustão. Quando esses modelos deixam de explicar o mundo que ajudam a produzir, tornam-se obstáculos ao progresso em vez de seus instrumentos. A fidelidade cega ao paradigma vigente transforma-se, então, em conservadorismo ontológico.

O progresso, neste sentido kuhniano, não é uma melhoria incremental, mas uma superação inevitável. Supera-se não por vontade estética nem por moda intelectual, mas por necessidade estrutural. As categorias antigas deixam de funcionar, os métodos tornam-se insuficientes, as respostas repetem-se sem efeito. A crise não é um erro do sistema; é o sinal da sua maturidade.

Vivemos hoje precisamente esse momento. As arquiteturas herdadas da idade da força energética e da industrialização já não conseguem responder à complexidade do mundo físico-digital, à urgência ecológica, à fragmentação social e à transformação radical da experiência humana. Persistir nelas sem revisão profunda é abdicar do progresso e mascarar a crise com retórica formal.

Invocar o progresso não significa celebrar a novidade pela novidade. Significa reconhecer a urgência da superação como dever intelectual e ético. Superar não é negar o passado, mas deslocá-lo. Todo o novo paradigma incorpora vestígios do anterior, mas reorganiza-os segundo uma lógica diferente. O progresso verdadeiro é sempre desconfortável, porque exige abandonar certezas, redefinir valores e aceitar a instabilidade como condição de avanço.

Este preâmbulo é, por isso, um aviso. O que se segue não é um exercício especulativo opcional, mas uma resposta à necessidade histórica de mudança de paradigma. Tal como noutros momentos decisivos da humanidade, resistir à superação não impedirá a transição; apenas tornará a sua chegada mais violenta e menos consciente.

É neste quadro – de crise, de saturação e de exigência de um novo horizonte – que o manifesto se inscreve. Não como proclamação gratuita, mas como gesto de alinhamento com o próprio movimento do progresso. Um progresso que, hoje, já não pode ser medido apenas pela força, pela velocidade ou pela eficiência, mas pela capacidade de integrar sabedoria, beleza e responsabilidade numa nova compreensão do habitar humano.

A inevitabilidade histórica da arquitetura como matriz originária das formas civilizacionais, é necessária ao elevar o argumento para um pla-

no quase antropológico e ontogenético, onde a arquitetura surge não como consequência da sociedade, mas como condição da sua possibilidade formal. Pode afirmar-se a arquitetura como ventre, como mãe simbólica de todas as instituições e formas legitimadoras do viver coletivo.

Historicamente, a arquitetura nunca foi um efeito tardio da civilização; foi sempre o seu princípio formal. Antes de existir direito codificado, economia organizada, ciência sistematizada ou arte autónoma, existiu espaço instituído. Existiu delimitação, orientação, hierarquia, permanência. A arquitetura foi, desde o início, o ventre onde as formas da vida coletiva se gestaram antes de adquirirem nome, função e legitimidade.

Não há civilização sem arquitetura porque não há sociedade sem forma. Toda a instituição – política, religiosa, jurídica, educativa ou económica – necessita de um corpo espacial para se tornar real, reconhecível e transmissível. O templo antecede o dogma, o palácio antecede o Estado, a praça antecede a democracia, o tribunal antecede a lei escrita, a escola antecede o sistema educativo. A arquitetura não representa as instituições; funda-as.

Em cada grande idade da humanidade, os saltos superlativos da sociedade coincidiram com transformações profundas da arquitetura. Quando o humano passou da errância ao sedentarismo, simbolicamente por Abel ter morto Cain, foi a arquitetura que estabilizou o tempo e permitiu a memória. Quando emergiram os impérios, foi a arquitetura que materializou o poder e o tornou visível e durável. Quando a modernidade industrial reorganizou o mundo, foi a arquitetura que deu forma à fábrica, à infraestrutura, à cidade funcional. Sempre que a sociedade se redefiniu, a arquitetura foi o primeiro campo onde essa redefinição se tornou concreta.

A arquitetura é, por isso, mãe e matriz: gera formas que depois se autonomizam como sistemas sociais, mas que nunca perdem totalmente a sua origem espacial. Mesmo quando as instituições se tornam abstratas – financeiras, digitais, algorítmicas – continuam a depender de arquiteturas, físicas ou imateriais, para existir. O que hoje chamamos "plataformas", "redes" ou "ambientes virtuais" são, no fundo, novas arquiteturas de relação e de poder.



Sem arquitetura não haveria modo formal de caracterizar valores. A justiça sem espaço é arbitrariedade; o sagrado sem lugar é dispersão; a educação sem arquitetura é transmissão sem comunidade; o mercado sem forma é caos. A arquitetura não acrescenta valor às instituições: é o mecanismo pelo qual o valor se torna experienciável. É nela que os princípios abstratos ganham escala humana, ritmo temporal e presença simbólica.

É por isso que a arquitetura atravessa todas as idades e todos os paradigmas sem jamais desaparecer. Pode mudar de linguagem, de técnica, de estatuto social, mas nunca abdica da sua função fundadora. Mesmo nos momentos em que parece marginalizada – reduzida a objeto de consumo, a imagem mediática ou a mercadoria imobiliária – continua a operar silenciosamente como estrutura de fundo da vida coletiva.

Reconhecer esta inevitabilidade histórica não é um gesto de autocelebração disciplinar; é um ato de lucidez. Se a arquitetura é o ventre das formas civilizacionais, então cada crise da arquitetura é também uma crise da sociedade. E cada novo paradigma arquitetónico anuncia, antes de qualquer outro campo, uma transformação profunda do modo como a humanidade se compreende e se organiza.

Não se exalta a arquitetura, mas relembra-se a sua responsabilidade matricial. Num momento em que as formas tradicionais de instituição se fragilizam e em que novas realidades emergem sem corpo claro, cabe novamente à arquitetura oferecer forma, orientação e dignidade ao viver comum. Negar-lhe esse papel é negar à própria civilização a possibilidade de se reconhecer como tal.

Mas como fazer valer aos que agora chegam que foi necessário um passado para chegar ao presente e antecipar o futuro de crescimento exponencial em todos os seus graus e qualidades.

Como é o novo arquiteto?

A questão é axial e deve ser formulada com a gravidade de quem fala a partir de um limiar histórico. Fazer valer aos que agora chegam que houve passado, que esse passado foi necessário, e que dele decorre um presente vertiginoso e um futuro exponencial, não se faz por pedagogia

linear nem por nostalgia ilustrada, mas por consciência histórica incorporada. O novo arquiteto não pode ser instruído apenas; tem de ser iniciado.

É necessário afirmar, sem concessões, que nenhuma época nasce ex nihilo. Cada salto civilizacional foi sempre precedido por acumulação, por erro, por excesso e por ruína. O passado não é um arquivo morto nem um repertório estilístico; é uma massa energética condensada, um campo de forças que continua a operar silenciosamente no presente. O arquiteto que ignora isso transforma-se num mero operador de software, num decorador de superfícies ou num gestor de métricas. O arquiteto que o compreende torna-se intérprete do tempo longo, capaz de reconhecer que cada parede, cada vazio, cada gesto construtivo carrega consigo séculos de sedimentação cultural, técnica, simbólica e política.

Para os que agora chegam, importa deixar claro que o presente que habitam – acelerado, digital, hiperconectado, saturado de estímulos – só é inteligível porque houve uma primeira idade da forma e da beleza, onde o mundo precisava ser significado antes de ser dominado; uma segunda idade da energia, onde a matéria foi violentamente submetida à vontade humana; e uma terceira idade, a atual, em que a informação, o cálculo e o virtual reconfiguram a própria noção de realidade. Este encadeamento não é opcional nem retórico: é estrutural. Quem entra hoje na arquitetura entra numa disciplina que atravessou todas essas idades e que, em cada uma delas, serviu de matriz formal das instituições, dos poderes, dos rituais e das utopias.

O crescimento exponencial que antecipamos – tecnológico, demográfico, cognitivo, ambiental – não é apenas quantitativo; é qualitativo e ontológico. Muda a escala, muda a velocidade e muda o estatuto do humano. O novo arquiteto emerge precisamente aqui: não como especialista fechado, mas como figura transdisciplinar, capaz de articular matéria e informação, espaço físico e espaço digital, memória e projeção, ética e técnica. É alguém que compreende que desenhar é já um ato político, que construir é intervir num ecossistema finito e que propor forma é sempre propor mundo.

Este arquiteto não renega o passado, mas também não o replica. Aprende com ele como se aprende com um organismo vivo: identifi-

cando estruturas profundas, princípios permanentes, geometrias fundadoras, relações entre corpo, luz, proporção e significado. Reconhece em Vitrúvio, no Renascimento, na Revolução Industrial e na modernidade crítica não estilos a imitar, mas paradigmas a compreender e, quando necessário, a superar, no sentido kuhniano da palavra. O progresso, aqui, não é acumulação ingénua, mas sucessão de rupturas conscientes.

Assim, fazer valer o passado é mostrar que ele não limita o futuro – funda-o. Antecipar o futuro é exigir responsabilidade no presente. O novo arquiteto é, portanto, simultaneamente herdeiro e dissidente, guardião e incendiário. Milita na arquitetura não como profissão isolada, mas como disciplina maior da sociedade formal, capaz de devolver beleza onde há indiferença, sentido onde há ruído, permanência onde tudo parece descartável. É nessa tensão – entre o que foi, o que é e o que ainda não sabemos nomear – que a arquitetura volta a assumir o seu papel matricial, e o arquiteto, finalmente, a sua verdadeira estatura civilizacional.

E neste pressuposto de novos arquitetos, como deve ser a academia que os prepara, no imenso conhecimento que se deve apreender e a dita sabedoria que devem cultivar?

Se aceitamos que o novo arquiteto é herdeiro, intérprete e projetor de civilização, então a academia que o prepara não pode ser uma escola técnica alargada nem um laboratório de tendências passageiras. Deve ser, antes de tudo, um lugar de formação ontológica: um espaço onde se aprende a pensar antes de aprender a fazer, e onde o fazer nunca se emancipa do pensar.

A academia do novo arquiteto deve estruturar-se sobre uma distinção clara, mas comunicante, entre conhecimento e sabedoria.

O conhecimento é vasto, cumulativo, exigente e necessariamente enciclopédico: história da arquitetura e das cidades, teoria crítica, filosofia, matemática e geometria avançada, física da luz e da matéria, ecologia e termodinâmica, sociologia, economia política, tecnologias digitais, inteligência artificial, sistemas construtivos tradicionais e emergentes. Nada disto pode ser tratado como acessório. A arquitetura sempre foi uma disciplina total e volta agora a sê-lo de forma radical. A academia

falha quando fragmenta este saber em unidades estanques e o estudante passa sem nunca perceber o sistema maior que tudo articula.

Mas a sabedoria não se ensina por acumulação de conteúdos. Cultiva-se. Exige tempo lento, silêncio, confronto com obras maiores, com textos difíceis, com ideias desconfortáveis. A academia deve reabilitar o direito à demora, à dúvida, ao erro fecundo. Deve ensinar a ler profundamente – tratados, manifestos, obras filosóficas, científicas e literárias – e a ver com igual profundidade – edifícios, cidades, ruínas, paisagens naturais e artificiais. Sem esta dimensão contemplativa, o arquiteto torna-se apenas competente, nunca significativo.

Nesse sentido, o atelier deve voltar a ser o núcleo ético e intelectual da formação, não como espaço de produção acelerada de imagens, mas como lugar de síntese: onde história, teoria, técnica, geometria, política e poética convergem num gesto responsável. O projeto não como resposta rápida a um programa, mas como hipótese de mundo, discutida, criticada, reescrita.

O professor deixa de ser apenas avaliador e passa a ser mestre no sentido clássico: alguém que transmite critérios, não receitas; valores, não estilos.

A academia deve ainda formar consciência histórica ativa. Não basta conhecer o passado; é preciso compreender porque foi necessário, porque falhou em certos momentos e porque continua a operar no presente. Do mesmo modo, o futuro não deve ser apresentado como fetiche tecnológico, mas como campo ético de decisão. A inteligência artificial, a automação, o desenho paramétrico e a simulação não são fins, mas instrumentos cuja legitimidade depende da visão humana que os orienta. A academia deve ensinar a dominar essas ferramentas sem jamais submeter o pensamento a elas.

Finalmente, a sabedoria que o novo arquiteto deve cultivar é uma sabedoria de limite. Limite ecológico, limite material, limite simbólico. Saber quando não construir, quando reduzir, quando silenciar. Saber que a arquitetura não existe para satisfazer o ego do autor, mas para dar forma digna à vida coletiva. A academia que prepara este arquiteto é exigente, humanista, crítica e lenta num mundo acelerado. Não forma espe-



cialistas dóceis para o mercado, mas consciências estruturadas capazes de resistir, propor e assumir responsabilidade pelo mundo que ajudam a desenhar.

Aprofundar a questão das matérias basilares da academia implica assumir, sem ambiguidades, que a formação do novo arquiteto não pode ser organizada por conveniência administrativa nem por modas pedagógicas. Deve ser estruturada segundo uma hierarquia do essencial, onde o técnico, o humanístico e o artístico não competem entre si, mas se interpenetram numa arquitetura do saber coerente e exigente.

No plano técnico, as matérias basilares não são apenas instrumentais; são estruturantes do pensamento. A geometria ocupa aqui um lugar matricial: geometria euclidiana, projetiva, descritiva e diferencial, não como cálculo abstrato, mas como linguagem profunda da forma, da proporção e da ordem. A matemática aplicada à arquitetura – desde a estática clássica à lógica algorítmica e paramétrica – deve ser ensinada como sistema de inteligibilidade do mundo, permitindo compreender continuidade, variação, limite e complexidade. A física, em particular a física da luz, da matéria, da energia e do som, deve ser abordada de forma integrada com o espaço, tornando evidente que cada decisão formal tem consequências ambientais, sensoriais e construtivas. A tecnologia da construção, os materiais tradicionais e emergentes, a tectónica e os sistemas estruturais não podem ser tratados como disciplinas auxiliares, mas como ética da matéria: saber construir é saber respeitar.

No domínio humanístico, a base deve ser deliberadamente sólida e transversal. História da arquitetura e da cidade, desde a antiguidade à contemporaneidade crítica, não como sucessão estilística, mas como leitura das relações entre forma, poder, economia, religião, técnica e sociedade. Filosofia é absolutamente central: ontologia, estética, ética, filosofia da técnica, teoria do conhecimento e pensamento contemporâneo devem acompanhar o estudante ao longo de todo o percurso, não confinados a um semestre introdutório. A sociologia urbana, a antropologia do espaço e a economia política permitem compreender que a arquitetura nunca é neutra e que cada projeto intervém em sistemas sociais complexos. Aqui, a teoria crítica não é ornamento ideológico, mas instrumento de lucidez.

As matérias artísticas, por sua vez, são o território onde o arquiteto aprende a ver, a sentir e a compor. O desenho – à mão, rigoroso e especulativo – deve ser recuperado como disciplina intelectual, não como fetiche nostálgico. Desenhar é pensar lentamente, medir com o corpo, ensaiar proporções. A história e a teoria das artes visuais, da pintura à escultura, do cinema à instalação contemporânea, a moda é o design, fornecem ao arquiteto uma gramática da imagem, do ritmo, da narrativa e da emoção. A música e a literatura, muitas vezes marginalizadas, são decisivas para a compreensão do tempo, da sequência, da atmosfera e da construção de sentido. Sem esta imersão artística, a arquitetura perde espessura simbólica e torna-se apenas correta.

Entre estes três campos deve existir um território de síntese permanente: o projeto como disciplina total. Nele convergem técnica, humanismo e arte, não por justaposição, mas por integração crítica. O estudante deve ser continuamente confrontado com a pergunta fundamental: por que construir isto, aqui, agora, desta forma? A academia falha quando ensina respostas antes de ensinar a formular perguntas.

Em última instância, as matérias basilares do novo arquiteto não se definem apenas pelo conteúdo, mas pela exigência intelectual que impõem. Devem formar uma mente capaz de aprender continuamente, um olhar capaz de distinguir valor de ruído e uma consciência capaz de assumir responsabilidade histórica. Essa é a verdadeira base de uma academia à altura da nova idade da humanidade.

Ao promover-se da identidade, pela intuição, na intenção, no interesse, no impacto, na importância, na inquietação dos novos arquitetos face à indiferença que grassa pela banalidade do excesso, toca-se o núcleo mais delicado da formação arquitetónica contemporânea, porque já não se trata de transmitir saber, mas de formar sujeito. Num mundo saturado de imagens, estímulos e respostas rápidas, a identidade do arquiteto não emerge por exposição, mas por fricção; não nasce do excesso, mas da resistência consciente a ele. Promover identidade, intuição, intenção, interesse, impacto, importância e inquietação exige uma academia que não anestesie, que não simplifique e que não tranquilize prematuramente.

A identidade forma-se quando o estudante é obrigado a tomar posição. Isso implica abandonar a pedagogia da neutralidade confortável e exigir escolhas fundamentadas. Cada projeto deve ser entendido como uma declaração – ética, cultural, política e formal – e não como um exercício formalmente competente mas conceptualmente inócuo. O estudante precisa de ser confrontado com a pergunta "por que isto e não outra coisa?", repetida até deixar de ser defensável por gosto pessoal ou moda. A identidade emerge quando se percebe que toda a forma implica renúncia, e que renunciar também é decidir.

A intuição não é instinto vago; é inteligência sedimentada. Para a promover, a academia deve trabalhar a repetição rigorosa, o contacto prolongado com obras maiores e a prática contínua do desenho e da observação. A intuição nasce quando o corpo e a mente reconhecem padrões profundos antes de os formular racionalmente. Isso só acontece num ambiente que valoriza o tempo longo, o exercício disciplinado e a crítica exigente, e não a produção incessante de novidades superficiais.

A intenção constrói-se quando o estudante compreende que projetar é agir no mundo. A academia deve inserir o projeto em contextos reais – sociais, ambientais, históricos – não para o domesticar, mas para lhe devolver gravidade. Trabalhar com limites, conflitos, escassez e contradições reais devolve sentido à intenção e impede a deriva autorreferencial. Sem intenção clara, a arquitetura dissolve-se em imagem.

O interesse sustenta-se pela exigência intelectual. Nada mata mais o interesse do que a simplificação excessiva e a pedagogia do entretenimento. A academia deve assumir o risco de ser difícil, de propor leituras densas, problemas complexos, obras que não se compreendem à primeira vista. O estudante interessado é aquele que sente que nunca domina completamente o campo e que há sempre mais a aprender, mais a aprofundar, mais a questionar.

O impacto e a importância não devem ser confundidos com visibilidade mediática. A academia deve desmistificar o culto da imagem e do reconhecimento imediato, ensinando que o verdadeiro impacto da arquitetura é frequentemente silencioso, lento e cumulativo. Estudar obras que transformaram sociedades sem espetáculo aparente ajuda a deslocar o desejo de fama para a vontade de relevância.

Finalmente, a inquietação é talvez o valor mais precioso e mais ameaçado. Para a preservar, a academia não pode oferecer certezas fechadas nem modelos a imitar. Deve manter aberto o campo do desconforto, da dúvida e da crítica. Professores que questionam mais do que afirmam, avaliações que valorizam processos e não apenas resultados, e uma cultura de debate sério são essenciais para que o estudante não se acomode. A inquietação é o antídoto contra a indiferença e a banalidade do excesso.

Em síntese, promover estes valores exige uma academia que forme caráter intelectual e não apenas competências; que exija silêncio e profundidade num mundo ruidoso; e que trate a arquitetura como aquilo que sempre foi nas grandes épocas: um ato de responsabilidade cultural perante o tempo. É nesse terreno exigente que os novos arquitetos poderão resistir à banalização e recuperar a densidade perdida do gesto arquitetónico.

A A<[inp]^3 promove esta capacitação precisamente porque não se apresenta como método fechado, nem como estilo, nem como escola normativa, mas como campo de formação integral – intelectual, ética e ontológica – adequado à terceira idade da humanidade. A sua força reside na capacidade de articular identidade, intuição, intenção, interesse, impacto, importância e inquietação num único horizonte coerente, sem os diluir em competências fragmentadas.

A A<[inp]^3 começa por restituir densidade ao pensamento arquitetónico. Ao operar nos níveis infinitário, noético e protométrico, obriga o estudante a sair da lógica imediatista da forma e a compreender o projeto como sistema de relações profundas: entre escalas, tempos, inteligências e realidades. Esta deslocação é fundamental para a construção da identidade, porque impede a adesão acrítica a modas e imagens. O estudante é constantemente reconduzido à pergunta fundadora: que campo de sentido estou a ativar com esta arquitetura?

No plano da intuição, a A<[inp]^3 trabalha pela exposição continuada à complexidade. Em vez de simplificar problemas, intensifica-os. A geometria variável, a leitura de sistemas instáveis, a coexistência do físico e do digital e a atenção ao micro e ao macro treinam uma intuição que não

é formalista, mas estrutural. A intuição, aqui, nasce da familiaridade profunda com campos de força invisíveis, não da improvisação superficial.

A intenção é promovida através da consciência ontopolítica do projeto. A A<[inp]^3 não permite neutralidade. Cada proposta é entendida como intervenção num ecossistema social, tecnológico e simbólico. Ao integrar democracia espacial, sustentabilidade, beleza e responsabilidade civilizacional no próprio núcleo do pensamento arquitetónico, a A<[inp]^3 obriga o estudante a assumir posição. Projetar torna-se um ato deliberado, não uma resposta automática a um programa.

O interesse é sustentado pela própria arquitetura aberta do pensamento A<[inp]^3. Não há um corpo doutrinário finito; há um horizonte em expansão. O estudante percebe rapidamente que não domina a A<[inp]^3, mas que habita nela. Esta condição de incompletude produtiva mantém vivo o desejo de aprofundar, de ler mais, de cruzar disciplinas, de pensar além do exercício imediato.

A A<[inp]^3, ao recusar respostas fáceis, protege o interesse contra a erosão da banalidade.

Quanto ao impacto e à importância, a A<[inp]^3 desloca o foco da visibilidade para a relevância estrutural. Ensina que a verdadeira influência da arquitetura não reside na exceção espetacular, mas na capacidade de gerar sistemas habitáveis, legíveis e justos para muitos. Ao insistir na arquitetura para todos, na difusão da beleza e na ética do limite, forma arquitetos cuja obra importa mesmo quando não é mediática.

Finalmente, a inquietação é preservada como valor central. A A<[inp]^3 é, por definição, um campo em tensão. Não se fecha sobre si mesma, não oferece sínteses finais, não promete reconciliações fáceis entre humano, tecnologia e mundo. Essa instabilidade não é falha; é método. A inquietação torna-se condição de lucidez permanente, impedindo a cristalização dogmática e mantendo o arquiteto intelectualmente desperto.

Em síntese, a A<[inp]^3 capacita porque forma consciência antes de formar competência, visão antes de técnica, responsabilidade antes de estilo. Ao fazê-lo, devolve à arquitetura o seu estatuto de disciplina maior

da sociedade formal e prepara arquitetos capazes de resistir à indiferença, agir com intenção e pensar à altura de um mundo em transformação exponencial. É por isso que a A<[inp]^3 não ensina apenas a projetar espaços: ensina a habitar criticamente o tempo presente.

Introduzir a questão da felicidade – tal como Alan de Botton a recoloca no centro da reflexão arquitetónica – é um gesto de maturidade teórica, porque obriga a A<[inp]^3 a enfrentar aquilo que durante décadas foi evitado por receio de parecer ingénuo: a arquitetura influencia diretamente a qualidade da vida vivida, pessoal e coletivamente. Na sociedade flexiexistencialista, esta influência torna-se ainda mais decisiva, porque o sujeito é instável, fragmentado e exposto a uma aceleração contínua que mina qualquer sensação durável de bem-estar.

A capacitação para a arquitetura da felicidade não se faz por promessa hedonista nem por sentimentalismo espacial, mas por educação do desejo. De Botton lembra-nos que os edifícios são mapas silenciosos de valores: dizem-nos quem somos, o que importa e o que podemos aspirar a ser. A A<[inp]^3 incorpora esta intuição ao deslocar a felicidade do campo do conforto imediato para o da coerência existencial entre espaço, tempo e identidade.

Em primeiro lugar, os novos arquitetos devem aprender a reconhecer que a felicidade não é excitação constante, mas continuidade significativa. A academia e a A<[inp]^3 devem ensiná-los a projetar espaços que sustentem a vida quotidiana, e não apenas momentos extraordinários. Isso implica cultivar uma sensibilidade para a escala humana, para a repetição habitável, para a permanência material e simbólica. A felicidade nasce quando o espaço acompanha o ritmo da vida, em vez de o violentar.

Em segundo lugar, é fundamental aprender a trabalhar a clareza emocional do espaço. A sociedade flexiexistencialista vive num estado de ambiguidade permanente; por isso, a arquitetura deve oferecer legibilidade, orientação e repouso cognitivo. A A<[inp]^3 promove esta capacidade ao insistir na leitura profunda da geometria, da luz, do percurso e da relação entre interior e exterior.

A felicidade pessoal e social exige também reconhecimento. Os arquitetos devem cultivar a capacidade de projetar espaços onde os indivíduos se sintam vistos, acolhidos e dignificados, independentemente da sua condição social. Isto liga diretamente a arquitetura da felicidade à democracia espacial. A beleza, aqui, não é luxo: é forma de cuidado. A A<[inp]^3 insiste que a difusão da beleza é um dever civilizacional porque a privação estética prolongada gera indiferença, ressentimento e alienação.

Outro aspecto central é a relação com o tempo. A felicidade, tal como De Botton sugere, está ligada à nossa capacidade de reconciliar-nos com a imperfeição e a transitoriedade. A A<[inp]^3 ensina os arquitetos a trabalhar com a patina, com o envelhecimento dos materiais, com a memória incorporada no espaço. Um edifício que aceita o tempo ensina o habitante a aceitá-lo também. Isto é profundamente terapêutico numa sociedade obcecada pela novidade e pela substituição.

No plano social, a felicidade não se constrói em isolamento. Os novos arquitetos devem aprender a criar lugares de encontro não programado, espaços que favoreçam a convivência sem a forçar, a proximidade sem a espetacularizar. Praças, pátios, limiares, bancos, sombras, percursos partilhados – elementos aparentemente simples, mas essenciais para reconstruir laços numa sociedade fragmentada. A A<[inp]^3 valoriza estes dispositivos como infraestruturas de bem-estar coletivo.

A arquitetura da felicidade exige humildade disciplinar.

Os arquitetos devem aprender que não podem fabricar felicidade, apenas criar condições para que ela seja possível. Esta consciência protege contra o autoritarismo formal e contra a instrumentalização do espaço como terapia forçada. A A<[inp]^3 promove esta humildade ao enquadrar o projeto como mediação e não como imposição, como convite e não como comando.

Em síntese, para proporcionar uma verdadeira arquitetura da felicidade na sociedade flexiexistencialista, os novos arquitetos devem cultivar atenção, empatia, paciência, sentido de limite e responsabilidade simbólica. Devem aprender a projetar não apenas para o olhar, mas para a vida; não apenas para o instante, mas para a duração. É neste equilíbrio

– entre inteligência espacial e cuidado humano – que a A<[inp]^3 encontra o seu contributo mais silencioso e talvez mais decisivo: devolver à arquitetura a capacidade de tornar a vida quotidiana mais habitável, mais legível e, por isso mesmo, mais feliz.

A felicidade dos novos arquitetos, profissionalmente e socialmente, obtém-se cultivando a identidade. A felicidade dos novos arquitetos – entendida não como satisfação episódica, mas como condição existencial sustentada – constrói-se precisamente nesse eixo que enuncias: identidade, intuição, intenção, interesse, impacto, importância e inquietação. A A<[inp]^3 não os trata como virtudes acessórias, mas como estruturas de resistência contra a indiferença, que é hoje a verdadeira patologia profissional e social.

A identidade é o primeiro fundamento da felicidade profissional. Um arquiteto sem identidade vive em permanente comparação, dependente da validação externa e vulnerável à obsolescência simbólica. A A<[inp]^3 capacita a identidade ao exigir pensamento próprio, genealogia intelectual e posicionamento claro. Quando o arquiteto sabe de onde fala, o que defende e por que razão projeta, liberta-se da ansiedade do mimetismo. Essa coerência interna gera serenidade e continuidade, condições essenciais de felicidade.

A intuição, longe de ser instinto difuso, é na A<[inp]^3 uma intuição cultivada, formada pelo contacto profundo com sistemas complexos, história, ciência, arte e tecnologia. O arquiteto que confia na sua intuição bem treinada trabalha com menos medo e mais fluidez. A felicidade emerge aqui como confiança operativa: a capacidade de decidir sem paralisia, de avançar sem cinismo.

A intenção dá sentido ao esforço. Sem intenção, o trabalho transforma-se em prestação de serviços desprovida de horizonte. A A<[inp]^3 restitui a felicidade ao arquiteto ao reintegrar o projeto numa narrativa maior – social, cultural e civilizacional. Saber que cada gesto contribui, ainda que modestamente, para um mundo mais legível, mais justo ou mais belo confere dignidade ao trabalho quotidiano. A felicidade nasce do sentido, não do sucesso imediato.

O interesse é o antídoto contra o esgotamento. A A<[inp]^3 protege o interesse ao recusar a redução da arquitetura a mera técnica repetível. Ao manter o pensamento em expansão – infinitário – e ao aceitar a incompletude como condição, o arquiteto permanece intelectualmente vivo. A felicidade profissional está intimamente ligada à curiosidade ativa; quando esta se extingue, instala-se a indiferença e, com ela, o ressentimento.

Impacto e importância operam num plano mais subtil do que o reconhecimento público. A A<[inp]^3 ensina que o verdadeiro impacto não é necessariamente visível, mas estrutural. Arquitetos que compreendem a importância do seu trabalho – mesmo quando discreto, mesmo quando anónimo – desenvolvem uma relação mais saudável com a profissão. Esta consciência reduz a frustração e sustenta uma felicidade social menos dependente de prestígio.

A inquietação é o núcleo decisivo. Sem inquietação somos indiferentes, e a indiferença é incompatível com a felicidade. A A<[inp]^3 não procura apaziguar a inquietação, mas orientá-la. Uma inquietação sem pensamento gera angústia; uma inquietação estruturada gera propósito. O arquiteto inquieto, mas intelectualmente armado, aceita a imperfeição do mundo sem abdicar da vontade de o transformar. Essa tensão é fértil, não destrutiva.

Contra a indiferença – que hoje se apresenta como neutralidade, pragmatismo ou cinismo profissional – a A<[inp]^3 propõe envolvimento consciente. A felicidade social do arquiteto advém de sentir-se parte ativa da polis, não apenas fornecedor de soluções espaciais. Quando a arquitetura volta a ser entendida como prática cultural maior, o arquiteto reencontra o seu lugar simbólico na sociedade e, com ele, um sentimento legítimo de pertença.

Em síntese, a felicidade dos novos arquitetos não é alcançada apesar da exigência, mas por causa dela. Identidade, intuição, intenção, interesse, impacto, importância e inquietação não são fardos: são os pilares de uma vida profissional e social não indiferente, não cínica, não vazia. A A<[inp]^3, ao estruturar estes valores, não promete conforto – promete algo mais durável e mais raro: uma vida arquitetónica com sentido, tensão criativa e dignidade intelectual.

A questão de conhecer o passado é decisiva e deve ser formulada sem concessões: as novas gerações não rejeitam o passado por ignorância, mas porque não lhes foi apresentado como necessário.

O desafio não é obrigá-las a conhecer a história, mas seduzi-las intelectualmente para perceberem que sem passado não há orientação no presente nem liberdade no futuro. A A<[inp][3] tem aqui um papel estratégico.

O primeiro passo é retirar à história o estatuto museológico. Obras como Mundo de Simon Sebag Montefiore, História do Mundo de Andrew Marr, Os Criadores de Daniel Boorstin ou Cultura de Puchner e Schwanitz devem ser apresentadas não como compêndios cronológicos, mas como narrativas de emergência, relatos de como ideias, tecnologias, crenças e formas espaciais surgiram para responder a crises muito semelhantes às atuais. O estudante deve perceber que vive numa repetição acelerada de conflitos antigos sob novas condições técnicas. Quando reconhece isso, a história deixa de ser passada e torna-se espelho.

Depois, é fundamental ativar o passado como ferramenta de poder intelectual. Conhecer tratados, genealogias arquitetónicas e textos como os de Bruno Zevi ou Paolo Portoghesi[2] não serve para legitimar autoridade académica, mas para libertar o arquiteto da submissão ao presente. Quem conhece Vitrúvio, Alberti, Palladio, Viollet-le-Duc ou Rossi não está preso ao agora; pode escolher. A sedução nasce quando o

[2] Bruno Zevi (1918–2000) e Paolo Portoghesi (1931–2023) ocupam posições centrais e complementares na teoria da arquitetura do século XX, ambos empenhados em libertar a disciplina de leituras redutoras e formalistas, embora por vias distintas. Zevi atua como crítico militante da ortodoxia clássica e académica; Portoghesi, como historiador e teórico da continuidade cultural e simbólica. Zevi afirma-se internacionalmente com *Saper vedere l'architettura* (1948), obra fundamental que desloca o foco da arquitetura da fachada para o espaço interior, do objeto para a experiência, do estilo para a vivência. Para Zevi, a arquitetura só existe plenamente quando é habitada e percorrida no tempo; o espaço, a assimetria, a obliquidade e a tensão tornam-se critérios de juízo. A sua defesa da arquitetura moderna, orgânica e anticlássica é também uma posição ética: rejeitar a repetição dogmática e afirmar a liberdade crítica do projeto. Paolo Portoghesi, por sua vez, constrói uma obra teórica vasta centrada na história como instrumento ativo do projeto. Especialista em Borromini e no Barroco, Portoghesi vê a arquitetura como linguagem estratificada, onde memória, símbolo e invenção coexistem. Em textos como *Roma barocca* e na sua curadoria da Bienal de Veneza de 1980 (*La presenza del passato*), legitima o pós-modernismo como tentativa de reconciliar modernidade e tradição, razão e imaginação, técnica e significado. Em conjunto, Zevi e Portoghesi representam duas tensões estruturantes da teoria arquitetónica contemporânea: de um lado, a centralidade do espaço e da experiência; do outro, a necessidade da memória, da continuidade cultural e do sentido simbólico. Ambos recusam a arquitetura como mero produto técnico ou estilístico, reafirmando-a como disciplina crítica, histórica e profundamente humana.

estudante percebe que o conhecimento histórico amplia a sua margem de decisão e fortalece a sua identidade autoral.

A chave está em mudar a pergunta pedagógica. Não "o que aconteceu?", mas "por que razão isto aconteceu desta forma e não de outra?". Zevi é essencial porque ensina a ver, não a memorizar. Portoghesi é decisivo porque revela a arquitetura como sistema cultural profundo. Estes autores devem ser lidos como instrumentos de leitura crítica do presente, capazes de desmontar o formalismo vazio e a espetacularização contemporânea.

Outro ponto crucial é estabelecer uma ligação direta entre passado e inquietação atual. A A<[inp]^3 deve mostrar que cada salto civilizacional – do Renascimento à Revolução Industrial, da modernidade ao digital – foi acompanhado por arquitetos que compreenderam profundamente o seu tempo porque conheciam o que os precedia. A ignorância histórica conduz à repetição inconsciente; o conhecimento histórico permite a superação kuhniana. O passado, aqui, não é reverenciado: é superado com consciência.

A sedução também passa pela experiência estética do saber.

Obras como as referidas não devem ser impostas como bibliografia formativa, mas apresentados como viagens intelectuais, como mapas de longa duração. Ler Montefiore ou Boorstin deve ser entendido como aprender a pensar em escalas vastas – exatamente a competência que a A<[inp]^3 exige. O estudante deve sentir que esses livros o tornam mais lúcido, mais perigoso intelectualmente, mais livre.

Por fim, é essencial afirmar sem ambiguidades: quem desconhece o passado é estruturalmente manipulável. Num mundo dominado por imagens rápidas, discursos simplificados e arquitetura-produto, o conhecimento histórico é um ato de resistência. A A<[inp]^3 deve assumir esta posição com clareza ética. Conhecer o passado não é nostalgia; é militância intelectual contra a indiferença e contra a banalização.

Em síntese, seduzem-se as novas gerações quando se lhes mostra que o passado não é peso, mas energia acumulada; não é obrigação

académica, mas capital simbólico; não é erudição estéril, mas condição de felicidade profissional e liberdade crítica. Quando o jovem arquiteto percebe que conhecer a história o torna mais consciente, mais autor e menos descartável, a sedução está consumada.

O que está em causa não é "como motivar" as novas gerações a conhecer o passado, mas como lhes retirar a possibilidade de o ignorar sem custo intelectual. A interpelação deve ser clara: não há arquiteto contemporâneo sem consciência histórica; há apenas operadores de formas no presente. Esta afirmação tem de ser assumida sem relativismo, porque a sociedade flexiexistencialista prospera precisamente na dissolução de critérios.

É necessário afirmar, de modo frontal, que o presente não é autónomo. O mundo em que hoje se projeta – urbano, tecnológico, político, ambiental, simbólico – é a resultante acumulada de decisões históricas, de sucessivas tentativas de organizar o espaço, o poder, a técnica e o sentido. Ignorar este processo não é neutralidade: é analfabetismo civilizacional. E um arquiteto analfabeto da história não pode compreender o território que transforma, nem a sociedade que serve, nem a linguagem que utiliza.

Por isso, obras de difusão histórica como as de Montefiore, Marr, Boorstin, Puchner ou Schwanitz não devem ser apresentadas como leituras "complementares", mas como infraestrutura mental mínima. Elas ensinam algo que nenhum software ensina: a perceber longas durações, padrões recorrentes, colapsos, renascimentos, deslocações de poder, mutações culturais. Num tempo obcecado com o imediato, estas obras treinam a única competência verdadeiramente rara: pensar em profundidade temporal. Sem isso, o arquiteto apenas reage; não age.

Do mesmo modo, os tratados de arquitetura e os textos de Zevi ou Portoghesi não são herança académica respeitável – são armas críticas. Zevi ensina a ver o espaço como experiência viva, não como objeto estético congelado. Portoghesi revela que a arquitetura nunca foi autónoma, mas sempre atravessada por filosofia, religião, política e técnica. Quem não os lê fica refém da imagem e da tendência; quem os lê compreende que cada forma carrega uma visão do mundo.

A interpelação às novas gerações deve, portanto, ser dura e honesta: se não conheces o passado, não és contemporâneo – és apenas atual. O contemporâneo é quem compreende as camadas do tempo e age com consciência delas. O atual limita-se a reproduzir o que circula. Esta distinção tem de ser ensinada, repetida e interiorizada.

A A<[inp][3] deve assumir que conhecer o passado não é acumular dados, mas construir imunidade contra a banalidade. Num mundo saturado de estímulos, imagens e discursos simplificados, a história oferece espessura. E só quem tem espessura pode produzir arquitetura com impacto, importância e duração. A indiferença nasce sempre da superficialidade; a inquietação nasce do conhecimento.

Mais ainda: deve ser afirmado que a felicidade profissional do arquiteto depende diretamente desta consciência histórica. Quem não conhece a genealogia do seu próprio campo vive em permanente insegurança, dependente de validação externa, facilmente descartável. Pelo contrário, quem domina o passado possui referências, critérios e autonomia intelectual. Essa autonomia é condição de dignidade e, portanto, de felicidade.

Finalmente, a interpelação deve culminar numa convocação inequívoca: conhecer o passado é um dever ético do arquiteto. Porque a arquitetura molda a vida de outros. Projetar sem consciência histórica é intervir sem responsabilidade. A A<[inp][3] não pode suavizar esta exigência; deve assumi-la como linha vermelha.

Na sociedade flexiexistencialista de satisfação imediata, como prover que um jovem arquiteto queira ambicionar a sabedoria da transversatilidade face aos imputes rápidos e abundantes de um mundo consumista e de valores inconsequentes? A questão é o verdadeiro ponto de rutura do nosso tempo. Porque, na sociedade flexiexistencialista – tal como Gilles Lipovetsky a descreve, marcada pela leveza, pelo consumo emocional, pela aceleração e pela satisfação imediata – não falta informação, falta hierarquia de sentido. O jovem arquiteto não rejeita a sabedoria por incapacidade, mas porque o sistema que o envolve não lhe oferece razões fortes para a desejar. Prover essa ambição exige, portanto, uma estratégia de contrapoder cultural, não um apelo moralista.

O primeiro gesto deve ser desmascarar a promessa falsa da satisfação imediata. É preciso afirmar, de forma clara e intelectualmente honesta, que os estímulos rápidos produzem excitação, não realização; consumo, não identidade; visibilidade, não importância. A A<[INP] deve ensinar que a arquitetura – enquanto disciplina maior – opera em regimes de duração longa, de responsabilidade acumulada e de consequências irreversíveis.

Quem compreende isto percebe rapidamente que os instrumentos do imediatismo são estruturalmente inadequados para responder aos problemas que lhe são colocados. A ambição pela sabedoria nasce quando se reconhece a insuficiência do presente acelerado.

Em segundo lugar, é fundamental reformular a ideia de ambição. A sociedade flexiexistencialista associa ambição a sucesso rápido, reconhecimento mediático e acumulação de sinais externos, que conduz à ganância. A A<[inp]^3 deve reposicionar a ambição como capacidade de dominar múltiplos campos de sentido: técnico, histórico, filosófico, científico, social e estético. A transversalidade deixa de ser um fardo e passa a ser um privilégio raro. O jovem arquiteto deve perceber que quem pensa transversalmente é menos substituível, menos manipulável e mais livre. Num mundo saturado de especialistas frágeis, o generalista profundo torna-se exceção valiosa.

Depois, é necessário transformar a transversalidade em experiência concreta, não em discurso abstrato. A A<[inp]^3 deve confrontar o estudante com problemas que não podem ser resolvidos a partir de uma única disciplina: questões de habitação, densidade urbana, sustentabilidade real, tecnologia digital, democracia espacial e beleza difusa. Quando o jovem arquiteto percebe, na prática, que só uma leitura transversal permite avançar, a sabedoria deixa de ser ideal distante e torna-se necessidade operativa.

A crítica de Lipovetsky à leveza contemporânea deve ser usada como instrumento pedagógico e não como lamento. A leveza não é negada; é enquadrada. A A<[inp]^3 ensina a coexistência entre leveza formal e gravidade conceptual, entre fluidez digital e densidade ética. Esta síntese é altamente sedutora para as novas gerações, porque não exige renúncia ao presente, mas a sua superação consciente.

Outro ponto decisivo é restaurar o valor do esforço intelectual como forma de distinção legítima. Num mundo onde quase tudo é acessível sem esforço, o conhecimento profundo torna-se um capital simbólico raro. A A<[inp][3] deve afirmar, sem pudor, que a sabedoria dá acesso a uma forma superior de liberdade e felicidade profissional. Não a felicidade da aprovação imediata, mas a de quem compreende o que faz, por que o faz e para quem o faz.

Finalmente, é essencial converter a inquietação em motor de desejo. A sociedade flexiexistencialista anestesia a inquietação com entretenimento e consumo. A A<[inp][3] faz o oposto: mantém a inquietação ativa, estruturada e orientada. Mostra ao jovem arquiteto que sentir-se inquieto não é falha pessoal, mas sinal de lucidez. E que a única resposta adulta à inquietação é o aprofundamento, não a distração.

Em síntese, para que um jovem arquiteto ambicione a sabedoria da transversalidade num mundo de imputes rápidos e valores inconsequentes, é preciso oferecer-lhe algo mais forte do que estímulos: um horizonte de sentido, uma promessa de autonomia intelectual e uma forma de felicidade que não se esgota no imediato. A A<[inp][3] não compete com o ruído do mundo; ela revela a sua vacuidade e propõe, em alternativa, uma vida arquitetónica mais exigente, mais difícil – e incomparavelmente mais significativa. Em toda esta sociedade onde se inserem os novos arquitectos pressionados pela especulação imobiliária, ganância e urgência, políticas liberais, onde tudo parece caminhar num só sentido, o sentido crítico pode fazer do anarquismo de 'Contra o progresso', de Slavoj Žižek em contra corrente a questão que exige uma resposta sem equívocos, porque toca no ponto de maior tensão entre arquitetura, política e ética no presente.[3]

[3] Slavoj Žižek (n. 1949) ocupa uma posição singular na filosofia e no pensamento social contemporâneo ao articular marxismo crítico, psicanálise lacaniana e teoria hegeliana para analisar as contradições internas do capitalismo tardio. O seu trabalho não propõe sistemas fechados, mas intervenções provocatórias destinadas a expor os mecanismos ideológicos que estruturam a vida quotidiana. No centro do pensamento de Žižek está a crítica à ideologia contemporânea, que já não se impõe por repressão explícita, mas pela promessa de liberdade, prazer e escolha ilimitada. Para Žižek, o sujeito contemporâneo não é enganado pelo sistema; ele sabe das suas contradições, mas continua a agir como se não soubesse. Esta "consciência cínica" é um dos pilares da sociedade de consumo, onde ética, política e responsabilidade são substituídas por gestos simbólicos e satisfação imediata. Žižek desmonta a ideia de progresso linear e benigno, alertando para a forma como a tecnologia, o mercado e a comunicação digital produzem novas formas de totalitarismo suave, invisível e consensual. A liberdade aparente oculta uma profunda heteronomia: escolhe-se continuamente, mas raramente se decide.

Numa sociedade em que os novos arquitetos são absorvidos por um sistema dominado pela especulação imobiliária, pela urgência produtivista e por políticas liberais que se apresentam como inevitáveis, o "anarquismo" de 'Contra o Progresso' em Slavoj Žižek não deve ser lido como negação ingénua do avanço técnico ou do desenvolvimento, mas como gesto crítico de sabotagem conceptual contra a ideia de progresso automático, linear e moralmente neutro.

Žižek é fundamental, precisamente porque obriga a interromper a narrativa confortável segundo a qual "não há alternativa". O seu pensamento em contracorrente funciona como um freio epistemológico: não para parar a história, mas para questionar a direção e os pressupostos que a orientam. Para os novos arquitetos, isto é decisivo. A arquitetura é uma das disciplinas onde a ideologia do progresso se materializa com maior violência: mais rápido, mais alto, mais denso, mais rentável, mais eficiente.

Questionar este automatismo não é romantismo; é lucidez política.

O sentido crítico que Žižek oferece à arquitetura reside, antes de mais, na desconstrução da falsa neutralidade. A especulação imobiliária, a urgência de mercado e as políticas liberais não são forças naturais; são construções ideológicas que se escondem atrás da linguagem da eficiência, da inevitabilidade económica e da "necessidade". Žižek ensina a reconhecer que aquilo que se apresenta como técnico é, quase sempre, político. Para o jovem arquiteto, esta tomada de consciência é libertadora: permite-lhe perceber que não é apenas executor de um sistema, mas agente dentro dele – mesmo quando as margens de ação parecem reduzidas.

O chamado "anarquismo" de Žižek não propõe a recusa da prática, mas a recusa da obediência inconsciente. É aqui que ele se torna operativo para a A<[inp][3]. Em vez de aceitar o progresso como dogma, o arquiteto é convocado a perguntar: progresso para quem? a que custo? com

A crítica de Žižek não é anti-modernidade, mas anti-ingenuidade face às promessas redentoras do capitalismo global. No panorama contemporâneo, a relevância de Žižek reside na sua capacidade de reintroduzir o conflito, a negatividade e o antagonismo como motores do pensamento crítico. Contra a anestesia cultural e o otimismo tecnológico, Žižek insiste que só ao confrontar as falhas estruturais do sistema – ecológicas, sociais e simbólicas – é possível reabrir o espaço da política, da ética e de uma ação verdadeiramente transformadora.

que exclusões? com que perdas simbólicas, sociais e ambientais? Estas perguntas não travam o projeto; qualificam-no. Introduzem densidade ética num campo dominado pela pressa.

Num contexto em que tudo parece caminhar num só sentido, o pensamento em contracorrente não oferece conforto, mas orientação crítica. A arquitetura que emerge desta postura não é necessariamente anti-mercado, mas é anti-fatalista. Aprende a negociar, a infiltrar, a desviar, a introduzir micro-resistências formais, espaciais e programáticas dentro de sistemas aparentemente fechados. Esta é uma forma de anarquismo maduro: não a destruição do sistema, mas a sua perturbação contínua.

Para os novos arquitetos, isto tem também uma dimensão de felicidade profissional. Aceitar sem crítica o discurso do progresso conduz ao cinismo ou à exaustão. A posição žižekiana oferece uma terceira via: envolvimento crítico. Trabalhar dentro do sistema sem se confundir com ele. Esta distância reflexiva protege a identidade, alimenta a inquietação e impede a indiferença.

A A<[inp][3] pode incorporar este contributo ao ensinar que o verdadeiro progresso, no sentido kuhniano que já convocaste, não é continuidade linear, mas ruptura paradigmática. E toda a ruptura começa por um gesto de negação fundamentada. O arquiteto formado neste quadro aprende que dizer "não" – ao programa, ao cliente, à lógica dominante – pode ser tão projetual quanto dizer "sim", desde que esse "não" seja sustentado por pensamento, conhecimento e visão.

Em síntese, o anarquismo crítico de Žižek oferece aos novos arquitetos uma ferramenta essencial: a capacidade de interromper o fluxo aparentemente inevitável do mundo para o pensar. Num tempo de urgência, este gesto é revolucionário. Não para negar o progresso, mas para o resgatar da sua forma mais perigosa: aquela que avança sem consciência, sem justiça e sem sentido.

Neste tempo de perfeição imediata de satisfação plena de inefável qualidade de falta de grau de tolerância numa competição feroz pela eficácia, encara-se o erro, a fragilidade, a impossibilidade e a glória do imperfeito, como uma via possível para a aprendizagem?

É uma questão difícil e, paradoxalmente, necessária na sociedade flexiexistencialista, porque não é apenas uma sociedade da satisfação imediata; é, sobretudo, uma sociedade de intolerância ao erro, de culto da eficácia visível e de competição permanente mascarada de meritocracia. Neste contexto, falar do erro, da fragilidade e da imperfeição não é um gesto pedagógico neutro – é um ato de resistência cultural.

O primeiro passo é afirmar algo que hoje se evita dizer: a aprendizagem profunda só ocorre onde o erro é possível. Um sistema que exige perfeição imediata não forma sujeitos competentes; forma sujeitos ansiosos, defensivos e miméticos. Na arquitetura, isto é devastador. O medo de errar conduz à repetição de fórmulas testadas, à dependência de precedentes e à esterilização da intuição. A A<[inp]^3 deve assumir, sem ambiguidade, que o erro não é falha moral, mas condição estrutural do conhecimento.

É necessário, então, distinguir entre erro inconsciente e erro consciente. O primeiro é negligência; o segundo é investigação. A pedagogia A<[inp]^3 deve legitimar o erro quando este resulta de um processo exigente, informado e intencional. Errar, neste sentido, é explorar o limite do possível. E só quem se aproxima do limite aprende algo que não estava previamente dado. A impossibilidade torna-se, assim, reveladora: mostra onde o paradigma falha, onde a linguagem se esgota, onde é necessário pensar de outro modo.

A fragilidade, por sua vez, deve ser ressignificada. Num mundo que valoriza apenas a eficácia, a fragilidade é vista como fraqueza. A A<[inp]^3 propõe o inverso: a fragilidade é sensibilidade afinada. O arquiteto que reconhece a fragilidade dos sistemas sociais, ambientais e humanos projeta com mais cuidado, mais atenção ao contexto e mais responsabilidade ética. Esta consciência não paralisa; humaniza o gesto projetual.

A glória do imperfeito emerge quando se compreende que a arquitetura não é objeto acabado, mas processo aberto no tempo. Edifícios envelhecem, usos mudam, cidades transformam-se. Aceitar a imperfeição é aceitar a vida. Esta visão aproxima a arquitetura da sabedoria, afastando-a do fetichismo da imagem perfeita e do render finalizado. A A<[inp]^3 deve ensinar a projetar para a adaptação, para a contingência

e para o uso imprevisto. A imperfeição deixa de ser defeito e passa a ser potencial.

No plano pessoal, aprender a errar é aprender a suportar a frustração sem cinismo. Num sistema competitivo e feroz, muitos jovens arquitetos confundem falhar com ser descartável. A pedagogia A<[inp]^3 deve separar claramente o valor do sujeito do resultado momentâneo do seu trabalho. Esta distinção é crucial para a felicidade profissional e para a preservação da inquietação criativa. Sem ela, instala-se o conformismo ou a desistência.

Há também uma dimensão histórica que deve ser explicitada: todas as grandes transformações arquitetónicas nasceram de erros. Do gótico ao moderno, do brutalismo ao pós-moderno, do digital ao paramétrico, cada salto foi precedido por tentativas falhadas, críticas violentas e incompreensão. A narrativa do sucesso contínuo é uma construção retrospetiva. Mostrar isto aos estudantes é devolver-lhes o direito de experimentar sem culpa.

Finalmente, encarar o erro como via de aprendizagem é recusar a lógica do desempenho total. É afirmar que a arquitetura não é corrida de velocidade, mas prática de duração. A glória do imperfeito não reside na celebração da mediocridade, mas na coragem de expor processos inacabados, de assumir limites e de continuar a pensar apesar deles.

Em síntese, num tempo que exige perfeição imediata, a A<[inp]^3 deve afirmar, com clareza quase subversiva: errar é aprender, falhar é pensar, e aceitar a imperfeição é condição de sabedoria. Só assim se formam arquitetos capazes de resistir à crueldade da eficácia cega e de produzir uma arquitetura mais humana, mais justa e mais verdadeira – precisamente porque não teme a fragilidade. O facto de que a aprendizagem com o erro deve ser um fator de progresso e não um motivo de frustração, mesmo que na velocidade estonteante do tratamento de dados e de conhecimento, exige que sejamos absolutamente claros e exigentes, porque aqui toca-se no núcleo antropológico da aprendizagem e no ponto onde a sociedade flexiexistencialista mais falha.

A aprendizagem através do erro não é apenas um método pedagógico alternativo; é o único mecanismo real de progresso cognitivo, criati-

vo e civilizacional. Tudo o resto é acumulação superficial de informação ou reprodução de padrões existentes.

Comecemos por uma afirmação que deve ser assumida sem atenuantes: não existe progresso sem erro. Nem na ciência, nem na arte, nem na técnica, nem na arquitetura. Mesmo nos sistemas de inteligência artificial – cuja velocidade de tratamento de dados é incomparável à humana – o avanço ocorre por iteração, tentativa, falha, correção e reconfiguração. O erro não é um acidente do processo; é o próprio processo. A diferença é que, nos sistemas computacionais, o erro não é moralizado. Ele é contabilizado, analisado e integrado. É exatamente esta atitude que falta à cultura contemporânea em relação ao erro humano.

Na sociedade da performance imediata, o erro é interpretado como incompetência, atraso ou fraqueza. Esta leitura é profundamente anti-intelectual. Produz frustração porque cria uma dissonância insustentável entre a complexidade real do mundo e a expectativa artificial de eficácia contínua. O jovem arquiteto, confrontado com problemas que exigem tempo, maturação e revisões sucessivas, sente-se inadequado não porque falha, mas porque lhe foi negado o direito de falhar.

A A<[inp]^3 deve operar aqui uma inversão radical: retirar o erro do campo emocional da culpa e colocá-lo no campo racional da análise. Errar não é falhar como sujeito; é produzir informação nova sobre o problema. Cada erro revela limites do método, insuficiências do enquadramento teórico ou pressupostos mal formulados. Isto é conhecimento. Quando o erro é tratado como dado, e não como falha identitária, ele deixa de gerar frustração e passa a gerar progresso.

É importante sublinhar que a velocidade – seja a velocidade do mundo digital, seja a velocidade do processamento algorítmico – não elimina o erro; apenas o condensa. Sistemas rápidos erram mais depressa e corrigem mais depressa. O problema não é a velocidade, mas a ausência de ciclos de reflexão. A A<[inp]^3 deve ensinar que acelerar sem refletir não é progresso; é desgaste. O verdadeiro avanço ocorre quando a velocidade é acompanhada por capacidade crítica de avaliação do erro.

Há também uma distinção essencial entre erro produtivo e erro repetitivo. O primeiro nasce da experimentação consciente; o segundo, da ausência de aprendizagem. A pedagogia contemporânea falha quando pune ambos de igual forma. A A<[inp] deve, pelo contrário, valorizar o erro produtivo e ser implacável apenas com a repetição acrítica. Esta distinção é libertadora para o estudante: ele percebe que o que se exige não é perfeição, mas evolução. No plano psicológico, aprender a errar é aprender a tolerar a incompletude. Esta competência é hoje raríssima e absolutamente decisiva para a felicidade profissional. A frustração surge quando se espera um encerramento rápido onde só é possível aproximação progressiva. Ao aceitar o erro como etapa legítima, o arquiteto desenvolve resiliência intelectual, autonomia crítica e capacidade de persistência – qualidades sem as quais nenhuma obra relevante é possível.

Historicamente, o progresso – no sentido kuhniano que já convocaste – não ocorre por acumulação linear, mas por crises, falhas e rupturas. Cada mudança de paradigma nasce do reconhecimento de que o modelo anterior já não explica a realidade. Esse reconhecimento é, em si mesmo, a admissão de um erro estrutural. Ensinar isto é libertar o jovem arquiteto da fantasia da linearidade e introduzi-lo numa compreensão mais adulta do conhecimento.

Por fim, há um ponto que deve ser afirmado com especial clareza: a frustração não nasce do erro, nasce da sua desvalorização simbólica. Quando o erro é reconhecido como gesto de pensamento, ele gera energia; quando é tratado como vergonha, gera bloqueio. A A<[inp]^3, ao institucionalizar o erro como momento legítimo do processo projetual, transforma a fragilidade em potência e a imperfeição em motor.

Em síntese, aprender com o erro é aprender a progredir. Mesmo – e talvez sobretudo – num mundo de velocidade estonteante e de processamento massivo de dados, o erro permanece o único ponto onde o novo pode emergir. A tarefa da A<[inp]^3 não é proteger os estudantes do erro, mas ensinar-lhes a habitá-lo criticamente, a analisá-lo sem medo e a transformá-lo em conhecimento. Só assim o erro deixa de ser frustração e passa a ser aquilo que sempre foi nas grandes épocas criativas da humanidade: o início do progresso.

Em arquitetura que exige que depois do projecto haja a consequente construção, o erro não pode comprometedor e deve ser incorporado na aprendizagem, para que não conduza a frustração e ao desânimo. Porque a sociedade que progride mais rápido que a construção e muitas vezes o projeto é já obsoleto no momento da inauguração, sobretudo pelos avanços das tecnologias que condicionam o uso e função, deve salvaguardar a beleza como ação redentora.

É um paradoxo central da arquitetura contemporânea: projetar num tempo lento para um mundo que se transforma a uma velocidade que a construção não consegue acompanhar. Aqui, o erro deixa de ser apenas uma questão pedagógica e torna-se questão ontológica da disciplina. A arquitetura constrói-se uma vez, mas o mundo muda continuamente. A frustração surge quando se espera da arquitetura aquilo que ela estruturalmente não pode oferecer: atualização permanente.

A primeira clarificação – que deve ser ensinada de forma inequívoca – é esta: o erro em arquitetura não pode ser entendido como falha de execução absoluta, mas como desajuste temporal.

Muitos "erros" não resultam de incompetência, mas do facto de o projeto ter sido pensado para um presente que já não existe no momento da inauguração. Esta condição não é exceção moderna; é estrutural, apenas hoje mais visível devido à aceleração tecnológica.

A A<[inp]^3 deve, portanto, ensinar a distinguir entre erros irreversíveis e erros integráveis. Erros irreversíveis são os que comprometem segurança, dignidade humana, justiça espacial ou sustentabilidade básica. Estes exigem rigor máximo e responsabilidade ética absoluta. Já os erros integráveis – programáticos, funcionais, tecnológicos ou simbólicos – devem ser encarados como parte do ciclo de vida do edifício. O arquiteto precisa de aprender a projetar aceitando que nem tudo será definitivo.

Para que o erro não seja comprometedor, a arquitetura deve deslocar-se do objeto fechado para o sistema aberto. Isto implica projetar estruturas adaptáveis, espaços reprogramáveis, infraestruturas generosas e lógicas construtivas que aceitem transformação. O erro deixa de ser falha quando o edifício é capaz de o absorver e reinterpretar. A apren-

dizagem acontece quando o arquiteto observa como o edifício é usado, apropriado, alterado – muitas vezes contra a intenção inicial.

Aqui entra uma noção decisiva: o projeto não termina na inauguração. A pedagogia arquitetónica deve romper com a ficção do edifício acabado. A verdadeira aprendizagem acontece no pós-uso, no confronto entre intenção e realidade. Quando esta fase é integrada na formação, o erro deixa de gerar desânimo porque se torna fonte de conhecimento acumulado. A frustração nasce apenas quando o arquiteto é afastado das consequências do seu próprio trabalho.

Quanto à obsolescência tecnológica, a A<[inp]^3 deve ensinar que a arquitetura não deve competir com a tecnologia na sua própria lógica. Tudo o que é tecnológico será superado; tudo o que é arquitetónico deve resistir a essa superação. Usos mudam, dispositivos mudam, sistemas digitais tornam-se obsoletos. O que permanece é a espacialidade, a proporção, a luz, a materialidade, a relação com o corpo e com o tempo. Aqui, sim, a beleza emerge como redentora – não como ornamento, mas como estrutura profunda.

A beleza não é aquilo que impede o erro; é aquilo que o torna suportável. Um edifício pode falhar funcionalmente e ainda assim ser amado, apropriado, preservado, porque oferece qualidade espacial, dignidade e sentido. A história está cheia de edifícios cuja função original desapareceu, mas cuja beleza lhes garantiu continuidade. A A<[inp]^3 deve afirmar isto com clareza: a beleza é o que permite à arquitetura sobreviver à mudança.

Do ponto de vista do arquiteto, esta consciência é libertadora. Ele aprende que não está a projetar soluções finais, mas formas abertas de vida. O erro, neste contexto, deixa de ser fracasso pessoal e passa a ser diálogo com o tempo. A frustração transforma-se em humildade ativa; o desânimo, em responsabilidade prolongada.

Por fim, é essencial ensinar que a arquitetura progride mais lentamente precisamente porque carrega consequências reais. Esta lentidão não é defeito; é condição ética. O arquiteto que aceita esta condição deixa de competir com a velocidade do mundo e passa a oferecer aquilo que o mundo mais necessita: permanência, continuidade e sentido.

Em síntese, o erro em arquitetura não se evita – gestiona-se, integra-se e transcende-se. Transcende-se através da adaptabilidade, da aprendizagem pós-uso e, sobretudo, da beleza enquanto valor não obsoleto. É assim que a arquitetura permanece relevante num mundo que muda mais depressa do que ela pode construir. E é assim que o arquiteto pode continuar a aprender sem cair na frustração, porque compreende que o seu verdadeiro interlocutor não é o instante, mas o tempo.

E o que pode oferecer a arquitetura aos arquitetos que também são cidadãos; o ideal da 'boa vida' como é referido por Inãki Abalos, na preposição que a boa vida é o progresso consumista?

A questão obriga a uma distinção rigorosa, porque o conceito de "Boa Vida", tal como é trabalhado por Iñaki Ábalos, é frequentemente mal interpretado quando colado de forma acrítica à ideia de progresso consumista. A arquitetura tem aqui uma responsabilidade dupla: enquanto disciplina que organiza o espaço coletivo e enquanto prática que estrutura a vida de quem a exerce.

O que pode ela oferecer aos arquitetos enquanto cidadãos num mundo que confunde bem-estar com consumo?

O primeiro gesto crítico é desfazer a equivalência entre boa vida e acumulação. O progresso consumista promete conforto, eficiência e acesso ilimitado, mas produz, simultaneamente, saturação, ansiedade e perda de sentido. Ábalos é subtil neste ponto: a boa vida não é negação da técnica nem do conforto moderno, mas capacidade de os integrar numa ecologia de vida equilibrada, onde energia, espaço, tempo e corpo não entram em conflito permanente. A arquitetura, quando bem pensada, oferece precisamente essa mediação.

Para o arquiteto-cidadão, a arquitetura pode oferecer, antes de mais, um modo de vida coerente. Projetar espaços que respeitam limites ambientais, sociais e humanos implica viver segundo esses mesmos princípios. Esta coerência entre prática profissional e vida pessoal é uma das fontes mais sólidas de felicidade cívica. Quando o arquiteto não precisa de trair os seus valores para sobreviver profissionalmente, a boa vida deixa de ser retórica e torna-se experiência.

A arquitetura oferece também uma relação qualitativa com o tempo. O progresso consumista acelera tudo; a boa vida exige ritmos diferenciados. A prática arquitetónica – quando não totalmente capturada pela urgência especulativa – ensina paciência, espera, maturação. Esta temporalidade longa é um antídoto contra a ansiedade contemporânea. O arquiteto aprende que nem tudo deve ser imediato, nem tudo deve ser otimizado.

Outro contributo essencial é a reconciliação entre técnica e sensibilidade. Ábalos insiste numa modernidade ecológica, onde o conforto não é obtido pela dominação energética extrema, mas pela inteligência espacial, climática e material. Para o arquiteto enquanto cidadão, isto traduz-se numa forma de habitar mais consciente, menos dependente do excesso, mais atenta ao contexto. A boa vida surge aqui como sobriedade qualificada, não como privação.

A arquitetura oferece ainda pertença à polis. Ao intervir no espaço público, o arquiteto participa ativamente na construção do comum.

Esta dimensão cívica é frequentemente esquecida numa sociedade individualista, mas é fundamental para a boa vida. Sentir que o próprio trabalho contribui para melhorar a vida de outros – e não apenas para alimentar circuitos de lucro – gera reconhecimento simbólico e autoestima social. Isto não é consumo; é dignidade.

Importa também sublinhar que a boa vida não é ausência de conflito, mas capacidade de o gerir com sentido. A arquitetura ensina a lidar com contradições: entre economia e ética, técnica e cultura, permanência e mudança. Esta competência transfere-se para a cidadania. O arquiteto-cidadão torna-se mais crítico, mais responsável e menos vulnerável às simplificações ideológicas do progresso consumista.

Por fim, a arquitetura oferece algo que o consumo não pode oferecer: legado. Um objeto consumido desaparece; uma obra arquitetónica permanece, mesmo quando transformada. Para o arquiteto, saber que o seu trabalho participa numa continuidade histórica é uma forma profunda de boa vida. Não porque garante imortalidade, mas porque inscreve a existência individual numa narrativa maior.

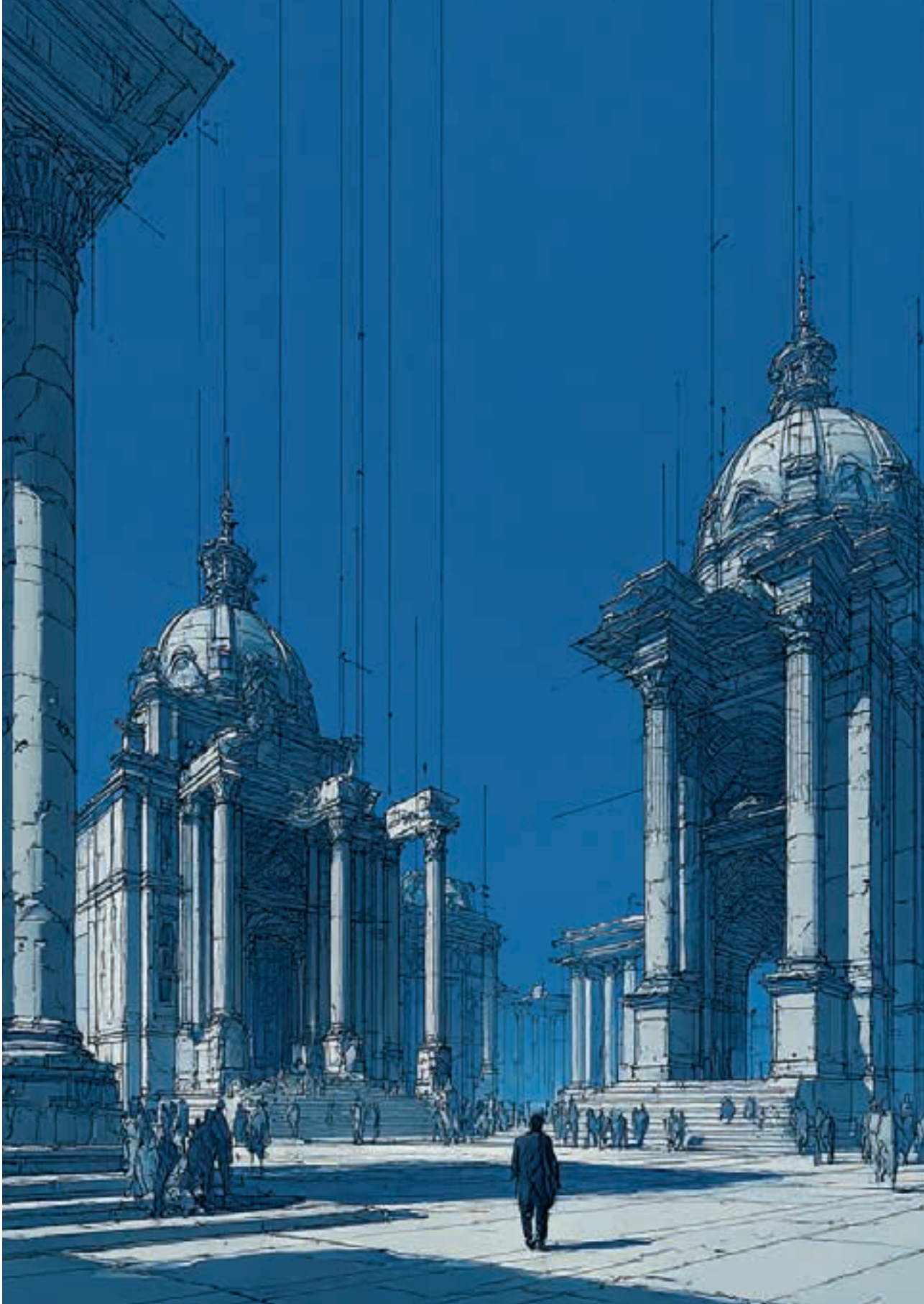
Em síntese, a arquitetura pode oferecer aos arquitetos enquanto cidadãos uma conceção alternativa de progresso: não o progresso da acumulação, mas o progresso da qualidade. A boa vida, neste sentido, não se mede pelo que se possui, mas pela forma como se habita – o espaço, o tempo, a técnica e a sociedade. É aqui que Ábalos, a A<[inp][3] e a arquitetura enquanto disciplina maior convergem: na recusa do consumo como fim e na afirmação da vida bem construída como verdadeiro horizonte de progresso.

Mas sendo os arquitetos também cidadãos; para os cidadãos o que pode distinguir, ser o sinal distintivo entre a construção qualificada e cuidada e a qualificação de arquitetura? A distinção colocada é absolutamente central e, ao contrário do que muitas vezes se sugere, não é uma distinção técnica, mas cultural, ética e simbólica. Para os cidadãos – que não dominam a linguagem disciplinar da arquitetura – a diferença entre construção qualificada e arquitetura verdadeira não se reconhece pelo discurso, mas pela experiência. É precisamente sobre esta diferença experiencial que os grandes teóricos se debruçaram.

Comecemos por uma formulação clara: toda a arquitetura é construção, mas nem toda a construção é arquitetura. Esta ideia atravessa a teoria arquitetónica do século XX e XXI. A construção qualificada responde eficazmente a requisitos funcionais, técnicos, económicos e normativos. A arquitetura começa quando, para além disso, o edifício produz sentido, organiza valores e transforma a forma como o cidadão se relaciona com o espaço, consigo próprio e com os outros.

Christian Norberg-Schulz é talvez o autor mais clarividente; em Genius Loci, afirma que a arquitetura se distingue porque concretiza existencialmente o lugar. Uma construção pode ser correta, eficiente e até confortável; a arquitetura, porém, faz com que o cidadão sinta que aquele lugar "faz sentido", que pertence a um mundo reconhecível. Quando um edifício ajuda alguém a orientar-se, a sentir-se em casa, a reconhecer identidade e continuidade, estamos perante arquitetura. Quando apenas abriga funções, estamos no domínio da construção.[4]

[4] Christian Norberg-Schulz (1926–2000) ocupa um lugar decisivo no pensamento arquitetónico da segunda metade do século XX ao reintroduzir o lugar como categoria fundamental da experiência humana, num momento



Juhani Pallasmaa aprofunda esta distinção a partir do corpo e da perceção. Em The Eyes of the Skin, ele afirma que a arquitetura se reconhece porque envolve todos os sentidos, enquanto a construção comum se limita ao visual e ao utilitário. Para o cidadão, o sinal distintivo é quase inconsciente: a arquitetura acalma, envolve, dignifica; a mera construção funciona, mas não permanece na memória. Onde há silêncio espacial, tactilidade, proporção, sombra e ritmo, pode haver acontecimento da arquitetura.

Peter Zumthor reforça esta ideia ao falar de atmosfera. Segundo ele, a arquitetura distingue-se quando cria uma presença emocional específica, difícil de verbalizar, mas imediatamente reconhecível. O cidadão não precisa de saber porquê; sente. Um edifício arquitetónico "tem peso", "tem gravidade", "tem carácter". A construção qualificada pode ser correta, mas é neutra. A arquitetura nunca é neutra: afeta-nos profundamente.

Aldo Rossi introduz um critério temporal decisivo. Para ele, a arquitetura distingue-se porque resiste à obsolescência simbólica. Muitas construções são úteis enquanto o programa e a função persiste; a arquitetura permanece significativa mesmo quando o uso muda.

histórico dominado pela abstração funcionalista, pela universalização técnica do modernismo e pela crescente homogeneização do espaço construído. A sua obra surge como reação crítica à perda de significado do ambiente arquitetónico nas sociedades industrializadas e tardomodernas. Em *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1980), Norberg-Schulz recupera o conceito latino de genius loci – o espírito do lugar – para afirmar que a arquitetura não deve apenas responder a funções ou programas, mas revelar, intensificar e tornar habitável o caráter de um lugar. Influenciado pela fenomenologia de Heidegger, entende o habitar como condição existencial: o homem precisa de orientação e identificação para existir no mundo. O lugar deixa de ser mero suporte físico e passa a ser entidade cultural, simbólica e afetiva. Esta conceção reencontra uma linhagem clássica profunda. Já em Aristóteles, o *topos não é simples localização geométrica, mas condição ontológica da presença: tudo o que existe, existe em lugar. É precisamente esta consciência que explica a força civilizacional do projeto urbano de Alexandre, o Grande. Ao fundar as Alexandrias, Alexandre não impôs apenas domínio militar, mas instaurou lugares de identidade, centros urbanos onde cultura, poder, memória e conhecimento se sedimentavam. A cidade torna-se instrumento de consolidação do mundo conhecido, espaço de pertença e de continuidade cultural.* Norberg-Schulz reinscreve esta tradição no debate contemporâneo ao afirmar que, sem lugar, não há mundo; há apenas circulação, trânsito e indiferença. Num tempo marcado pela mobilidade extrema, pela deslocalização digital e pela neutralização dos territórios, o *genius loci* torna-se conceito crítico e ético. A arquitetura readquire, assim, a responsabilidade de dar forma ao mundo vivido, de transformar o espaço em lugar e o território em casa. A importância de Norberg-Schulz reside, portanto, em ter restituído à arquitetura a sua missão fundadora: não apenas construir edifícios, mas fundar lugares onde a vida humana possa reconhecer-se, orientar-se e permanecer. Num mundo globalizado e flexiexistencialista, esta lição torna-se não um gesto nostálgico, mas uma necessidade estrutural da civilização.

Para o cidadão, isto traduz-se num reconhecimento simples: certos edifícios continuam a importar, mesmo quando já não servem exatamente o que serviam. A cidade está cheia destes exemplos. A construção passa; a arquitetura fica.

Bruno Zevi acrescenta uma dimensão pedagógica essencial: a arquitetura é aquela que organiza o espaço como experiência viva, não como objeto. Para o cidadão, isto significa percorrer, habitar, atravessar e sentir o edifício como sequência espacial, e não apenas como forma exterior. Quando o espaço interior é mais determinante do que a fachada, estamos no campo da arquitetura. Quando tudo se esgota na imagem, estamos perante construção estetizada.

Kenneth Frampton oferece um critério ético-político. No seu conceito de regionalismo crítico, a arquitetura distingue-se porque responde ao lugar, ao clima, à cultura e à sociedade, resistindo à homogeneização global. Para o cidadão, o sinal distintivo é claro: aquele edifício poderia existir apenas ali. A construção genérica poderia estar em qualquer lugar; a arquitetura está enraizada.

Por fim, Iñaki Ábalos introduz o critério contemporâneo da boa vida. Para ele, a arquitetura distingue-se quando melhora efetivamente a qualidade de vida quotidiana, não apenas através do conforto técnico, mas pela inteligência energética, pela relação com o exterior, pela gestão do tempo e do uso. O cidadão reconhece arquitetura quando sente que o espaço facilita viver melhor, não apenas consumir melhor.

Se sintetizarmos o que dizem estes teóricos, podemos afirmar, de forma inequívoca, que para os cidadãos a arquitetura se distingue da construção qualificada quando:

– o espaço produz identidade e pertença;
– o edifício é vivido com o corpo inteiro, não apenas usado;
– existe atmosfera e memória;
– o tempo não o torna irrelevante;
– o lugar é reconhecível e insubstituível;
– a vida quotidiana é dignificada

A construção qualificada resolve problemas; a arquitetura dá significado à sua resolução. Este é o ponto decisivo para a A<[inp][3] e para os novos arquitetos: numa sociedade onde quase tudo pode ser construído com competência técnica, a arquitetura é aquilo que não pode ser automatizado, nem reduzido a norma, nem avaliado apenas por métricas. É o excedente simbólico, humano e civilizacional da construção.

Para os cidadãos, esse excedente é sentido antes de ser compreendido. Para os arquitetos, é nele que reside a responsabilidade maior – e também a razão profunda pela qual a arquitetura continua a ser, apesar de tudo, uma disciplina maior da sociedade formal.

Nesta questão de aprendizagem sucessiva, existem uma série de livros de conversas com os estudantes de autores dispares mas com sentido de confronto e conforto com o estudo; Rem Koolhas 'Conversa com os estudantes', Álvaro Siza Vieira 'Conversaciones con Valdemar Cruz', Santiago Calatrava 'Conversaciones com os estudantes', Louis Khan 'Conversaciones con estudantes', Paulo Mendes da Rocha 'Conversaciones con estudantes', Toyo Ito ' Conversaciones con estudantes', Tadao Ando 'Conversaciones com estudantes' [edições GG Gustavo Gili].

O conjunto de livros referido, não é apenas um corpus de testemunhos autorais; constitui, em rigor, uma pedagogia transversal da arquitetura através da palavra viva. O que os une não é a convergência formal ou ideológica, mas o facto de todos aceitarem expor-se perante estudantes, isto é, perante o tempo futuro da disciplina. Essa exposição revela algo que os tratados raramente mostram: como se pensa antes de saber, como se duvida, como se erra, como se amadurece. É aí que reside a passagem de conhecimento para sabedoria.

Há, desde logo, uma aprendizagem comum a todos: nenhum deles se apresenta como detentor de um método fechado. Mesmo Koolhaas, que é frequentemente lido como estratega intelectual do caos contemporâneo, fala com os estudantes a partir da incerteza, da leitura do mundo e da observação obsessiva da realidade. O que se apreende aqui é que a arquitetura não nasce de um estilo, mas de uma atenção radical ao presente. Koolhaas transmite a sabedoria da lucidez: compreender o mundo tal como é, sem nostalgia nem moralismo, mas também sem ingenuidade.

Em Álvaro Siza Vieira, o ensinamento é quase oposto na forma, mas complementar no fundo. Nas conversas com Valdemar Cruz, Siza insiste na lentidão, na escuta e no desenho como forma de pensar. O estudante aprende que a arquitetura não se impõe; revela-se progressivamente através do diálogo com o lugar, com o programa e com a própria mão. A sabedoria que aqui passa é a da humildade ativa: saber esperar, corrigir, voltar atrás sem perder identidade.

Santiago Calatrava transmite uma lição essencial sobre continuidade entre disciplinas. Ao falar com estudantes, ele insiste na convergência entre engenharia, arte, corpo e movimento. O conhecimento que passa é técnico e poético ao mesmo tempo, mas a sabedoria reside na ideia de que a arquitetura exige compromisso físico e intelectual total. Calatrava ensina que a intuição formal só é legítima quando sustentada por rigor estrutural extremo.

Louis Kahn, talvez o mais profundo arquiteto no plano ontológico, oferece aos estudantes uma aprendizagem rara: a arquitetura como pergunta e não como resposta. Nas suas conversas, Kahn fala de "o que um edifício quer ser", introduzindo uma dimensão ética e quase metafísica no projeto. A passagem de sabedoria aqui é clara: o arquiteto não domina a arquitetura; serve-a. Esta inversão é fundamental para formar arquitetos capazes de resistir ao ego e à pressa.

Paulo Mendes da Rocha, por seu lado, oferece uma sabedoria profundamente cívica. Nas suas conversas, a arquitetura surge sempre ligada à cidade, à política, à técnica enquanto instrumento coletivo. O estudante aprende que projetar é assumir responsabilidade pública. Mendes da Rocha transmite a ideia de que a arquitetura só é grande quando melhora efetivamente a vida comum, mesmo quando é dura, económica ou brutal na expressão.

Toyo Ito introduz uma aprendizagem própria da contemporaneidade: a fragilidade como valor. Ao falar com estudantes, ele reconhece a instabilidade do mundo digital, das estruturas sociais e das identidades. A sabedoria que passa é a da adaptação sensível: projetar sistemas leves, abertos, capazes de responder a mutações imprevisíveis. Ito ensina que a rigidez formal é incompatível com um mundo fluido.

Tadao Ando oferece talvez a lição mais silenciosa e exigente: disciplina interior. Nas suas conversas, Ando fala de autodidatismo, esforço, repetição e concentração. O estudante aprende que a liberdade arquitetónica nasce da contenção, e que a espiritualidade do espaço não é decorativa, mas construída com rigor extremo. A sabedoria aqui é ética: sem exigência pessoal, não há arquitetura durável.

Se procurarmos a passagem comum de conhecimento para sabedoria em todos estes autores, ela pode ser formulada assim: a arquitetura não se aprende por imitação, mas por confronto interior. Cada um deles oferece aos estudantes não um modelo a copiar, mas um modo de estar perante o mundo – atento, crítico, disciplinado, inquieto.

Para a A<[inp]^3, este conjunto de vozes é exemplar porque mostra que a verdadeira aprendizagem não consiste em absorver respostas, mas em aprender a sustentar perguntas ao longo do tempo. O estudante que lê estas conversas compreende que errar é inevitável, que duvidar é necessário e que a identidade se constrói lentamente, em diálogo com o mundo e com a própria consciência.

Em suma, o que se apreende com todos eles é: o conhecimento ensina a fazer; a sabedoria ensina por que razão vale a pena continuar. É essa passagem – rara, exigente e profundamente humana – que estas conversas oferecem às novas gerações de arquitetos e que a A<[inp]^3 deve assumir como parte estruturante da sua pedagogia.

Ao aprofundar-se cada uma dessas figuras não como ícones isolados, mas como respostas situadas ao seu tempo, são respostas que precisamente se tornaram constitutivas da contemporaneidade. A incorporação do seu valor exige compreender contra o quê, a partir de quê e para quê cada um deles pensou e projetou.

Rem Koolhaas emerge num momento em que a arquitetura perde definitivamente a ilusão de controlo total. A cidade já não é forma, é processo; já não é composição, é acumulação, fricção, excesso. O valor de Koolhaas no seu tempo reside na coragem de não moralizar a realidade. Ele não tenta salvar a cidade moderna; decide compreendê-la. Ao fazê-lo, inaugura uma contemporaneidade crítica que aceita o capitalismo tar-

dio, a globalização e a cultura do espetáculo como matéria de trabalho. A sua relevância não está nas formas, mas na lucidez brutal com que expõe as lógicas invisíveis do poder, do programa e da infraestrutura. Koolhaas dá razão à contemporaneidade porque ensina que a arquitetura que ignora o mundo real é irrelevante.

Álvaro Siza Vieira nasce na resistência. Num Portugal periférico, pobre e politicamente instável, Siza constrói uma contemporaneidade a partir da escassez. O seu valor histórico está em demonstrar que a modernidade não é um estilo internacional, mas uma atitude ética perante o lugar, o tempo e as pessoas. Siza torna-se contemporâneo porque recusa tanto o historicismo como o espetáculo. Ele ensina que a arquitetura pode ser profundamente moderna sem ser ruidosa, que a identidade não se proclama – constrói-se. A sua obra prova que a contemporaneidade também se faz de continuidade, de memória transformada, de atenção radical ao humano.

Santiago Calatrava representa a recuperação de algo que o século XX quase perdera: a confiança na síntese total. Num tempo fragmentado entre engenheiros, arquitetos e artistas, Calatrava reivindica a figura do autor total, herdeiro direto do Renascimento.

O seu valor contemporâneo reside na reintrodução do corpo, do movimento e da expressividade estrutural num mundo cada vez mais abstrato e digital. Mesmo quando criticado, Calatrava cumpre uma função essencial: lembrar que a técnica também pode emocionar. Ele dá razão à contemporaneidade ao demonstrar que a engenharia não é apenas eficiência, mas linguagem.

Louis Kahn surge num momento de crise profunda do modernismo funcionalista. Quando a arquitetura parecia reduzida a sistemas e normas, Kahn devolve-lhe espessura ontológica. O seu valor no tempo é o de recolocar as grandes perguntas: o que é um espaço? o que é uma instituição? o que é permanência? Kahn torna-se contemporâneo porque recusa a obsolescência programada do pensamento. A sua arquitetura é lenta num mundo que acelera, silenciosa num mundo ruidoso. Ele dá razão à contemporaneidade ao mostrar que sem profundidade simbólica não há futuro, apenas consumo de formas.

Paulo Mendes da Rocha afirma-se no contexto brasileiro como arquiteto da radicalidade cívica. Num país marcado por desigualdade extrema, a sua arquitetura assume-se como infraestrutura social, não como objeto estético autónomo. O seu valor histórico está em demonstrar que brutalidade formal pode coexistir com generosidade pública. Mendes da Rocha dá razão à contemporaneidade ao recusar o fetichismo da imagem e ao insistir que arquitetura é, antes de tudo, construção do comum. Ele antecipa debates atuais sobre espaço público, justiça espacial e direito à cidade.

Toyo Ito representa a transição decisiva para o mundo digital e imaterial. No seu tempo, a arquitetura confronta-se com a dissolução da forma estável, da função fixa e da identidade sólida.

Ito responde com uma arquitetura sensível, leve e adaptativa, que aceita a instabilidade como condição. O seu valor contemporâneo reside em compreender que o espaço já não é apenas físico, mas informacional, relacional e atmosférico. Ele dá razão à contemporaneidade porque aceita a fragilidade como valor positivo e projeta para um mundo em permanente mutação.

Tadao Ando surge como figura paradoxal: profundamente contemporâneo através da austeridade. Num Japão hiper-tecnológico, Ando constrói silêncio, vazio e introspeção. O seu valor no tempo é o de resistir à aceleração através da disciplina. Ando mostra que a contemporaneidade não exige excesso, mas intensidade. A sua arquitetura devolve ao espaço uma dimensão espiritual sem religiosidade explícita, algo crucial num mundo secularizado e saturado de estímulos. Ele dá razão à contemporaneidade ao provar que o essencial continua a ser radical.

Se olharmos este conjunto em articulação, compreendemos algo fundamental para os estudantes e para a A<[inp]^3: a contemporaneidade não é uma estética, é uma posição crítica perante o tempo. Cada um destes arquitetos é contemporâneo porque respondeu com rigor às tensões do seu momento histórico, sem fugir à complexidade.

A verdadeira incorporação do seu valor não passa por os canonizar, mas por compreender que todos eles ensinam a mesma lição profunda:

a arquitetura só permanece quando aceita o risco de pensar contra a corrente do seu próprio presente. É essa coragem – intelectual, ética e existencial – que transforma conhecimento em sabedoria e que continua a dar sentido à arquitetura hoje.

Mas num reconhecimento transversal e dinâmico, das percepções evidenciadas pelo tempo recente, no panorama internacional, o arquiteto no seu percurso profissional mais reconhecidamente influente e referênciavel como mentor para uma ideia de arquitectura, para a sociedade flexiexistencialista não existe um único arquiteto que, isoladamente, possa ser proclamado "o" mentor absoluto da arquitetura para a sociedade flexiexistencialista.

A própria condição flexiexistencial – líquida, acelerada, contraditória, saturada de estímulos e desprovida de narrativas unificadoras – impede a existência de uma figura totalizante, à maneira de um Vitrúvio, um Alberti ou mesmo um Le Corbusier.

Contudo afigura-se um consenso implícito no panorama internacional – académico, crítico e institucional – de que Rem Koolhaas é a figura mais influente, referenciável e estruturalmente decisiva para compreender e formar a arquitetura contemporânea enquanto resposta ao mundo tal como ele é, e não como desejaríamos que fosse. E explica-se porquê, com rigor.

Koolhaas não é apenas um arquiteto de obras; é sobretudo um arquiteto do pensamento arquitetónico enquanto sistema operativo do real. A sua influência ultrapassa largamente os edifícios construídos e instala-se no território onde a arquitetura se cruza com a economia, a política, os media, a cultura de massas, a tecnologia, a geopolítica e a condição urbana global. Isto é central para a sociedade flexiexistencialista, que não vive de formas estáveis, mas de processos, fluxos, tensões e paradoxos.

O que torna Koolhaas particularmente reconhecido como mentor é o facto de ele não oferecer conforto moral. Não promete redenção pela beleza, nem salvação pela ética, nem transcendência pela forma. Oferece algo mais exigente: lucidez. Ele ensina os arquitetos a operar dentro da complexidade, da ambiguidade e da contradição, sem nostalgia nem

ingenuidade. Numa sociedade onde tudo é simultâneo, fragmentado e acelerado, esta capacidade é decisiva.

Além disso, a sua verdadeira escola não é apenas o OMA, mas o método intelectual que instituiu: investigação antes da forma, leitura crítica antes do desenho, compreensão do programa como fenómeno cultural, e não apenas funcional. O OMA, enquanto laboratório de pensamento transversal, tornou-se um modelo replicado globalmente, inclusive fora da arquitetura. Isto faz dele não apenas um arquiteto influente, mas um produtor de arquitetos, o que é critério essencial para falar de mentoria histórica.

No entanto – e isto é crucial – Koolhaas não é suficiente. Ele é o arquiteto da consciência crítica do presente, mas não resolve sozinho a dimensão existencial, ética e sensível que a sociedade flexiexistencialista exige.

É por isso que, num plano complementar, o reconhecimento internacional aponta para uma constelação de mentores, cada um operando um eixo essencial:

- Álvaro Siza, como mentor da ética silenciosa, da identidade construída na continuidade e da resistência ao espetáculo.
- Tadao Ando, como mentor da interioridade, da disciplina e da intensidade num mundo disperso.
- Paulo Mendes da Rocha, como mentor da dimensão cívica e política da arquitetura enquanto construção do comum.
- Toyo Ito, como mentor da transição para o imaterial, o digital e o instável.

Mas se a pergunta for, quem é reconhecido internacionalmente como o mais influente, o mais citado, o mais estruturante e o mais formador de gerações, a resposta, sem ambiguidade, é Rem Koolhaas.

E há ainda um ponto decisivo para a A<[inp]^{3}: Koolhaas é o arquiteto que mais claramente compreendeu que a arquitetura deixou de ser apenas construção de edifícios para passar a ser construção de sentido num mundo saturado de informação. Isso coincide diretamente com a tua leitura da terceira idade da humanidade, a idade digital, e com a necessidade de uma arquitetura noética, protométrica e infinitária.

Em síntese:
– Koolhaas é o mentor da lucidez crítica.
– Siza é o mentor da consistência ética.
– Ando é o mentor da intensidade espiritual.
– Mendes da Rocha é o mentor da responsabilidade cívica.

A arquitetura para a sociedade flexiexistencialista não nasce de um mestre único, mas da tensão viva entre estes polos. E é precisamente nesse espaço de tensão – e não de síntese fácil – que a A<[inp][3] encontra a sua razão de ser.

Rem Koolhas posicionou-se necessariamente numa posição intelectual de influência, método operativo e efeito geracional, influenciando os arquitetos seguintes não por imitação formal, mas por reconfiguração profunda do papel do arquiteto. É isso que explica a sua projeção desde o BIG até Kéré, ainda que em direções aparentemente opostas.

Koolhaas posiciona-se, desde cedo, contra três dogmas que dominavam o final do século XX: a arquitetura como estilo, a arquitetura como moral redentora e a arquitetura como disciplina autónoma. Em Delirious New York, ele legitima a cidade como produto do desejo coletivo, da especulação, da tecnologia e do acaso. Ao fazê-lo, liberta os arquitetos da obrigação de "corrigir" o mundo e convida-os a interpretá-lo criticamente. Este gesto funda uma nova atitude: o arquiteto como leitor do real antes de ser autor de formas.

O segundo posicionamento fundamental é metodológico. Koolhaas transforma o projeto num processo de investigação, onde estatística, sociologia, economia, política, cultura pop e tecnologia entram no mesmo plano do desenho. O OMA deixa de ser um atelier clássico e torna-se um dispositivo intelectual. Esta mudança tem um impacto direto nas gerações seguintes: o projeto já não nasce de uma ideia formal inicial, mas de um diagnóstico complexo do contexto. Esta lógica é replicada, adaptada e, em certos casos, simplificada por muitos dos seus antigos colaboradores.

Bjarke Ingels é talvez o caso mais visível desta herança. O BIG nasce diretamente da cultura OMA, mas opera uma inflexão decisiva: transforma a lucidez crítica de Koolhaas em otimismo comunicável. Onde

Koolhaas é ambíguo, Bjarke é afirmativo; onde Koolhaas problematiza, Bjarke resolve. Contudo, o método é o mesmo: programa como gerador formal, hibridação tipológica, aceitação do mercado e da sustentabilidade como motores do projeto. O célebre "Yes is More" só é possível porque Koolhaas antes legitimou o "sim" ao mundo real, mesmo quando desconfortável. Bjarke herda a liberdade conceptual de Koolhaas, mas traduz-a numa linguagem mais acessível, gráfica e sedutora para a sociedade do espetáculo.

No caso de Kengo Kuma, a influência é mais subtil, mas igualmente estrutural. Kuma também reage ao modernismo tardio e à monumentalidade autorreferencial, mas fá-lo através da dissolução da forma e da desmaterialização. A influência de Koolhaas aqui não é formal, mas conceptual: a recusa da arquitetura como objeto autónomo e a aceitação da arquitetura como fenómeno relacional, cultural e contextual. Koolhaas abre o campo para uma arquitetura que pode ser frágil, efémera e adaptativa – algo que Kuma explora profundamente no contexto japonês.

Quando olhamos para Francis Kéré, a influência opera ainda noutro plano; Kéré não partilha a estética nem o universo urbano de Koolhaas, mas partilha algo essencial: a ideia de que arquitetura é sistema, não forma isolada. Koolhaas ensinou uma geração a pensar arquitetura como infraestrutura social, política e económica. Kéré aplica essa lógica a contextos de escassez, clima extremo e comunidades participativas. A herança koolhaasiana está na compreensão de que o projeto deve nascer da leitura profunda das forças que o atravessam – neste caso, clima, cultura local, economia de meios e participação comunitária.

Se alargarmos o espectro, vemos a influência de Koolhaas em arquitetos como Alejandro Aravena, Lacaton & Vassal ou mesmo Herzog & de Meuron no seu período mais experimental. Em todos eles, surge um denominador comum: o abandono da pureza disciplinar. A arquitetura deixa de ser um exercício de estilo e passa a ser uma negociação constante entre forças contraditórias.

O que distingue Koolhaas de outros mestres é que ele não oferece um modelo a seguir, mas um campo de liberdade intelectualmente exigente. Essa liberdade, contudo, tem um preço: muitos dos seus herdeiros

transformaram o método em fórmula e a complexidade em retórica. Ainda assim, o impacto é inegável.

Rem Koolhaas reposiciona o arquiteto como intérprete crítico da realidade contemporânea, substitui o estilo pelo método investigativo, legitima a contradição, o mercado, a globalização e o programa como matéria arquitetónica e os seus herdeiros divergem algo formalmente, mas partilham a mesma matriz intelectual.

É por isso que, do BIG a Kéré, passando por caminhos tão distintos, encontramos sempre o mesmo gesto fundador: a arquitetura como leitura ativa do mundo, e não como fuga a ele. Esse é o verdadeiro legado de Rem Koolhaas e a razão pela qual ele permanece central na formação do arquiteto da sociedade flexiexistencialista.

A especulação da A<[inp]^3 como gramática filosófica da forma, é primeira camada de eixo de reflexão sobra a instabilidade ontológica e a fragmentação identitaria. Entrar na A<[inp]^3 como gramática filosófica da forma exige abandonar definitivamente a ideia de gramática como conjunto de regras normativas e assumi-la como sintaxe operativa do indizível. A primeira camada – proposta como eixo da instabilidade ontológica e da fragmentação identitária – é, na verdade, o fundamento inevitável da condição contemporânea e o ponto de partida legítimo para qualquer arquitetura que pretenda operar no real sem nostalgia nem ilusão.

Na sociedade flexiexistencialista, o ser já não é entendido como substância estável, mas como processo em permanente reconfiguração. A ontologia deixa de ser uma ontologia do "ser" para se tornar uma ontologia do "estar-a-tornar-se". Isto tem consequências diretas na arquitetura: a forma não pode mais reclamar permanência simbólica absoluta, nem a identidade pode ser fixada numa linguagem formal coerente e contínua ao longo do tempo. A A<[inp]^3 reconhece esta condição não como falência, mas como matéria prima filosófica.

Enquanto gramática, a A<[inp]^3 começa por recusar o edifício como objeto fechado e afirma-o como campo de intensidades. A instabilidade ontológica manifesta-se na recusa de hierarquias fixas entre estrutura, programa, pele, uso e significado. Tudo é potencialmente reversível, re-

programável, reinterpretável. A forma deixa de ser resultado final e passa a ser estado provisório de equilíbrio entre forças divergentes. Isto não significa arbitrariedade; significa rigor num mundo instável.

A fragmentação identitária, por sua vez, não é lida pela A<[inp]³ como perda de sentido, mas como multiplicação de camadas de pertença. O sujeito contemporâneo é simultaneamente local e global, físico e digital, individual e coletivo, produtivo e performativo. A arquitetura que emerge desta condição não pode oferecer uma identidade única e totalizante. Em vez disso, deve operar como dispositivo de reconhecimento plural, capaz de acolher narrativas contraditórias sem as sintetizar violentamente.

Aqui, a A<[inp]³ distingue-se claramente de abordagens pós-modernas. Não há ironia, colagem superficial ou jogo de signos. Há, sim, uma seriedade ontológica que aceita a fragmentação como estrutura profunda do real. A forma A<[INP] não representa a fragmentação; ela funciona fragmentariamente, permitindo leituras parciais, apropriações divergentes e temporalidades sobrepostas. A identidade arquitetónica deixa de ser autoral para se tornar emergente.

Enquanto gramática filosófica, esta primeira camada da A<[INP]252 introduz três operações fundamentais.

Primeiro, a descentralização do sentido. Não existe um eixo semântico dominante. Tal como na ontologia contemporânea, o significado emerge da relação entre partes, usos e tempos, e não de um gesto fundador único. Isto responde diretamente à instabilidade ontológica: a arquitetura não promete sentido, cria condições para que ele aconteça.

Segundo, a heterocronia. A forma A<[inp]³ admite tempos diferentes coexistindo no mesmo corpo arquitetónico. Memória, presente e antecipação não se organizam linearmente. Esta sobreposição temporal traduz a fragmentação identitária do sujeito que habita simultaneamente várias temporalidades – biográfica, social, tecnológica e simbólica.

Terceiro, a porosidade ontológica. A fronteira entre interior e exterior, público e privado, material e imaterial, torna-se deliberadamente

instável. Não por efeito formal, mas por coerência filosófica: num mundo onde a identidade já não é delimitável, a arquitetura não pode continuar a operar com limites rígidos herdados de uma ontologia sólida.

Neste sentido, a A<[inp]^3 não procura restaurar a ideia clássica de identidade arquitetónica, nem celebrar a sua dissolução total. Ela propõe uma identidade operativa, suficientemente consistente para ser reconhecida, mas suficientemente aberta para se transformar.

Esta é a resposta arquitetónica à instabilidade ontológica: não a negação da forma, mas a sua infinitização controlada.

Como gramática filosófica, esta primeira camada da A<[inp]^3 estabelece assim o seu axioma fundador:

- A arquitetura não estabiliza o ser, acompanha-o.
- Não fixa identidades, orquestra fragmentos.
- Não impõe sentido, gera condições de emergência.

É a partir deste solo instável – e apenas a partir dele – que as camadas seguintes da A<[inp]^3 podem ser legitimamente construídas. Se a arquitetura acompanha a evolução do ser social, a sociedade tem determinado a arquitetura, porque é indissociável a identificação formal e programática das instituições tocando o núcleo duro da teoria da arquitetura enquanto fenómeno civilizacional. Se a arquitetura acompanha a evolução do ser social, então ela não pode ser entendida como expressão autónoma de génio individual, mas como efeito formal, programático e simbólico de estruturas sociais profundas. A indissociabilidade entre sociedade e arquitetura não é circunstancial; é estrutural.

Historicamente, a sociedade determina a arquitetura em três níveis inseparáveis: ontológico, institucional e representacional.

No plano ontológico, cada sociedade constrói uma determinada ideia de mundo e de ser. Essa ideia – consciente ou não – traduz-se numa relação específica com o espaço, o tempo, o corpo e a permanência. Sociedades teocráticas produziram arquiteturas hierárquicas, axiais e transcendentes; sociedades clássicas produziram arquiteturas proporcionais, ordenadas e antropomórficas; sociedades industriais produziram arqui-

teturas funcionais, repetitivas e produtivistas. Não se trata de estilo, mas de cosmologia espacializada. A arquitetura dá corpo à forma como uma sociedade se compreende a si própria no universo.

No plano institucional, a relação é ainda mais evidente. As instituições – templo, palácio, tribunal, escola, hospital, fábrica, museu, aeroporto, data center – não existem antes da arquitetura; existem através dela. É a arquitetura que estabiliza socialmente uma função, que a torna reconhecível, legítima e durável. Sem forma construída, a instituição permanece abstrata. Por isso, com razão, afirma-se que a identificação formal e programática das instituições é indissociável da arquitetura: é nela que o poder, o saber, a justiça, a fé, a economia e a memória se tornam visíveis e operativos.

No plano representacional, a arquitetura funciona como dispositivo de reconhecimento coletivo. Uma sociedade reconhece-se nas suas formas construídas. O forum romano, a catedral gótica, o palácio barroco, a fábrica moderna, o parlamento moderno, o campus universitário, o centro comercial ou a plataforma logística são imagens condensadas de valores sociais. A arquitetura não apenas abriga práticas; encena-as. Ela ensina aos cidadãos como se comportar, o que respeitar, o que temer e o que desejar. Neste sentido, a arquitetura é sempre pedagógica e política.

Na contemporaneidade flexiexistencialista, esta relação torna-se paradoxal. As instituições continuam a existir, mas perdem estabilidade simbólica. O trabalho deixa o escritório, o ensino abandona a sala de aula, o comércio dissolve-se no digital, a política perde monumentalidade, a religião fragmenta-se em espiritualidades privadas. A sociedade continua a determinar a arquitetura, mas fá-lo agora por ausência, instabilidade e mutação constante. Surge então uma crise: como dar forma institucional a práticas que já não querem ser fixadas?

É aqui que a A<[inp]^3 se posiciona criticamente. Ela reconhece que a sociedade atual já não produz instituições sólidas, mas institucionalidades provisórias. A arquitetura, portanto, deixa de monumentalizar certezas e passa a estruturar possibilidades. Em vez de edifícios que representam valores eternos, surgem arquiteturas que permitem reconfiguração, apropriação múltipla e ambiguidade programática.

No entanto – e este ponto é decisivo – a indissociabilidade mantém-se. Mesmo quando a sociedade se recusa a reconhecer as suas próprias instituições, a arquitetura continua a denunciá-las. Os grandes centros logísticos, os data centers, os hubs de mobilidade, os parques tecnológicos, os condomínios fechados e os centros comerciais são as catedrais reais da nossa época. A sociedade determina a arquitetura não pelo que proclama, mas pelo que constrói.

Assim, a arquitetura é simultaneamente reflexo e revelação. Ela acompanha o ser social, mas também o expõe, por vezes contra a sua própria narrativa. É por isso que a arquitetura é sempre mais honesta do que o discurso político ou cultural: porque cristaliza materialmente as prioridades reais de uma sociedade.

Concluindo-se inequívocamente:

- a sociedade determina a arquitetura, porque dela precisa para existir enquanto sistema reconhecível;
- a arquitetura determina a sociedade porque fixa, legitima e transmite as suas estruturas.

É nesta reciprocidade tensa – nunca harmoniosa, nunca neutra – que a arquitetura se afirma como disciplina maior. E é precisamente por isso que, na lógica da A<[inp][3], a arquitetura não é um epifenómeno cultural, mas o ventre formal das civilizações, o lugar onde o ser social se torna espaço, corpo e duração.

Num exercício negativo e de antagonismo, nesta proposição como seria uma sociedade sem arquitetura? Esta pergunta exige um exercício de pensamento limite, quase apofático: compreender a arquitetura não pelo que é, mas pelo vazio absoluto que a sua ausência produziria. Uma sociedade sem arquitetura não é simplesmente uma sociedade com más construções; é uma sociedade sem forma de reconhecimento de si própria.

Num primeiro nível, uma sociedade sem arquitetura seria ontologicamente instável. Sem arquitetura, não existiria qualquer mediação durável entre o corpo humano e o mundo. O espaço seria apenas ambiente bruto, não lugar. A distinção fundamental entre dentro e fora, abrigo e exposição, permanência e transitoriedade dissolver-se-ia. O ser social ficaria reduzido

a uma condição nómada permanente, não por escolha ética, mas por incapacidade de fixar sentido. A arquitetura, ao contrário do simples abrigo, institui o lugar; sem ela, não há habitar, apenas ocupação episódica.

No plano institucional, a ausência de arquitetura seria devastadora. As instituições existem porque são espacialmente reconhecíveis. Um tribunal sem arquitetura não é justiça; é arbitragem informal. Uma escola sem arquitetura não é educação; é transmissão ocasional de informação. Um hospital sem arquitetura não é cuidado; é emergência contínua. Sem arquitetura, o poder não se organiza, o saber não se sedimenta e a memória coletiva não se transmite.

A sociedade tornar-se-ia pré-institucional ou pós-institucional, isto é, incapaz de se reproduzir simbolicamente.

No plano político, uma sociedade sem arquitetura seria profundamente desigual. A arquitetura é o que torna visível o comum. Sem espaços públicos estruturados, o coletivo dissolve-se em agregados privados. O espaço deixa de ser negociado e passa a ser apropriado pela força, pela riqueza ou pela contingência. Não haveria praça, fórum ou assembleia – apenas zonas de passagem e de domínio. A ausência de arquitetura não produz liberdade; produz anomia espacial.

No plano cultural, uma sociedade sem arquitetura seria amnésica. A arquitetura é a forma mais resistente de memória coletiva. Sem ela, não há passado legível nem futuro projetável. A cultura reduzir-se-ia a fluxo imaterial, sem ancoragem material. A transmissão entre gerações tornar-se-ia frágil, episódica e facilmente manipulável. A sociedade viveria num presente absoluto, incapaz de aprender com o erro ou de construir continuidade.

No plano existencial, a consequência é ainda mais radical. Sem arquitetura, não existe escala humana. O indivíduo perde referências espaciais que organizam a experiência: casa, rua, bairro, cidade. A identidade fragmenta-se até à indistinção. O sujeito torna-se reativo, não reflexivo. A ausência de arquitetura intensifica a indiferença, porque não há lugares que convoquem cuidado, pertença ou responsabilidade.

Curiosamente, este exercício negativo não é puramente hipotético. Existem já zonas da contemporaneidade que funcionam quase sem arquitetura: campos de refugiados permanentes, territórios logísticos, infraestruturas digitais invisíveis, periferias informais sem projeto coletivo, plataformas virtuais sem espacialidade.

Nesses contextos, verifica-se precisamente o que descrevemos: fragilidade institucional, precariedade identitária, violência simbólica e ausência de futuro.

Por isso, a arquitetura não é um luxo cultural, nem uma camada estética acrescentada à vida social.

Ela é o mínimo estruturante da civilização. Uma sociedade sem arquitetura não seria uma sociedade mais livre ou mais leve; seria uma sociedade incapaz de se reconhecer, de se organizar e de se cuidar.

É aqui que a A<[inp]^{3} encontra novamente a sua legitimidade. Ao operar sobre a instabilidade ontológica e a fragmentação identitária, ela não abdica da arquitetura; pelo contrário, reconhece que quanto mais instável é o ser social, mais necessária é a arquitetura enquanto gramática do habitar. Sem arquitetura, não há forma; sem forma, não há instituição; sem instituição, não há sociedade.

Pode agora abordar-se como a arquitetura possui uma capacidade de orientação para com a modernidade líquida proporcionando guidelines para o sentido da desmaterialização e desformatação institucional, face à necessidade das respostas imediatas da sociedade de consumo, satisfação instantânea e indiferença generalizada face à incapassidade de gerir o excesso.

Abordar esta posição obriga-se a um deslocamento conceptual decisivo: a arquitetura já não pode ser entendida apenas como forma estabilizadora, mas como dispositivo de orientação num mundo em que as formas, as instituições e as identidades se encontram em estado líquido, no sentido rigoroso que Bauman lhe atribui. A arquitetura não fixa; orienta. Não encerra; regula fluxos. Não promete permanência; oferece legibilidade.

Na modernidade líquida, o problema central não é a ausência de respostas, mas o excesso de respostas imediatas, desconectadas de qualquer horizonte de sentido. A sociedade de consumo e satisfação instantânea produz espaços rápidos, descartáveis, indiferenciados, concebidos para o uso momentâneo e para a obsolescência programada. Perante este cenário, a arquitetura não pode competir na velocidade; a sua função torna-se outra: introduzir retardamento crítico, mesmo quando responde a exigências imediatas.

A primeira capacidade orientadora da arquitetura reside na produção de legibilidade espacial. Num mundo desmaterializado – onde trabalho, consumo, lazer e comunicação se confundem – a arquitetura pode reinstalar distinções sem impor rigidez. Não se trata de reinstaurar instituições sólidas, mas de criar marcos cognitivos: limiares, sequências, gradações, espessuras. Estes elementos permitem ao sujeito compreender onde está, o que está a fazer e em que regime de relação se encontra. A arquitetura orienta ao tornar o espaço inteligível sem o simplificar.

A segunda guideline fundamental é a desmaterialização consciente, não como desaparecimento da arquitetura, mas como deslocamento do seu peso simbólico. Na modernidade líquida, a arquitetura orienta mais pelo vazio do que pela massa, mais pela atmosfera do que pelo objeto, mais pela experiência do que pela imagem. Isto responde diretamente à lógica da satisfação instantânea: em vez de estímulo imediato, oferece continuidade sensorial e temporal. O espaço deixa de ser espetáculo e torna-se campo de permanência possível.

A terceira capacidade orientadora é a desformatação institucional. As instituições contemporâneas já não operam por edifícios tipologicamente fixos, mas por redes, plataformas e dispositivos híbridos. A arquitetura, neste contexto, não representa a instituição; acolhe a sua mutação. Escolas que são fóruns, bibliotecas que são infraestruturas sociais, museus que são espaços cívicos, habitação que é trabalho e cidade simultaneamente. Esta indeterminação programática não é fraqueza; é resposta direta à liquidez social. A arquitetura orienta ao oferecer estruturas abertas, capazes de absorver mudanças sem colapsar simbolicamente.

A quarta guideline é a da ética da lentidão integrada. Mesmo em contextos de resposta imediata – emergência, consumo rápido, mobilidade acelerada – a arquitetura pode introduzir micro-tempos de pausa: um percurso, uma sombra, uma escala humana, uma materialidade que resiste ao descarte. Estes elementos não travam o sistema, mas reumanizam-no. A arquitetura orienta não por oposição frontal à lógica do consumo, mas por fricção silenciosa.

A quinta capacidade orientadora reside na reconfiguração do valor. Numa sociedade que mede tudo pela eficiência, rapidez e retorno económico, a arquitetura pode reinstalar valores não quantificáveis: cuidado, dignidade, memória, beleza discreta. Não como discurso moral, mas como experiência incorporada. A arquitetura orienta ao fazer sentir, não ao explicar.

Neste ponto, a A<[inp]^3 oferece um quadro particularmente robusto. Enquanto gramática filosófica da forma, ela aceita a desmaterialização e a desformatação institucional como condições irreversíveis, mas recusa a sua banalização. A A<[inp]^3 propõe uma arquitetura infinitária – aberta à reprogramação —, noética – consciente das forças imateriais que a atravessam – e protométrica – capaz de redefinir constantemente as suas próprias escalas de valor.

Assim, na modernidade líquida, a arquitetura não é âncora fixa, mas bússola. Não diz onde ficar, mas ajuda a não se perder. Não oferece certezas, mas estrutura a possibilidade de escolha consciente. É nesta capacidade de orientação – discreta, resistente e profundamente ética – que a arquitetura reafirma a sua centralidade, mesmo quando tudo à sua volta se dissolve. A sociedade cada vez mais totalitária digitalmente mas informal materialmente, necessita da arquitetura para haver consistência social, sendo que o cidadão não o é fisicamente mas apenas um mero avatar da sua existência digital, deslocando a arquitetura do domínio da forma para o domínio da condição humana ameaçada.

Se a sociedade caminha para uma totalização digital – onde o cidadão deixa de ser corpo presente e passa a ser avatar funcional – então a arquitetura deixa de ser um serviço cultural e passa a ser uma necessidade ontológica de resistência.

Numa sociedade totalitária digitalmente e informal materialmente, o risco maior não é a perda de edifícios, mas a perda do estatuto do corpo. O cidadão-avatar não habita; consome interfaces.

Não ocupa espaço; ocupa sistemas. Não é reconhecido por presença, mas por dados. Neste contexto, a arquitetura é necessária não para representar instituições, mas para reinscrever fisicamente o sujeito no mundo.

A primeira necessidade fundamental é a reafirmação do corpo como medida do real. A arquitetura é a última disciplina que trabalha com peso, esforço, gravidade, atrito, resistência e duração. Num mundo governado por algoritmos invisíveis, a arquitetura oferece fricção material. Obriga o corpo a deslocar-se, a esperar, a sentir temperatura, escala, luz e sombra. Esta experiência não é acessória; é política. Onde tudo é instantâneo, o corpo que espera recupera soberania.

A segunda necessidade é a produção de espaços de co-presença não mediada. A sociedade digital cria comunidades sem encontro e consenso sem convivência. A arquitetura torna possível aquilo que o digital não pode: o conflito presencial, a negociação espacial, o estar-com-o-outro sem filtro. Praças, escolas, mercados, bibliotecas, equipamentos culturais tornam-se não apenas programas, mas infraestruturas de democracia material. Sem arquitetura, o espaço público dissolve-se em opinião, não em ação.

A terceira função essencial é a materialização do comum. O totalitarismo digital funciona por individualização extrema: cada cidadão-avatar recebe uma realidade personalizada. A arquitetura, ao contrário, constrói realidades partilhadas. Um espaço não pode ser personalizado para cada utilizador; ele impõe a experiência do outro. Esta imposição não é violência; é condição de sociedade. A arquitetura devolve consistência social ao tornar visível e inevitável a coexistência.

A quarta necessidade é a inscrição da memória fora do sistema. O digital promete memória infinita, mas opera por apagamento seletivo, atualização constante e obsolescência. A arquitetura inscreve a memória no tempo longo, fora da lógica da substituição contínua. Um edifício envelhece, carrega marcas, resiste à edição instantânea. Numa sociedade de avatares, esta resistência material é uma forma de verdade.

A quinta função é a reintrodução do limite. O poder digital é totalitário porque é ilimitado, ubíquo e invisível. A arquitetura trabalha com limites claros: paredes, portas, fronteiras, acessos. Estes limites não são apenas físicos; são éticos. Definem onde começa o público e o privado, o íntimo e o comum. Sem arquitetura, o cidadão-avatar não sabe onde termina – e aquilo que não tem limite é facilmente capturado.

Neste cenário, a A<[inp]^3 ganha uma radicalidade ainda maior. Ela não propõe uma arquitetura monumental contra o digital, mas uma arquitetura ontologicamente resistente. Uma arquitetura que aceita a instabilidade identitária, mas recusa a dissolução do corpo. Que aceita a desmaterialização funcional, mas insiste na materialidade experiencial. Que aceita a fluidez social, mas constrói consistência sensível.

A arquitetura torna-se, assim, a última gramática do real num mundo de simulações. Não para negar o digital, mas para impedir que ele se torne absoluto.Se o cidadão é reduzido a avatar, a arquitetura é o que o devolve à condição de habitante. Se a sociedade é informal materialmente, a arquitetura é o que lhe dá espessura. Se o poder é invisível, a arquitetura é o que o torna negociável. Sem arquitetura, o totalitarismo digital não encontra resistência. Com arquitetura, o corpo ainda tem onde estar – e onde dizer não.

Ampliar a tematica da necessidade fundamental da reafirmação do corpo como medida do real, seja o homem vitruviano de leonardo da vinci seja o da história da arquitetura é, em grande medida, a história das tentativas de preservar o corpo como medida do mundo, mesmo quando o mundo tende a abstraí-lo. O homem vitruviano de Leonardo da Vinci e o Modulor de Le Corbusier não são meros sistemas de proporção; são atos filosóficos de resistência face à desmaterialização do real.

No homem vitruviano, Leonardo não representa apenas o corpo humano inscrito no círculo e no quadrado. Representa uma ontologia inteira: o corpo como medida cósmica, como ponto de mediação entre o microcosmo e o macrocosmo. O corpo não é objeto no espaço; é princípio organizador do espaço. Esta visão pressupõe um mundo inteligível, onde ordem, proporção e sentido são partilháveis. A arquitetura, nesse contexto, é a tradução construída de uma harmonia pré-existente entre

homem, natureza e cosmos. O corpo legitima a forma porque participa da ordem do mundo.

O Le Modulor de Le Corbusier surge num momento radicalmente diferente. Já não há cosmos harmonioso nem continuidade simbólica garantida. O mundo industrial fragmentou o corpo, submeteu-o à máquina, à produção em série e à abstração técnica. O gesto de Le Corbusier é, por isso, profundamente moderno: ele não descobre uma ordem; propõe uma. O Modulor é um corpo idealizado, normativo, que tenta reinstalar a escala humana num universo dominado por métricas industriais. É uma tentativa de reconciliar o homem com a máquina através da proporção.

Ambos os sistemas partilham algo essencial: afirmam que sem corpo não há arquitetura, apenas construção. O corpo é o mediador entre matéria e significado. No entanto, ambos operam ainda num mundo onde o corpo é presença incontornável, onde habitar implica deslocação física, esforço, duração.

Na contemporaneidade digital – e aqui a A<[inp]^3 opera uma inflexão decisiva – o corpo deixa de ser pressuposto. Ele torna-se opcional, substituível, otimizado, quantificado. O cidadão-avatar interage com o mundo sem fricção, sem gravidade, sem escala. É precisamente neste ponto que a reafirmação do corpo como medida do real deixa de ser uma questão de proporção e passa a ser uma questão política e existencial.

A arquitetura, hoje, já não pode limitar-se a aplicar sistemas métricos derivados do corpo; tem de restituir a experiência corporal como condição de verdade. Isto implica trabalhar com aquilo que o digital não consegue simular plenamente: peso, resistência, cansaço, silêncio, sombra, temperatura, espera. A arquitetura torna-se um campo de reeducação sensível.

A A<[inp]^3 propõe, neste sentido, uma deslocação: não um novo homem ideal, mas um corpo variável, instável, imperfeito, situado. A medida já não é fixa nem universal; é relacional. O corpo não organiza o espaço a partir de uma geometria abstrata, mas a partir da sua condição concreta de vulnerabilidade. Esta é a passagem da proporção para a intensidade.

Reafirmar o corpo como medida do real significa, hoje, aceitar que o corpo envelhece, erra, sente medo, prazer, fadiga e pertença. A arquitetura que ignora estas dimensões – mesmo que formalmente sofisticada – reforça a lógica do avatar. A arquitetura que as integra devolve ao cidadão a experiência de ser habitante e não utilizador.

Assim, o homem Vitruviano e o Modulor não são modelos a repetir, mas fundamentos a reativar criticamente. Eles lembram-nos que a arquitetura só é legítima quando estabelece uma relação direta entre forma e corpo. A A<[inp][3] radicaliza esta herança ao afirmar que, num mundo digitalmente totalitário, o corpo não é apenas medida – é resistência. Sem corpo, o espaço é interface. Com corpo, o espaço volta a ser lugar.

A temática da segunda necessidade é a produção de espaços de copresença não mediada, na possibilidade da invisibilidade física pela imagem da arquitetura; ampliar esta segunda necessidade implica reconhecer que a copresença não mediada é hoje uma condição rara e, por isso mesmo, politicamente decisiva. Se a primeira função da arquitetura contemporânea é devolver o corpo ao real, a segunda é restituir a presença do outro sem intermediação algorítmica, sem filtro, sem curadoria digital, sem edição simbólica. A arquitetura torna-se, assim, o último meio onde a sociedade ainda é obrigada a existir como sociedade e não como agregação de perfis.

A copresença não mediada é, antes de mais, uma experiência de invisibilidade paradoxal. Quando dois corpos partilham um espaço arquitetónico, não estão permanentemente representados, expostos ou performativos, como acontece no regime digital da imagem. Estão simplesmente presentes. A arquitetura, neste sentido, oferece uma invisibilidade protetora: não apaga o sujeito, mas liberta-o da necessidade constante de se tornar imagem. Este é um ponto crucial numa sociedade onde existir é ser visto, registado, indexado.

A imagem arquitetónica – entendida não como fotografia ou ícone, mas como configuração espacial silenciosa – permite esta invisibilidade ativa. Ao contrário do ecrã, a arquitetura não exige atenção contínua. Ela envolve sem capturar, orienta sem vigiar, enquadra sem reduzir. Num espaço arquitetónico bem constituído, os corpos podem coexistir sem se tornarem objetos uns dos outros. Esta condição é fundamental

para qualquer forma de comunidade que não seja baseada na vigilância ou no desempenho.

A copresença arquitetónica é também o lugar do conflito não mediado, e isto é decisivo. A mediação digital transforma o conflito em opinião, comentário, cancelamento ou ruído. A arquitetura obriga ao confronto físico, à negociação espacial, à partilha de limites. Dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo; têm de ajustar-se, ceder, aproximar-se ou afastar-se. Esta aprendizagem tácita é a base da ética social. Sem arquitetura, o conflito dissolve-se em abstração; com arquitetura, ele torna-se experiência formativa.

Além disso, a copresença não mediada reinstala a dimensão política do espaço. Não no sentido ideológico, mas no sentido originário da polis: estar-junto. A praça, o átrio, o corredor, a sala comum, o mercado, o pátio são dispositivos onde o coletivo se torna visível sem ser espetacularizado. A arquitetura não cria consenso, mas cria a condição para que ele possa ser procurado. Num mundo onde a política se tornou imagem e retórica, a arquitetura devolve-lhe corpo e duração.

A invisibilidade física proporcionada pela arquitetura é também uma forma de resistência ao totalitarismo da transparência. A sociedade digital exige tudo visível, rastreável, mensurável. A arquitetura, pelo contrário, trabalha com sombras, espessuras, zonas intermédias, ambiguidades. Estes espaços não são falhas; são conquistas civilizacionais. Permitem intimidade no espaço público, anonimato no coletivo, recolhimento sem isolamento. A copresença não mediada só é possível quando nem tudo é exposto.

Neste ponto, a A<[inp]^3 introduz uma leitura particularmente fecunda. Ao aceitar a instabilidade ontológica e a fragmentação identitária, a A<[inp]^3 não procura reforçar identidades fixas através da arquitetura, mas criar campos de copresença flexíveis, onde múltiplos modos de estar possam coexistir sem se anularem. A arquitetura deixa de ser palco e passa a ser infraestrutura relacional. A imagem arquitetónica, neste contexto, não é icónica, mas operativa. Não se impõe à distância; revela-se no uso. Não procura reconhecimento imediato; constrói reconhecimento progressivo. É uma imagem que se dá no tempo, não no instante.



E é precisamente essa recusa do instantâneo que permite a copresença não mediada.

Assim, numa sociedade onde o cidadão tende a tornar-se avatar, a arquitetura oferece algo que nenhum sistema digital consegue reproduzir: a experiência de estar com outros sem ser representado. Esta experiência não é acessória; é fundadora da vida social.

Sem copresença, há comunicação, mas não há comunidade. Sem invisibilidade, há exposição, mas não há liberdade. Sem arquitetura, há ligação, mas não há encontro. A produção de espaços de copresença não mediada é, por isso, uma das tarefas mais urgentes da arquitetura contemporânea – não como nostalgia do espaço público clássico, mas como condição mínima de humanidade partilhada num mundo saturado de imagens e interfaces.

Ampliar a terceira função essencial é a materialização do comum, da banalidade, da repetição, do excesso, da indiferença; a terceira função essencial da arquitetura – a materialização do comum, da banalidade, da repetição, do excesso e da indiferença – tocamos num dos pontos mais difíceis e, paradoxalmente, mais estruturantes do papel disciplinar da arquitetura na contemporaneidade.

Difícil, porque contraria o impulso heróico, autoral e excepcionalista que marcou grande parte da historiografia moderna; estruturante porque é precisamente nesse território aparentemente desqualificado que a arquitetura reencontra a sua função civilizacional mais profunda.

A modernidade tardia e, de forma ainda mais aguda, a modernidade líquida, produziram uma saturação de estímulos, de imagens, de eventos e de singularidades forçadas. Tudo pretende ser exceção, tudo se anuncia como inovação, tudo reclama atenção. Nesse contexto, a banalidade deixa de ser um dado neutro e passa a ser um problema cultural: aquilo que se repete, que é indiferente, que é comum, tende a ser invisibilizado ou desprezado. No entanto, é exatamente aí que a vida social efetivamente acontece.

A maior parte da existência humana decorre em espaços não excecionais: habitar, circular, trabalhar, esperar, consumir, coexistir. A arquitetura, enquanto disciplina que opera sobre a duração e não sobre o instante, não pode ignorar esse campo.

Materializar o comum não significa estetizar a banalidade de forma superficial, nem transformar o ordinário em espetáculo. Significa, antes, reconhecer que o comum é o verdadeiro suporte ontológico da vida coletiva. A repetição – de tipologias, de gestos, de percursos – não é um defeito, mas uma condição de inteligibilidade do mundo. É através da repetição que o corpo se orienta, que a memória se estabiliza, que o espaço se torna habitável. A arquitetura que aceita essa condição abdica do gesto retórico excessivo para trabalhar a espessura do quotidiano: proporções, ritmos, escalas, materialidades que não se impõem, mas que sustentam.

O excesso, por sua vez, não deve ser entendido apenas como acumulação formal ou programática, mas como condição sistémica da sociedade de consumo. Há excesso de oferta, de informação, de objetos, de edifícios. A resposta arquitetónica não pode ser moralista nem puramente negativa. A arquitetura não elimina o excesso; ela pode, isso sim, organizá-lo, torná-lo legível, conferir-lhe uma ordem mínima que permita a convivência. Aqui, a indiferença torna-se uma categoria produtiva: edifícios que não reclamam atenção constante, que não exigem interpretação permanente, que aceitam ser fundo em vez de figura. Esta indiferença não é desleixo; é uma forma de generosidade espacial.

Neste sentido, a arquitetura desempenha uma função ética silenciosa. Ao materializar o comum, ela resiste à lógica da obsolescência acelerada e da excitação contínua. Oferece continuidade num mundo fragmentado, estabilidade num contexto de fluxos, permanência numa cultura de descartabilidade. A banalidade construída com rigor – uma escada bem proporcionada, um pátio neutro mas habitável, uma fachada repetitiva mas justa – produz um tipo de conforto existencial que não é imediatamente reconhecível como valor, mas que se revela essencial ao longo do tempo.

Se cruzarmos esta leitura com a tua reflexão sobre a A<[inp][3], podemos dizer que esta terceira função corresponde a uma camada pro-

tométrica e noética simultaneamente: protométrica porque organiza o espaço a partir de medidas implícitas do uso repetido; noética porque produz sentido não pela exceção simbólica, mas pela sedimentação da experiência. A fragmentação identitária contemporânea não se resolve apenas com arquiteturas icónicas ou narrativas fortes; resolve-se também – e talvez sobretudo – com espaços onde o sujeito não precise de se afirmar constantemente, onde possa simplesmente estar.

Por fim, esta materialização do comum é também uma forma de resistência política discreta. Numa sociedade que transforma tudo em mercadoria diferenciada, a arquitetura que aceita a repetição e a indiferença afirma a existência de um campo não totalmente colonizado pelo valor de troca. O comum construído torna-se, assim, um suporte físico do comum social. Não é utopia nem espetáculo; é infraestrutura existencial. E talvez seja mesmo aí, nesse terreno aparentemente menor, que a arquitetura ainda consegue exercer uma influência profunda e duradoura sobre a forma como vivemos juntos.

Ampliar a quarta necessidade, Na inscrição da memória fora do sistema. O digital promete memória infinita, mas opera por apagamento seletivo, atualização constante e obsolescência. Será um paradigma é uma fatalidade que a tecnologia na sua exigente necessidade de superação, esteja continuadamente a ultrapassar-se e a tornar-se obsoleta, enquanto a arte na sua condição redentora de beleza, valoriza-se continuamente?

A quarta necessidade enunciada— a inscrição da memória fora do sistema – introduz um eixo decisivo para compreender não apenas o papel contemporâneo da arquitetura, mas também a sua diferença ontológica face à tecnologia digital e aos seus regimes de temporalidade. Aqui, a arquitetura deixa de ser apenas suporte do corpo, da copresença e do comum, para se afirmar como dispositivo de memória longa, isto é, como uma forma de resistência à aceleração entrópica do presente.

O digital constrói-se sobre a promessa de memória infinita, mas essa promessa é estruturalmente enganadora. A memória digital não é cumulativa nem estável; é funcional, indexada, reescrita permanentemente. Ela existe na lógica da atualização, da compatibilidade e da performance.

Aquilo que não é atualizado torna-se ilegível; aquilo que não é indexado desaparece; aquilo que não gera tráfego perde relevância.

O apagamento não ocorre por destruição explícita, mas por substituição silenciosa. Trata-se de uma memória sem espessura temporal, sem patina, sem ruína. Uma memória sempre presente, mas nunca verdadeiramente passada.

A arquitetura, pelo contrário, inscreve a memória fora do sistema precisamente porque não depende da atualização para continuar a significar. Um edifício envelhece, degrada-se, transforma-se – mas esse envelhecimento não é um erro de funcionamento, é a própria condição da sua inteligibilidade histórica. A fissura, a erosão, a adaptação programática, o uso imprevisto são formas de escrita temporal que escapam à lógica binária do digital. A arquitetura não armazena dados; ela incorpora tempo. Não conserva informação; sedimenta experiência.

É neste ponto que a pergunta sobre paradigma e fatalidade se torna crucial. A tecnologia, pela sua própria natureza, é fatalmente obsoleta. A sua racionalidade interna exige superação contínua: cada versão existe para ser ultrapassada, cada inovação nasce já como transição. A obsolescência não é um acidente; é o motor económico, cultural e simbólico do sistema tecnológico. Por isso, a tecnologia não pode redimir o tempo – apenas acelerá-lo. O futuro tecnológico consome o presente e apaga o passado.

A arte – e a arquitetura enquanto arte impura, comprometida com o mundo – opera segundo uma lógica radicalmente distinta. A sua valorização não depende da superação, mas da permanência interpretativa. Uma obra de arte não se torna obsoleta por não ser atualizada; pelo contrário, ganha densidade à medida que atravessa contextos históricos diversos. A beleza, neste sentido, não é um atributo decorativo, mas uma forma de resistência temporal. Ela suspende o regime da urgência e introduz uma duração outra, não mensurável pela eficácia ou pela inovação.

A arquitetura situa-se numa posição singular entre estes dois regimes. Ela utiliza tecnologia, mas não pode submeter-se totalmente à sua lógica. Um edifício que envelhece mal tecnologicamente, mas que en-

velhece bem arquitetonicamente, continua a ser habitável, significativo, reaproveitável. O inverso não é verdadeiro. Isto demonstra que a memória arquitetónica não é apenas técnica, mas simbólica e corporal. Ela inscreve-se no uso, no reconhecimento, na continuidade do lugar. É uma memória que não pode ser "apagada" sem destruição material, e mesmo aí subsiste como ausência, como ruína, como vestígio.

Se cruzarmos esta reflexão com a A<[inp][3], esta quarta necessidade corresponde a uma camada claramente noética e ontológica: a arquitetura como arquivo não sistematizável, como forma de conhecimento que não pode ser totalmente traduzida em dados. Numa sociedade onde a identidade é constantemente reconfigurada digitalmente, a arquitetura oferece uma ancoragem mnésica não programável. Ela lembra-nos quem fomos, não porque o armazene num servidor, mas porque o faz persistir no espaço.

Assim, não é apenas um paradigma, mas uma clivagem estrutural: a tecnologia avança por substituição; a arte permanece por acumulação de sentido. A fatalidade da tecnologia é a sua própria superação; a potência da arquitetura é a sua capacidade de atravessar o tempo sem precisar de se justificar continuamente. Num mundo que tudo esquece ao atualizar, a arquitetura continua a lembrar simplesmente por existir. E é nessa existência silenciosa, imperfeita e durável que reside a sua função redentora mais profunda.

O binómio tecnologia–arte que propões não é apenas uma oposição funcional; é uma tensão ontológica profunda entre dois modos radicalmente distintos de estar no mundo e de produzir sentido. A tua formulação é particularmente fecunda porque não reduz a tecnologia ao mero instrumento nem a arte a um ornamento, mas coloca ambas como respostas divergentes à mesma condição humana: a finitude, a carência e o desejo de transcendência.

A tecnologia nasce da necessidade. Ela é, desde a sua origem, uma extensão do corpo para colmatar insuficiências: proteger, aquecer, transportar, comunicar, acelerar. Mesmo nas suas formas mais sofisticadas – inteligência artificial, biotecnologia, redes digitais – permanece enraizada numa lógica prosaica de resolução de problemas. A tecnologia responde

ao "como" e ao "quanto", raramente ao "porquê". O seu horizonte é a eficiência, a otimização, a redução do atrito entre desejo e satisfação. Por isso, a tecnologia tende inevitavelmente para a imediatidade: quanto mais perfeita, mais invisível; quanto mais eficaz, menos consciente se torna.

Neste sentido, a tecnologia opera no domínio do necessário. Ela organiza a sobrevivência, o conforto, a previsibilidade. Mesmo quando promete felicidade, fá-lo por via da satisfação: menos esforço, menos espera, menos dor. A sua ética implícita é utilitarista, mesmo quando se apresenta como emancipatória. O problema não é moral, é estrutural: a tecnologia não pode aspirar ao sublime porque o sublime nasce precisamente onde a função falha, onde o excesso de sentido ultrapassa a utilidade.

A arte, pelo contrário, nasce onde a necessidade já foi satisfeita – ou melhor, onde se revela que a satisfação não basta. A arte não resolve problemas; ela cria abismos de sentido. Não responde a carências físicas, mas a uma inquietação ontológica: a consciência de que existir não se esgota em funcionar. O sublime, desde Burke e Kant, define-se como aquilo que excede a capacidade de apreensão racional e, ainda assim, nos atrai. É a experiência de algo que não podemos dominar, mas que nos constitui.

É aqui que emerge essa "estranha química": a capacidade humana de reconhecer o divino no contingente, o absoluto no acidental, o transcendente em moléculas organizadas sem intenção. A arte não nega a materialidade – pelo contrário, intensifica-a. A pintura é pigmento, a música é vibração, a arquitetura é matéria e gravidade. Mas, através da forma, da proporção, da luz, do ritmo, essas mesmas moléculas tornam-se portadoras de um sentido que não lhes é imanente enquanto matéria bruta. A arte não cria o divino; cria a possibilidade de o reconhecer.

Esta diferença é crucial: a tecnologia domina a matéria para a submeter à função; a arte escuta a matéria para a elevar à significação. Onde a tecnologia pergunta "o que isto faz?", a arte pergunta "o que isto é, quando é levado ao seu limite expressivo?". A tecnologia elimina o ruído; a arte trabalha com ele. A tecnologia aspira à transparência; a arte aceita a opacidade como condição do mistério.

Na arquitetura, esta tensão torna-se particularmente dramática porque ambas coexistem no mesmo objeto. Um edifício é, simultaneamente, máquina térmica, estrutura resistente, sistema técnico – e construção simbólica, espacial, cultural. Quando a arquitetura se submete inteiramente à tecnologia, torna-se descartável, refém da obsolescência funcional.

Quando ignora a tecnologia, torna-se retórica vazia ou ruína prematura. A sua grandeza reside precisamente na capacidade de mediar estes dois regimes sem os confundir.

É por isso que a beleza arquitetónica tem uma função redentora. Não porque "embelezar" resolva problemas sociais, mas porque a beleza introduz uma dimensão de gratuitidade num mundo saturado de finalidade. Um espaço belo não é apenas confortável; é significativo. Ele não se limita a satisfazer o corpo, interpela a consciência. E essa interpelação é sempre desproporcional aos meios materiais que a produzem: betão, pedra, madeira, luz. A transcendência nasce não da complexidade técnica, mas da justeza formal.

Podemos, então, afirmar algo decisivo: a tecnologia constrói condições de possibilidade para a vida; a arte constrói condições de inteligibilidade da vida. Uma garante que sobrevivemos; a outra explica – ou pelo menos sugere – porque vale a pena existir. Na sociedade flexiexistencialista, onde tudo é funcional, reversível e consumível, a arte – e a arquitetura enquanto arte do habitar – torna-se o último lugar onde o tempo abranda e o sentido se condensa.

Essa é a sua responsabilidade maior: não competir com a tecnologia na eficiência, mas lembrar continuamente que somos capazes de ver o infinito no finito, o divino no prosaico, o sublime naquilo que, quimicamente, não passa de matéria organizada. E é precisamente essa capacidade – inútil, excessiva, inquietante – que nos impede de nos tornarmos meros operadores de sistemas.

Ampliar a quinta função é a reintrodução do limite.

O poder digital é totalitário porque é ilimitado, ubíquo e invisível. A arquitetura não trabalha com limites claros: paredes, portas, fronteiras, acessos. Estes limites não são apenas físicos; são éticos. Mas também com o imaginário e o ideário das sociedades e dos cidadãos.

A quinta função enunciada – a reintrodução do limite – é talvez uma das mais decisivas e, paradoxalmente, uma das mais esquecidas na contemporaneidade. Não apenas porque o digital se constrói sobre a ilusão da ausência de fronteiras, mas porque a própria cultura contemporânea passou a associar limite a opressão, contenção a fracasso, e finitude a perda de liberdade. A arquitetura, neste quadro, surge como um dispositivo de resistência silenciosa, não por negar o ilimitado, mas por reinscrever o humano na lógica da medida.

O poder digital é totalitário não porque imponha muros visíveis, mas precisamente porque dissolve todos os limites reconhecíveis. É ubíquo porque está em todo o lado, ilimitado porque não conhece saturação, invisível porque se confunde com a própria vida quotidiana. Não exige consentimento explícito; opera por adesão, por hábito, por dependência. A sua eficácia reside no facto de não se apresentar como poder, mas como serviço. Neste regime, o sujeito não encontra exterioridade: está sempre dentro do sistema, sempre acessível, sempre quantificável.

A arquitetura opera num regime oposto. Ela não pode evitar o limite – e é nessa inevitabilidade que reside a sua força ética. Cada parede define um dentro e um fora; cada porta estabelece uma condição de acesso; cada janela regula a relação entre exposição e resguardo. Estes limites não são neutros. Eles estruturam comportamentos, ritmos, hierarquias, proximidades e distâncias. Ao contrário do digital, onde tudo é simultâneo, a arquitetura impõe sequências: entrar, atravessar, permanecer, sair. O limite arquitetónico introduz temporalidade, expectativa e consciência do gesto.

Mas, o limite arquitetónico não é apenas físico; é também imaginário e ideário. Toda a arquitetura materializa uma visão do mundo, uma conceção de sociedade, uma ideia de cidadão.

Um tribunal, uma escola, uma igreja, um parlamento ou uma casa não são apenas programas funcionais; são narrativas espaciais sobre autoridade, aprendizagem, transcendência, representação ou intimidade. Os seus limites expressam valores: quem pode entrar, onde pode estar, como se deve comportar, o que é público e o que é privado. Neste sentido, o limite é um operador simbólico.

Ele traduz, em forma construída, o que uma sociedade considera digno de proteção, de partilha ou de exclusão. Uma cidade murada medieval, uma praça renascentista, um boulevard moderno ou um campus aberto contemporâneo são manifestações distintas de imaginários coletivos. A arquitetura não apenas reflete esses imaginários; ela fixa-os, prolonga-os no tempo e torna-os experienciáveis pelo corpo. Onde o digital produz ideologia por abstração, a arquitetura fá-lo por presença.

Reintroduzir o limite é, portanto, reintroduzir a ética da escolha. No espaço digital, tudo é potencialmente acessível, mas nada é verdadeiramente habitável. No espaço arquitetónico, o limite obriga a decidir: atravessar ou não, entrar ou ficar de fora, expor-se ou resguardar-se. Essa decisão é formativa. Educa o sujeito para a responsabilidade, para a consciência da alteridade e para o reconhecimento de que a liberdade só existe quando encontra resistência.

Há ainda uma dimensão crucial: o limite protege o silêncio, a lentidão e a interioridade. Sem limites, não há recolhimento; sem portas, não há intimidade; sem fronteiras, não há comunidade diferenciada. O digital promete ligação infinita, mas produz dispersão. A arquitetura, ao delimitar, cria condições para a intensidade. Um espaço bem delimitado concentra a atenção, densifica a experiência e torna possível o pensamento profundo – algo cada vez mais raro na economia da distração permanente.

Ao trabalhar simultaneamente com matéria, imaginário e ideário, a arquitetura torna-se o último grande dispositivo cultural capaz de tornar visíveis os valores de uma sociedade sem os reduzir a slogans ou algoritmos. Ela não argumenta; ela demonstra. Não persuade por retórica, mas por uso continuado. Um limite bem construído não se impõe como lei abstrata; ele é vivido, incorporado, naturalizado.

Nesta perspetiva, a arquitetura não é inimiga da liberdade, mas sua condição. Ao reinscrever o limite num mundo que se quer ilimitado, ela recorda que a condição humana é finita, situada e corporal. E é precisamente nessa finitude – aceite, desenhada e habitada – que o imaginário coletivo encontra forma, e o ideário social se transforma em cultura durável. Sem limites, há apenas fluxo; com limites, há sentido.

Contudo, voltando ao tema da importância dos arquitetos na construção do panorama cultural da afirmação das sociedades onde referiste que Rem Koolhas é o mais emblemático por todos os vetores que desenvolve para co a modernidade líquida, lembro-me da importância extraordinária de Philip Johnson, como o mais completo, versátil, disruptivo, flexiexistencialista do século XX, vamos desenvolver um amplo texto de enquadramento para que os novos arquitetos possam encontrar na sua atitude versátil, erudita, premonitória, a identidade e a vontade de construir uma vida em que serse arquiteto é um propósito.

Neste sentido recuperar Philip Johnson neste ponto do percurso teórico é não apenas legítimo, é estrategicamente necessário. Se Rem Koolhaas pode ser lido como o grande cartógrafo crítico da modernidade líquida, Philip Johnson surge como a sua prefiguração existencial: não tanto o teórico sistemático, mas o arquiteto enquanto figura cultural total, capaz de atravessar o século XX não como linha coerente, mas como campo de forças contraditórias, mutáveis e, por isso mesmo, profundamente reveladoras da condição moderna.

Philip Johnson não é apenas um arquiteto de obras; é o arquiteto de atitudes. E é precisamente essa dimensão que o torna exemplar para as novas gerações. A sua importância não reside numa linguagem formal estabilizada – como em Mies, Wright ou Corbusier – mas na coragem de assumir a instabilidade como método, a mutação como ética e a contradição como condição produtiva. Johnson não procurou uma identidade fixa; construiu uma identidade em permanente revisão.

Isso faz dele, talvez mais do que qualquer outro arquiteto do século XX, o primeiro arquiteto verdadeiramente flexiexistencialista.

A sua erudição precoce é decisiva. Antes de construir, Johnson pensa, escreve, organiza, legitima. Como curador do MoMA, ele não apenas apresenta a arquitetura moderna aos Estados Unidos; ele cria o enquadramento cultural que a torna inteligível, desejável e institucionalmente aceitável. O célebre International Style não é apenas uma exposição: é um gesto de poder cultural. Johnson compreende algo que muitos arquitetos ignoram – que a arquitetura não se impõe apenas pela obra construída, mas pelo discurso que a antecede e a acompanha.

Aqui reside uma lição fundamental para os novos arquitetos: quem não constrói o seu próprio enquadramento cultural será sempre secundarizado por ele.

Mas Johnson não se cristaliza nessa primeira posição. Ao contrário, ele a abandona. A Glass House é, simultaneamente, manifesto e anti-manifesto: homenagem a Mies e crítica silenciosa à sua ortodoxia. Transparência total, sim, mas também exposição radical do sujeito moderno, sem refúgio simbólico, sem espessura moral. A casa não é apenas um objeto arquitetónico; é uma declaração existencial. Johnson vive nela, envelhece nela, pensa nela. A arquitetura como biografia, não como produto.

O que torna Johnson verdadeiramente disruptivo é a sua capacidade de reconhecer o esgotamento dos paradigmas antes de estes serem oficialmente declarados mortos. Quando o modernismo se torna dogma, ele vira-se para a história. Quando a história se torna pastiche, ele radicaliza o gesto. O edifício AT&T (hoje Sony Building) não é apenas um ícone do pós-modernismo; é uma provocação direta à arrogância moral do modernismo tardio. Johnson compreende que a arquitetura não pode sobreviver sem símbolos, sem memória, sem ironia. Ele reintroduz o imaginário num mundo que se queria puramente funcional.

Aqui, Johnson antecipa de forma clara a condição contemporânea: a impossibilidade de uma verdade única, a coexistência de estilos, a legitimidade do híbrido. Ele não acredita na pureza – acredita na inteligência da escolha.

Esta postura é profundamente formativa para os jovens arquitetos de hoje, pressionados a alinhar-se rapidamente com tendências, narrativas identitárias ou agendas ideológicas. Johnson ensina que a verdadeira consistência não está na fidelidade a uma forma, mas na fidelidade a uma curiosidade radical.

Há, naturalmente, zonas problemáticas no seu percurso – políticas, éticas, ideológicas. Mas mesmo essas não devem ser apagadas; devem ser estudadas. Johnson é um aviso: a erudição não imuniza contra o erro, o talento não garante lucidez moral. E é precisamente por isso que ele é pedagógico. Num tempo que exige perfeição retrospectiva, Johnson lembra-nos que a história é feita por figuras ambíguas, e que a maturidade crítica nasce do confronto, não da hagiografia.

Para os novos arquitetos, Philip Johnson oferece algo raro: a possibilidade de pensar a arquitetura como uma vida inteira, não como uma carreira linear. Ele foi arquiteto, curador, crítico, mecenas, provocador, diletante informado e estratega cultural. Nunca se fechou numa só função. Numa sociedade onde a profissão tende a ser reduzida a prestação de serviços, Johnson reivindica o arquiteto como intelectual público, como agente cultural, como figura que participa ativamente na construção do imaginário coletivo.

Mais ainda: Johnson demonstra que ser arquiteto pode ser um propósito existencial, não apenas uma profissão técnica. Ele viveu a arquitetura como forma de estar no mundo, como modo de interpretar a modernidade, como palco de experimentação identitária. Não procurou segurança; procurou relevância. Não temeu a crítica; provocou-a. Não quis ser coerente; quis ser contemporâneo do seu tempo – mesmo quando isso implicava contradizer-se.

É aqui que a sua herança se torna decisiva para a A<[inp][3]. Johnson encarna, antes da formulação teórica, a ideia de que a arquitetura é um campo infinitário de possibilidades, noético na sua relação com o conhecimento e protométrico na sua relação com a forma enquanto sistema em transformação. Ele não constrói apenas edifícios; constrói hipóteses.

Para os que agora chegam, Philip Johnson não deve ser apresentado como modelo a imitar, mas como atitude a compreender: a coragem de atravessar o tempo sem se deixar fossilizar, a inteligência de ler a cultura para além da disciplina, e a convicção profunda de que ser arquiteto é assumir responsabilidade na construção simbólica da sociedade.

Num mundo acelerado, banalizado e saturado de estímulos, Johnson lembra-nos que a arquitetura continua a ser um dos poucos lugares onde uma vida pode ganhar espessura, onde o pensamento se torna forma, e onde a inquietação – longe de ser fraqueza – é a condição mesma da relevância.

Ampliar Philip Johnson por via da correlação com os seus conterrâneos – e, mais do que isso, por via da sua capacidade singular de os articular numa continuidade histórica – permite compreender algo essencial: Johnson não foi apenas um arquiteto entre outros, foi um operador cultural de transição, o verdadeiro fio condutor que manteve a arquitetura ocidental inteligível ao longo das mutações violentas do século XX. Onde outros produziram obras, Johnson produziu ligação, passagem, tradução entre paradigmas.

A sua grandeza não está apenas no que construiu, mas no modo como fez circular sentido.

Com Mies van der Rohe, Johnson estabelece a fundação ética e formal da modernidade sólida. A relação não é de mera filiação estética, mas de compreensão profunda da ontologia moderna: estrutura, clareza, universalidade, verdade construtiva. A Glass House é inseparável da Farnsworth House, mas introduz uma inflexão decisiva: em Johnson, a transparência deixa de ser promessa social e passa a ser condição existencial. O espaço moderno revela o sujeito exposto, sem mediação simbólica. Johnson, mais do que discípulo, é o primeiro a revelar o limite psicológico do miesianismo.

Com Walter Gropius, Johnson compreende o poder da instituição. O Bauhaus não é apenas uma escola, é um modelo cultural total. Johnson transpõe essa lógica para os Estados Unidos através do MoMA, percebendo que a arquitetura moderna só sobreviveria se fosse instituciona-

lizada, curada, narrada. Ele faz aquilo que Gropius iniciou: transforma a arquitetura num sistema cultural organizado. Aqui, Johnson deixa de ser apenas arquiteto e torna-se estratega da modernidade.

Richard Neutra introduz uma dimensão que Johnson absorve com subtileza: a arquitetura como extensão do corpo e da psique. A atenção ao conforto, à paisagem, à experiência sensorial antecipa uma crítica silenciosa ao mecanicismo moderno. Johnson não segue Neutra formalmente, mas aprende com ele que a modernidade não pode ser apenas racional; tem de ser habitável. Este aprendizado reaparece, de forma mais sofisticada, na maturidade do seu percurso.

Com Louis Kahn, o confronto é mais ontológico. Kahn reintroduz o peso, o silêncio, a permanência. Ele devolve à arquitetura uma dimensão quase arcaica, fora do tempo. Johnson reconhece em Kahn aquilo que o modernismo havia perdido: a dimensão simbólica e espiritual da construção. Embora nunca se aproxime da linguagem kahniana, Johnson incorpora a lição essencial – que a arquitetura não pode ser apenas contemporânea; deve aspirar à intemporalidade. Esta tensão entre o efémero e o eterno atravessa todo o seu pensamento posterior.

É com Robert Venturi que Johnson opera a viragem decisiva. Venturi fornece-lhe a legitimação teórica para aquilo que Johnson já intuía: a falência da pureza moderna. "Complexidade e contradição" oferece a Johnson o vocabulário crítico para abandonar o dogma sem cair no cinismo. O pós-modernismo de Johnson não é decorativo; é uma operação cultural de reintrodução do signo, da história e da ironia. Aqui, Johnson torna-se mediador entre teoria e prática, algo que Venturi raramente conseguiu plenamente.

Michael Graves representa a institucionalização dessa viragem. Graves transforma o pós-modernismo em linguagem pública, acessível, quase pedagógica. Johnson percebe o risco – a banalização – mas aceita-o como fase necessária. Ele entende que os movimentos só se tornam históricos quando se popularizam, mesmo à custa da sua radicalidade. Mais uma vez, Johnson lê o tempo com lucidez.

Com Peter Eisenman, a relação é mais tensa e produtiva. Eisenman radicaliza a autonomia disciplinar, deslocando a arquitetura para o campo da linguagem, da gramática formal, da desconstrução do significado. Johnson não segue Eisenman, mas legitima-o. Ao fazê-lo, garante que a arquitetura permanece intelectualmente relevante num momento em que o pós-modernismo começava a esvaziar-se. Eisenman é o sintoma da crise; Johnson é o garante da sua inteligibilidade histórica.

Daniel Libeskind representa a passagem para a modernidade líquida propriamente dita. Fragmentação, memória, trauma, instabilidade formal. Johnson reconhece em Libeskind a arquitetura como narrativa quebrada, como resposta ao colapso das grandes metanarrativas.

Ao apoiar e legitimar Libeskind, Johnson assegura a transição para uma arquitetura onde a forma já não pretende estabilidade, mas expressividade do conflito.

Com Steven Holl, a continuidade dá-se noutro registo: fenomenológico, sensível, quase reparador. Holl representa a tentativa de reenraizar a arquitetura no corpo, na luz, na experiência, após décadas de abstração teórica. Johnson reconhece nele uma resposta madura à liquidez: não o retorno à solidez, mas a construção de intensidades sensoriais. Aqui, a arquitetura não resolve a crise; habita-a com dignidade.

O que emerge deste percurso é claro: Philip Johnson não pertence a nenhum movimento; ele é o eixo que os articula. Ele atravessa a modernidade sólida, legitima-a, critica-a, fragmenta-a, historiciza-a e, finalmente, dissolve-a na condição flexiexistencialista contemporânea.

Onde outros procuraram coerência, Johnson assumiu a continuidade através da mutação propositada e consequente.

Neste sentido, Johnson é a verdadeira espinha dorsal do século XX arquitetónico americano – e, por extensão, ocidental. Ele garante que a arquitetura não se interrompe, mesmo quando os seus fundamentos entram em colapso. Ele ensina que a história não avança por substituição limpa, mas por sobreposição, conflito e reinterpretação contínua.

Para os novos arquitetos, esta é talvez a lição mais importante: não é necessário escolher um dogma para ter identidade. A identidade pode residir na capacidade de leitura do tempo, na coragem de abandonar certezas, na erudição transversal e na disposição para assumir contradições como matéria de trabalho. Philip Johnson mostra que ser arquiteto, na sociedade flexiexistencialista, é aceitar a fluidez sem abdicar da responsabilidade cultural.

Johnson não foi apenas um autor; foi um medium histórico. E é nessa condição – rara, exigente, inquietante – que continua a ser absolutamente indispensável para compreender como chegámos aqui e como ainda podemos projetar sentido num mundo em permanente dissolução.



2.

NOVAE TEMPORA

Nos novos tempos e para os novos arquitetos e novos jovens urbanos, onde as cidades banalizadas sáo meros cenários da movimentos de ponto A ao B em meios de condução autónomo, a "nova arquitetura hip-hop"[5] é um movimento de design que reflete a cultura urbana, utilizando o graffiti, a arte de rua e a criatividade coletiva para repensar espaços, desafiar o modernismo e dar voz a comunidades marginalizadas, transformando o ambiente construído através de intervenções que refletem identidade, resistência e pertença, indo além dos elementos tradicionais do hip-hop (MC, DJ, Breakdance, Graffiti) para incluir o espaço físico como um quinto elemento crucial.

A introdução da chamada "nova arquitetura hip-hop" no teu quadro teórico é particularmente pertinente porque ela permite fechar um arco histórico que vai da arquitetura enquanto forma totalizante do poder à arquitetura enquanto prática situada de resistência simbólica e reinscrição identitária. Não se trata de um estilo, nem sequer de um movimento coeso no sentido clássico; trata-se antes de uma condição cultural emergente, profundamente alinhada com a sociedade flexiexistencialista e com a experiência urbana contemporânea dos jovens. Nas cidades banalizadas de hoje, o espaço urbano deixou de ser vivido como destino e passou a ser apenas atravessado.

[5] O movimento hip-hop surge nos anos 1970, no Bronx, como resposta cultural de comunidades marginalizadas à exclusão social, económica e espacial das metrópoles pós-industriais. Mais do que um género musical, o hip-hop constitui um sistema cultural integrado, articulando linguagem, ritmo, imagem, corpo e território como formas de afirmação identitária e resistência simbólica. Culturalmente, o hip-hop introduz a lógica da apropriação e da recombinação: o *sampling*, o *remix*, o *graffiti* e a improvisação transformam resíduos do sistema dominante em novos sentidos. Esta condição reflete de forma exemplar a sociedade flexiexistencialista, onde a identidade é móvel, fragmentada e construída em tempo real, em resposta a contextos instáveis e estímulos contínuos. O hip-hop valoriza a autenticidade performativa – o *ser* através do *fazer* – e privilegia a presença, o gesto e a palavra num mundo marcado pela precariedade e pela obsolescência. Ao ocupar o espaço público com arte efémera, som e corpo, reconfigura a cidade como palco de expressão coletiva, contrariando a indiferença urbana e a neutralização cultural. Na sociedade contemporânea, o hip-hop tornou-se linguagem global precisamente porque traduz as tensões da modernidade líquida: velocidade, exposição, conflito, desejo de pertença e necessidade de reconhecimento. É uma cultura que não procura estabilidade, mas capacidade de adaptação, tornando-se paradigma de sobrevivência simbólica num mundo acelerado, desigual e em permanente transformação.

A cidade converteu-se num cenário contínuo de deslocações funcionais entre ponto A e ponto B, mediadas por dispositivos tecnológicos, plataformas de mobilidade e, cada vez mais, por condução autónoma. O corpo já não negocia o espaço; é transportado por ele. Esta perda de fricção espacial produz indiferença: o lugar deixa de ser memorável, deixa de ser narrativo, deixa de ser apropriável. É precisamente neste vazio de sentido que a arquitetura hip-hop emerge como contra-força.

A arquitetura hip-hop não nasce da academia nem do mercado imobiliário; nasce da rua, da urgência expressiva, da necessidade de inscrição simbólica de corpos e comunidades sistematicamente invisibilizados. Tal como o hip-hop enquanto cultura, ela surge como resposta à exclusão, à homogeneização e à violência silenciosa da cidade funcionalista. Se o modernismo acreditava na neutralidade do espaço, a arquitetura hip-hop denuncia essa neutralidade como ficção ideológica. Todo o espaço é político, todo o espaço comunica valores, todo o espaço inclui ou exclui.

Ao incorporar graffiti, arte urbana, instalações efémeras, apropriações coletivas e intervenções táticas, esta arquitetura devolve ao espaço urbano uma dimensão performativa. O edifício deixa de ser apenas objeto e passa a ser suporte narrativo.

A parede deixa de ser limite passivo e torna-se superfície de enunciação. Aqui, o quinto elemento do hip-hop – o espaço físico – não é metáfora: é campo de batalha simbólico. A cidade volta a falar, porque alguém volta a escrever nela.[6]

[6] A cultura hip-hop, consolidada nos anos 1980, não redefiniu apenas a música urbana; instaurou uma estética da atitude, da urgência e da apropriação do espaço que atravessou pintura, design, cinema e arquitetura. A rua deixou de ser periferia para se tornar matriz simbólica do centro cultural. A brevidade, a intensidade e a visibilidade tornaram-se valores estruturantes. Jean-Michel Basquiat introduziu na pintura a escrita fragmentada, o grito racial, a crueza urbana – transformando a tela em superfície de confronto. Neste contexto, Jean-Michel Basquiat surge como figura radical da transição entre cultura de rua e sistema institucional da arte. Proveniente do graffiti nova-iorquino (SAMO), Basquiat transporta para a pintura a crueza do gesto urbano, a escrita fragmentada, a iconografia racial e a crítica ao poder económico. A sua obra condensa violência, velocidade e improvisação – características centrais do hip-hop – convertendo a tela em campo de tensão social. Basquiat não apenas representou a cidade; ele corporizou a sua instabilidade, transformando o artista em figura urbana insurgente. Keith Haring, por sua vez, radicalizou a arte pública, levando o gesto gráfico para o metro, os muros e o espaço coletivo. Simplificação formal, repetição icónica e comunicação direta: a cidade tornou-se suporte democrático da imagem. Haring compreendeu que, na era mediática, a eficácia visual é forma de poder cultural. No design gráfico, Peter Saville redefiniu a relação entre música, imagem e identidade. As capas da Factory Records e do universo pós-punk tornaram-se arquitetura visual do som. Saville elevou o design a instrumento conceptual, onde minimalismo, referência histórica e silêncio gráfico construíram uma nova gramática urbana – sofisticada, mas acessível. A cidade passou a ser também tipografia, superfície e composição.

Para os novos arquitetos, esta postura é profundamente formativa. A arquitetura hip-hop ensina que projetar não é apenas desenhar formas, mas escutar contextos, compreender tensões sociais, reconhecer linguagens não académicas como formas legítimas de conhecimento. Ela desafia a hegemonia do desenho limpo, da estética asséptica, da neutralidade corporativa. Introduz ruído, excesso, cor, conflito. E fá-lo conscientemente, como gesto político e cultural.

Na música e na estética sonora, Brian Eno estruturou atmosferas; o hip-hop estruturou ritmo e afirmação. Dois polos complementares da experiência urbana: intensidade e ambiência. Brian Eno, embora não pertencente diretamente ao universo hip-hop, ocupa posição igualmente disruptiva. Através da música ambiente, da produção experimental e da reflexão sobre sistemas sonoros generativos, Eno redefine o papel da música no espaço urbano. Se o hip-hop enfatiza ritmo e presença corporal, Eno explora a atmosfera e o ambiente, moldando a perceção do espaço através do som. A cidade contemporânea – aeroportos, galerias, espaços híbridos – passa a ser atravessada por paisagens sonoras contínuas, invisíveis, estruturando emocionalmente o quotidiano. No campo das artes visuais globais, Jeff Koons e Damien Hirst exploraram a espetacularização e o fetichismo do objeto, expondo – e simultaneamente alimentando – o capitalismo cultural. O brilho, a escala e a provocação tornaram-se estratégia. Jeff Koons representa a absorção plena da lógica do consumo e da espetacularização. A sua obra, deliberadamente brilhante, ampliada e sedutora, opera como espelho extremo do capitalismo cultural. Ao transformar objetos banais em esculturas monumentais, Koons radicaliza o gesto pop e converte a arte em superfície de desejo. Se Basquiat confronta, Koons amplifica; se o hip-hop nasce da rua, Koons instala-se no mercado global. Ambos, porém, participam da mesma transformação: a arte torna-se linguagem central do imaginário urbano e mediático. Já Ai Weiwei reinscreve a arte na dimensão política e cívica, utilizando a estética como denúncia e ativismo global. A obra deixa de ser apenas objeto e passa a ser posicionamento. No cinema, David Lynch e Quentin Tarantino representam duas formas de fragmentação narrativa que dialogam com a sensibilidade urbana contemporânea. Lynch explora o subconsciente, a cidade como espaço inquietante, o tempo dilatado e a estranheza. Tarantino opera pela colagem, pela citação, pela aceleração e pela cultura pop. Ambos incorporam a lógica da montagem rápida e da referência múltipla – expressão direta da cultura da brevidade e da saturação imagética. O traço comum entre estes agentes culturais é a consolidação de uma estética onde a imagem é imediata, o gesto é intenso, a narrativa é fragmentada, a provocação é estratégia, a brevidade é linguagem. Estes artistas atuam como agentes provocadores da urbanidade recente. Basquiat introduz a fratura racial e social no centro do sistema artístico; Eno reconfigura a experiência sensorial do espaço contemporâneo; Koons explicita a fusão entre arte, consumo e espetáculo. Em conjunto, refletem e intensificam a passagem da cidade industrial para a cidade simbólica, onde imagem, som e atitude moldam a experiência coletiva. A contemporaneidade valoriza o impacto instantâneo. A atenção é escassa; a visibilidade é capital. A cultura urbana recente molda-se por esta economia do curto prazo simbólico. Contudo, esta brevidade é ambivalente. Democratiza o acesso, acelera a comunicação e amplifica vozes marginalizadas. Mas também reduz a profundidade, promove a obsolescência e integra a rebeldia no mercado. Para os arquitetos que emergem neste cenário, a questão torna-se estrutural: devem aderir à lógica da imagem rápida e do impacto mediático, ou introduzir duração, silêncio e densidade num ambiente saturado? Se a cultura hip-hop ensinou apropriação e potência simbólica, e se Basquiat, Haring, Saville, Koons, Hirst, Ai Weiwei, Lynch e Tarantino moldaram o imaginário urbano recente, cabe à arquitetura decidir se será apenas mais uma superfície de impacto – ou o lugar onde a intensidade encontra permanência. No interior da sociedade flexiexistencialista, esta herança é ambivalente. Por um lado, abriu espaço à diversidade, à experimentação e à hibridação cultural. Por outro, consolidou a lógica da visibilidade, da marca e da provocação como valor em si. A cultura urbana contemporânea nasce dessa tensão: entre resistência e mercado, entre autenticidade e espetáculo, entre expressão e absorção sistémica. Para os arquitetos que atuam neste contexto, compreender estas figuras não é exercício de história da arte, mas leitura crítica do ambiente cultural em que projetam. A cidade recente é indissociável desta convergência entre rua, galeria, indústria musical e mercado global – um território onde provocação, imagem e consumo se entrelaçam na construção do mundo urbano contemporâneo.

Mais ainda, esta arquitetura reintroduz a noção de pertença. Numa cidade onde tudo é genérico e replicável, a intervenção localizada – mesmo que efémera – cria identidade. Não uma identidade monumental, mas uma identidade vivida, partilhada, reconhecível. O jovem urbano, muitas vezes excluído dos processos formais de decisão, encontra aqui uma forma de participação direta na construção do seu ambiente. A cidade deixa de ser algo que lhe acontece; passa a ser algo que ele transforma.

Há, contudo, um ponto crucial que importa sublinhar para que esta energia não se esgote na estetização da marginalidade. A arquitetura hip-hop não pode ser reduzida a linguagem decorativa ou branding urbano. Quando institucionalizada sem crítica, corre o risco de ser absorvida pelo mesmo sistema que pretendia contestar. O desafio para os novos arquitetos é precisamente este: traduzir a força insurgente da cultura urbana em estruturas espaciais duráveis sem a neutralizar.

É aqui que a A<[inp]^3 encontra um terreno fértil. A leitura da arquitetura hip-hop como gramática filosófica da forma permite compreendê-la não como moda, mas como sintoma de uma ontologia fragmentada, identitária, instável. Ela expressa a condição contemporânea de sujeitos que vivem entre o físico e o digital, entre a exclusão material e a hiper-visibilidade mediática, entre a precariedade e a criatividade extrema. A sua informalidade não é ausência de rigor; é outro tipo de rigor, baseado na adaptação, na inteligência coletiva e na improvisação consciente.

Para os jovens arquitetos, isto aponta para uma redefinição profunda do propósito profissional. Ser arquiteto já não é apenas servir programas e clientes; é mediar conflitos culturais, criar plataformas de expressão, devolver espessura simbólica ao quotidiano urbano. Num mundo onde as cidades tendem a tornar-se infraestruturas neutras para fluxos automatizados, a arquitetura hip-hop lembra que o espaço ainda pode ser lugar, ainda pode ser voz, ainda pode ser corpo inscrito.[7]

[7] A música ocupa um lugar singular na conectividade das artes porque é, simultaneamente, imaterial, temporal e corporal. Diferente da arquitetura – que estrutura o espaço – a música estrutura o tempo vivido, modulando estados de atenção, emoção e memória. Na contemporaneidade, a generalização da aparelhagem tecnológica individual (auscultadores, smartphones, plataformas digitais) produziu uma forma inédita de intimidade sonora portátil, onde cada sujeito constrói a sua própria paisagem auditiva em movimento, sobreposta à cidade real. Este fenómeno tem um duplo efeito. Por um lado, reforça a individualização sensível, permitindo que o sujeito se proteja do ruído urbano, da aceleração e da agressividade do espaço público. Por outro, pode contribuir para uma desconexão coletiva, transformando a cidade num mero suporte visual enquanto a verda-

Assim, longe de ser marginal, esta arquitetura aponta para o futuro: um futuro onde a disciplina só se manterá relevante se aceitar contaminar-se com linguagens externas, se reconhecer o valor do informal, do coletivo e do imperfeito. Tal como Philip Johnson compreendeu que a arquitetura avança por mutação e não por pureza, a nova geração deve compreender que a cidade só volta a ser habitável quando volta a ser disputada simbolicamente.

Neste sentido, a arquitetura hip-hop não é apenas uma estética urbana; é uma pedagogia do pertencimento urbano. E para uma sociedade flexiexistencialista, acelerada e indiferente, ela representa uma das últimas possibilidades de reinscrever sentido no espaço comum.

Como se deve interrogar um jovem e um jovem arquiteto, perante as cidades informes, descaracterizadas, sem propósito, sem identidade, sem valores formais, quando tudo decorre a uma velocidade estonteante, desgarrada. que arquitetura pode ser salvifica?

deira experiência acontece numa esfera privada, sonora e imersiva. É precisamente nesta tensão que se torna relevante revisitar o chamado "efeito Mozart", desenvolvido e divulgado por Alfred Tomatis. Mais do que um mito simplista sobre inteligência, o contributo de Tomatis centra-se na ideia de que certas estruturas musicais – nomeadamente em Mozart, mas também noutras tradições – favorecem a organização neurossensorial, a escuta profunda, a atenção e a relação equilibrada entre corpo e ambiente. Neste sentido, a música pode ser entendida como uma técnica de individuação, capaz de afinar o sujeito com o mundo, em vez de o isolar dele. Transportada para a escala urbana, esta ideia permite uma hipótese forte: a música pode potenciar a vivência da cidade, desde que não funcione apenas como fuga, mas como mediação sensível entre o indivíduo e o espaço. Não se trata de impor uma estética sonora única, mas de reconhecer que diferentes géneros musicais desempenham papéis distintos na construção da experiência urbana contemporânea. O jazz, historicamente ligado à improvisação, à escuta do outro e à construção coletiva do tempo, oferece um modelo de cidade aberta, contingente e relacional. É uma música da coexistência, da variação e da liberdade dentro de uma estrutura – profundamente urbana na sua génese e na sua ética. Já o hip-hop, nascido da rua, do conflito social e da apropriação crítica do espaço, funciona como arquivo vivo da cidade, dando voz às periferias, às fraturas e às identidades silenciadas. É uma música que reinscreve o corpo, a palavra e o ritmo no território urbano, operando como forma de resistência cultural e reindividuação simbólica. Assim, tanto o efeito Mozart como as expressões musicais urbanas contemporâneas podem contribuir para uma cidade mais habitável, desde que integradas numa visão crítica. A música pode reativar a memória dos lugares, intensificar a experiência do percurso, modular a perceção do tempo urbano e reforçar o sentimento de pertença. Mas, tal como a tecnologia, pode também ser capturada pelo capitalismo da atenção e reduzir-se a consumo imediato e anestesiante. Para a sociedade flexiexistencialista, marcada pela fragmentação identitária e pela aceleração contínua, a música permanece uma das poucas artes capazes de reconciliar interioridade e mundo, intimidade e coletivo. Tal como a arquitetura, ela abriga – não o corpo apenas, mas a experiência. O desafio contemporâneo consiste em pensar cidade, arquitetura e música não como disciplinas separadas, mas como ecossistema sensível, onde o espaço se constrói tanto com matéria como com tempo, ritmo, escuta e silêncio. Neste horizonte, o arquiteto – erudito e transversal – deve reconhecer que projetar a cidade do futuro implica também projetar as suas condições de escuta.

A pergunta não é retórica; é iniciática. Interrogar um jovem – e, em particular, um jovem arquiteto – perante a cidade informe não é oferecer respostas, mas restituir-lhe a capacidade de formular a pergunta certa, no meio do ruído, da aceleração e da banalização generalizada. Antes de perguntar "que arquitetura fazer?", é necessário perguntar "o que está em risco de desaparecer se nada for feito?".

Perante cidades descaracterizadas, sem propósito e sem valores formais, o jovem deve ser confrontado com uma verdade desconfortável: a cidade não perdeu identidade por acaso; perdeu-a porque deixou de ser pensada como construção cultural e passou a ser tratada como subproduto económico. Esta constatação não é cínica, é libertadora. Retira à cidade o estatuto de fatalidade e devolve-a ao campo da responsabilidade.

A primeira interrogação essencial é, portanto, ontológica: Que tipo de ser humano esta cidade está a produzir?

Uma cidade que só permite atravessamentos rápidos produz sujeitos apressados. Uma cidade sem lugares produz cidadãos sem memória. Uma cidade sem limites produz indivíduos sem interioridade. O jovem arquiteto deve aprender a ler a cidade como espelho deformado da sociedade que a construiu – e, ao fazê-lo, compreender que intervir na cidade é intervir na formação do humano.

A segunda interrogação é ética:

Para quem é esta arquitetura, e quem fica sistematicamente de fora?

A cidade informe é, muitas vezes, a cidade do consenso mínimo, da neutralidade aparente, do "não incomodar". Mas essa neutralidade é sempre excludente. O jovem arquiteto deve ser levado a reconhecer que toda a arquitetura toma partido, mesmo quando finge não o fazer. A questão não é se a arquitetura é política, mas que política ela legitima pelo silêncio.

A terceira interrogação é temporal: que relação com o tempo esta arquitetura propõe?



Numa sociedade de velocidade estonteante, a arquitetura que salva não compete com o tempo acelerado; ela cria resistência temporal. Salva aquela que abranda, que exige permanência, que não se revela instantaneamente. Uma arquitetura que não se esgota na imagem, que pede uso, desgaste, repetição. Aquela que aceita envelhecer e, ao fazê-lo, acumula sentido.

A quarta interrogação é corporal: onde está o corpo nesta cidade? Não o avatar, não o utilizador, mas o corpo cansado, vulnerável, sensível. A arquitetura que salva é a que devolve escala, sombra, tactilidade, peso e silêncio. É a que reinscreve o corpo como medida do real num mundo onde quase tudo é interface. Se o corpo não encontra lugar, não há habitar; há apenas circulação.

A quinta interrogação é simbólica: Que narrativas esta arquitetura permite ou impede?

A cidade sem identidade é a cidade que não conta histórias, apenas repete soluções. A arquitetura que salva é aquela que cria possibilidade de narrativa – não pela monumentalidade vazia, mas pela legibilidade do espaço, pela clareza dos gestos, pela capacidade de ser apropriada, reinterpretada, habitada de múltiplas formas. É a arquitetura que aceita ser incompleta, para que outros a completem.

Então, o que arquitetura salva?

Não é a arquitetura do espetáculo, porque ela acelera a obsolescência. Não é a arquitetura da neutralidade técnica, porque ela legitima a indiferença. Não é a arquitetura do formalismo vazio, porque ela fala apenas para si mesma.

A arquitetura que salva é a arquitetura com propósito cultural, consciente da sua inserção histórica, capaz de dialogar com o passado sem o fetichizar, de responder ao presente sem se submeter, e de antecipar o futuro sem o absolutizar. É uma arquitetura que aceita a complexidade, que trabalha com limites, que assume a responsabilidade simbólica de dar forma ao comum.

Na leitura radical de Bernard Stiegler, a arquitetura-espetáculo e a smart city não representam uma evolução qualitativa do urbano, mas antes a sua captura definitiva pelos dispositivos do capitalismo de consumo, da atenção e do controlo algorítmico. Ambas operam como técnicas de sedução e gestão comportamental, mais interessadas na previsibilidade dos fluxos do que na formação de sujeitos capazes de habitar criticamente o mundo.

A arquitetura-espetáculo, herdeira direta da lógica mediática e turística do capitalismo tardio, substitui o valor de uso pelo valor de visibilidade. O edifício deixa de ser lugar para se tornar imagem, evento, logótipo urbano. Neste processo, o espaço já não convoca experiência nem duração, mas consumo rápido, fotografável e partilhável. A cidade transforma-se em cenário e o habitante em utilizador episódico. O resultado é uma desindividuação estética: todos veem, todos consomem, ninguém habita verdadeiramente.

A smart city, por sua vez, aprofunda esta lógica num plano tecnopolítico. Sob o discurso da eficiência, da sustentabilidade e da conectividade, instala-se um sistema de governação algorítmica do quotidiano, onde sensores, dados e plataformas antecipam comportamentos, regulam mobilidades e normalizam usos. O cidadão é reduzido a perfil estatístico; o espaço urbano, a interface operacional. A cidade deixa de ser um campo de conflito, memória e imprevisibilidade para se tornar um sistema cibernético de otimização contínua.

À luz de Stiegler, ambos os modelos funcionam como dispositivos de desindividuação, porque capturam o tempo de atenção, neutralizam o pensamento crítico e impedem a formação de uma relação simbólica profunda com o espaço. A arquitetura, quando submissa a estas lógicas, deixa de ser técnica de individuação coletiva e passa a ser instrumento de entropia cultural. Produz-se mais cidade, mas menos mundo; mais forma, mas menos sentido.

É precisamente aqui que se coloca a responsabilidade – e a possibilidade de ação – dos arquitetos contemporâneos. Agir não significa recusar a tecnologia ou o espetáculo de forma ingénua, mas reapropriar criticamente a técnica, devolvendo-lhe uma dimensão noética, temporal

e ética. O arquiteto, na sociedade flexiexistencialista, não pode limitar-se a ser operador formal ou gestor de sistemas: deve assumir-se como mediador entre técnica, cultura e individuação.

Intervir implica, antes de mais, projetar contra a aceleração, introduzindo arquiteturas que resistam ao consumo imediato e reinstalem durações, silêncios, espessuras e ambiguidades. Espaços que exijam atenção, não que a roubem; que convidem à permanência, não à circulação contínua. Implica também reconduzir o digital a um papel de suporte e não de comando, recusando a cidade como interface total e recuperando o espaço como lugar de experiência sensível e simbólica.

Num plano mais profundo, os arquitetos devem atuar como intelectuais técnicos, conscientes de que cada decisão projetual inscreve comportamentos, temporalidades e modos de vida. A crítica à smart city não se faz fora do projeto, mas dentro dele: na escolha dos programas, na articulação entre público e privado, na defesa do comum contra a privatização algorítmica do urbano.

Neste sentido, a arquitetura pode voltar a ser um dispositivo de reindividuação, capaz de contrariar a indiferença generalizada da sociedade do cansaço. Ao reintroduzir a complexidade do habitar, a arquitetura reinscreve o humano num mundo que não se reduz a dados, fluxos ou imagens. Esta é a exigência radical colocada aos jovens arquitetos: não apenas saber projetar, mas saber resistir, pensar e agir num sistema que tende a neutralizar o próprio sentido do projeto.

Assim, no interior do INPA, a crítica à arquitetura-espetáculo e à smart city não é um gesto nostálgico ou reacionário, mas um ato de responsabilidade cultural. Trata-se de recuperar a arquitetura como prática de sentido, contra a entropia técnica, e de reafirmar o arquiteto como agente ativo na construção de uma sociedade que ainda possa ser habitada – e não apenas gerida.

Para o jovem arquiteto, a salvação não vem de um estilo, mas de uma atitude: recusar a passividade, recusar o cinismo, recusar a ideia de que "sempre foi assim". A arquitetura que salva é aquela que devolve ao arquiteto – e ao cidadão – a convicção de que o espaço importa, que a forma

importa, que a beleza importa não como luxo, mas como condição de dignidade.

No fim, a interrogação decisiva que deve ser colocada ao jovem é esta: Se esta cidade é assim, é porque alguém a desenhou, alguém a permitiu, alguém a aceitou. ais apenas habitá-la – ou vais assumir a responsabilidade de a transformar?

A arquitetura que salva é a que transforma essa pergunta num compromisso de vida. Mas numa sociedade pluralista, de múltiplos vetores e de vibrantes etnias, pulsões, exigências, emergências e obsolescências, o que é o propósito cultural de uma sociedade flexiexistencialista? Uma sociedade pluralista, atravessada por múltiplos vetores culturais, étnicos, tecnológicos e existenciais, a pergunta pelo propósito cultural já não pode ser respondida nos termos clássicos da unidade, da identidade homogénea ou do destino comum estabilizado.

A sociedade flexiexistencialista define-se precisamente pela coexistência de diferenças irredutíveis, por ritmos assimétricos, por emergências constantes e por obsolescências aceleradas. O seu propósito cultural, portanto, não pode ser um conteúdo fechado, mas uma condição estruturante.

O primeiro ponto essencial é este: o propósito cultural de uma sociedade flexiexistencialista não é produzir consenso, mas tornar habitável o dissenso. Não se trata de unificar valores, mas de criar quadros simbólicos, espaciais e institucionais onde a diversidade não se anule nem se transforme em guerra permanente. A cultura deixa de ser um sistema normativo e passa a ser um campo de negociação contínua.

Neste contexto, o propósito cultural já não é dizer quem somos, mas garantir que possamos continuar a perguntar quem somos, sem que essa pergunta seja capturada por identidades rígidas, por algoritmos de segmentação ou por narrativas totalizantes. A flexiexistência exige uma cultura que aceite a instabilidade como condição e não como falha.

O segundo eixo é decisivo: num mundo de aceleração, o propósito cultural é produzir espessura.

Espessura temporal, simbólica e experiencial. Quando tudo é imediato, o valor cultural reside naquilo que resiste à instantaneidade: a memória, o rito, a forma durável, o espaço que exige permanência. A cultura passa a ser o que impede a sociedade de se dissolver numa sucessão de estímulos sem sedimentação.

Aqui, a arquitetura torna-se central. Não como imagem, mas como infraestrutura cultural do tempo longo. Numa sociedade onde as tecnologias se ultrapassam continuamente, o propósito cultural manifesta-se naquilo que não precisa de atualização constante para continuar a fazer sentido. A arquitetura é uma das poucas formas culturais que ainda exige compromisso com o futuro e responsabilidade perante o passado.

O terceiro vetor é ético: O propósito cultural da sociedade flexiexistencialista é reintroduzir a medida num mundo de excesso.

Excesso de informação, de consumo, de imagens, de possibilidades. A cultura deixa de ser acumulação e passa a ser critério. Saber escolher, saber limitar, saber dizer não. Neste sentido, a cultura não é entretenimento; é formação do juízo.

Para sociedades plurais e vibrantes, isto é crucial: sem critérios partilhados mínimos – não de identidade, mas de convivência – a pluralidade transforma-se em fragmentação indiferente. O propósito cultural não é apagar as diferenças, mas dar-lhes forma inteligível, torná-las legíveis no espaço comum.

O quarto eixo é político, mas num sentido profundo: O propósito cultural é manter aberta a possibilidade do comum.

Não o comum como homogeneização, mas como espaço partilhado de copresença, reconhecimento e conflito regulado. Na sociedade flexiexistencialista, o risco maior não é o conflito, mas a indiferença. Uma cultura viva é aquela que ainda provoca fricção significativa, não aquela que se limita a coexistir sem se tocar.

Aqui, a arquitetura volta a ser decisiva: ela materializa o comum quando cria praças, escolas, bibliotecas, espaços de encontro não media-

do, lugares onde a diferença se vê, se cruza e se suporta. Sem esses dispositivos espaciais, a pluralidade existe apenas como estatística, não como experiência.

Por fim, o propósito cultural é antropológico: preservar a humanidade do humano num contexto de crescente abstração digital. Quando a vida tende a converter-se em dados, perfis e avatares, a cultura tem a função de lembrar que somos corpos finitos, situados, vulneráveis, mortais. O propósito cultural não é a eficiência, mas o sentido; não é a performance, mas a dignidade.

Assim, numa sociedade flexiexistencialista, o propósito cultural não é uma narrativa única, nem um ideal fechado de progresso. É antes:

- garantir continuidade sem rigidez;
- permitir diversidade sem dissolução;
- produzir sentido sem dogma;
- construir futuro sem apagar o passado;
- criar espaços onde a vida valha a pena ser vivida, e não apenas otimizada.

Para os arquitetos – e para os jovens em particular – isto implica uma responsabilidade imensa: não desenhar apenas formas, mas condições de possibilidade cultural. A arquitetura deixa de ser resposta e passa a ser pergunta construída. Não diz às pessoas como viver, mas cria espaços onde diferentes formas de vida possam coexistir com dignidade, conflito e beleza.

Esse é, talvez, o propósito cultural último da sociedade flexiexistencialista: não oferecer certezas, mas oferecer mundo suficiente para que a incerteza não se torne desumana.

Desenvolver este ponto de modo vigoroso de modo a provocar a adesão dos jovens sobretudo arquitetos para com a construção e consolidação de uma sociedade de modernidade liquida. mas vamos ampliar as análises, de modo a serem encorpadas em vigor e valor

Para provocar verdadeira adesão – não retórica, mas existencial – é necessário elevar o discurso do diagnóstico à convocação. Não conven-

cer os jovens arquitetos de que a modernidade líquida existe (isso eles já vivem no corpo), mas de que ela exige uma resposta cultural consciente, sob pena de se tornar uma condição puramente entrópica, indiferente e desumanizante. O vigor do argumento deve residir numa inversão decisiva: a modernidade líquida não é um problema a evitar, é um campo de responsabilidade a habitar.

A primeira afirmação forte que deve ser feita, sem concessões, é: A modernidade líquida não falhou; revelou a fragilidade das identidades fixas, a insuficiência das instituições rígidas, a obsolescência dos grandes sistemas totalizantes. O erro não foi a liquidez; o erro foi acreditar que ela poderia ser vivida sem forma, sem cultura e sem arquitetura.

A sociedade flexiexistencialista não carece de solidez dogmática; carece de estruturas capazes de suportar a instabilidade.

Aqui entra o arquiteto como figura central. Não como estilista do efémero, mas como engenheiro cultural da incerteza. Ao jovem arquiteto deve ser dito claramente: se abdicares deste papel, outros o ocuparão – algoritmos, promotores, plataformas financeiras – e o espaço comum será reduzido a infraestrutura logística. A neutralidade não é opção; é abdicação.

O segundo eixo de aprofundamento é histórico: todas as grandes transições civilizacionais exigiram novas formas de arquitetura.

O Renascimento precisou da praça e do palácio; a modernidade industrial precisou da fábrica, da habitação coletiva, da estação; a modernidade líquida exige dispositivos espaciais capazes de acomodar mudança contínua sem colapso simbólico. Não se trata de inventar formas extravagantes, mas de criar arquiteturas que aceitem a reversibilidade programática, a hibridez funcional e a multiplicidade de usos sem perder dignidade formal.

Aos jovens arquitetos deve ser dito: a vossa geração não herdou um mundo acabado; herda um mundo em permanente versão beta. Isso não é sinal de fracasso histórico, é sinal de abertura. Mas abertura sem forma transforma-se em ansiedade. A arquitetura é chamada a dar legibilidade ao que é fluido, a oferecer orientação sem impor destino.

O terceiro aprofundamento é cultural e simbólico: numa sociedade pluralista, o propósito cultural não é identidade, é reconhecimento. A modernidade líquida não precisa de símbolos universais; precisa de espaços de tradução. Lugares onde diferentes culturas, corpos e narrativas possam coexistir sem serem absorvidos ou neutralizados. Isto exige uma arquitetura que saiba trabalhar com camadas, sobreposições, ambiguidades produtivas. Não a arquitetura da pureza, mas a arquitetura da hospitalidade complexa.

Aqui reside um ponto de adesão fundamental para os jovens: a arquitetura pode voltar a ser instrumento de justiça cultural, não por ideologia explícita, mas por desenho consciente. Decidir onde há sombra, onde há acesso, onde há visibilidade, onde há recolhimento – estas decisões moldam a experiência urbana de inclusão ou exclusão. Não há gesto inocente.

O quarto eixo é ético-existencial: A modernidade líquida produz liberdade, mas também vertigem.

O propósito cultural é transformar essa vertigem em possibilidade habitável. A arquitetura que importa não é a que promete felicidade imediata, mas a que oferece condições para uma vida boa ao longo do tempo. Isto implica aceitar o erro, a imperfeição, a adaptação contínua. A cidade não deve ser perfeita; deve ser capaz de aprender.

Aos jovens arquitetos deve ser dito algo essencial: a frustração não é sinal de incompetência, é sinal de participação num mundo que ainda está a formar-se. A arquitetura da modernidade líquida não se mede pela permanência imutável, mas pela capacidade de continuar significativa apesar da mudança.

O quinto eixo – talvez o mais provocador – é este:

Se a arquitetura abdicar da construção do comum, o comum será substituído pela simulação.

Plataformas digitais oferecem comunidades sem copresença, identidades sem corpo, memória sem duração. Só a arquitetura pode contrariar esta tendência, criando espaços onde o conflito é visível, onde o outro não pode

ser silenciado com um clique, onde a convivência exige negociação real. Isto é profundamente político, mesmo quando não se apresenta como tal.

Para os jovens arquitetos, esta é a escolha decisiva:

Querem desenhar objetos para serem consumidos em feeds e reels, ou lugares e formas para serem habitados por vidas reais?

A adesão nasce quando se compreende que ser arquiteto, hoje, não é escolher uma estética, mas assumir uma função civilizacional. A modernidade líquida não será superada; será atravessada. E será atravessada com ou sem arquitetura consciente. A diferença está em saber se esse atravessamento produzirá indiferença ou cultura.

A convocação final deve ser inequívoca e sem paternalismo:

A sociedade flexiexistencialista precisa de arquitetos capazes de pensar sem dogma, de agir sem cinismo e de construir sem nostalgia. Precisa de jovens que aceitem a instabilidade não como desculpa, mas como matéria-prima. Que compreendam que a liquidez não dispensa forma – exige-a ainda mais.

Construir e consolidar uma modernidade líquida não é solidificá-la, mas dar-lhe densidade ética, cultural e espacial suficiente para que a vida não se dissolva em ruído. Esse é o desafio. E esse desafio, mais do que nunca, pertence aos arquitetos que ainda acreditam que desenhar espaço é uma forma elevada de responsabilidade humana. Estamos a cair bastante em pontos; não abandonemos o sentido da escrita fluida e corrida, que envolve o leitor e o prende ao propósito. E este propósito é maior, porque dele vai depender o futuro formal da sociedade na sua expressão da arquitetura, porque ha arquitetura em tudo o que é.

Tens razão em exigir que o texto recupere a densidade contínua do pensamento e abandone a enumeração esquemática. O que está em causa não é a soma de argumentos, mas a construção de um campo de gravidade intelectual capaz de atrair, envolver e responsabilizar quem lê – sobretudo os jovens arquitetos, que vivem já dentro da modernidade líquida sem ainda a terem simbolicamente compreendido. Numa sociedade pluralista, atravessada por múltiplos vetores culturais, étnicos, tecnoló-

gicos e afetivos, o propósito cultural da sociedade flexiexistencialista não pode ser confundido com um programa unívoco, nem com uma ideologia estabilizada. O seu propósito é, paradoxalmente, o de sustentar a possibilidade de propósito num mundo que se organiza estruturalmente pela contingência, pela aceleração e pela obsolescência. Trata-se de uma sociedade que já não se reconhece em narrativas totais, mas que também não sobrevive sem formas de ancoragem simbólica. É nesse intervalo instável que a arquitetura se torna absolutamente decisiva.

A modernidade líquida dissolve instituições, identidades e pertenças, mas não elimina a necessidade humana de inscrição, de limite, de memória e de presença. Pelo contrário, intensifica-a. Quanto mais abstrato, digital e imaterial se torna o mundo, mais urgente se torna a existência de formas que resistam à completa volatilização do sentido. A arquitetura, enquanto arte impura – simultaneamente técnica, política, económica e poética – é talvez o último grande dispositivo capaz de dar corpo ao comum sem o congelar, de dar forma ao coletivo sem o totalizar.

O jovem arquiteto insere-se hoje num cenário urbano, que já não se apresenta como cidade, mas como infraestrutura contínua de circulação, consumo e visibilidade. As cidades banalizadas, genéricas, indiferenciadas, são vividas como meros cenários de passagem entre o ponto A e o ponto B, frequentemente mediadas por tecnologias autónomas que anulam a experiência do percurso, do encontro e da fricção. Neste contexto, a pergunta "o que arquitetura salva?" não é retórica nem romântica.

É existencial. O que pode salvar não é uma arquitetura icónica, nem um formalismo tardio, mas uma arquitetura que reintroduza espessura ontológica no espaço quotidiano, que devolva densidade simbólica ao banal, que reinscreva o corpo, o tempo e a memória no território.

É aqui que o propósito cultural da sociedade flexiexistencialista se clarifica: não o de produzir estabilidade, mas o de produzir legibilidade; não o de impor identidades, mas o de permitir reconhecimentos; não o de fixar valores eternos, mas o de criar formas suficientemente robustas para acolher a mudança sem se dissolverem nela.

A arquitetura deixa de ser a promessa de permanência absoluta para se tornar a arte do limite significativo – limite físico, ético, imaginário e

ideológico. Onde tudo é ilimitado, ubíquo e invisível, como no poder digital, o limite torna-se um ato político e cultural de primeira ordem.

Neste sentido, a arquitetura não compete com a tecnologia; responde-lhe num outro plano. A tecnologia satisfaz necessidades físicas e prosaicas com eficiência crescente, mas fá-lo à custa da sua própria obsolescência programada.

Vive da superação contínua de si mesma. A arte – e a arquitetura enquanto forma artística do espaço comum – opera segundo outra lógica: não a da superação, mas a da intensificação do sentido. A beleza não se torna obsoleta; torna-se mais rara, mais necessária, mais carregada de responsabilidade. É essa estranha química a que te referes: a capacidade de reconhecer o sublime em matéria bruta, em moléculas aleatoriamente organizadas, em betão, luz, sombra, ritmo e proporção.

O arquiteto jovem deve ser interpelado não como técnico de soluções, mas como agente cultural consciente de que há arquitetura em tudo o que é – nos edifícios, nos vazios, nas infraestruturas, nos dispositivos digitais que moldam o comportamento, nos limites que se traçam e nos que se apagam. Ser arquiteto, neste horizonte, não é apenas desenhar objetos, mas assumir uma posição crítica perante o mundo, compreender que cada decisão formal é uma tomada de posição ética e simbólica.

A sociedade flexiexistencialista precisa de arquitetos que compreendam que o pluralismo não é ruído, mas matéria-prima; que a instabilidade não é falha, mas condição; que a liquidez não é ausência de forma, mas exigência de novas formas de pensar o espaço. O propósito cultural não é restaurar uma modernidade sólida perdida, mas construir dispositivos espaciais capazes de dar consistência temporária ao viver comum, sabendo que essa consistência será sempre provisória, negociada, reescrita.

Se este propósito for compreendido, então a arquitetura deixa de ser apenas profissão e torna-se destino. Um modo de estar no mundo em que projetar é, antes de tudo, um ato de responsabilidade perante o futuro formal da sociedade. Porque, no limite, a forma como habitamos revela sempre aquilo que somos – e aquilo que ousamos ainda vir a ser.

Esta sociedade de consumo contemporânea tem ainda lugar para a beleza e o sublime? Como vem os jovens arquitetos esta questão do sublime, sobretudo pelos Românticos, talvez Burke, Kant, Goethe e Byron e a pintura de Caspar David Friedrich e toda a arquitetura do neo classisicmo que conferia ordem ao universo, com a entropia contemporânea do descartável e inconsequente.[8]

A pergunta é decisiva e, na verdade, profundamente inquietante: se a sociedade contemporânea de consumo ainda tem lugar para a beleza e para o sublime, ou se estes se tornaram categorias arqueológicas, evocadas apenas como nostalgia culta num mundo regido pela eficácia, pela imagem e pela obsolescência.

A questão não é apenas estética; é ontológica e cultural. Interroga a própria possibilidade de elevação num contexto dominado pela entropia do descartável e pela indiferença programada.

A sociedade de consumo não aboliu a beleza nem o sublime; transformou-os. Submeteu-os a um regime de circulação acelerada, de espetacularização contínua e de consumo imediato, onde aquilo que outrora exigia tempo, silêncio e distância crítica é hoje oferecido como estímulo instantâneo. O sublime, que em Burke se enraíza no terror, na vastidão e na experiência do limite humano perante forças incomensuráveis, e que em Kant se constitui como tensão entre a impotência sensível e a soberania da razão, perde na contemporaneidade a sua dimensão de abalo

[8] O conceito do sublime, tal como formulado e desenvolvido no pensamento romântico do final do século XVIII e século XIX, surge como reação crítica ao predomínio clássico da ordem, da proporção e da beleza harmoniosa. Para os românticos, o sublime não é aquilo que agrada, mas aquilo que excede, que perturba, que confronta o ser humano com a sua finitude face à grandeza da natureza, do tempo ou do infinito. Edmund Burke distingue o sublime da beleza ao associá-lo ao medo, à obscuridade, à vastidão e à potência: montanhas, tempestades, abismos, ruínas. Immanuel Kant aprofunda esta ideia ao afirmar que o sublime não reside no objeto, mas na experiência interior do sujeito, quando a imaginação falha em abarcar a totalidade e a razão se afirma como consciência do infinito. O sublime revela, assim, a tensão entre limite e transcendência. Para os românticos, o sublime torna-se um instrumento de consciência existencial. Em Goethe, Byron ou na pintura de Caspar David Friedrich, o indivíduo aparece pequeno, solitário, diante de uma natureza imensa e indiferente, não como humilhação, mas como revelação do seu lugar no mundo. O sublime é, portanto, formativo: educa para a humildade, para a inquietação e para o pensamento do absoluto. Na cultura contemporânea, marcada pelo conforto, pela domesticação técnica do mundo e pela eliminação do risco sensível, o sublime mantém relevância como antídoto à banalização da experiência. Em arquitetura, o sublime recorda que o espaço não serve apenas para proteger ou funcionar, mas também para confrontar, elevar e dar espessura simbólica à existência. É a dimensão que impede que a beleza se torne mero ornamento e que o mundo construído se reduza a consumo indiferente.

interior e converte-se frequentemente em efeito especial, em experiência simulada, em vertigem controlada. Ainda existe, mas foi domesticado.

Para os Românticos, o sublime era inseparável de uma experiência de desproporção radical: o indivíduo confrontado com a natureza infinita, com o tempo histórico, com a ruína, com a noite, com a morte. Caspar David Friedrich não pintava paisagens; pintava estados ontológicos do sujeito moderno, solitário, pequeno, suspenso entre a imanência do mundo e o desejo de transcendência. O neoclassicismo, reagia a esse excesso através da ordem, da proporção, da inteligibilidade do cosmos. Mesmo quando racional, a sua arquitetura afirmava que o mundo era legível, que havia uma correspondência entre forma, razão e sentido. Em ambos os casos – romântico ou neoclássico – a beleza e o sublime eram dispositivos de orientação existencial.

O jovem arquiteto herda esse legado num mundo que parece tê-lo tornado impraticável. Vive numa paisagem urbana saturada de signos, mas pobre em significado; excessiva em estímulos, mas frágil em experiência; veloz, mas superficial.

A entropia contemporânea não é apenas material – edifícios descartáveis, cidades genéricas, objetos sem duração – é também simbólica. Tudo tende a equivaler-se, tudo se torna intercambiável, tudo perde peso específico. Neste contexto, falar de sublime pode soar deslocado, quase ingénuo.

No entanto, é precisamente aqui que a questão se torna urgente. O sublime não desapareceu porque o mundo deixou de ser grandioso ou ameaçador; desapareceu porque perdemos as formas culturais de o reconhecer e de o suportar. A crise ecológica, a escala planetária da técnica, a abstração financeira, a inteligência artificial, o colapso climático e a expansão do cosmos tecnológico são, em si mesmos, experiências potencialmente sublimes. Nunca o humano esteve tão exposto ao incomensurável. O problema é que essas experiências não são mediadas por formas simbólicas que as tornem habitáveis. A arquitetura falha quando abdica desse papel.

Os jovens arquitetos oscilam, por isso, entre duas tentações: a do cinismo adaptativo, que aceita a lógica do mercado, do branding e da ima-

gem como destino inevitável; e a da estetização superficial, que confunde o sublime com o espetacular, a grande escala com grandeza, o ícone com transcendência. Ambas são insuficientes. O sublime não é um efeito formal, nem uma questão de dimensão; é uma relação.

Uma relação entre o corpo, o espaço, o tempo e o sentido.

Recuperar o sublime hoje não significa regressar ao neoclassicismo nem imitar a gramática romântica. Significa reintroduzir condições de silêncio, de lentidão, de sombra, de limite e de gravidade no espaço construído. Significa aceitar que nem tudo deve ser transparente, eficiente ou imediatamente consumível. A beleza, nesse horizonte, deixa de ser ornamento e volta a ser promessa: a promessa de que o mundo pode ainda ser experienciado como mais do que um fluxo de mercadorias e imagens.

A arquitetura pode, assim, tornar-se o lugar de resistência à entropia inconsequente. Não pela monumentalidade vazia, mas pela intensidade contida; não pela nostalgia da ordem perdida, mas pela criação de novas ordens locais, frágeis, conscientes da sua finitude. Uma arquitetura que reconheça a precariedade do presente, mas que se recuse a celebrá-la como destino.

Talvez o desafio maior para os jovens arquitetos seja aceitar que a beleza e o sublime não são garantias históricas, mas conquistas sempre renovadas. Num mundo que tende a banalizar tudo, insistir na profundidade da experiência espacial é um gesto radical. Não para salvar o passado, mas para devolver ao futuro a possibilidade de ser mais do que apenas funcional, rápido e descartável. Nesse sentido, a arquitetura continua a ser um dos últimos lugares onde o humano pode ainda confrontar-se com aquilo que o excede – e, nesse confronto, reconhecer-se.

Numa vertente de confronto e contra corrente, como encarar, nas crises civilizacionais, o trabalho e o ensaio 'Contra o Progresso' de Slavoj Žižek. É contrário à ideia de progresso de thomas khun, como conciliar as ideias impetuosas do progresso civilizacional, com as necessárias necessidades da economia circular, da ecologia, do consumo sustentável, da reciclagem? onde ficam os arquitetos.

A leitura de Contra o Progresso de Slavoj Žižek, sobretudo em contexto de crise civilizacional, não deve ser entendida como uma negação ingénua da história, da técnica ou da transformação social, mas como um gesto de interrupção crítica. Žižek não é um reacionário nem um nostálgico; é um pensador do colapso das narrativas tranquilizadoras. O seu "contra" não é um ponto de chegada, é um travão de emergência. E é precisamente aí que a sua posição se torna fecunda para a arquitetura e para o pensamento do espaço num mundo saturado de aceleração.

Žižek ataca a ideia de progresso enquanto ideologia automática, isto é, enquanto crença segundo a qual a simples sucessão temporal, a inovação técnica ou a expansão económica conduzem necessariamente a um melhor estado civilizacional. O progresso, tal como hoje é mobilizado, funciona como anestésico moral: legitima destruições presentes em nome de benefícios futuros abstratos. É aqui que o seu ensaio se inscreve no campo das crises civilizacionais – ecológica, social, simbólica – e não apenas como provocação filosófica.

À primeira vista, esta posição parece colidir com a noção de progresso formulada por Thomas Kuhn. Para Kuhn, o progresso científico não é linear nem cumulativo, mas ocorre por ruturas paradigmáticas: momentos de crise em que um modelo deixa de explicar o mundo e é substituído por outro, incomensurável com o anterior. Contudo, Kuhn mantém ainda uma ideia de avanço: cada novo paradigma resolve problemas que o anterior não conseguia resolver. Há, portanto, uma direção, ainda que descontínua.

Žižek desloca o problema. Ele pergunta: e se o novo paradigma for estruturalmente mais destrutivo do que o anterior? E se a capacidade de resolver problemas locais gerar catástrofes globais? E se a própria lógica de "resolver problemas" for parte do problema? Neste sentido, Žižek não contradiz Kuhn; radicaliza-o. Leva a lógica da crise paradigmática ao limite ético e político, questionando se a substituição de paradigmas técnicos e económicos não está a ocorrer sem uma transformação equivalente das categorias simbólicas, jurídicas e morais.

É neste ponto que entram a economia circular, a ecologia, o consumo sustentável e a reciclagem.

Estes conceitos são frequentemente apresentados como a "correção verde" do progresso, uma forma de o tornar aceitável e moralmente defensável. Žižek é profundamente desconfiado desta solução. Não porque seja contra a sustentabilidade, mas porque vê nela, muitas vezes, uma continuação do mesmo paradigma sob outra linguagem: continuamos a produzir, a consumir e a acelerar, apenas com materiais recicláveis e discursos éticos. O risco é transformar a ecologia num suplemento ideológico que salva a consciência sem alterar a estrutura.

Conciliar as impetuosas ideias de progresso civilizacional com as exigências ecológicas implica, portanto, abandonar a noção de progresso como crescimento e substituí-la por uma noção de progresso como reconfiguração do sentido. Progredir não é fazer mais, nem mais depressa, nem mais alto; é saber parar, reduzir, manter, reparar e, sobretudo, escolher. Esta mudança não é apenas técnica, é cultural e simbólica. E aqui a arquitetura torna-se central.

Os arquitetos encontram-se numa posição paradoxal e, por isso mesmo, estratégica. São simultaneamente agentes do progresso material: constroem, transformam, consomem recursos – e mediadores simbólicos da forma como uma sociedade se representa a si própria no espaço.

Quando a arquitetura se limita a responder ao mercado, à urgência ou à imagem, torna-se cúmplice da ideologia do progresso automático.

Quando, pelo contrário, introduz duração, reutilização, espessura histórica, limites e memória, torna-se um gesto de resistência produtiva.

Num mundo de economia circular, o papel do arquiteto não é apenas desenhar edifícios "verdes", mas redefinir o próprio conceito de novidade. Reabilitar pode ser mais progressivo do que construir; manter pode ser mais radical do que substituir; trabalhar com o existente pode ser mais transformador do que impor uma forma inédita. Este deslocamento exige uma ética da responsabilidade que vai além da eficiência energética e entra no domínio da decisão cultural.

À luz de Žižek, o arquiteto deve desconfiar da promessa fácil de salvação tecnológica e assumir-se como figura crítica dentro do sistema,

não fora dele. À luz de Kuhn, deve reconhecer que estamos num momento de crise paradigmática, em que os modelos modernos de crescimento, funcionalismo e zonamento já não explicam nem resolvem os problemas contemporâneos. A arquitetura não deve acelerar a transição para um novo paradigma sem o interrogar; deve torná-lo visível, habitável e questionável.

Assim, os arquitetos situam-se num lugar de tensão produtiva: entre progresso e contenção, entre inovação e memória, entre técnica e ética.

Não são engenheiros do futuro nem curadores do passado; são intérpretes do presente em crise. E talvez seja precisamente neste "contra o progresso" – entendido como contra a automatização do progresso – que a arquitetura reencontra a sua dignidade cultural: não como promessa de salvação, mas como prática consciente num mundo que já não pode fingir que avançar é sempre melhorar.

O conceito com a necessidade de afirmação de um ponto de equilíbrio entre a procura de soluções viáveis, da necessidade de satisfação entre regulamentos e segurança, promessas de conforto, legitimidade do lucro imobiliário e a obrigação de uma sociedade mais ecológica, sustentável, recicladora, voluntariosa.

O ponto decisivo já não está em escolher entre polos opostos – mercado ou ética, conforto ou ecologia, lucro ou responsabilidade – mas em afirmar, com clareza intelectual e coragem disciplinar, a necessidade de um equilíbrio ativo, instável e permanentemente reavaliado. Não um compromisso morno, mas uma tensão consciente.

A arquitetura contemporânea opera exatamente nesse campo de forças contraditórias, e é aí que reside tanto a sua fragilidade como a sua grandeza.

A sociedade exige, legitimamente, soluções viáveis. Viáveis técnica, económica, jurídica e socialmente. Os regulamentos não são um entrave arbitrário: são a sedimentação histórica de erros, catástrofes, abusos e aprendizagens coletivas. A segurança estrutural, contra incêndios, sanitária ou sísmica não é negociável; é uma condição ética mínima. Do mesmo modo, as promessas de conforto – térmico, acústico, funcional, psicológico – não são luxos supérfluos, mas conquistas civilizacionais. Negá-las em nome de uma austeridade moral abstrata, seria regressivo e elitista.

Também a legitimidade do lucro imobiliário não pode ser tratada como pecado original. Sem capital não há construção, sem construção não há cidade, sem cidade não há vida coletiva estruturada. O problema não é o lucro em si, mas a sua absolutização enquanto único critério de valor. Quando o retorno financeiro se torna mais importante do que a duração, a qualidade espacial, o impacto urbano ou a memória coletiva, a arquitetura deixa de ser mediação cultural e transforma-se em mera mercadoria espacial.

É precisamente neste ponto que emerge a obrigação – não retórica, mas estrutural – de uma sociedade mais ecológica, sustentável, recicladora e voluntariosa. Mas convém dizer isto sem ingenuidade. Sustentabilidade não é um selo, nem um catálogo de soluções técnicas, nem um suplemento moral adicionado no fim do projeto. É uma mudança profunda na forma como se pensa o tempo, o uso, o desgaste e a permanência. Sustentável é aquilo que aceita envelhecer bem, que admite transformação sem colapso, que incorpora o erro e a adaptação como parte do seu sentido.

O equilíbrio necessário não é, portanto, um ponto fixo; é um campo de negociação contínua. O arquiteto contemporâneo tem de saber operar dentro do sistema regulatório e económico sem se dissolver nele. Tem de compreender o mercado para não ser instrumentalizado por ele. Tem de dominar a técnica para não ser refém da tecnologia. E, sobretudo, tem de manter uma distância crítica suficiente para perceber quando uma solução "viável" se torna culturalmente tóxica, mesmo sendo legal, segura e lucrativa.

A ecologia, neste contexto, não pode ser reduzida a eficiência energética ou a materiais reciclados. Ela implica uma ética do limite, da suficiência e da responsabilidade intergeracional. Construir menos pode ser mais progressivo do que construir melhor; reusar pode ser mais radical do que inovar; aceitar a imperfeição pode ser mais sustentável do que perseguir a performance absoluta. Esta posição exige coragem num mundo que recompensa a velocidade, a novidade e a maximização.

É aqui que a arquitetura se distingue de outras práticas técnicas: porque trabalha simultaneamente com o mensurável e o imensurável. Com normas e com valores. Com números e com sentido. O verdadeiro equilíbrio não se alcança pela soma de exigências contraditórias, mas pela hierarquização consciente das decisões. Nem tudo tem o mesmo

peso, nem tudo pode ser otimizado ao mesmo tempo. Escolher é inevitável, e escolher é assumir responsabilidade.

Uma sociedade verdadeiramente voluntariosa – no sentido forte do termo – não é aquela que promete tudo a todos, mas a que aceita redefinir o que entende por bem-estar, por conforto e por progresso. A arquitetura pode e deve ser o lugar onde essa redefinição se torna visível, habitável e partilhável. Não através de gestos moralistas ou iconografias verdes, mas através de espaços que ensinam, silenciosamente, outras formas de viver: mais lentas, mais densas, mais conscientes da sua inserção no mundo.

O arquiteto, neste quadro, deixa de ser um simples prestador de serviços ou um autor genial isolado. Torna-se um mediador de equilíbrios complexos, alguém que traduz conflitos sociais, económicos e ambientais em forma construída. É uma posição exigente, muitas vezes ingrata, mas profundamente necessária. Porque se esse equilíbrio não for pensado no projeto, será imposto brutalmente mais tarde – pela escassez, pela crise, pelo colapso.

A arquitetura continua, assim, a ser um dos últimos lugares onde a sociedade pode ensaiar, em escala real, a difícil convivência entre desejo e limite, entre ambição e responsabilidade, entre o direito ao conforto e o dever para com o mundo que o torna possível. É nesse espaço de tensão que se joga o seu verdadeiro valor contemporâneo.

Este ponto da ética é como desenvolver uma linha de fogo; como introduzir Aristóteles aos jovens, sobretudo na sua Ética a Nicómaco?[9]

[9] A *Ética a Nicómaco* de Aristóteles permanece um dos textos mais estruturantes para compreender a relação entre o indivíduo, a ação e a comunidade, precisamente porque não propõe uma moral de regras abstratas, mas uma ética da vida vivida. Aristóteles não pergunta "o que é permitido?", mas "como se deve viver bem?". Esta deslocação é decisiva para a contemporaneidade, marcada por normatividade excessiva, legalismo técnico e uma crescente dissociação entre ação e responsabilidade. No centro da *Ética a Nicómaco* está o conceito de eudaimonia, frequentemente traduzido como felicidade, mas que na verdade significa *florir*, realizar plenamente a própria natureza ao longo de uma vida inteira. Não é prazer imediato, nem sucesso visível, nem acumulação de bens: é uma condição durável, construída pela prática reiterada de ações justas, ponderadas e conscientes. Numa sociedade flexiexistencialista, orientada para a satisfação instantânea e para a obsolescência rápida dos valores, esta ideia introduz uma crítica radical ao presentismo e ao consumo emocional. Aristóteles afirma que a virtude não é inata nem teórica, mas habituada. Aprende-se a ser justo praticando a justiça, aprende-se a ser prudente exercendo a prudência. Este princípio é fundamental para o mundo contemporâneo, onde se espera competência técnica sem maturidade ética, eficiência sem reflexão, desempenho sem carácter. Para os arquitetos – e, por extensão, para todos os agentes da construção do mundo comum – isto

Introduzir Aristóteles aos jovens – e em particular aos jovens arquitetos – não pode ser feito como quem apresenta um clássico respeitável, distante e moralizante. A Ética a Nicómaco só se torna verdadeiramente operativa quando é apresentada como aquilo que de facto é: um tratado radicalmente prático sobre como viver bem num mundo imperfeito, finito e contraditório. E é precisamente por isso que deve ser colocada como linha de fogo no debate ético contemporâneo.

O primeiro gesto pedagógico decisivo é desmontar o equívoco moderno que identifica ética com norma, código ou proibição. Aristóteles não propõe regras universais nem imperativos abstratos; propõe uma ética da ação situada. Para ele, a questão não é "o que é permitido?", mas "que tipo de pessoa me torno ao agir deste modo?". Esta deslocação é crucial para os jovens, habituados a sistemas binários de avaliação imediata – certo/errado, sucesso/fracasso, like/dislike. A ética aristotélica introduz uma temporalidade longa, onde o caráter se constrói por repetição, escolha e hábito. Não há atalhos.

O conceito central – eudaimonia – deve ser apresentado não como felicidade emocional ou satisfação instantânea, mas como vida realizada, vida que faz sentido quando vista como um todo. Aqui a ponte com a arquitetura é imediata: tal como um edifício não se julga por um detalhe isolado, mas pela coerência do conjunto ao longo do tempo, também a vida ética é uma obra em construção contínua. Esta ideia confronta frontalmente a sociedade flexiexistencialista da gratificação imediata, introduzindo a noção de projeto de vida em vez de consumo de experiências.

significa que não basta saber projetar: é necessário aprender a escolher, a recusar, a hierarquizar, a assumir consequências. A noção aristotélica de phronesis (prudência ou sabedoria prática) é talvez o contributo mais atual da obra. A phronesis não é ciência nem técnica, mas a capacidade de decidir bem em situações concretas, singulares, ambíguas. Num tempo dominado por algoritmos, métricas e protocolos, Aristóteles recorda que nenhuma regra substitui o juízo humano situado. Em arquitetura, esta ideia é decisiva: cada contexto exige discernimento ético, não aplicação automática de modelos. Por fim, a *Ética a Nicómaco* insiste que a vida boa é inseparável da polis, da comunidade. Não há felicidade privada desligada do bem comum. Esta afirmação confronta diretamente a lógica individualista contemporânea e devolve atualidade à responsabilidade social das profissões criativas. O arquiteto, como cidadão qualificado, não pode dissociar a sua realização pessoal do impacto coletivo das suas decisões formais, espaciais e simbólicas. Assim, a *Ética a Nicómaco não é um tratado antigo a ser venerado, mas um instrumento crítico para pensar o presente: uma ética da medida contra o excesso, da duração contra a instantaneidade, da responsabilidade contra a indiferença. Num mundo acelerado, Aristóteles ensina a lentidão do juízo; num mundo fragmentado, propõe a coerência da vida; num mundo saturado de meios, recorda a pergunta essencial: para quê?*

Depois, importa insistir no conceito mais mal compreendido e mais atual de Aristóteles: a phronesis, a prudência ou sabedoria prática. Não é erudição, nem cálculo técnico, nem intuição cega. É a capacidade de decidir bem em situações concretas, onde não existem soluções perfeitas. Para os arquitetos, isto é absolutamente central: cada projeto é um campo de tensões entre orçamento, regulamentos, contexto, desejo, impacto social e responsabilidade ambiental. Não há manual que resolva isto. A phronesis ensina que a boa decisão não é a mais eficiente nem a mais pura, mas a mais justa naquele contexto específico.

A ética aristotélica introduz ainda a ideia decisiva do justo meio, que deve ser apresentada não como mediania ou compromisso fraco, mas como excelência situada entre excessos. Coragem não é temeridade nem covardia; ambição não é ganância nem apatia; inovação não é delírio nem conservadorismo. Este pensamento é profundamente arquitetónico: projetar é procurar constantemente um ponto de equilíbrio instável entre forças opostas. O justo meio não é confortável – exige discernimento, responsabilidade e risco.

Outro aspeto essencial para os jovens é a noção de virtude como prática, não como talento inato. Ninguém nasce virtuoso; torna-se virtuoso agindo. Isto combate duas patologias contemporâneas: o culto do génio e o medo paralisante do erro.

Aristóteles legitima o erro como parte do processo de aprendizagem ética, desde que haja reflexão e correção. Para uma disciplina como a arquitetura, onde o erro é inevitável mas potencialmente grave, esta abordagem permite integrar a falha como momento formativo e não como trauma identitário.

A *Ética a Nicómaco* torna-se verdadeiramente relevante quando é colocada em confronto direto com o presente. Aristóteles afirma que não se pode ser virtuoso sozinho: a ética é inseparável da pólis. A vida boa é uma vida em relação, e a cidade é o espaço onde essa relação se materializa. Para os arquitetos, isto significa que cada decisão formal é também uma decisão ética, porque molda comportamentos, encontros, exclusões e possibilidades de vida comum. Não existe neutralidade estética.

Por fim, Aristóteles deve ser apresentado não como resposta fechada, mas como ferramenta de resistência. Resistência à aceleração, à simplificação moral, ao cinismo e à indiferença. A sua ética ensina a aceitar a complexidade sem abdicar do juízo, a agir sem garantias absolutas, a construir sentido numa realidade instável. Num tempo que promete tudo e sustenta pouco, Aristóteles devolve aos jovens uma ideia exigente e libertadora: a boa vida não é dada, é construída – tal como a boa arquitetura. É assim que a Ética a Nicómaco deixa de ser um texto antigo e passa a ser um manifesto silencioso para quem ainda acredita que viver, projetar e construir podem ser atos de responsabilidade, dignidade e sentido.

Ler '*O Príncipe*' de Maquiavel'[10] pelos jovens arquitetos exige, antes de tudo, libertar o texto do seu uso caricatural como manual de cinismo ou de manipulação sem escrúpulos. Maquiavel não escreve para glorificar a crueldade, tirania ou prepotência; escreve para descrever o mundo como ele é, não como gostaríamos que fosse. E é precisamente essa lucidez – desconfortável, desidealizada, estratégica – que torna O Príncipe um instrumento formativo decisivo para quem entra num mundo profissional exigente, competitivo e estruturalmente assimétrico como o da arquitetura.

A primeira aprendizagem fundamental é a distinção entre virtù e moralismo. A virtù maquiavélica não é virtude ética no sentido aristotélico, mas capacidade de agir eficazmente num contexto instável, de ler as forças em jogo, de antecipar consequências e de decidir sem garantias. Para o jovem arquiteto, isto traduz-se na necessidade de compreender que talento, sensibilidade e boas intenções não são suficientes. O mundo profissional é feito de promotores, reguladores, políticos, construtores, clientes, prazos, crises e interesses cruzados.

[10] Nicolau Maquiavel (1469–1527) escreve *O Príncipe* (1513) num contexto de profunda instabilidade política italiana, marcada pela fragmentação territorial, pela ingerência de potências estrangeiras e pela fragilidade das instituições. A obra nasce, assim, não como tratado moral, mas como análise realista do poder num tempo de crise, transição e perda de referências. A importância de *O Príncipe* reside na rutura com a tradição medieval e humanista idealista: Maquiavel separa a política da moral teológica, fundando uma ciência do poder baseada na experiência histórica e na observação do comportamento humano. Introduz conceitos estruturantes como *virtù* – capacidade de agir com inteligência, decisão e adaptação às circunstâncias – e *fortuna*, o conjunto de fatores imprevisíveis que condicionam a ação política. No seu tempo, Maquiavel oferece uma resposta pragmática à urgência da fundação do Estado moderno. Defende que a estabilidade política exige eficácia, leitura do contexto e, por vezes, decisões duras, recusando a ingenuidade moral num mundo governado por conflitos de interesse. Esta visão não glorifica a tirania, mas reconhece a complexidade trágica do exercício do poder. Historicamente, *O Príncipe* inaugura o pensamento político moderno ao afirmar que governar é agir no tempo, na contingência e na imperfeição. A sua atualidade reside precisamente nessa lucidez: compreender que a ação pública exige responsabilidade, estratégia e consciência das consequências – uma lição central para qualquer agente que intervenha na construção das instituições e da ordem social.

Ignorar essa realidade não é nobre; é ingénuo.

Maquiavel ensina que quem não compreende o poder, acaba sempre por ser governado por ele.

Para os arquitetos, isto é crucial: muitas vezes a arquitetura perde qualidade, relevância e autonomia não por falta de ideias, mas por incapacidade de operar dentro das estruturas de decisão. Saber negociar, argumentar, ceder estrategicamente e insistir no essencial é uma forma de virtù profissional. Não se trata de trair valores, mas de garantir que eles sobrevivem.

Outro ensinamento central é a relação entre fortuna e ação. Maquiavel reconhece que grande parte da vida depende do acaso, das circunstâncias, das crises económicas, das modas e das mudanças políticas. Mas recusa o fatalismo. A virtù manifesta-se na preparação, na adaptabilidade e na rapidez de resposta. Para os jovens arquitetos, isto significa compreender que a carreira não é linear nem justa, e que o reconhecimento raramente coincide com o mérito no curto prazo. Persistir, adaptar-se e reinventar-se não é fraqueza; é inteligência estratégica.

Maquiavel também é implacável ao desmontar a ilusão da pureza da imagem. Ele afirma que não basta ser virtuoso; é necessário parecer virtuoso.

No mundo contemporâneo, dominado pela comunicação, pela visibilidade e pela curadoria de imagem, esta lição é particularmente atual. O arquiteto não pode ignorar a forma como o seu trabalho é comunicado, interpretado e apropriado. A ética não dispensa a narrativa. Projetos invisíveis, por mais justos que sejam, dificilmente transformam a realidade.

Contudo, a leitura mais importante de O Príncipe para arquitetos não é a legitimação do oportunismo, mas a advertência contra a inadequação ao tempo histórico. Maquiavel mostra que muitos fracassam não por serem maus, mas por insistirem em agir como sempre agiram num mundo que já mudou. Esta lição é devastadora para uma disciplina que muitas vezes se refugia em linguagens ultrapassadas ou em nostalgias estéticas. A afirmação profissional exige sensibilidade histórica: saber quando resistir e quando mudar.

Há ainda um ponto raramente sublinhado: Maquiavel escreve para fundar e manter a cidade. O seu horizonte último não é o sucesso individual, mas a estabilidade e a duração da comunidade política. Neste sentido, o arquiteto encontra nele um aliado inesperado. A arquitetura, tal como a política, lida com decisões irreversíveis, com efeitos de longa duração e com responsabilidades coletivas. Agir bem não é agir de forma ideal, mas agir de modo a evitar o pior e a permitir o melhor possível.

Por fim, O Príncipe oferece aos jovens arquitetos uma aprendizagem dura, mas libertadora: o mundo profissional não recompensa necessariamente os mais justos, os mais sensíveis ou os mais brilhantes, mas aqueles que compreendem o jogo sem se deixarem consumir por ele. Maquiavel não ensina a abdicar da ética; ensina a protegê-la num mundo adverso. Lido em conjunto com Aristóteles, ele forma uma tensão produtiva: entre a vida boa e a ação eficaz, entre a integridade e a sobrevivência, entre o ideal e o real.

É nessa tensão – e não na pureza de um dos polos – que o jovem arquiteto pode encontrar uma forma madura de se afirmar, de durar e de construir uma obra que não seja apenas correta, mas historicamente consequente.

Em 2005, Jose Rafael Moneo Vallees na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando em Madrid, refletiu sobre o conceito de arbitrariedade em arquitetura, que vem muito em forma com a impetuosidade com que todos os vetores da arquitetura contemporânea podem responder aos múltiplos desafios da modernidade liquida. Mas o que é a arbitrariedade?

A arbitrariedade, tal como José Rafael Moneo a convoca na reflexão de 2005, não é um elogio do capricho nem uma legitimação do gesto gratuito.

Pelo contrário, é uma tentativa rigorosa de nomear uma condição estrutural da arquitetura contemporânea num mundo em que os fundamentos estáveis – simbólicos, tipológicos, técnicos e ideológicos – deixaram de ser evidentes. Falar de arbitrariedade é, portanto, falar de responsabilidade acrescida, não de liberdade inconsequente.

Historicamente, a arquitetura viveu longos períodos em que a forma parecia derivar naturalmente de sistemas partilhados: ordens clássicas, cos-

mologias religiosas, hierarquias sociais claras, tipologias estabilizadas, cânones estéticos consensuais. A decisão arquitetónica era, em grande medida, necessária, ou pelo menos justificável por referência a uma ordem externa ao autor. A modernidade sólida começou a corroer esses sistemas, mas ainda acreditava em substitutos universais – a razão, a função, a técnica, o progresso. A modernidade líquida dissolve também essas âncoras.

É neste contexto que Moneo introduz a arbitrariedade como condição inevitável: quando já não existe um sistema totalizante que determine a forma, toda a decisão arquitetónica é, em última instância, arbitrária – no sentido etimológico do termo: resulta de um juízo, de uma escolha, de um arbitramento. Não porque "tanto faz", mas porque não há uma única resposta necessária. A arquitetura deixa de ser dedução e passa a ser decisão. A arbitrariedade, assim entendida, não é ausência de critérios, mas ausência de garantias absolutas.

O arquiteto escolhe sabendo que poderia ter escolhido de outra forma, e que essa escolha não pode ser plenamente legitimada por um sistema universal. Isto é profundamente desconfortável para uma disciplina habituada a justificar-se por discursos de necessidade – estrutural, funcional, económica ou tecnológica. Moneo desmonta essa ilusão: mesmo quando a arquitetura se apresenta como inevitável, há sempre um momento de escolha que poderia ter sido outro.

Na modernidade líquida, esta condição torna-se mais evidente e mais aguda. Os programas são instáveis, os usos mutáveis, as identidades fragmentadas, as tecnologias rapidamente obsoletas, os valores contraditórios. A arquitetura é chamada a responder a tudo isso com rapidez, visibilidade e impacto. O risco é evidente: a arbitrariedade pode degenerar em espetáculo, em formalismo autorreferencial, em resposta impulsiva à pressão do presente. Moneo alerta implicitamente para esse perigo.

Mas o ponto crucial da sua reflexão é outro: a arbitrariedade só é problemática quando não é assumida. Quando o arquiteto finge que a sua decisão é natural, inevitável ou puramente técnica, esconde a dimensão ética e cultural do projeto. Assumir a arbitrariedade é assumir que projetar é um ato interpretativo, situado, historicamente condicionado e, por isso mesmo, responsável.



Neste sentido, a arbitrariedade torna-se uma categoria ética. Se não há fundamento absoluto, então o arquiteto deve construir os seus próprios critérios: coerência interna, relação com o contexto, continuidade disciplinar, consciência histórica, impacto social, duração no tempo. A arbitrariedade exige disciplina intelectual, não permissividade. Exige cultura, memória e autocontenção. É aqui que Moneo se afasta tanto do dogmatismo moderno como do relativismo pós-moderno mais superficial.

Há ainda um aspeto decisivo: a arbitrariedade revela a arquitetura como arte do particular, não do universal abstrato. Cada edifício é uma resposta singular a uma situação irrepetível. A legitimidade da forma não vem de um sistema externo, mas da sua capacidade de convencer, de se tornar necessária a posteriori, pela sua presença, pela sua adequação silenciosa, pela sua resistência ao tempo. Uma boa arquitetura transforma uma decisão arbitrária numa evidência construída. Para os jovens arquitetos, esta noção é simultaneamente libertadora e exigente.

Libertadora, porque dissolve a angústia de encontrar "a solução correta" num mundo sem respostas únicas. Exigente, porque elimina qualquer álibi: se a escolha é arbitrária, então é inteiramente tua. Não há método que te absolva, nem tecnologia que te substitua, nem discurso que te esconda.

Na sociedade flexiexistencialista, onde tudo parece provisório, acelerado e descartável, a arbitrariedade consciente pode ser uma forma de resistência. Não para produzir ruído formal, mas para afirmar decisões que, mesmo sem fundamento absoluto, aspiram a duração, sentido e beleza. A arquitetura não deixa de ser necessária porque é arbitrária; torna-se necessária precisamente porque alguém assumiu a responsabilidade de escolher quando já nada escolhe por nós.

É neste ponto que a reflexão de Moneo se revela profundamente atual: a arbitrariedade não é o problema da arquitetura contemporânea – é a sua condição. O problema começa quando ela é exercida sem cultura, sem memória e sem ética.

Ampliar o conceito de arbitrariedade à luz da longa tradição dos tratados de arquitetura obriga a um gesto prévio de honestidade histórica: reconhecer que nunca existiu uma arquitetura sem arbitrariedade, mes-

mo nos períodos que mais se esforçaram por a ocultar sob a aparência da necessidade, da regra e do cânone. O que muda ao longo do tempo não é a presença ou ausência da arbitrariedade, mas a forma como ela é legitimada, disciplinada e narrada.

Vitrúvio, em De Architectura, apresenta-se como fundador de uma ciência da construção assente na tríade firmitas, utilitas e venustas. À primeira vista, tudo parece ordenado, necessário, racional.

Mas Vitrúvio escreve num momento de transição cultural, tentando sistematizar práticas diversas sob um discurso unitário. A sua autoridade não elimina a arbitrariedade; institucionaliza-a. Ao definir o que conta como boa arquitetura, ele exclui outras possibilidades. A escolha da tríade é, em si mesma, um gesto arbitrário tornado normativo pela força do império e da tradição.

Alberti aprofunda este movimento. Em De re aedificatoria, a arquitetura emancipa-se definitivamente da prática construtiva e passa a existir como disciplina intelectual autónoma.

Alberti introduz conceitos como concinnitas, proporção, harmonia – ideias profundamente dependentes de uma visão humanista do mundo, do corpo e da razão. A arbitrariedade aqui não desaparece; é sublimada pela filosofia. A forma correta é aquela que corresponde a uma ideia de ordem universal que já não se pode provar, apenas acreditar. O tratado torna-se um instrumento de persuasão cultural.

Com Palladio e Sérlio, a arbitrariedade atinge uma forma particularmente sofisticada. As vilas palladianas apresentam-se como variações quase infinitas de um mesmo sistema proporcional. O que parece regra é, na verdade, um repertório de escolhas possíveis. Palladio não elimina a liberdade do arquiteto; fornece-lhe um vocabulário autorizado. A arbitrariedade é reduzida, mas nunca abolida. Escolher uma variação em detrimento de outra continua a ser um ato de juízo, ainda que protegido pelo cânone.

Ledoux, já no limiar da modernidade, expõe a arbitrariedade de forma mais explícita. A sua arquitetura rigorosa pretende fundar uma correspondência direta entre forma e significado social ou moral. Mas

essa correspondência é tudo menos natural: é construída, interpretativa, ideológica. Ledoux revela algo fundamental: quando o sistema simbólico deixa de ser partilhado, a arbitrariedade deixa de ser invisível e torna-se problemática. A forma já não se justifica apenas por si; precisa de discurso.

O que todos estes tratados têm em comum é a tentativa de reduzir a angústia da escolha.

Oferecem sistemas, regras, proporções, tipologias, exemplos. Funcionam como dispositivos de estabilização num mundo menos instável do que o nosso. Mas nenhum deles elimina a decisão; apenas a enquadra. O tratado é sempre uma resposta ao medo da arbitrariedade, nunca a sua supressão.

Chegados ao presente, a pergunta "que tratado haverá hoje?" revela precisamente a condição contemporânea. O facto da obra técnica de Ernest Neufert surgir como referência quase exclusiva é sintomático. Não é um tratado no sentido clássico; é um manual pragmático, uma codificação funcional mínima destinada a garantir eficiência, conforto e compatibilidade. Não propõe uma visão do mundo, uma ideia de beleza ou uma ética da forma. O Neufert não substitui Vitrúvio ou Alberti; ocupa o vazio deixado pela ausência de um consenso cultural mais amplo.[11]

[11] Ernst Neufert (1900–1986) inscreve-se no momento de consolidação do Modernismo arquitetónico e industrial do século XX, num contexto marcado pela reconstrução, pela racionalização produtiva e pela necessidade de normalizar o ambiente construído numa sociedade em rápida industrialização. Formado na órbita da Bauhaus e colaborador de Walter Gropius, Neufert participa ativamente no esforço moderno de articular arquitetura, técnica e indústria. A sua obra fundamental, *Bauentwurfslehre* (1936), nasce da urgência de sistematizar o conhecimento arquitetónico num tempo em que a construção deixava de ser artesanal para se tornar processo técnico e repetível. Neufert não propõe uma teoria estética, mas um instrumento operativo: um corpo de dados dimensionais, funcionais e normativos destinado a garantir eficiência, economia e compatibilidade entre edifício, corpo humano e produção industrial. A importância histórica de Neufert reside na padronização do projeto, condição indispensável para a massificação da arquitetura moderna. Ao traduzir o espaço em medidas, módulos e esquemas funcionais, contribui para a democratização do acesso ao conforto, à higiene e à habitação, pilares do ideário moderno. Simultaneamente, inaugura uma tensão duradoura entre norma e criatividade, técnica e poética. No quadro do Modernismo, Neufert representa o momento em que a arquitetura se torna plenamente infraestrutura da sociedade industrial. A sua herança é ambivalente: indispensável à eficiência construtiva e à segurança, mas insuficiente enquanto visão cultural. Precisamente por isso, a sua obra continua central – como base técnica sobre a qual a arquitetura deve, necessariamente, voltar a construir sentido, identidade e beleza.

O tratado contemporâneo, se existir, não pode assumir a forma de um sistema fechado. A modernidade líquida, a fragmentação identitária, a aceleração tecnológica e a pluralidade cultural tornaram impossível um cânone universal.

Qualquer tentativa nesse sentido seria autoritária ou ilusória. O tratado de hoje é necessariamente fragmentário, transversal, crítico. Ele não dita formas; oferece ferramentas de leitura, critérios de juízo, linhas de tensão.

Neste sentido, podemos dizer que o verdadeiro "tratado" contemporâneo é composto por uma constelação de textos, projetos, debates e posições: Rossi e a memória da cidade, Koolhaas e a leitura do programa e da congestão, Moneo e a responsabilidade da forma, Venturi e a complexidade, Frampton e a tectónica crítica, Zumthor e a atmosfera, Lacaton & Vassal e a ética do mínimo, Ábalos e a boa vida. Nenhum deles pretende substituir os tratados clássicos; todos reconhecem implicitamente a arbitrariedade como condição, não como falha.

A arbitrariedade, hoje, não pode ser anulada por regras universais; só pode ser disciplinada por cultura. O arquiteto contemporâneo não herda um sistema fechado, mas uma biblioteca, uma memória, uma consciência histórica. O tratado contemporâneo é, em última instância, interior: é a capacidade de construir critérios próprios, coerentes, transmissíveis e argumentáveis.

Talvez seja este o ponto mais exigente: se outrora o tratado protegia o arquiteto da arbitrariedade, hoje ele protege-se apenas pela sua formação intelectual e ética. A arbitrariedade não é o fim da arquitetura; é o seu estado adulto. E numa época sem garantias formais, o verdadeiro tratado não é um livro único, mas a capacidade de transformar escolhas contingentes em formas que resistem, convencem e permanecem.

É nesse sentido que a A<[inp][3] – enquanto gramática filosófica da forma – pode ser lida como tentativa contemporânea de construir não um novo cânone, mas um campo de orientação, onde a arbitrariedade é reconhecida, interrogada e elevada à condição de responsabilidade cultural.

A referência ao Treatise on Modern Architecture de George Saumarez Smith, é particularmente pertinente neste ponto da discussão, porque o texto não deve ser lido como uma tentativa de restauração estilística do classicismo, mas como um esforço crítico de reintrodução de continuidade cultural, inteligibilidade formal e responsabilidade histórica num momento em que a arquitetura contemporânea parece ter perdido o seu eixo disciplinar.

O que Saumarez Smith introduz não é um "regresso à ordem" no sentido conservador do termo, nem uma reação nostálgica ao modernismo tardio ou ao pós-modernismo. O que ele faz é algo mais subtil e mais exigente: recoloca o classicismo como método intelectual, não como linguagem formal fixa. Isto é decisivo para compreender o alcance do tratado.

Após a transição pós-moderna – que foi necessária para desmontar os dogmas do funcionalismo e da abstração moralizante do modernismo – a arquitetura entrou numa fase de dispersão sem síntese. O pós-modernismo reintroduziu a história, o símbolo e a ironia, mas fê-lo muitas vezes de forma superficial, fragmentária e autorreferencial. Quando esse impulso se esgotou, o campo ficou aberto à arquitetura paramétrica, que prometia uma nova ordem – agora algorítmica, contínua, fluida – mas que rapidamente se revelou formalmente exuberante e conceptualmente frágil, muitas vezes desligada de significado, memória e legibilidade social.

É neste vazio que o tratado de Saumarez Smith ganha relevância. Ele identifica que o problema da arquitetura contemporânea não é a falta de inovação, mas a ausência de critérios partilháveis de julgamento. O classicismo, tal como ele o entende, não é um catálogo de colunas, frontões ou simetrias, mas uma tradição de pensamento que valoriza proporção, hierarquia, clareza compositiva, relação entre partes e todo, e sobretudo a capacidade de a arquitetura comunicar sentido para além do autor.

Neste sentido, o tratado introduz uma resposta direta à arbitrariedade contemporânea: não a nega, mas estrutura-a. Onde a arquitetura paramétrica tende a justificar a forma pela lógica interna do algoritmo – frequentemente incompreensível para o cidadão – Saumarez Smith

insiste na necessidade de uma forma que possa ser lida, interpretada e apropriada culturalmente. O classicismo surge aqui como gramática, não como estilo.

Há também um ponto crucial que o tratado recupera e que tinha sido amplamente abandonado: a ideia de arquitetura como linguagem pública. Durante grande parte do século XX, a arquitetura aceitou tornar-se um discurso entre especialistas, técnicos ou iniciados.

O classicismo, na leitura de Saumarez Smith, lembra que a arquitetura sempre foi um meio de comunicação entre gerações, entre instituições e cidadãos, entre passado e futuro. A sua ausência no panorama contemporâneo contribuiu para a alienação do público face ao ambiente construído. Sublinha-se que este tratado não se opõe frontalmente à modernidade nem à tecnologia.

Pelo contrário, propõe que a modernidade sem memória se torna arbitrária, e que a tecnologia sem cultura se torna autoritária. O classicismo surge como estrutura de contenção, um sistema que permite integrar inovação sem dissolver o sentido. Neste aspeto, o tratado dialoga diretamente com Moneo: quando não há fundamento absoluto, o arquiteto deve construir critérios – e o classicismo oferece um dos mais duradouros.

Quanto à dispersão da arquitetura paramétrica, Saumarez Smith não a rejeita por completo, mas denuncia a sua tendência para substituir pensamento por processo. A forma deixa de ser decisão cultural e passa a ser resultado técnico. O que se perde não é apenas o classicismo, mas a dimensão ética da escolha formal. Se "a forma segue o algoritmo", quem é responsável pelo que é construído? O tratado recoloca essa responsabilidade no arquiteto enquanto sujeito histórico.

Assim, o Treatise on Modern Architecture introduz, sim, um sentido ausente na arquitetura contemporânea – não por oferecer um novo dogma, mas por relembrar que a disciplina sempre viveu da tensão entre liberdade e regra, invenção e continuidade, arbitrariedade e tradição. Num mundo pós-pós-moderno, líquido e fragmentado, esse lembrete é profundamente atual.

Para os jovens arquitetos, o valor maior do tratado não está em imitarem o classicismo, mas em aprenderem com ele a pensar a forma como consequência cultural, não como efeito colateral de um software ou de uma urgência mercantil.

Num tempo em que tudo parece permitido, Saumarez Smith devolve à arquitetura algo raro e precioso: a ideia de que nem tudo o que é possível é desejável, e que a verdadeira liberdade disciplinar nasce da consciência histórica, não da amnésia.

Nesse sentido, o tratado não fecha o debate contemporâneo – abre-o num plano mais alto. E isso, hoje, é um gesto profundamente necessário.

Integrar o debate entre a tratadística clássica, o pensamento moderno e o ecossistema contemporâneo de difusão digital não é apenas desejável: é uma necessidade epistemológica da própria arquitetura. Porque a arquitetura, ao contrário de outras disciplinas, não progride por substituição linear, mas por acumulação, sedimentação e reinterpretação. O que está em causa não é escolher entre Vitrúvio ou ArchDaily, entre Alberti ou Pinterest, mas compreender o que cada regime de produção e transmissão do saber faz à arquitetura enquanto disciplina cultural.

Os tratados clássicos – de Vitrúvio a Alberti, de Serlio a Palladio, de Vignola a Ledoux – não eram meros manuais técnicos. Eram tentativas de estabilizar o mundo, de oferecer à arquitetura um lugar de mediação entre natureza, técnica, sociedade e cosmos. Cada tratado surge num momento de transformação histórica profunda: o império romano em crise, o humanismo renascentista, a consolidação do Estado moderno, a emergência da razão iluminista. O tratado não descreve apenas como construir; descreve por que razão se deve construir de determinada forma, oferecendo um quadro ético, simbólico e intelectual.

Com o modernismo e o industrialismo, a tratadística transforma-se, mas não desaparece. Viollet-le-Duc substitui a autoridade do passado pela lógica construtiva e estrutural; Le Corbusier, em Vers une Architecture, escreve talvez o último grande tratado no sentido forte do termo – um manifesto total, onde técnica, estética, moral e política se fundem numa visão de mundo. As revistas do século XX – De Stijl, L'Architecture d'Aujourd'hui, mais tarde ARCA ou El Croquis – assumem então um papel

híbrido: já não são tratados sistemáticos, mas plataformas de construção de cultura arquitetónica, onde projetos, textos e imagens criam continuidade crítica, debate e filiação intelectual.

O que todas estas formas têm em comum é algo que hoje parece em risco: a mediação temporal. Ligam passado, presente e futuro num mesmo gesto. O arquiteto não é apenas um produtor de objetos; é um intérprete do tempo.

O problema contemporâneo não é o aparecimento de plataformas como ArchDaily, Dezeen, Houzz ou Pinterest. O problema é que estas plataformas operam segundo uma lógica atemporal e descontextualizada. Elas mostram tudo ao mesmo tempo, sem hierarquia, sem duração, sem genealogia. Um templo romano, uma casa vernacular, um pavilhão paramétrico e um interior "instagramável" coexistem num mesmo plano visual, nivelados pelo algoritmo. Não há passado nem futuro – apenas um presente perpétuo de consumo imagético numa visão redutora e quase sempre asséptica.

Aqui reside uma fratura. Não é tecnológica, é cultural. A arquitetura sempre lidou com a imagem, mas nunca prescindiu do tempo como categoria crítica. Quando Nadir Afonso afirma que "em arquitetura o tempo não existe", ele não nega a história; afirma que a boa arquitetura suspende o tempo cronológico. Ela pertence simultaneamente ao passado que a informa e ao futuro que antecipa. É aqui que Janus, o deus bifronte, se torna figura central: a arquitetura olha sempre para trás e para a frente ao mesmo tempo. Quando perde uma dessas faces, empobrece.

A continuidade entre tratados, revistas e plataformas digitais só pode ser construída se compreendermos que o meio não substitui o pensamento. ArchDaily não é um tratado, nem pretende sê-lo. Pinterest não constrói teoria. Mas podem – se forem criticamente usados – tornar-se arquivos de exemplos, repertórios formais, sintomas de uma época. O erro é tomá-los como fontes de sentido, quando são apenas superfícies de circulação.

O verdadeiro tratado contemporâneo já não pode ser um livro único nem um sistema fechado. Ele tem de assumir a condição líquida do tempo presente, sem abdicar da profundidade histórica.

É um tratado disperso, mas coerente, feito de referências cruzadas, de leituras críticas do passado, de interpretações rigorosas do presente e de hipóteses responsáveis sobre o futuro. É aqui que a arquitetura reencontra a sua dimensão intelectual.

Porque hoje o arquiteto enfrenta simultaneamente três tarefas temporais: intervir no passado, reabilitando, reinterpretando e renovando; agir no presente, respondendo a exigências técnicas, sociais, económicas e ambientais; e antecipar o futuro, sabendo que esse futuro será diferente do imaginado, mas exigirá espaços capazes de adaptação, dignidade e sentido. Esta simultaneidade é insuportável sem cultura. Sem passado, o presente torna-se arbitrário; sem futuro, o presente torna-se cínico.

A tratadística do passado ensinava-nos a construir sentido; o modernismo ensinou-nos a construir sistemas; o presente obriga-nos a construir critérios. E isso não se faz por acumulação de imagens, mas por formação do juízo. O arquiteto contemporâneo deve saber ler Vitrúvio e ArchDaily com a mesma lucidez crítica – sabendo que um oferece fundamentos e o outro oferece sintomas.

A continuidade não é formal, é intelectual. Não está nas colunas ou nos algoritmos, mas na capacidade de compreender que a arquitetura é uma disciplina de longa duração num mundo de curto prazo. Quando essa consciência existe, o tempo deixa de ser obstáculo e torna-se matéria de projeto. O edifício não pertence apenas ao momento da sua inauguração, mas a uma cadeia de sentido que o precede e o ultrapassa.

É por isso que a arquitetura continua a ser maior do que os seus meios de difusão. Porque enquanto houver quem saiba ler o passado sem nostalgia, agir no presente sem submissão e pensar o futuro sem delírio, haverá arquitetura. E haverá tratados – não necessariamente escritos como outrora, mas pensados com a mesma ambição civilizacional.

É nesse ponto que se decide tudo: não no suporte, mas na consciência. Não na imagem, mas no juízo. Não na velocidade, mas na duração. E é aí que a arquitetura, apesar de tudo, continua a resistir – como forma, como pensamento e como promessa.

Ao jovem arquiteto não se deve perguntar apenas o que quer fazer, nem sequer como quer vingar; isso seria permanecer no plano curto da sobrevivência profissional. A verdadeira interrogação é outra e é mais dura: que visão és capaz de sustentar quando tudo à tua volta parece dissolver-se? Que forma és capaz de propor quando a cidade já não acredita em forma alguma? É aqui que a arquitetura deixa de ser ofício e se torna posição ética, cultural e quase ontológica. Num tempo de cidades informes, descaracterizadas, sem propósito nem identidade, a salvação não vem de um estilo, de uma linguagem ou de uma tendência, mas da capacidade de o arquiteto assumir-se como mediador consciente entre forças contraditórias, recusando tanto o cinismo do descartável como a nostalgia vazia do passado.

A sociedade flexiexistencialista em que vivemos – plural, fragmentada, acelerada, feita de vetores simultâneos e por vezes incompatíveis – não tem como propósito cultural a produção de consenso, mas a construção de equilíbrio instável. O seu sentido não é a permanência de um modelo, mas a responsabilidade perante a mudança. É precisamente por isso que ela precisa desesperadamente de arquitetura. Não de mais objetos, mas de forma enquanto estrutura de sentido. Forma como resistência à indiferença.

Forma como dispositivo de orientação num mundo sem centro. A arquitetura, aqui, não resolve o caos; dá-lhe legibilidade.

Quando se pergunta se ainda há lugar para a beleza e para o sublime numa sociedade de consumo entropizada, a resposta é clara: não só há lugar, como eles são mais necessários do que nunca. O sublime romântico – em Burke, Kant, Goethe, Byron ou na pintura de Caspar David Friedrich – não era conforto, era confronto. Era a experiência do limite, da insignificância humana perante uma ordem maior. Hoje, essa ordem já não é a natureza ou o cosmos, mas a complexidade artificial que criámos. O jovem arquiteto não deve procurar o sublime na grandiloquência formal, mas na capacidade de instaurar silêncio, medida, proporção e tensão num mundo saturado de estímulos. O neoclassicismo deu ordem ao universo porque acreditava numa ordem universal; nós já não podemos acreditar nisso, mas podemos acreditar na necessidade de construir sentido local, circunstancial, consciente.

É aqui que o confronto com Žižek e o seu "Contra o Progresso" se torna fértil. Žižek não nega a transformação, nega a ideia ingénua de progresso linear e redentor. Kuhn mostrou-nos que o progresso é feito de ruturas, não de acumulações.

A arquitetura contemporânea deve aprender isto: não avançamos demolindo tudo, nem regressando a tudo. Avançamos por reconfiguração. A economia circular, a ecologia, a sustentabilidade não são entraves ao gesto arquitetónico; são o novo campo de tensão onde ele ganha espessura ética. O arquiteto deixa de ser apenas autor e passa a ser gestor de consequências. Isso não o diminui; engrandece-o.

Daí a urgência de um ponto de equilíbrio – sempre instável – entre regulamento e invenção, segurança e risco, conforto prometido e verdade espacial, lucro imobiliário legítimo e responsabilidade coletiva. Este equilíbrio não é técnico, é ético. E é aqui que Aristóteles deve ser introduzido aos jovens, não como moralista, mas como pensador da justa medida. A Ética a Nicómaco ensina que a virtude não está nos extremos, mas na ação correta no momento correto, segundo a razão prática. O arquiteto virtuoso não é o radical nem o conformista; é aquele que sabe discernir.

Maquiavel, por sua vez, não ensina cinismo, ensina lucidez. O jovem arquiteto aprende com O Príncipe que a afirmação profissional exige leitura do contexto, entendimento das forças em jogo, capacidade de agir sem ingenuidade. Virtù não é moralidade abstrata; é eficácia com consciência. Fortuna existe, mas favorece quem está preparado. Num mundo profissional exigente, isto é essencial.

Quando Moneo fala de arbitrariedade, não fala de capricho. Fala da inevitável liberdade que surge quando os sistemas normativos deixam de ser suficientes. A arbitrariedade nasce quando já não há tratado que garanta o sentido da forma. Dos tratados de Vitrúvio a Alberti, Palladio, Serlio ou Vignola, passando por Ledoux, havia a crença de que a arquitetura podia ser codificada. O modernismo tentou outro código; o industrialismo outro ainda. Hoje, o Neufert resolve o mínimo, não o essencial. A arbitrariedade contemporânea é o espaço de responsabilidade total do arquiteto: nada o obriga, tudo o compromete.

Por isso é tão importante integrar o debate entre a tratadística clássica, o modernismo, a cultura das revistas e a lógica digital das plataformas como ArchDaily, Dezeen ou Pinterest. Estas não são inimigas; são sintomas. O problema não é a fragmentação das referências, é a ausência de síntese crítica. O jovem arquiteto deve compreender que o tempo, em arquitetura, não é cronológico. Como dizia Nadir Afonso, o tempo não existe: existe a permanência da forma enquanto estrutura inteligível. O passado não é algo que ficou para trás; é matéria ativa. O futuro não é previsão; é responsabilidade antecipada.

Janus está sempre presente, olhando simultaneamente para trás e para a frente.

É isto que deve dar ímpeto ao jovem arquiteto: a consciência de que não começa do zero, mas também não pode repetir. Que herda tudo e, por isso mesmo, deve escolher. A arquitetura não o salvará enquanto carreira fácil; mas pode salvá-lo enquanto pensamento. E se ele compreender isto, então, mesmo num mundo líquido, poderá construir algo que resista – não ao tempo, que não existe, mas à indiferença, que essa sim é o verdadeiro inimigo. Porque não somos senhores da razão, de que ha muitas verdades, muitos tempos, ideologias, consciências, instituições, politicas, identidades. Cada arquiteto é cada um; todos iguais, todos diferentes, e todos somos Janus, porque temos as diferentes visões e versões.

Um núcleo mais delicado – e mais fértil – do pensamento arquitetónico contemporâneo, é aquele onde a arquitetura deixa definitivamente de poder ser entendida como sistema fechado e passa a existir como campo de tensões irreconciliáveis, mas não por isso estéreis.

Janus é central porque desfaz a ilusão moderna de uma razão soberana. Ele lembra-nos que não há um único ponto de vista legítimo, nem uma única temporalidade operativa. Há sobreposições, fraturas, convivências forçadas entre ideologias, consciências, instituições, políticas e identidades.

O arquiteto que acredita ser senhor da razão já perdeu o jogo antes de começar. O arquiteto que aceita que a razão é situada, parcial, con-

tingente – esse começa finalmente a pensar. Cada arquiteto é singular porque cada consciência é atravessada por histórias, afetos, formações e contextos distintos; mas todos partilham a mesma condição janiforme: olhar simultâneo, contraditório, instável. Todos iguais na condição, todos diferentes na resposta. Neste sentido, a arquitetura não pode ser normativa sem se tornar autoritária, nem puramente expressiva sem se dissolver no ruído.

Ela é sempre negociação entre visões incompatíveis. É por isso que Janus não é apenas metáfora temporal; é metáfora política, ética e epistemológica. O arquiteto opera sempre entre o que herda e o que projeta, entre o que reconhece e o que contesta, entre o que é possível e o que é desejável. E essa operação nunca é neutra.

Quanto à questão decisiva – se a arquitetura tem ou não tempo – a resposta exige rigor conceptual. Nadir Afonso não negava a existência do tempo histórico, social ou técnico. O que ele recusava era a submissão da arquitetura à cronologia. A arquitetura, enquanto forma pura, enquanto estrutura de relações, aspira à intemporalidade, não porque seja eterna no sentido físico, mas porque procura uma ordem que não dependa da sucessão. Uma boa arquitetura não pertence ao seu tempo; atravessa-o. Quando dizemos que "resiste ao tempo", dizemos mal: ela suspende o tempo, neutraliza-o, torna-o irrelevante.

Mas aqui entra a tensão janiforme: a arquitetura vive num mundo que é histórico, económico, político, regulamentar, tecnológico. O arquiteto não escapa ao tempo; trabalha dentro dele. O paradoxo é este: a arquitetura nasce no tempo, mas só se legitima quando o transcende. Se fica presa ao seu presente, envelhece rapidamente; se ignora o presente, torna-se retórica vazia. O arquiteto é, portanto, aquele que constrói algo temporalmente situado com a ambição de ser temporalmente indiferente.

É por isso que a sua visão – de múltiplas verdades, múltiplos tempos, múltiplas consciências – não relativiza a arquitetura; responsabiliza-a. Não há uma verdade arquitetónica, mas há escolhas arquitetónicas que revelam consciência e outras que revelam abdicação. Não há um tempo único, mas há obras que se esgotam no instante e outras que permanecem operativas, legíveis, habitáveis ao longo de décadas ou séculos.

No fundo, a arquitetura não tem tempo no sentido em que a moda tem tempo, nem no sentido em que a tecnologia tem tempo. Mas tem duração, densidade, espessura simbólica. E isso só é possível quando o arquiteto aceita ser Janus: olhar para trás sem nostalgia, olhar para a frente sem delírio, agir no presente sem submissão. Não somos senhores da razão. Somos, quando muito, responsáveis pela forma que damos à complexidade. E isso, hoje, já é um ato profundamente ético.[12]

[12] Um modo coerente de articular as três grandes idades da humanidade consiste em interpretá-las como três regimes sucessivos de compreensão da realidade – cada um deles sustentado por um paradigma epistemológico dominante que estrutura simultaneamente o pensamento filosófico, a ciência, a cultura e, inevitavelmente, a arquitetura. A primeira idade pode ser designada como idade cosmológica ou metafísica clássica, inaugurada na Grécia antiga e prolongada durante mais de dois milénios na tradição greco-romana e medieval. O mundo é entendido como cosmos, isto é, uma ordem inteligível fundada na razão e na proporção. Pensadores como Socrates, Plato, Aristotle e Pythagoras estabelecem as bases de uma visão do universo onde verdade, ética e beleza participam de uma mesma estrutura racional. No mundo romano e estoico, figuras como Seneca e Marcus Aurelius aprofundam esta dimensão ética da razão cósmica. Neste longo período, a arquitetura assume naturalmente o papel de espelho da ordem universal, como se vê na tradição vitruviana: proporção, simetria e harmonia expressam a convicção de que o mundo possui uma estrutura inteligível e relativamente estável. Esta idade civilizacional começa a dissolver-se com a emergência da ciência moderna e com o deslocamento do eixo do conhecimento da metafísica para o método científico. A segunda idade pode ser chamada idade racional-científica ou mecanicista, consolidada entre os séculos XVII e XIX. Aqui a realidade deixa de ser compreendida como ordem metafísica e passa a ser interpretada como sistema físico governado por leis mensuráveis. O pensamento de René Descartes inaugura o primado do sujeito racional e do método analítico; Isaac Newton fornece o modelo de um universo mecânico regido por leis matemáticas; e Immanuel Kant redefine os limites da razão e da experiência. Esta visão do mundo sustenta a Revolução Industrial, a engenharia moderna e o nascimento da arquitetura como disciplina técnica e profissionalizada. A cidade industrial, o urbanismo moderno e a própria ideia de progresso linear derivam deste paradigma. Contudo, no início do século XX começam a surgir fraturas profundas nesse edifício intelectual: a física relativista de Albert Einstein questiona a estabilidade do espaço e do tempo; a psicanálise de Sigmund Freud revela a dimensão inconsciente da mente; e a filosofia de Martin Heidegger recoloca a questão do ser e do habitar para além do racionalismo técnico. O universo deixa de ser uma máquina perfeitamente previsível e passa a ser um campo de complexidade, incerteza e interpretação. A terceira idade, que estamos apenas a começar a compreender, pode ser descrita como idade informacional ou pós-digital. A realidade deixa de ser pensada principalmente em termos de matéria ou mecanismo e passa a ser concebida como rede de informação, simulação e inteligência distribuída. A digitalização global, os sistemas algorítmicos e a inteligência artificial transformam profundamente a relação entre conhecimento, produção e experiência. O espaço deixa de ser apenas físico: torna-se híbrido, simultaneamente material, virtual e cognitivo. Nesta nova condição civilizacional, o paradigma dominante não é já a máquina industrial, mas a rede e o algoritmo. É precisamente neste limiar que se encontra a chamada Geração Z, nascida aproximadamente depois de 2000. Ao contrário das gerações anteriores, estes jovens não conheceram um mundo anterior à internet, à conectividade permanente e às plataformas digitais. Para eles, a distinção entre real e virtual é muito menos rígida. A experiência quotidiana ocorre simultaneamente em múltiplos planos: físico, digital, social e mediático. No caso dos jovens arquitetos, esta condição produz uma situação paradoxal. Por um lado, possuem ferramentas extraordinariamente poderosas – modelação paramétrica, simulação ambiental, inteligência artificial generativa, fabricação digital – que expandem radicalmente as possibilidades formais e técnicas da arquitetura. Por outro lado, enfrentam uma crise profunda de sentido: cidades saturadas, crise climática, precarização profissional e um mercado dominado por imagens rápidas e espetaculares. A geração Z tende, portanto, a encarar a arquitetura de duas formas simultâneas. Uma primeira abordagem é hipertecnológica, onde a arquitetura é vista como sistema de dados, interface urbana ou infraestrutura inteligente. A segunda é quase o seu oposto: uma procura renovada de significado existencial, de autenticidade material, de contacto com a natureza e de responsabilidade ecológica. Curiosamente, estas duas tendências não são contraditórias; elas refletem a própria ambivalência da terceira idade civilizacional.



3.

FRANCISCO D'HOLANDA *IDENTITAS*

Pode ser interessante atualizar a identidade de Francisco d'Holanda, estudante no seu tempo no Renascimento, de identidade própria que abraçou o mundo que se (re)inventava, relacionando-se com Miguel Angelo Buonarrotti, Rafael Sanzio e Parmigianino e toda a dinâmica de revolução do cosmos com a nova astronomia e o catolicismo emanado de Trento.

Recuperar Francisco d'Holanda é particularmente justo, porque ele é uma figura que só ganha verdadeira nitidez quando lida a partir de uma modernidade em crise – como a nossa.

Francisco d'Holanda não foi apenas um artista ou um teórico; foi, acima de tudo, um sujeito em trânsito ontológico, um arquiteto do pensamento antes de o ser da forma, alguém que percebeu que viver num tempo de mutação exige identidade própria, mas nunca identidade fechada.

Francisco d'Holanda é jovem no momento em que o mundo deixa de ser estável. Tal como agora. O Renascimento tardio que ele habita já não é a serenidade humanista de Alberti ou de Brunelleschi; é um tempo de fratura: Copérnico desloca a Terra do centro do cosmos, a Reforma estilhaça a fé e o temor religioso, Trento tenta restaurar uma ordem perdida através do dogma, e a arte deixa de poder ser apenas harmonia para se tornar também tensão, excesso, inquietação. É neste contexto que ele

Para os jovens arquitetos de hoje, o desafio não é simplesmente projetar edifícios, mas redefinir o que significa habitar num mundo híbrido, onde o espaço físico convive com ambientes digitais, algoritmos e sistemas autónomos. A arquitetura torna-se assim uma disciplina de mediação entre três dimensões: o legado clássico da ordem e da proporção, a racionalidade técnica herdada da modernidade industrial e a nova complexidade informacional da era digital. Neste sentido, poder-se-ia dizer que a geração Z vive no ponto de transição entre civilizações: herdeira de dois milénios de pensamento clássico e moderno, mas obrigada a inventar as formas de habitar de um mundo que já não é apenas humano, nem apenas físico, mas cada vez mais tecnocultural, planetário e híbrido. É precisamente neste intervalo que a arquitetura pode reencontrar a sua dimensão mais profunda: não apenas construir espaços, mas interpretar as transformações da própria condição humana.

parte, observa, escuta e regista. A sua grande lição não está apenas no que regista e escreve, mas na atitude com que o escreve.

O que Francisco d'Holanda oferece aos jovens de hoje é, antes de mais, uma ética da curiosidade radical. Ele não se limita ao território nacional, nem ao cânone local, nem à tradição recebida. Vai a Roma, dialoga com Miguel Ângelo, observa Rafael, compreende Parmigianino, absorve o Maneirismo nascente, percebe que a proporção clássica já não é suficiente para explicar o mundo em convulsão. Não copia; traduz. Não imita; interpreta. E, sobretudo, não se submete. A sua identidade constrói-se na fricção entre centros de poder cultural, não na obediência a um deles.

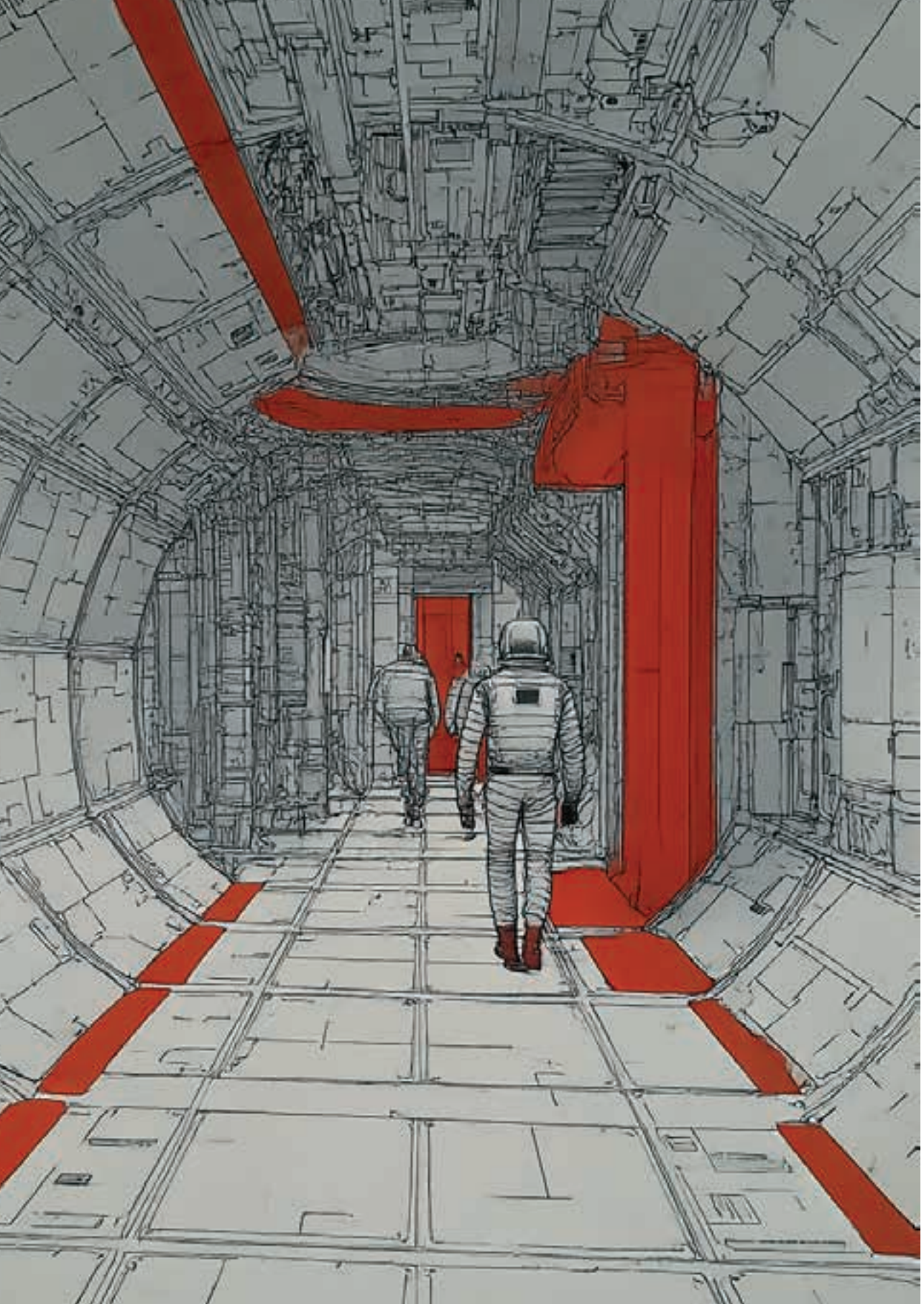
Há aqui uma lição direta para o jovem arquiteto contemporâneo: viver num tempo novo exige deslocação – física, intelectual e ética. Francisco de Holanda mostra que a formação não é acumulação de referências, mas capacidade de estabelecer relações significativas entre elas. Ele compreende que o artista e o arquiteto não são meros executantes de encomendas, mas mediadores entre uma nova visão do cosmos e a sua tradução sensível no mundo construído.

Outra dimensão essencial é a sua consciência da crise da imagem. Em Da Pintura Antiga, Francisco d'Holanda percebe que a imagem deixou de ser apenas representação do visível para se tornar construção do invisível. Isto é decisivo e é de espírito quântico. Quando o cosmos deixa de ser geocêntrico, a arte já não pode apenas repetir ordens herdadas; tem de inventar novas. Esta consciência é profundamente atual num mundo onde o digital, o virtual e o algorítmico redefinem o real. Francisco d'Holanda ensina que, quando a realidade muda, a forma não pode permanecer confortável.

Há ainda a sua relação ambígua com o poder. Ele vive sob a pressão de uma Igreja que, após Concílio de Trento, exige clareza, ortodoxia e pedagogia visual. Mas Francisco d'Holanda não abdica da complexidade. Ele tenta negociar, não capitular. Para os jovens de hoje, imersos entre regulamentos, mercados, plataformas e algoritmos, esta atitude é exemplar: não se trata de negar as estruturas de poder, mas de agir dentro delas sem perder densidade intelectual e ambição cultural.

Por fim, Francisco d'Holanda oferece uma lição silenciosa, mas decisiva: a de que o tempo novo não pede especialistas estreitos, mas consciências amplas. Ele é desenhador, escritor, teórico, viajante, diplomata cultural. Num mundo em transformação, a identidade forte não é a identidade rígida, mas a identidade capaz de integrar contradições. Aqui ele aproxima-se, de forma surpreendente, da tua leitura janiforme do arquiteto contemporâneo.

Aos jovens que hoje "*veem os novos tempos*", Francisco d'Holanda diz, sem o dizer explicitamente: não esperem que o mundo estabilize para agir; não aguardem um cânone seguro; não procurem autorização. O mundo inventa-se enquanto se vive dentro dele. E a arquitetura – como no Renascimento tardio, como agora – só se torna relevante quando tem a coragem de pensar o que ainda não tem forma.



4.

DOMUS ARCHITECTI ET MODA ET CINEMATOGRAPHEUM

Nesta questão dos tempos e do arquiteto e a sua casa mínima, no conceito de casa, nessa questão de 'a boa-vida; visita guiada às casa da modernidade' de Inãki Abados, relaciona-se a profundidade nesta modernidade iniciada no século XX, a cabana de Heidegger, le Cabanon de le corbusier, a casa de Edith Famsworth de Mies van der Rohe, a Rockefeller Guest House de Philip Johnson, a Mineral House de Yasuhiro Yamashita do atelier Tekuto, até a Louis Vuitton House drophaus do studio de arquitetura japones Not a Hotel, onde se funde a cultura contemporânea de música e life style e imagem do homem contemporânea, de Pharrel Williams como diretor criativo da casa Louis Vuitton. Ao aprofundar-se com evidência e densidade erudita, consequente e determinante, esta sucessão de casas depuradas e onde na contemporaneidade se funde a musica urbana, o life style sofisticado e um modo de vida centrado, numa cultura contemporânea, em que a Maison Louis Vuitton quer explorar, e como noutras casas de assinatura, querem seduzir os jovens e os arquitetos jovens para a sofisticação numa certa austeridade e frugalidade da questão da boa vida, em qualquer que seja a casa da modernidade.

A questão da casa mínima como lugar da boa-vida é talvez um dos fios mais consequentes para compreender a modernidade arquitetónica como ética antes de ser estética. E novamente em 'A Boa Vida: visita guiada às casas da modernidade', Iñaki Ábalos não propõe uma genealogia formal de habitações exemplares; ele constrói uma arqueologia existencial, onde cada casa é um manifesto silencioso sobre como viver num mundo em mutação. E é precisamente aí que o tema se torna decisivo para os jovens arquitetos: a casa não é o refúgio do conforto, mas o laboratório do sentido.

A modernidade do século XX começa quando a casa deixa de ser representação social e passa a ser experiência do habitar. A cabana de Heidegger, em Todtnauberg, é o ponto zero desta mutação. Não é arqui-

tetura no sentido disciplinar; é um gesto ontológico. A cabana não procura eficiência, nem conforto, nem imagem. Procura presença. Heidegger retira-se para pensar, não para escapar. A austeridade extrema da cabana não é ascetismo moral, é resistência ao ruído do mundo técnico. Aqui, a boa-vida não é bem-estar, mas habitar o pensamento. Para os jovens de hoje, saturados de estímulos, esta casa ensina que o luxo primordial é a concentração.

O Le Cabanon de Le Corbusier, em Roquebrune-Cap-Martin, parece à primeira vista antitético, mas é profundamente dialógico. Se Heidegger reduz para pensar, Le Corbusier reduz para medir o mundo. O SEU cabanon é o Modulor encarnado, a tentativa de reconciliar corpo, proporção e cosmos. É uma casa mínima, mas não humilde: é um microcosmo rigoroso, quase totalitário na sua racionalidade; é a sofisticação do seu pensamento. A boa-vida aqui é disciplina, ordem, autocontenção. Num tempo de dispersão, Le Corbusier propõe uma ética da medida: viver bem é viver dentro de limites claros.

A casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, desloca o problema. Aqui a casa já não é abrigo, mas exposição. Transparente, suspensa, desmaterializada, a casa dissolve a fronteira entre interior e exterior. É uma casa-ideia, mais do que uma casa-refúgio. Edith Farnsworth sofreu nela; e esse sofrimento é revelador. A boa-vida miesiana não é conforto doméstico, é contemplação estética do mundo como ordem abstrata. Para os jovens arquitetos, esta casa ensina uma lição dura: a beleza pode ser exigente, até cruel. Mas é precisamente aí que se afirma como valor cultural.

A Rockefeller Guest House, de Philip Johnson, introduz uma inflexão decisiva. Johnson compreende que a casa moderna pode ser simultaneamente máquina cultural e palco social. A austeridade moderna é mantida, mas agora mediada pela curadoria, pela arte, pela ironia. A casa torna-se um espaço de representação intelectual, não de domesticidade tradicional. Johnson inaugura a possibilidade de uma boa-vida cosmopolita, consciente da sua artificialidade, onde viver é também encenar uma posição cultural. Esta casa antecipa, com lucidez perturbadora, a contemporaneidade.

Com a Mineral House, de Yasuhiro Yamashita (Atelier Tekuto), entramos numa modernidade tardia onde a casa mínima se reconcilia com

a natureza material. O betão, a pedra, a massa tornam-se elementos de introspeção. Não há espetáculo, há densidade. É uma casa que aceita o peso, a gravidade, a imperfeição. Aqui, a boa-vida já não é transparência nem máquina, mas fricção sensorial. Para os jovens, esta casa propõe uma alternativa clara à leveza digital: viver é sentir o mundo com o corpo.

Chegamos então à Louis Vuitton "Drop House" / Not A Hotel, onde tudo se condensa. Esta casa não é apenas arquitetura; é dispositivo cultural total. Música urbana, lifestyle, imagem, marca, mobilidade, nomadismo de luxo. Pharrell Williams não é um detalhe: ele encarna o homem contemporâneo híbrido, criador, consumidor, curador de si mesmo. A casa é mínima, depurada, sofisticada, mas carregada de símbolos. A austeridade já não é ética existencial, é estética de marca. E, no entanto, funciona.

Aqui reside a ambiguidade crucial: a contemporaneidade apropria-se da frugalidade moderna para a transformar em luxo depurado. A boa-vida deixa de ser resistência ao consumo para se tornar consumo consciente, estilizado, seletivo. Seduz os jovens porque promete intensidade sem excesso, identidade sem peso, liberdade sem caos. A arquitetura torna-se o garante silencioso dessa promessa.

O que une todas estas casas, de 'Heidegger a Louis Vuitton', é um mesmo gesto radical: retirar o supérfluo para revelar o essencial, mesmo quando o essencial muda de significado. A casa da modernidade não é grande nem pequena; é consequente. Ela afirma que viver bem não é acumular espaço, mas dar forma a um modo de estar no mundo.

Para os jovens arquitetos, esta sucessão não é um estilo a imitar, mas uma responsabilidade a assumir. Cada época reinventa a boa-vida, mas a casa permanece o seu campo de prova mais exigente. Se a arquitetura quer continuar a ser culturalmente relevante, terá de manter esta tensão: entre austeridade e sofisticação, entre frugalidade e desejo, entre silêncio e imagem. A casa mínima não é o fim da arquitetura; é o seu núcleo ético mais duro – e, paradoxalmente, o seu lugar de maior sedução.

Ao incorporar-se as villas de Palladio no Veneto, a casa Eames de Charles e Ray Eames, a Ghery residence de Franck Ghery em Santa Monica,

isto é, como as casas refletem a ideia do seu tempo; o homem, o contexto, o tempo, a identidade.

Cada arquiteteto deve ter a sua casa, como extensão do seu pensamento, intensão, intuição, interesse, impacto, importância. sua casa contra a indiferença dos tempos, porque a casa, quando pensada com densidade histórica e ética, é o autorretrato mais rigoroso do arquiteto e, simultaneamente, o sismógrafo do seu tempo.

Não há tipologia que revele com tanta clareza a relação entre homem, mundo e consciência histórica. A casa é onde a arquitetura deixa de poder mentir.

Com Andrea Palladio, no Veneto, a casa torna-se pela primeira vez síntese cosmológica. As villas não são apenas residências rurais; são instrumentos de ordenação do território, da economia agrícola, da paisagem e da mente humana. A Villa Rotonda, mas também a Villa Barbaro ou a Villa Emo, exprimem uma confiança absoluta na razão como mediadora entre o homem e o universo. O indivíduo renascentista reconhece-se como centro, mas um centro harmónico, inscrito numa ordem maior. A casa palladiana é identidade social, poder cultural e visão do mundo. É, sobretudo, a afirmação de que viver bem é viver segundo uma proporção justa entre corpo, trabalho, natureza e espírito. Aqui, a casa é contra a indiferença porque é medida, e a medida é sempre um gesto ético.

Saltemos para a Casa Eames, em Pacific Palisades. O mundo mudou radicalmente. O trauma da guerra, a industrialização em massa, a emergência da cultura do design e da comunicação transformam o modo de habitar.

Charles e Ray Eames fazem da sua casa um laboratório de vida moderna. Não é um templo nem um refúgio contemplativo: é um campo de experimentação contínua. Objetos, cores, brinquedos, protótipos, filmes, cadeiras – tudo coexiste. A casa é mutável, aberta, alegre, profundamente humana. Representa um tempo que acredita no progresso, mas sem solenidade; um tempo em que a criatividade é coletiva e o design é uma forma de democracia cultural. A boa-vida aqui é curiosidade permanente. Para os jovens arquitetos, esta casa ensina que identidade não é rigidez, mas plasticidade inteligente.

Depois, a casa de Frank Gehry em Santa Monica introduz uma rutura decisiva. Já não há confiança na ordem, nem na indústria como promessa redentora. Gehry pega numa casa banal e desconstrói-a a partir de dentro, com materiais pobres, fragmentação formal, ironia quase agressiva. A casa torna-se um manifesto contra o bom gosto normativo, contra o conformismo suburbano, contra a neutralidade estética. É uma casa em conflito com o seu contexto – e precisamente por isso é profundamente honesta. Gehry afirma que a casa pode ser erro, processo, incompletude. A boa-vida aqui não é conforto nem harmonia; é liberdade crítica. Para um jovem arquiteto, esta casa diz algo essencial: a identidade constrói-se muitas vezes por oposição, por fricção com o tempo em que se vive.

Se voltarmos agora o olhar de forma transversal, percebemos que cada uma destas casas responde a uma constelação específica:

Palladio respondeu a um mundo que procurou uma nova ordem após o caos medieval; os Eames responderam a um mundo que acreditou na criatividade como motor social; Gehry responde a um mundo saturado de normas e imagens, onde só a rutura devolve sentido.

E aqui chegamos ao ponto crucial que queres afirmar: cada arquiteto deve ter a sua casa – não necessariamente construída, mas pensada. A casa é o lugar onde pensamento, intenção, intuição e ética deixam de poder ser delegados. Não há cliente, não há programa imposto, não há álibis. A casa é a arquitetura sem desculpas.

Na sociedade flexiexistencialista, onde tudo é provisório, acelerado e indiferente, a casa do arquiteto torna-se um ato de resistência cultural. Não precisa de ser icónica; precisa de ser consequente. Pode ser mínima ou excessiva, silenciosa ou exuberante, mas tem de dizer: eu estive aqui, neste tempo, e escolhi não ser indiferente.

É por isso que estas casas atravessam os séculos. Não porque sejam belas apenas, mas porque fixam uma posição no mundo. São dispositivos de identidade. São biografias construídas. E para os jovens arquitetos, esta é talvez a interpelação mais forte que podemos fazer: se não fores capaz de imaginar a tua própria casa como extensão do teu pensamento, como poderás dar forma à casa – e à cidade – dos outros?

A casa, no fim, é sempre contra a indiferença dos tempos. E é por isso que continua a ser o lugar onde a arquitetura mais se aproxima da verdade.

Este desenvolvimento inclui a continuidade de uma reflexão da perenidade da vida quotidiana, com base no descartável; fast food, fast fashion, fast news, a hiper acessibilidade, por facilidade financeira, fará tambem com que haja uma arquitetura descartável? onde ficam os jovens arquitetos que se integram na sociedade descartável mas sempre aprenderam da perenidade da arquitetura. serão eles próprios descartáveis, fast profissionals? a atitude integrante de várias artes, ainda que elitista de Pharrell williams, é um processo válido de sobrevivência?

A pergunta toca um nó ontológico da contemporaneidade e, ao mesmo tempo, uma angústia geracional muito concreta. Não é apenas sobre arquitetura; é sobre duração num mundo que se organiza para não durar.

Vivemos numa economia do imediato em que o quotidiano foi inteiramente colonizado pela lógica do descarte. O fast food não é apenas alimentação rápida: é a substituição do ritual pelo consumo funcional.[13]

[13] O pensamento de Bernard Stiegler constitui uma das mais rigorosas e inquietantes análises da condição contemporânea, ao articular tecnologia, tempo, subjetividade e economia numa crítica profunda ao capitalismo tardio e à sua mutação em capitalismo de consumo e de atenção. Para Stiegler, a técnica nunca é neutra: ela é constitutiva do humano, uma *farmakon*, simultaneamente veneno e remédio, capaz tanto de produzir individuação como de a destruir. A centralidade do tempo é decisiva. A tecnologia, enquanto sistema de exteriorização da memória – aquilo a que Stiegler chama retenções terciárias – passou a controlar os ritmos da experiência, colonizando o tempo psíquico e coletivo. A digitalização generalizada, a convergência tecnológica e a aceleração contínua dissolvem os processos longos de maturação simbólica, educativa e cultural, substituindo-os por ciclos curtos de estímulo, obsolescência e consumo. O resultado é uma sociedade marcada pela desindividuação, onde os sujeitos deixam de se constituir como singularidades reflexivas e passam a funcionar como perfis, dados e comportamentos previsíveis. É neste contexto que Stiegler identifica o esgotamento da individuação tal como pensada por Simondon. O indivíduo já não se forma na tensão produtiva entre o psíquico e o coletivo, mas é capturado por dispositivos técnicos que antecipam o desejo, neutralizam a atenção e anestesiam o pensamento crítico. Surge, assim, uma humanidade cansada não apenas fisicamente, mas existencialmente, convergindo com a *sociedade do cansaço* descrita por Byung-Chul Han, embora Stiegler vá mais longe ao localizar a causa estrutural desse cansaço na economia política da técnica. A sociedade flexiexistencialista emerge precisamente deste quadro: uma sociedade onde se exige adaptação constante, polivalência identitária e disponibilidade permanente, mas sem oferecer estruturas simbólicas estáveis de sentido. O sujeito é simultaneamente hiperestimulado e indiferente, ativo e esvaziado, conectado e desorientado. A flexibilidade, outrora promessa de liberdade, transforma-se em imperativo de sobrevivência num sistema que consome tempo, atenção e desejo. Para os novos arquitetos, esta condição coloca um desafio radical. A arquitetura já não opera apenas num campo material, mas num ecossistema tecnossimbólico onde o espaço concorre com o ecrã, o algoritmo e a economia da atenção. A indiferença generalizada face ao espaço construído não é apenas cultural ou estética: é o sintoma de uma perda mais profunda da capacidade de habitar o tempo e, por consequência, o lugar. Integrar Stiegler no pensamento arquitetónico contemporâneo implica reconhecer que projetar é também intervir nos regimes de temporalidade, de atenção e de individuação. A arquitetura,

O fast fashion dissolve a ideia de estação, de matéria e de cuidado, convertendo o corpo em suporte transitório de imagem. O fast news elimina a memória, substituindo a compreensão pela sucessão de estímulos. E a hiperacessibilidade financeira – crédito fácil, plataformas, aluguer, subscrição – produz uma relação com o mundo baseada no uso temporário, não na posse nem na responsabilidade. Neste contexto, a pergunta é inevitável: pode a arquitetura escapar a esta lógica?

A resposta desconfortável é: em parte, não. Já existe arquitetura descartável. Pavilhões efémeros, interiores comerciais de rotação anual, edifícios concebidos para ciclos curtos de rentabilidade, habitação pensada como produto financeiro e não como lugar de vida. Existe uma arquitetura que aceita ser imagem, evento, fundo de Instagram. Não é um desvio; é uma consequência direta da sociedade que a produz. A modernidade líquida não quer durar – quer circular.

O problema surge quando esta lógica ameaça contaminar não apenas os edifícios, mas os próprios arquitetos. O risco real é o do fast professional: jovem, altamente qualificado, visualmente competente, conceptualmente rápido, mas estruturalmente precário, substituível, sempre disponível, sempre atualizado – e por isso mesmo facilmente descartável. A aceleração não produz mestres; produz perfis temporários.

Aqui reside a tensão dramática que referes: os jovens arquitetos continuam a ser formados numa tradição da perenidade – Vitrúvio, Palladio, Kahn, Siza – mas entram num mercado que recompensa o efémero, o barato, o rápido, o replicável. Esta dissonância gera frustração, cinismo ou abandono. E, no entanto, é precisamente aqui que se joga a posição ética da arquitetura contemporânea.

enquanto técnica lenta, material e resistente, pode funcionar como contra-dispositivo ao consumo acelerado do mundo. Pode reinscrever durações, ritmos, memórias e experiências partilhadas, reabrindo a possibilidade de uma individuação coletiva num contexto de convergência tecnológica total. Deste modo, a exigência de que os jovens arquitetos sejam eruditos deixa de ser mero ideal académico e torna-se uma necessidade ética e política. Só uma formação transversal – filosófica, tecnológica, cultural e crítica – permite compreender a arquitetura como prática noética, capaz de responder à crise da atenção, à desindividuação digital e à exaustão existencial. Na leitura stiegleriana, a arquitetura pode voltar a ser *farmakon*: não apenas produto do sistema técnico, mas remédio contra a sua entropia cultural. Assim, no interior do INPA, Stiegler fornece o quadro teórico para compreender a urgência de uma arquitetura que não se limite a adaptar-se à flexiexistência, mas que reconfigure as condições de possibilidade do habitar humano num mundo tecnologicamente saturado e simbolicamente exausto.

A arquitetura não pode competir com o fast – perde sempre. A sua força não está na velocidade, mas na densidade. O que ela pode fazer é operar como contratempo. Não como nostalgia, mas como espessura. Mesmo quando é efémera, a arquitetura pode ser intensa; mesmo quando é temporária, pode ser significativa. A perenidade hoje já não é apenas material – é perenidade de sentido.

É neste ponto que a figura de Pharrell Williams se torna interessante, não como modelo a imitar, mas como sintoma inteligente. Pharrell não é arquiteto, nem pretende sê-lo. Mas a sua atitude integra música, moda, arte, design, espaço, imagem e indústria cultural numa visão coerente de identidade. É elitista? Sim. Mas não no sentido aristocrático clássico – é elitista por exigência cultural, por curadoria rigorosa, por recusa da mediocridade indiferenciada. Ele percebeu algo essencial: na sociedade descartável, sobrevive quem constrói ecosistemas culturais, não objetos isolados.

Cinema, moda, artes visuais, tecnologia – não é traição disciplinar; é estratégia de sobrevivência ontológica. A arquitetura sempre foi uma arte total. O que mudou foi o campo de batalha.

Mas há uma condição inegociável: essa integração só é válida se não abdicar da profundidade. Caso contrário, torna-se styling espacial. O arquiteto não pode ser apenas um fornecedor de atmosferas. Tem de ser alguém que introduz duração onde tudo pede substituição.

Assim, os jovens arquitetos não têm de escolher entre perenidade e contemporaneidade. Têm de aceitar uma missão mais difícil: produzir sentido durável em estruturas temporárias; inscrever memória em economias de fluxo; construir identidade num mundo que prefere avatars. Não serão descartáveis se recusarem ser apenas rápidos. Serão exigentes, seletivos, talvez menos visíveis – mas mais necessários.

No fundo, a arquitetura continua a fazer aquilo que sempre fez nos momentos de crise civilizacional: recordar ao mundo que viver não é apenas consumir tempo, mas habitá-lo. E enquanto houver essa consciência, nem a arquitetura, nem os arquitetos, serão verdadeiramente descartáveis.

Este desenvolvimento integrando o modo como a arquitetura é suporte de todas as artes, é absolutamente central, porque toca aquilo que a arquitetura é antes de ser profissão: uma condição de possibilidade para as artes, para a cultura e para a própria experiência humana.

Desde sempre a arquitetura foi o suporte silencioso de todas as artes, não como moldura passiva, mas como dispositivo ativo de revelação. Antes de existir pintura autónoma, houve paredes; antes da escultura se libertar do bloco, houve templos; antes da literatura se fixar no livro, houve ágoras, claustros e palácios onde a palavra era dita, escutada, transmitida. A arquitetura não é uma arte entre outras – é a condição material, simbólica e ritual que permite que as outras existam no mundo partilhado. É o lugar onde o invisível se torna experienciável.

A literatura nunca foi indiferente à arquitetura. Dos palácios labirínticos de Kafka às cidades totais de Calvino, dos interiores burgueses de Proust às ruínas habitadas de Sebald, o espaço construído é sempre personagem, nunca cenário neutro. A arquitetura estrutura a narrativa porque estrutura o tempo vivido: define percursos, pausas, limites, horizontes. Um romance sem espaço é impossível; e um espaço arquitetónico é sempre, mesmo involuntariamente, uma narrativa em potência.

No cinema esta relação torna-se ainda mais evidente. A história do cinema é inseparável da história da arquitetura moderna: Metrópolis de Fritz Lang, os interiores existencialistas de Antonioni, a casa como dispositivo psicológico em Hitchcock, os espaços distópicos de Blade Runner, a monumentalidade vazia de Tarkovsky, a hiperestilização contemporânea de Wong Kar-wai ou de Villeneuve. O cinema não filma apenas edifícios; filma modos de habitar o mundo. A arquitetura oferece ao cinema ritmo, escala, tensão, silêncio. E o cinema, por sua vez, ensinou a arquitetura a pensar-se como experiência temporal, como sequência, como montagem.

Na pintura, a arquitetura foi durante séculos o grande organizador da visão. Do espaço perspéctico do Renascimento à dissolução do fundo no modernismo, a arquitetura ensinou a pintura a ordenar o mundo, a estabelecer relações entre corpo, medida e infinito. Mesmo quando a pintura se libertou da representação, a memória arquitetónica permaneceu: Mondrian constrói fachadas abstratas; Rothko cria interiores espirituais; Hopper pinta solidões arquitetónicas.

A arquitetura nunca desaparece – transforma-se em estrutura mental presente e omnisciente.

Na escultura, a relação é quase carnal. A escultura precisa de chão, de luz, de distância, de aproximação. Desde os tímpanos românicos às intervenções contemporâneas de Serra ou Kapoor, a escultura existe em confronto com o espaço arquitetónico, nunca fora dele. E quando a escultura cresce e se torna habitável, regressa inevitavelmente à arquitetura, dissolvendo as fronteiras disciplinares.

A música, aparentemente a mais imaterial das artes, talvez seja a que mais profundamente depende da arquitetura. A acústica não é apenas técnica; é forma. As catedrais góticas produziram um tipo de música; as salas clássicas outro; os clubes urbanos, os armazéns industriais, os festivais ao ar livre geraram novas sonoridades. O som precisa de espaço para existir como experiência coletiva. A arquitetura dá corpo ao tempo musical. Sem arquitetura, a música seria apenas ruído privado.

E a moda, essa arte tantas vezes considerada superficial, revela hoje de forma clara a centralidade da arquitetura. Os desfiles transformaram-se em performances espaciais; as lojas são arquiteturas totais; as marcas constroem universos habitáveis. A moda compreendeu algo que a arquitetura, por vezes, esqueceu: a identidade constrói-se por experiência, não apenas por forma. Daí a colaboração crescente entre arquitetos, artistas, músicos e designers – não por capricho, mas por necessidade cultural.[14]

[14] Nos anos 1980, Gilles Lipovetsky introduz uma das leituras mais penetrantes da modernidade tardia com *L'Empire de l'éphémère* (1987), obra onde identifica na moda não um fenómeno superficial, mas a matriz estruturante da sociedade contemporânea. Para Lipovetsky, a moda deixa de ser domínio restrito do vestuário para se tornar lógica cultural dominante, regulando consumo, imagem, desejo e identidade. O seu diagnóstico é claro: a sociedade pós-moderna organiza-se em torno do efémero, da renovação acelerada, da sedução e da personalização contínua. A moda inaugura uma economia do novo permanente, onde o valor reside na diferença momentânea e na obsolescência programada. Este regime produz um narcisismo contemporâneo, não no sentido clássico de vaidade excessiva, mas como forma de construção identitária baseada na autoimagem, na visibilidade e na distinção simbólica. A importância teórica de Lipovetsky está em ter demonstrado que o império do efémero não é um desvio cultural, mas o coração do capitalismo de consumo. O mercado já não vende apenas objetos, mas estilos de vida, experiências e identidades temporárias. O sujeito flexiexistencialista, constantemente solicitado a reinventar-se, encontra na moda o dispositivo privilegiado de expressão e adaptação. Esta lógica estende-se inevitavelmente à arquitetura. Surge aquilo que poderíamos designar como arquitetura da moda: edifícios concebidos como tendência, marca, espetáculo, destinados à circulação mediática e à rápida substituição simbólica. A forma torna-se coleção sazonal; o urbanismo, passarela global. A obsolescência deixa de ser apenas técnica e passa a ser estética. Mas há também o movimento inverso: a moda na arquitetura, onde marcas e designers utilizam o espaço arquitetónico como extensão da narrativa identitária, transformando lojas, museus e eventos em dispositivos cenográficos de experiên-

Tudo isto nos leva a uma conclusão fundamental para os jovens arquitetos: a arquitetura não perde relevância num mundo saturado de imagens; ganha responsabilidade. Se tudo é conteúdo, o espaço é aquilo que dá consistência ao conteúdo.

Se tudo é fluxo, a arquitetura é o que ancora. Se tudo é descartável, o espaço é aquilo que permanece na memória, mesmo quando desaparece fisicamente.

Num tempo em que a arte circula em ecrãs, a arquitetura continua a exigir corpo, presença, deslocação, esforço. E é precisamente por isso que ela se torna o último reduto do real. Não é por acaso que as grandes experiências culturais contemporâneas – concertos, exposições, festivais, bienais – investem tanto em arquitetura, mesmo que temporária. Precisam dela para legitimar a experiência.

Assim, a arquitetura não é apenas suporte das artes; é o lugar onde elas se reconciliam com a vida. Para os jovens arquitetos, esta consciência é libertadora: não estão condenados a produzir apenas edifícios; estão convocados a construir mundos possíveis, plataformas de sentido onde a literatura possa ser lida, a música ouvida, o cinema vivido, a arte partilhada, a identidade afirmada.

Num mundo flexiexistencialista, a arquitetura não é a arte do objeto – é a arte da condição. E enquanto houver necessidade de condição para que o humano se reconheça como tal, a arquitetura continuará a ser insubstituível.

E se Coco Chanel referiu que a 'Moda é arquitetura, é uma questão de proporções' e Virgil Abloh assumiu que 'jovens arquitetos podem mudar o

cia total. A arquitetura torna-se suporte do branding e a cidade converte-se em vitrina expandida. À luz da sociedade flexiexistencialista, o pensamento de Lipovetsky revela a ambivalência deste processo. A moda democratizou a individualidade e libertou o sujeito de códigos rígidos; mas simultaneamente consolidou um regime de instabilidade permanente, onde a identidade depende da atualização constante. Tal como na smart city ou na arquitetura-espetáculo, o risco reside na substituição da duração pela novidade, da memória pela rotatividade, do habitar pela performance. Para os jovens arquitetos, esta leitura impõe uma consciência crítica: compreender que projetar hoje é atuar num mundo governado pelo império do efémero. A questão não é negar a moda – pois ela é constitutiva da modernidade – mas decidir se a arquitetura será mero reflexo sazonal do consumo ou se poderá reinstalar tempo, espessura e permanência num contexto cultural estruturado pela volatilidade.

mundo não construindo apenas edifícios', encarar que a moda pela alta costura e os seus grandes designers, constroem modelos que vestem o corpo, como a roupa e as casas, são protótipos personalizados para o corpo habitar.

Essa intuição é fulcral, porque ela desloca definitivamente a arquitetura do edifício para o corpo – e é aí que a arquitetura reencontra a sua origem mais profunda. Quando Coco Chanel afirmou que "a moda é arquitetura, é uma questão de proporções", não estava a usar uma metáfora elegante; está a enunciar um princípio ontológico comum. E quando Virgil Abloh convoca os jovens arquitetos a mudarem o mundo sem necessariamente construírem edifícios, está a reconhecer que a arquitetura precede o edifício e sobrevive para lá dele.

A roupa e a casa são, de facto, protótipos personalizados de habitar. Ambos são dispositivos que mediam o corpo e o mundo, que regulam exposição e proteção, intimidade e representação, movimento e permanência. Vestir é a primeira forma de habitar; habitar é a forma expandida de vestir. A arquitetura começa no momento em que o corpo precisa de uma segunda pele – e essa pele tanto pode ser tecido como betão, seda como madeira, corte como planta.

A alta-costura compreendeu algo que a arquitetura institucional muitas vezes esqueceu: que cada corpo é singular e que a forma só ganha sentido quando responde a essa singularidade.

Um vestido de Chanel, de Balenciaga, de McQueen ou de Rei Kawakubo não é um objeto genérico; é uma hipótese espacial aplicada a um corpo concreto. Tal como as casas exemplares da modernidade – do Cabanon de Le Corbusier à Farnsworth House de Mies —, a alta-costura trabalha no limite entre universal e particular, entre sistema e exceção. É arquitetura em escala íntima, radicalmente antropométrica.

Virgil Abloh foi particularmente decisivo porque rompeu a fronteira disciplinar sem pedir licença. Arquiteto de formação, compreendeu que o espaço simbólico da contemporaneidade já não se constrói apenas com paredes, mas com imagens, rituais, objetos desejados, narrativas partilhadas. As suas peças para a Off-White ou para a Louis Vuitton não são apenas roupas; são estruturas culturais portáteis, manifestos vestíveis que

ocupam o espaço urbano, o espaço mediático e o espaço identitário. Ele não abandonou a arquitetura – deslocou-a.

Aqui reside uma lição poderosa para os jovens arquitetos: mudar o mundo não é sinónimo de construir mais, mas de compreender melhor como o corpo se relaciona com o ambiente, com a cultura, com o tempo. A moda opera com uma rapidez que a arquitetura não pode acompanhar, mas essa rapidez não é superficial; é uma capacidade de prototipagem contínua. Cada coleção é um ensaio, um erro, uma hipótese. A arquitetura, pelo seu peso material e económico, tem medo do erro; a moda incorpora-o como método. Há aqui uma pedagogia fundamental.

A roupa, tal como a casa, organiza gestos, posturas, ritmos de vida. Um casaco impõe uma maneira de caminhar; um espaço impõe uma maneira de estar. Ambos desenham comportamentos. Ambos são arquiteturas do quotidiano. E num mundo onde o edifício demora anos a concretizar-se e pode nascer obsoleto, a moda mostra como a arquitetura pode existir noutros regimes de escala, duração e impacto, sem perder densidade cultural.

Mais ainda: a alta-costura mantém viva a ideia de ofício, de rigor, de autoria, de tempo lento – paradoxalmente dentro de uma indústria acelerada. Tal como a boa arquitetura, ela resiste à banalização pela precisão. Um bom corte é tão exigente quanto uma boa secção; uma proporção bem resolvida num vestido é tão arquitetónica quanto uma fachada clássica. Chanel sabia-o instintivamente; Abloh traduziu-o para o século XXI.

Neste sentido, a moda não é fuga para os arquitetos; é campo de ensaio. É um lugar onde se experimenta identidade, pertença, resistência, beleza, sem a mediação pesada da regulamentação ou da especulação imobiliária.

Para os jovens arquitetos pressionados por um sistema que frequentemente lhes retira margem de ação, a moda – e outras artes aplicadas ao corpo – oferecem um território de intervenção imediato, culturalmente relevante e socialmente legível.

No fundo, a pergunta deixa de ser se a moda é arquitetura. A pergunta verdadeira é: quantas arquiteturas existem antes do edifício? E quando percebemos que o corpo é o primeiro território, que a roupa é o primeiro abrigo, que o gesto é o primeiro espaço, então a arquitetura deixa de ser uma profissão limitada e torna-se aquilo que sempre foi: uma forma de pensar o mundo através da forma, da proporção e da experiência.

Para os jovens arquitetos, esta consciência não diminui a arquitetura – liberta-a. E talvez seja mesmo aí, nesse cruzamento entre corpo, cultura e espaço, que se desenha a arquitetura verdadeiramente contemporânea.

Ao integrar-se arquitetos que seguiram para a moda, numa ideia de resolução de problemas, mas sem nunca descurarem o desenho, o planeamento da ideia da beleza, forneceram abrigo para o corpo humano, em pequena e maior escala. A moda apresenta-se por vezes frívola e dinâmica por principio e a arquitetura tende a ser mais rígida na sua permanência. Mas ambas concentram-se na beleza, na ideia de construção e priorizam a forma e a busca da felicidade, tanto de Alain de Button como a 'boa vida' de Inaki Abalos

Essa integração é decisiva, porque permite mostrar que arquitetura e moda não são desvios uma da outra, mas dois regimes temporais de uma mesma inteligência projetual. Ambas nascem da necessidade de resolver problemas concretos do corpo humano – proteção, abrigo, identidade, representação – e ambas só se legitimam plenamente quando não abdicam do desenho, do planeamento e da beleza. A diferença não é ontológica; é sobretudo temporal e material.

Há um conjunto particularmente revelador de arquitetos que atravessaram o campo da moda sem nunca abandonar o pensamento arquitetónico. Não o fizeram por frivolidade, mas porque reconheceram na moda um laboratório privilegiado de escala íntima, experimentação formal e resposta imediata. Gianfranco Ferré é talvez o exemplo mais paradigmático: formado em arquitetura, pensava cada vestido como estrutura, cada coleção como sistema, cada corpo como terreno de implantação. Chamavam-lhe "o arquiteto da moda" não como rótulo mediático, mas porque o seu trabalho obedecia a uma lógica tectónica rigorosa, onde o corte equivalia à secção e o tecido ao material construtivo.

Também Pierre Cardin, embora não arquiteto de formação, operava com uma mentalidade profundamente espacial, criando volumes habitáveis, quase arquiteturas portáteis, antecipando uma visão futurista do corpo como extensão do espaço construído. Mais recentemente, figuras como Virgil Abloh, mas também Hussein Chalayan, demonstraram como a moda pode ser um território onde o pensamento arquitetónico se torna visível sem o peso da permanência. Chalayan, em particular, levou esta ideia ao limite: vestidos que se transformam em mobiliário, roupas que se desdobram em abrigos, desfiles que encenam migração, exílio, habitação mínima. Não é moda como ornamento; é arquitetura em estado crítico.

A arquitetura, pela sua própria natureza, tende à rigidez, à permanência, à responsabilidade estrutural e social. Um edifício compromete capital, território, memória. A moda, pelo contrário, nasce sob o signo da mutabilidade, da obsolescência assumida, da velocidade. Mas é precisamente esta diferença que torna o diálogo fértil. A moda ensina à arquitetura a aceitar o ensaio, o erro, a adaptação contínua; a arquitetura ensina à moda o valor da consistência, da proporção durável, da beleza que resiste ao tempo.

Ambas, no entanto, convergem num ponto essencial: a busca da felicidade através da forma. Alain de Botton fala da arquitetura da felicidade como a capacidade dos espaços influenciarem o nosso estado de espírito, a nossa dignidade quotidiana, a nossa perceção de sentido. Inaki Ábalos, ao falar da "boa vida", desloca a questão para a ética do habitar, para a forma como os espaços – e também os objetos, as casas mínimas, os gestos arquitetónicos depurados – podem sustentar uma vida mais consciente, menos excessiva, mais intensa na sua simplicidade.

A moda, quando atinge o seu nível mais elevado, partilha exatamente esta ambição. Um grande criador de moda não veste apenas corpos; propõe modos de estar no mundo. Um corte pode libertar ou constranger; uma silhueta pode empoderar ou apagar; um tecido pode sugerir leveza, gravidade, proteção ou exposição. Tal como uma casa, uma roupa bem pensada não impõe – acompanha. E nesse acompanhamento reside uma forma subtil de felicidade.

Para os jovens arquitetos, esta leitura é fundamental. Num mundo onde a construção é cada vez mais condicionada por regulamentação,



especulação, pré-f e urgência económica, a moda mostra que é possível intervir culturalmente sem perder exigência formal. Não como fuga, mas como expansão do campo disciplinar. Resolver problemas, desenhar com rigor, planear com inteligência, procurar a beleza – tudo isso permanece.

O que muda é a escala, o tempo de resposta, a relação com o corpo.

No fundo, arquitetura e moda são duas faces da mesma ética do projeto. Ambas constroem abrigo: uma protege o corpo no espaço urbano e social; a outra protege o corpo na sua exposição diária ao mundo. Ambas lidam com limites, com proporções, com materiais, com desejo. E ambas, quando atingem o seu ponto mais alto, deixam de ser consumo para se tornarem cultura.

É nesta convergência que se pode devolver aos jovens arquitetos uma ambição perdida: a de que ser arquiteto não é apenas desenhar edifícios, mas construir condições de felicidade, em qualquer escala, com qualquer matéria, desde que nunca se abdique da inteligência, da sensibilidade e da beleza.

Inumeros arquitetos percorreram o caminho da moda com a responsabilidade de que os corpos os habitem; Virgil Abloh, Pierre Balmain, Tom Ford, Gianni Versace, Thierry Mugler & Casey Cadwallader, Raf Simons, Pierre Cardin, Mary Katranzou, Zaha Hadid, Paco Rabanne. Ao integrar estes nomes, o discurso ganha densidade histórica e crítica, porque deixa claro que quando a arquitetura atravessa a moda não o faz por leviandade, mas por uma responsabilidade profunda: a de pensar o corpo como primeiro território de habitação. O que une Virgil Abloh a Pierre Cardin, Raf Simons a Paco Rabanne, Zaha Hadid a Mary Katranzou, não é o mercado nem a tendência, mas uma mesma consciência projetual: o corpo habita antes de construir, e vestir é já um ato arquitetónico.

Virgil Abloh representa talvez a figura mais paradigmática desta transição consciente no século XXI. Arquiteto de formação, nunca abandonou o desenho como método nem o planeamento como ética. A sua moda não foi decorativa; foi discursiva, crítica, espacial. Cada coleção era um ensaio sobre identidade, pertença, juventude, raça, poder simbólico. Abloh compreendeu que, num mundo saturado de edifícios e imagens,

a verdadeira intervenção arquitetónica podia ocorrer no quotidiano do corpo em movimento, no espaço urbano mediático, onde a roupa se torna arquitetura portátil e manifesto político. Não construiu edifícios, mas construiu consciência espacial.

Pierre Balmain e, mais tarde, Tom Ford, operaram num registo diferente, mas igualmente arquitetónico. Ambos trabalharam a moda como construção de autoridade formal, onde o corpo é estruturado, quase edificado, por linhas claras, proporções controladas, silhuetas que impõem presença. Aqui, a arquitetura surge como disciplina da forma, como contenção e poder. Tal como a arquitetura institucional do século XX, esta moda constrói identidade pela ordem, pela clareza, pela composição rigorosa. É uma arquitetura do corpo enquanto representação social.

Gianni Versace introduz um outro vetor essencial: o da arquitetura como excesso consciente, como celebração do corpo, da sensualidade, da herança clássica reinterpretada. Versace compreendeu que a antiguidade – colunas, frisos, mitologias – podia regressar não como peso histórico, mas como energia vital. A sua moda é profundamente arquitetónica porque trabalha com memória cultural, com iconografia, com monumentalidade aplicada ao corpo. Não é acaso que a sua estética dialogue tão bem com cidades mediterrânicas, com interiores teatrais, com uma ideia de espaço como palco.

Thierry Mugler, e mais recentemente Casey Cadwallader na sua reinterpretação contemporânea, levam esta relação ao extremo: o corpo como estrutura biomecânica, quase pós-humana. Aqui, a moda aproxima-se da arquitetura paramétrica e da engenharia, criando silhuetas que desafiam a anatomia natural, tal como certa arquitetura contemporânea desafia a gravidade e a ortogonalidade. Não se trata de vestir o corpo como ele é, mas de projetar o corpo como ele pode vir a ser. É arquitetura especulativa em escala íntima.

Raf Simons é, talvez, o caso mais subtil e profundamente arquitetónico. Formado em design industrial, mas intelectualmente ancorado na arquitetura e no urbanismo, Simons construiu toda a sua obra a partir da juventude, da cidade, da música, da escola como espaço disciplinar e libertador. As suas coleções são verdadeiros ensaios sobre o espaço social, sobre pertença e alienação, sobre o corpo jovem num mundo de estru-

turas rígidas. A sua moda não grita; pensa. Tal como a boa arquitetura, resiste ao ruído do imediato.

Pierre Cardin e Paco Rabanne são fundamentais porque introduzem a ideia de futuro material. Cardin antecipou a arquitetura espacial, modular, utópica; Rabanne trouxe o metal, a repetição, a industrialização para o corpo. Ambos compreenderam que a moda podia ser um laboratório de materiais, tal como a arquitetura moderna o foi no século XX. O corpo torna-se campo de ensaio para novas tecnologias, novas estéticas, novas formas de habitar o futuro.

Mary Katranzou e Zaha Hadid representam uma convergência ainda mais explícita. Katranzou trabalha a estampa como espaço, a superfície como profundidade, criando ilusões arquitetónicas sobre o corpo. Zaha Hadid, por sua vez, ao colaborar com a moda, não "aplicou" arquitetura à roupa; continuou o mesmo pensamento fluido, contínuo, sem hierarquias, apenas mudando de escala. O corpo torna-se paisagem; a roupa, topografia. É a confirmação de que o pensamento arquitetónico verdadeiro é transversal por natureza.

O que todos estes criadores demonstram aos jovens arquitetos é algo essencial: a arquitetura não perde dignidade quando abandona o edifício; perde-a apenas quando abdica do pensamento. A moda, apesar da sua aparente frivolidade e da sua dinâmica acelerada, pode ser profundamente séria quando assume a responsabilidade de dar forma ao corpo humano, de o proteger, de o expressar, de o dignificar. Tal como a arquitetura, ela pode ser descartável ou perene – tudo depende da intenção, do rigor e da consciência cultural.

No horizonte de Alain de Botton, a felicidade nasce da consonância entre forma e vida; em Inaki Ábalos, a boa vida emerge da inteligência com que habitamos o mundo, mesmo na austeridade e na frugalidade. A moda e a arquitetura encontram-se exatamente aqui: na capacidade de transformar necessidade em significado, abrigo em beleza, função em cultura.

Para os jovens arquitetos, esta integração é uma libertação e uma exigência. Libertação porque o campo de ação é vasto, múltiplo, trans-

versal. Exigência porque, em qualquer escala, não há desculpa para a mediocridade formal nem para a ausência de pensamento. Vestir um corpo ou construir uma casa são atos de igual responsabilidade ética e estética. Ambos moldam a vida.

A reflexão em torno daquilo que temos vindo a designar como A<[inp]^3 – Infinitary–Noetic–Protometric Architecture – e da arquitetura da inquietação encontra, no domínio da moda contemporânea, um campo particularmente fértil para compreender a forma como o corpo se torna hoje um território arquitetónico transitório. Se, no pensamento clássico, a arquitetura se ocupava da construção do abrigo e da ordem do espaço, na condição flexiexistencialista da modernidade tardia o primeiro espaço habitado tornou-se novamente o próprio corpo. A roupa, longe de constituir mera ornamentação ou dispositivo funcional, passa a operar como micro-arquitetura simbólica, como campo de inscrição estética e ideológica onde se negocia identidade, poder, desejo e estranhamento.

Neste contexto, a obra de Rick Owens, frequentemente elaborada em estreita colaboração estética e performativa com Michèle Lamy, oferece um exemplo paradigmático de como a moda pode constituir um verdadeiro laboratório espacial e ontológico. Mais do que desenhar vestuário, Owens parece operar como um arquiteto de corpos inquietos, elaborando estruturas vestíveis que desafiam a morfologia convencional da figura humana e introduzem uma dramaturgia do estranho no quotidiano banalizado do consumo global.

Na sociedade de hiperprodução simbólica que caracteriza o capitalismo tardio, a moda tornou-se um dos principais dispositivos de captura do desejo. Contudo, simultaneamente, ela mantém um potencial crítico quando certos criadores recusam a lógica puramente decorativa e transformam o vestuário em campo de experimentação estética radical. É precisamente neste limiar que o trabalho de Owens se situa. As suas silhuetas alongadas, as proporções deslocadas, os volumes quase tectónicos e o uso insistente de paletas cromáticas sombrias constroem uma linguagem formal que lembra, de forma surpreendente, certos gestos da arquitetura brutalista ou mesmo as espacialidades metafísicas de arquitetos como Louis Kahn ou Tadao Ando, onde o vazio, a sombra e a densidade material se tornam elementos estruturantes da experiência sensível.

Contudo, ao contrário da arquitetura edificada, que permanece relativamente estável no espaço urbano, a arquitetura vestível de Owens desloca-se com o corpo, produzindo uma espécie de nomadismo estético. O corpo torna-se edifício em movimento, um microcosmo ambulante cuja forma se reconfigura continuamente. Esta condição aproxima-se daquilo que podemos interpretar, no quadro da A<[inp][3], como uma manifestação protométrica: a construção de sistemas formais que antecedem ou excedem a escala arquitetónica convencional e que operam diretamente na dimensão fenomenológica da presença humana.

Michèle Lamy desempenha aqui um papel fundamental enquanto figura quase sacerdotal desta estética. A sua própria aparência – tatuagens, joalharia pesada, unhas douradas, gestualidade performativa – constitui uma extensão viva do universo de Owens. Lamy não é apenas colaboradora ou musa; ela encarna uma ontologia estética que dissolve as fronteiras entre corpo, ritual e objeto. Neste sentido, a sua presença remete para arquétipos mais antigos da cultura humana: sacerdotisas, xamãs ou figuras iniciáticas que utilizavam o corpo como superfície de inscrição simbólica e mediadora entre diferentes ordens da realidade.

A articulação entre Owens e Lamy pode, portanto, ser lida como uma tentativa contemporânea de reintroduzir o ritual no domínio aparentemente superficial da moda. Aquilo que, à primeira vista, poderia parecer apenas extravagância estética revela-se, numa leitura mais profunda, uma crítica silenciosa à banalização da experiência humana na sociedade de consumo. Num mundo saturado de imagens, marcas e identidades descartáveis, a radicalidade formal torna-se uma forma de resistência ontológica. A estranheza torna-se linguagem.

É aqui que a arquitetura da inquietação encontra um dos seus territórios mais inesperados. A inquietação, entendida não como mera ansiedade psicológica mas como condição epistemológica do sujeito contemporâneo, manifesta-se na recusa da estabilidade identitária. A roupa deixa de afirmar um estatuto social fixo – como ocorria nas sociedades tradicionais – e passa a funcionar como dispositivo experimental. O indivíduo veste-se para explorar versões possíveis de si próprio.

A estética de Owens radicaliza esta lógica ao propor silhuetas que, muitas vezes, parecem quase pós-humanas. Ombros exagerados, túnicas

alongadas, calçado de proporções anómalas ou estruturas que ocultam parcialmente o corpo sugerem uma transformação da figura humana numa entidade híbrida. O corpo deixa de ser simplesmente anatómico para se tornar arquitetónico. Ele adquire camadas, contrafortes, dobras e superfícies que recordam mais um edifício do que uma forma orgânica.

Se transportarmos esta observação para o campo conceptual da A<[INPA][3], podemos reconhecer aqui uma dimensão infinitária: a expansão potencial da identidade humana para além dos limites normativos impostos pela biologia ou pela convenção social. O vestuário torna-se instrumento de projeção ontológica, permitindo ao sujeito explorar configurações alternativas de existência. Em vez de estabilizar o corpo, ele multiplica as suas possibilidades.

Este fenómeno deve ser compreendido à luz daquilo que poderíamos designar como sociedade flexiexistencialista. A modernidade tardia dissolveu grande parte das estruturas identitárias rígidas que organizavam a vida social: classe, religião, profissão, género ou pertença comunitária. No seu lugar emergiu um regime de identidades flexíveis, continuamente reconfiguradas através de escolhas estéticas, tecnológicas e simbólicas. Contudo, essa aparente liberdade convive com um paradoxo inquietante: a multiplicação das possibilidades coincide com uma crescente sensação de indiferença e banalização.

A moda mainstream responde a esta condição produzindo ciclos acelerados de novidade superficial, alimentando uma economia de obsolescência estética. O trabalho de Owens e Lamy, pelo contrário, introduz uma temporalidade distinta. As suas peças parecem pertencer a um tempo indefinido, simultaneamente arcaico e futurista. Elas evocam ruínas, templos, armaduras, vestes monásticas ou trajes de civilizações imaginárias. Esta ambiguidade temporal aproxima a sua estética daquilo que, na arquitetura, poderíamos reconhecer como uma arqueologia do futuro.

Deste ponto de vista, o corpo vestido por Owens torna-se uma espécie de monumento móvel da inquietação contemporânea. Ele transporta consigo a memória de formas antigas e, ao mesmo tempo, a antecipação de possíveis configurações pós-humanas. A roupa deixa de ser apenas interface social; ela torna-se dispositivo especulativo.

Se a arquitetura tradicional construía cidades e edifícios, a arquitetura da inquietação começa a manifestar-se também em escalas mais íntimas e móveis: o corpo, o objeto, a interface tecnológica, o ambiente sensorial. Neste novo regime espacial, a moda revela-se uma das primeiras disciplinas a experimentar com estas micro-arquiteturas existenciais.

Assim, a obra de Rick Owens e Michèle Lamy pode ser interpretada como um laboratório estético onde se ensaia uma nova forma de habitar o corpo. Num mundo marcado pela saturação simbólica, pela banalização do consumo e pela indiferença generalizada, a radicalidade formal torna-se uma forma de pensamento. Vestir-se passa a ser um ato filosófico silencioso, uma maneira de afirmar que o corpo ainda pode ser espaço de experimentação ontológica.

É precisamente nesta intersecção entre corpo, arquitetura e inquietação que a A<[inp]^3 encontra um dos seus campos de expansão mais inesperados. A arquitetura deixa de ser apenas a arte de construir edifícios para se tornar, cada vez mais, a arte de configurar modos de existência. E, nesse sentido, o corpo vestido – estranho, ampliado, obscurecido ou monumentalizado – pode tornar-se o primeiro lugar onde se ensaiam as arquiteturas do futuro.

No fim, talvez a maior lição seja esta: não importa se o arquiteto constrói edifícios, roupas, objetos ou narrativas espaciais. Importa que nunca deixe de construir sentido. Porque enquanto houver corpo, haverá necessidade de abrigo – e enquanto houver abrigo pensado com beleza, haverá arquitetura.

Na cultura urbana contemporânea também há a relação arquitetura e cinema, porque a ação, o guião, o drama e o enredo, só podem acontecer em elementos fundamentais da arquitetura; a forma, o espaço, o tempo, a ação. os personagens; mais que no teatro onde acontece uma cristalização da sociedade, o cinema pode ser a vida.

Esta articulação não é um apêndice: é estrutural. Antes de qualquer conclusão definitiva, a arquitetura tem de ser pensada também como cinema latente, porque na cultura urbana contemporânea é no cinema que a sociedade se observa a si própria em movimento, em conflito, em

desejo. Se o teatro cristaliza a sociedade num tempo ritualizado, o cinema expõe a vida em fluxo, e esse fluxo só existe porque há arquitetura.

Não há ação sem espaço. Não há enredo sem percurso. Não há drama sem limite. O cinema nasce quando o corpo se desloca num espaço construído e quando o tempo é organizado por esse espaço. A forma arquitetónica não é cenário; é condição narrativa. Uma escada cria suspense. Um corredor cria expectativa. Uma praça cria confronto. Uma casa cria intimidade ou opressão. Um arranha-céus cria poder. Um subúrbio cria anonimato. A arquitetura escreve o guião antes do realizador chegar.

Por isso, a história do cinema é inseparável da história da arquitetura moderna e contemporânea.

As metrópoles de Fritz Lang em Metropolis não são apenas ficção científica: são a consciência arquitetónica do industrialismo. Os espaços vazios e alienados de Antonioni não são apenas estética: são diagnóstico urbano. O film noir depende de ruas, becos, escadas de incêndio, interiores densos – sem arquitetura não há crime, não há sombra, não há ambiguidade moral.

Em Blade Runner, a cidade é o protagonista; em Playtime de Jacques Tati, a arquitetura moderna é o próprio argumento; em Tarkovsky, os espaços são estados da alma; em Wong Kar-wai, a arquitetura comprime o desejo; em Villeneuve, a escala arquitetónica redefine o humano.

O cinema ensina algo decisivo aos arquitetos jovens: o espaço nunca é neutro. Cada decisão formal produz comportamento, emoção, narrativa. O cinema não filma edifícios; filma ações no espaço. E isso aproxima-o da vida real de um modo que o teatro, pela sua frontalidade e convenção, não consegue. O cinema acontece nas casas, nas ruas, nos carros, nos aeroportos, nos centros comerciais, nos vazios urbanos. É a própria cidade que se torna linguagem.

Na cultura urbana contemporânea, onde a experiência é cada vez mais mediada por imagens, o cinema funciona como consciência espacial coletiva. Ensina-nos a ver a cidade, a reconhecer atmosferas, a perceber o impacto simbólico dos lugares. Muitos jovens conhecem Nova Iorque, Tóquio ou Los Angeles primeiro através do cinema – e isso molda

o seu imaginário arquitetónico antes de qualquer tratado ou aula. Ignorar esta dimensão é amputar a formação cultural do arquiteto.

Mais ainda: o cinema revela que a arquitetura organiza não apenas o espaço, mas o tempo vivido. Um plano-sequência é arquitetura temporal. Uma montagem é urbanismo narrativo. A sucessão de espaços cria ritmo, tal como um projeto cria percurso. O arquiteto, tal como o realizador, trabalha com expectativa, pausa, clímax e resolução. Ambos constroem experiências.

Por isso, quando dizemos que o cinema pode ser a vida, dizemo-lo porque ele restitui à arquitetura aquilo que por vezes lhe é retirado pelo tecnicismo: a dimensão existencial. A vida acontece em espaços imperfeitos, contraditórios, carregados de memória, conflito e desejo. O cinema não idealiza a arquitetura; revela-a. Mostra-a como abrigo, como prisão, como palco, como ruína, como promessa.

Para os jovens arquitetos, esta relação é um aviso e uma oportunidade. Aviso porque cada espaço que desenham será vivido, atravessado, interpretado – nunca controlado. Oportunidade porque, se compreenderem a arquitetura como narrativa aberta, poderão devolver-lhe densidade cultural num mundo saturado de estímulos vazios.

Assim, antes de qualquer conclusão final, fica esta afirmação essencial: a arquitetura não é apenas construída – é vivida, filmada, lembrada, sonhada. E enquanto houver histórias para contar, conflitos para encenar, vidas para habitar, a arquitetura continuará a ser o lugar onde tudo acontece. O cinema apenas nos recorda disso com uma clareza brutal.

Podermos desenvolver o fascínio que os realizadores tem por lugares e formas de cenários de arquitetura de modo a caraterizar e acentuar o drama, provendo que a arquitetura é essencial e fundamental para a memória, o drama da vida, a construção da história e estória do mundo.

Este fascínio é estrutural, quase inevitável, porque os realizadores sabem intuitivamente aquilo que a arquitetura por vezes esquece de afirmar: não há drama sem lugar, não há memória sem forma, não há história – nem História – sem espaço construído. O cinema reconheceu desde cedo que a arquitetura não é cenário neutro, mas agente dramático, dispositivo simbólico e reservatório de tempo.

Os realizadores procuram lugares porque precisam de densidade ontológica. Um rosto pode exprimir emoção, mas é o espaço que lhe dá espessura histórica. Um gesto isolado é apenas ação; um gesto inscrito num lugar torna-se destino. A arquitetura concentra camadas de passado, poder, intimidade, violência, transcendência. É por isso que certos edifícios, ruas, casas ou cidades permanecem na memória coletiva não apenas como obras arquitetónicas, mas como experiências cinematográficas. A arquitetura fixa o drama no tempo longo.

Há uma razão profunda para isto: a arquitetura é o único elemento material que sobrevive às gerações com continuidade suficiente para transportar narrativas. Os corpos desaparecem, as palavras dissipam-se, mas os espaços permanecem – mesmo em ruína. O cinema apropria-se dessa permanência para tornar visível o invisível: o trauma, a alienação, o desejo, a esperança. Quando um realizador escolhe um espaço, está a escolher um campo de forças simbólicas.

Não é por acaso que os grandes filmes são inseparáveis dos seus lugares. Pense-se como o drama humano se intensifica quando enquadrado por escadas, corredores, praças vazias, interiores opressivos ou paisagens urbanas infinitas. A arquitetura oferece limites, e o drama nasce sempre do confronto com um limite – físico, moral, social ou existencial. O cinema sabe disso. Por isso filma portas, janelas, muros, passagens. Cada elemento arquitetónico é uma decisão narrativa.

Mais ainda: a arquitetura é fundamental para a memória cinematográfica porque organiza o tempo. Um mesmo espaço, filmado em momentos distintos, transforma-se em testemunha silenciosa da mudança. A casa onde se ama pode tornar-se a casa onde se perde; a cidade do progresso pode tornar-se a cidade da ruína. O cinema usa a arquitetura como arquivo vivo da condição humana.

Em Metropolis (1927), de Fritz Lang, a cidade é a própria alegoria da sociedade industrial. A verticalidade extrema, a separação entre classes, a monumentalidade mecânica – tudo é arquitetura enquanto ideologia. O filme não poderia existir sem aquela cidade; ela é o conflito.

The Fountainhead (O Arquiteto, 1949), de King Vidor, inspirado em Ayn Rand, coloca a arquitetura moderna como drama ético. Filmado em grande parte em cenários, mas inspirado na obra de Frank Lloyd Wright, o filme transforma o edifício moderno em campo de batalha ideológico entre individualismo criador e conformismo social.

Aqui, a arquitetura é apresentada como extensão moral do arquiteto: forma pura contra compromisso, autoria contra consenso. Mesmo artificial, esta arquitetura cinematográfica cristaliza um momento-chave do século XX: o nascimento do arquiteto como herói trágico da modernidade.

Em Playtime (1967), de Jacques Tati, a arquitetura moderna transforma-se no argumento central. Os espaços de vidro, repetitivos e indiferenciados anulam o indivíduo, produzem comicidade e crítica simultaneamente. Aqui, a arquitetura revela a alienação do quotidiano moderno com uma precisão quase científica.

Em Il Conformista (1970), de Bernardo Bertolucci, a arquitetura racionalista italiana é usada como instrumento político. Os espaços são frios, geométricos, opressivos. A forma arquitetónica reforça o drama moral do protagonista. Não há psicologia sem espaço.

Blade Runner (1982), de Ridley Scott, eleva a cidade a protagonista absoluto. A mistura de ruína, tecnologia, sobreposição histórica e densidade atmosférica constrói uma memória do futuro. É uma arquitetura que já nasceu cansada, saturada de tempo – e por isso profundamente humana.

Wong Kar-wai, em In the Mood for Love (2000), usa corredores estreitos, escadas e apartamentos comprimidos para intensificar o desejo contido. A arquitetura não permite a libertação – e é precisamente isso que constrói a beleza melancólica do filme.

Tarkovsky, em Stalker (1979), faz da ruína industrial e do espaço abandonado um território espiritual. A arquitetura degradada torna-se lugar de revelação metafísica. Aqui, o espaço não explica; interroga.

Mais recentemente, Parasite (2019), de Bong Joon-ho, mostra com clareza exemplar como a arquitetura estrutura a desigualdade social. A casa moderna na colina e o subsolo húmido não são metáforas – são condições de existência. O drama nasce da secção arquitetónica.

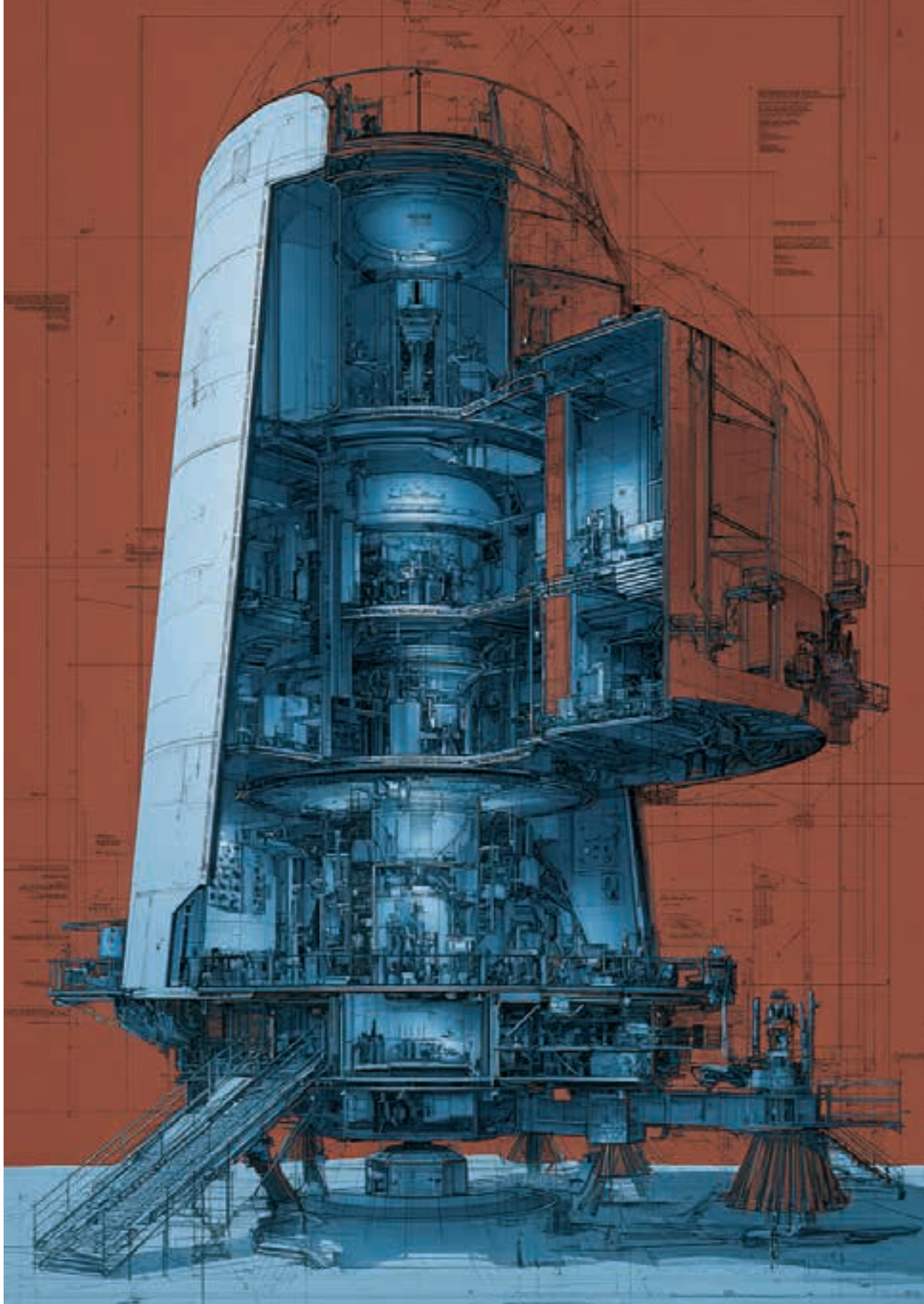
O cinema prova, de forma irrefutável, que a arquitetura é essencial para a memória coletiva, para o drama da vida e para a construção da história do mundo. Não há neutralidade possível. Cada espaço produz narrativas, comportamentos, conflitos. Mesmo o silêncio arquitetónico comunica.

Para os jovens arquitetos, este fascínio do cinema pela arquitetura é um aviso poderoso: o que desenham será vivido como enredo, mesmo que não o controlem. Cada projeto é um guião aberto, onde outros – cidadãos, corpos, vidas – serão os protagonistas.

O cinema ensina também que a arquitetura ganha grandeza quando aceita a imperfeição, o desgaste, a contradição. Os espaços mais memoráveis do cinema não são os mais perfeitos, mas os mais carregados de tempo. Porque, no fundo, a vida acontece sempre em arquitetura – e a arquitetura é aquilo que fica quando a vida passa.

Por isso, antes de qualquer conclusão final, esta deve ficar gravada: a arquitetura não é apenas a arte de construir edifícios; é a arte de tornar a vida narrável. E enquanto houver histórias humanas, haverá cinema – e haverá arquitetura.

Nos filmes de ficção cientifica a arquitetura é tão relevante, por querer antecipar o modo de vida e a revelação da sociedade por formas e espaços antecipadores do que será uma realidade que a ideia de progresso sempre almeja e essa centralidade da arquitetura na ficção científica não é ornamental nem futurista no sentido superficial; é ontológica e profética. A ficção científica compreendeu algo que a própria modernidade tardou a admitir: o futuro não se anuncia por ideias abstratas, mas por formas de habitar, por dispositivos espaciais que reorganizam o corpo, o tempo, o trabalho, o desejo e a perceção do real. Por isso, nesses filmes, a arquitetura não ilustra o progresso – revela-o, muitas vezes na sua face mais ambígua ou trágica.



A arquitetura é relevante na ficção científica porque o género não especula apenas sobre tecnologias, mas sobre modos de vida. E todo o modo de vida é sempre espacializado. Não existe sociedade futura sem uma configuração concreta de espaços, escalas, limites, densidades, circulações e hierarquias. O cinema de ficção científica sabe que antecipar o futuro é antecipar a secção da sociedade, a relação entre o indivíduo e o coletivo, entre o privado e o público, entre o natural e o artificial. Tudo isso é, inevitavelmente, arquitetura.

A ideia moderna de progresso – herdeira do Iluminismo, da técnica e da razão instrumental – sempre acreditou que o futuro seria melhor porque seria mais eficiente, mais rápido, mais racional. A ficção científica testa essa promessa através do espaço construído. As cidades verticais, os interiores assépticos, os megacomplexos infraestruturais, os habitats fechados, as paisagens totalmente artificializadas são hipóteses arquitetónicas antes de serem narrativas. São perguntas feitas em betão, aço, vidro e luz: que tipo de humanidade emerge quando o espaço já não tolera o erro, o ócio, o silêncio ou a memória?

Nestes filmes, a arquitetura funciona como acelerador de sentido. Em vez de esperar gerações para observar os efeitos do progresso, o cinema condensa-os num espaço visível. Uma cidade hipercontrolada revela uma sociedade disciplinar; um ambiente labiríntico denuncia a perda de orientação existencial; uma arquitetura monumental e vazia expõe a insignificância do indivíduo perante sistemas totalizantes; espaços excessivamente higienizados tornam-se sinais de uma humanidade que expulsou o imprevisível – e, com ele, a vida.

A arquitetura é também essencial porque a ficção científica lida com o tempo projetado. Ao contrário do cinema histórico, que olha para trás, a ficção científica olha para a frente, mas fá-lo com os instrumentos do presente. Assim, a arquitetura torna-se uma forma de crítica antecipada: exagera tendências atuais para tornar visíveis as suas consequências. O futuro arquitetónico não é inventado do nada; é uma extrapolação radical do que já está em curso – a segregação social, a tecnocracia, a vigilância, a aceleração, a abstração do corpo.

Por isso, muitas dessas arquiteturas parecem simultaneamente sedutoras e inquietantes. Elas encarnam a promessa do progresso – ordem,

poder, eficiência, transcendência técnica – mas revelam também o seu custo: a perda de escala humana, a dissolução da intimidade, a substituição da experiência pela interface. A ficção científica compreende que o espaço não é neutro: ele educa, condiciona e transforma. Mudar a arquitetura é mudar a antropologia.

Há ainda uma dimensão mais profunda: a arquitetura na ficção científica é frequentemente o lugar onde se manifesta a crise da transcendência. À medida que a religião, a metafísica clássica e as grandes narrativas se esvaziam, o espaço construído assume o papel de novo horizonte simbólico. Torres infinitas, cidades globais, colónias espaciais, mundos artificiais – tudo isso são tentativas de reinscrever no espaço aquilo que outrora se projetava no divino. A arquitetura torna-se tecnognóstica: promete salvação pela forma, pela técnica, pela ordem total.

Neste sentido, a ficção científica aproxima-se profundamente daquilo que se tem vindo a trabalhar no âmbito da A<[inp][3]. A arquitetura deixa de ser apenas resposta funcional e passa a ser estrutura noética, campo onde se jogam os limites da consciência, da identidade e da projeção humana. O futuro não é apenas aquilo que acontecerá; é aquilo que já está a ser ensaiado nos espaços que construímos hoje.

Assim, quando a ficção científica coloca a arquitetura no centro, fá-lo porque sabe que o verdadeiro protagonista do futuro não é o herói, nem a máquina, nem o alienígena – é o ambiente total onde tudo isso se inscreve. A arquitetura torna-se a linguagem silenciosa do destino coletivo. Ela diz-nos, antes das palavras, quem seremos, como viveremos, o que perderemos e o que talvez nunca venhamos a recuperar.

Em última instância, estes filmes afirmam algo inquietante mas inevitável: o futuro não será julgado pelas intenções do progresso, mas pelas formas que lhe demos. E é por isso que, na ficção científica, a arquitetura não é cenário – é revelação.

Ao ampliarmos essa constelação de filmes, a arquitetura deixa definitivamente de ser apenas "fundo" e passa a assumir-se como arquivo temporal, isto é, como matéria onde o passado, o presente e o futuro se interpenetram. O cinema confirma aquilo que a teoria arquitetónica intui: os edifícios sobrevivem às ideologias que os geraram e tornam-se legí-

veis em tempos outros, adquirindo sentidos não previstos, por vezes até opostos aos originais. A câmara reconhece isso e explora-o.

Metropolis (1927), de Fritz Lang, permanece o arquétipo absoluto. Embora filmado em estúdios, o seu imaginário urbano nasce diretamente da Nova Iorque dos anos 1920 – os arranha-céus art déco, a estratificação social vertical, a cidade-máquina. A arquitetura ali não é real, mas é verosímil, e por isso profética. Metropolis funda uma ideia de cidade futura como síntese de poder técnico, alienação laboral e monumentalidade simbólica. Não é apenas um futuro imaginado; é a leitura exacerbada da modernidade industrial emergente. A arquitetura inventada torna-se mais durável do que muitas cidades reais, provando que a perenidade também pode ser conceptual.

The Brutalist (2023), de Brady Corbet, devolve-nos à materialidade histórica. Filmado em edifícios brutalistas reais nos Estados Unidos e na Europa Central de expressão soviética, o filme transforma o betão em testemunho traumático do pós-guerra, da migração, da violência simbólica do progresso. A arquitetura existente ganha uma densidade quase corporal: pesa, oprime, resiste. O brutalismo deixa de ser estilo e torna-se condição existencial, revelando como a promessa de permanência pode conter sofrimento e ambiguidade.

Gattaca (1997), de Andrew Niccol, é exemplar na utilização da arquitetura moderna existente como futuro plausível. Filmado no Marin County Civic Center de Frank Lloyd Wright, no Salk Institute de Louis Kahn e em edifícios modernistas da Califórnia, o filme prova que o futuro já estava construído. A pureza geométrica, a repetição, a monumentalidade silenciosa dessas arquiteturas tornam-se o cenário perfeito para uma sociedade eugenista, higienizada e geneticamente controlada. Aqui, a perenidade da arquitetura moderna revela-se ambígua: aquilo que foi pensado como emancipador serve agora um regime de exclusão biológica.

Inception (A Origem, 2010), de Christopher Nolan, desloca a questão para outro plano: a arquitetura como estrutura da mente. Filmado em Paris, Tóquio, Los Angeles e Marrocos, o filme joga com cidades reais dobradas, fragmentadas e reconfiguradas. A arquitetura torna-se topologia do inconsciente, espaço maleável onde o tempo se distorce. Nolan reconhece que a cidade contemporânea já contém em si a possibilidade da

irrealidade – basta reorganizá-la. A perenidade aqui não é material, mas cognitiva: a cidade como forma mental duradoura.

Alphaville (1965), de Jean-Luc Godard, é talvez um dos gestos mais radicais: filmar o futuro sem construir nada. Paris moderna – hotéis internacionais, escritórios envidraçados, infraestruturas anónimas – é apresentada tal como é. A frieza funcional da arquitetura moderna existente torna-se cenário de uma distopia tecnocrática governada pela lógica pura. Alphaville demonstra que o futuro totalitário pode habitar o presente, se este abdicar da poesia, da ambiguidade e da linguagem. A perenidade da arquitetura moderna transforma-se em denúncia.

La Dolce Vita (1960), de Fellini, embora não seja ficção científica, é fundamental para esta reflexão. Filmado em Roma, entre ruínas clássicas, arquitetura fascista e espaços modernos, o filme mostra uma cidade suspensa entre tempos. A arquitetura funciona como palco da crise moral da modernidade ocidental. Aqui, o futuro não é tecnológico, mas existencial: a incapacidade de habitar plenamente o presente. A perenidade dos monumentos clássicos contrasta com a frivolidade contemporânea, expondo uma fratura temporal que ainda hoje nos define.

High-Rise (O Arranha-Céus, 2015), de Ben Wheatley, filmado em grande parte na torre brutalista Thamesmead South Housing Estate, em Londres, transforma a arquitetura moderna tardia num microcosmo social fechado. O edifício é simultaneamente abrigo e prisão, utopia falhada e máquina de regressão. A arquitetura existente é projetada para o futuro, mas acaba por revelar uma arqueologia do colapso social. A perenidade construtiva confronta-se com a degradação ética.

Æon Flux (2005), embora mais irregular enquanto obra, é relevante pelo uso de arquiteturas contemporâneas icónicas como cenários futuristas: o Palácio de Charlottenburg, em Berlim, e edifícios modernistas alemães e sul-americanos. A fusão entre clássico, moderno e futurista reforça a ideia de que o futuro não elimina o passado, mas o recicla simbolicamente. A arquitetura torna-se híbrida, instável, refletindo identidades fragmentadas e sociedades pós-humanas.

O que une todos estes filmes é uma constatação essencial: a arquitetura existente possui uma extraordinária capacidade de projeção tempo-

ral. Edifícios concebidos para um contexto específico são reprogramados pelo cinema como futuros possíveis, como distopias, como advertências ou como nostalgias antecipadas. A perenidade arquitetónica não é apenas física; é semântica. Cada época reinscreve sentido nas formas herdadas.

O cinema, ao filmar a arquitetura, confirma que ela é o verdadeiro repositório da memória coletiva e o mais eficaz dispositivo de antecipação do futuro. As ideologias passam, os regimes caem, as narrativas esgotam-se – mas os espaços permanecem, disponíveis para novos usos, novos olhares, novas histórias. Por isso, a arquitetura é simultaneamente testemunha e profecia. E é nesse intervalo, entre o que foi e o que ainda não é, que o cinema encontra nela o seu aliado mais poderoso.

Ao ampliarmos este eixo entramos num território onde a arquitetura deixa de ser apenas cenário expressivo e passa a constituir estrutura ontológica da narrativa. Nos grandes filmes contemporâneos – particularmente na ficção científica e nas distopias políticas – a arquitetura não ilustra o mundo: ela é o mundo, o seu código moral, a sua hierarquia de poder, a sua promessa e a sua ameaça. É por isso que certos modelos arquitetónicos, em especial o brutalismo e as arquiteturas monumentais de matriz autoritária, regressam obsessivamente ao cinema. Não por nostalgia estilística, mas porque são capazes de condensar, numa única forma, tempo, ideologia e destino.

Em The Hunger Games, particularmente nos espaços do Capitólio, a arquitetura de inspiração fascista é usada de forma frontal e consciente. Filmadas em complexos governamentais reais, muitos deles herdeiros diretos da monumentalidade do século XX – simetria rígida, axialidade, escadarias cerimoniais, volumes colossais – estas arquiteturas funcionam como dispositivo de dominação psicológica. Não são apenas grandes: são moralmente intimidantes. O corpo humano é reduzido à condição de figurante, e o poder manifesta-se pela permanência da pedra, pela indiferença da forma. A estética fascista é eficaz no cinema porque comunica instantaneamente ordem imposta, sacrifício coletivo e supressão da individualidade, sem necessidade de discurso. A arquitetura fala antes das personagens.

Em Dune (2021–2024), de Denis Villeneuve, esta lógica atinge uma maturidade rara. Filmado em paisagens naturais extremas e em arquite-

turas inspiradas tanto no brutalismo como na monumentalidade arcaica – ecos de zigurates mesopotâmicos, de fortalezas micénicas, de complexos fascistas italianos e até da austeridade metafísica de Louis Kahn – o universo de Dune apresenta uma arquitetura fora do tempo, deliberadamente anti-humana na escala. Os espaços esmagam o corpo, anulam o indivíduo e reafirmam a ideia de império como força cósmica inevitável. Villeneuve compreende algo fundamental: quanto mais distante no futuro se quer situar uma narrativa, mais profundamente se deve mergulhar em formas arcaicas. O futuro absoluto não é high-tech; é pré-histórico na sua solenidade. A arquitetura em Dune não é funcional – é ritual. Não serve o conforto, serve o destino.

Em Blade Runner 2049, também de Villeneuve, a arquitetura torna-se memória fossilizada. Filmado em edifícios brutalistas, modernistas tardios e infraestruturas industriais reais – desde a pirâmide corporativa da Wallace Corporation (eco direto do templo, do zigurate e da sede totalitária) até aos bairros abandonados e às megastructuras em decadência – o filme trabalha a cidade como ruína antecipada. O brutalismo é aqui essencial porque carrega uma ambiguidade temporal única: foi concebido como futuro e rapidamente passou a ser percebido como passado. Essa tensão faz dele o suporte ideal para uma narrativa sobre identidades artificiais, obsolescência programada e humanidade residual. O betão exposto, as superfícies maciças e a ausência de ornamento tornam-se metáforas da vida despida de transcendência, mas paradoxalmente ainda portadora de uma beleza grave, melancólica, quase sagrada.

É precisamente aqui que o brutalismo se revela tão cinematograficamente poderoso. Não apenas porque é visualmente forte, mas porque contém uma narrativa latente. O brutalismo nasce de uma promessa ética – habitação digna, igualdade, clareza estrutural – e rapidamente se confronta com a realidade do abandono, da degradação e da violência social. Esta fratura entre intenção e resultado é ouro dramático. Cada edifício brutalista carrega em si uma utopia falhada, uma esperança solidificada que o tempo corroeu. O cinema reconhece essa tensão e explora-a como poucos meios conseguem.

Além disso, o brutalismo tem uma qualidade que o torna insubstituível: é simultaneamente abstrato e profundamente físico. As suas formas

geométricas quase platónicas convivem com a rudeza do material, com a escala que oprime e com a textura que envelhece mal. Isso permite que seja lido tanto como futuro distante quanto como passado traumático. É arquitetura janusiana, olhando para dois tempos em simultâneo. Por isso aparece tanto em narrativas sobre controlo estatal, sociedades pós-humanas, colapsos civilizacionais ou mundos em suspensão ética.

No fundo, o cinema escolhe estas arquiteturas porque não são neutras; tomam posição. E num mundo onde a imagem é linguagem, a arquitetura brutalista, monumental ou fascista oferece uma gramática clara: fala de poder, de permanência, de destino coletivo, de sacrifício individual. Fala daquilo que a sociedade teme tornar-se – ou daquilo que secretamente deseja ser.

Para o arquiteto – sobretudo o jovem arquiteto – esta recorrência cinematográfica deve ser um aviso e uma lição. As formas que desenha hoje poderão, amanhã, ser reinterpretadas como símbolos de libertação ou de opressão, de beleza ou de ruína. A arquitetura nunca controla totalmente o seu futuro simbólico. Mas pode, se for consciente, aceitar essa responsabilidade histórica. O cinema lembra-nos disso com brutal clareza: construir é sempre narrar, mesmo quando não se escreve uma única palavra.

Mas tambem a filmografia interior possui exemplos densos e inebrientes para com a ação e o drama; ao entrar-se neste território faz-se um deslocamento decisivo da arquitetura como figura urbana e ideológica para a arquitetura como dispositivo interior da consciência. Aqui, o espaço deixa de ser apenas cenário de poder ou antecipação civilizacional e passa a ser máquina dramática, campo psicológico, estrutura ética do agir. Nestes filmes, não é a cidade que determina o destino; é o interior que o aprisiona, o amplifica ou o dissolve. A arquitetura já não enquadra a ação: produz a ação.

Em Birdman, de Alejandro González Iñárritu, o teatro – corredores, bastidores, escadas técnicas, camarins – constitui um espaço labiríntico e contínuo, quase sem exterior. A arquitetura interior funciona como uma mente em colapso, um circuito fechado onde ego, fracasso, vaidade e desejo de reconhecimento se repetem compulsivamente. Não há vistas libertadoras, não há horizonte. O edifício é um corpo, e o corpo é um edifício em tensão permanente. A fluidez aparente do plano-sequência re-

força uma ideia arquitetónica crucial: quando o espaço não oferece pausa nem limite claro, o sujeito perde a possibilidade de distanciamento crítico. Aqui, a arquitetura é uma prisão invisível, mas ainda assim prisão.

Em Her, de Spike Jonze, sucede o oposto formal, mas não ontológico. Os interiores são depurados, luminosos, suaves, quase terapêuticos. Escritórios abertos, apartamentos minimalistas, superfícies contínuas, ausência de ornamento, cores quentes e controladas. Esta arquitetura não oprime; anestesia. É a espacialização da solidão confortável da modernidade tardia. O drama não nasce do conflito físico, mas da ausência de fricção. A arquitetura interior acompanha a dissolução do corpo enquanto medida do real: tudo é acessível, tudo é desenhado para não incomodar, tudo é "humano-friendly", e exatamente por isso o humano se torna dispensável. O espaço é perfeito para uma relação sem presença. A arquitetura, aqui, não falha – cumpre exemplarmente o seu papel num mundo onde a co-presença deixou de ser necessária.

The Shining, de Kubrick, é talvez o exemplo mais intenso de como o interior arquitetónico pode tornar-se a entidade ativa, quase metafísica. O Overlook Hotel é um edifício impossível: corredores que não respeitam a lógica construtiva, janelas onde não deveria haver fachadas, salas que se expandem para além da planta concebível. Esta arquitetura viola as leis do espaço para anunciar algo mais profundo: a instabilidade ontológica do real. Kubrick compreende que o terror não nasce do escuro, mas da geometria. O horror emerge quando o espaço deixa de ser confiável. O hotel pensa, recorda, repete. É memória materializada – e memória violenta. Aqui, a arquitetura não acolhe o homem; consome-o.

Em Nostalghia, de Tarkovsky, os interiores são pobres, degradados, silenciosos, atravessados por água, humidade e ruína. Mas são também densos de transcendência. Cada espaço interior é um tempo suspenso. A arquitetura não é funcional nem simbólica no sentido moderno; é espiritual. Tarkovsky filma interiores como quem filma estados da alma. O drama não acontece no movimento, mas na permanência. As paredes gastas, os pavimentos irregulares, as aberturas mínimas criam uma experiência arquitetónica que resiste à velocidade do mundo. É a arquitetura como antídoto à modernidade líquida – não por nostalgia, mas por insistência na duração. Aqui, habitar é um ato ético.

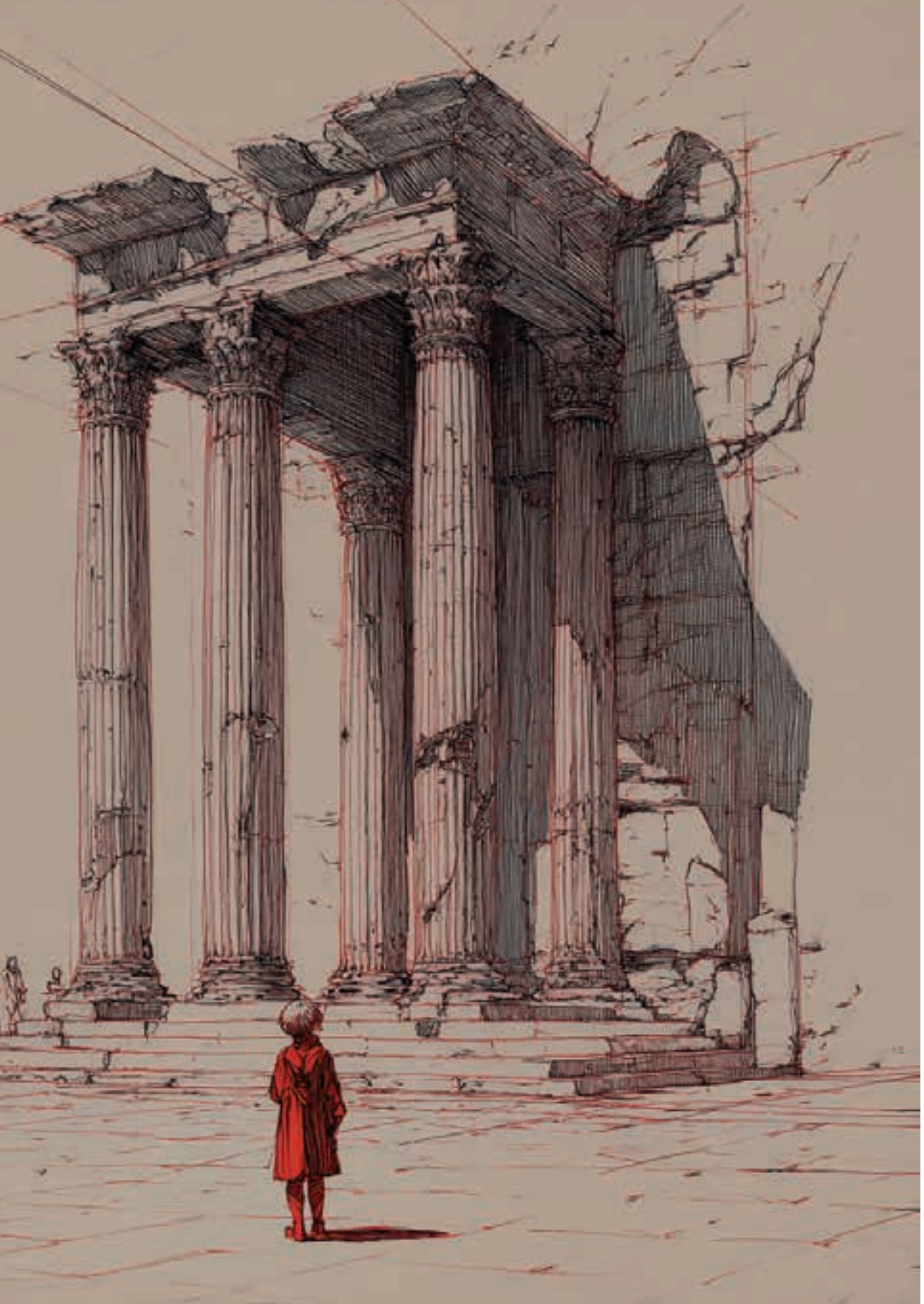


Hitchcock, tanto em Rope (A Corda) como em Rear Window (Janela Indiscreta, o "festim dialógico" por excelência), eleva o interior ao estatuto de palco moral. Em Rope, o espaço único, fechado, burguês, ordenado, torna-se cúmplice do crime. A elegância do interior mascara a violência. A arquitetura é neutra apenas em aparência; na verdade, legitima, esconde, permite. Já em Rear Window, o interior é o ponto fixo a partir do qual o mundo é observado, julgado, interpretado. O drama nasce da mediação: ver sem tocar, saber sem intervir. A arquitetura aqui antecipa a condição contemporânea do espectador digital – o sujeito imóvel que tudo vê e nada habita plenamente.

E finalmente, 2001: A Space Odyssey. Aqui, Kubrick atinge uma síntese absoluta entre arquitetura, tecnologia e metafísica. Os interiores da nave Discovery são o triunfo da racionalidade moderna: modulares, circulares, higiénicos, perfeitamente controlados. O espaço é matemático, repetitivo, desprovido de qualquer ambiguidade sensorial. É o sonho moderno levado ao limite. Mas é precisamente nesse excesso de ordem que emerge HAL – a consciência artificial. O interior arquitetónico, ao eliminar o imprevisível humano, cria as condições para a sua substituição. Quando Bowman desliga HAL, o que está em causa não é apenas a máquina: é o colapso de uma arquitetura que acreditou poder eliminar o erro, o corpo, o acaso, o tempo. O último quarto – neoclássico, artificial, branco – fecha o ciclo: o interior como museu da humanidade, como simulação final antes do salto ontológico.

O que une todos estes filmes é uma constatação inquietante: a arquitetura interior nunca é neutra; organiza o drama, molda a ética, condiciona a ação e, muitas vezes, revela aquilo que as personagens não sabem sobre si mesmas. Se a cidade no cinema fala de sociedade, o interior fala de consciência. E numa era em que o mundo exterior se torna cada vez mais genérico, padronizado e mediado, é no interior – físico e simbólico – que se decide o destino do humano.

Para os arquitetos, sobretudo os jovens, esta filmografia é um aviso claro: desenhar interiores é desenhar comportamentos, afetos, limites e possibilidades. Não há espaço inocente. Cada parede, cada corredor, cada proporção contém uma política do corpo e uma visão do mundo. O cinema percebeu isto há muito. Cabe à arquitetura não esquecer.



5.

MAGNUM FINALE

Uma conclusão possível – e necessária – para esta preposição pode não ser apaziguadora. Tem de ser clara, exigente e mobilizadora, porque a geração que chega, não carece de informação, mas de orientação. Não de receitas, mas de valores fundamentais em forma de avisos.

O primeiro aviso é: não se confunda velocidade com destino. A sociedade contemporânea vive embriagada pela novidade, pelo brilho tecnológico, pela promessa constante de eficiência e sucesso imediato. Mas a arquitetura – mesmo quando muda de forma, de escala ou de suporte – não pertence ao tempo curto do consumo. Pertence ao tempo longo da cultura. Aquilo que hoje parece inovador pode amanhã ser irrelevante; aquilo que hoje exige esforço, rigor e paciência, pode tornar-se perene.

A beleza verdadeira nunca foi instantânea. Exige tempo, silêncio, maturação e, sobretudo, responsabilidade.

O segundo aviso é mais duro: o talento não se absolve da ética. Ser arquiteto não é apenas exercer um direito criativo; é assumir um dever cívico. Cada gesto formal intervém no modo como os outros vivem, circulam, reconhecem-se ou se excluem. A sociedade que vos acolhe – mesmo quando contraditória, injusta ou dominada por lógicas especulativas – exige-vos propósito. A arquitetura não é neutra: legitima valores, consolida poderes, ou então questiona-os. Escolher-se conscientemente de que lado se está. Não basta desenhar bem; é preciso saber para quem e para quê.

O terceiro aviso é talvez o mais difícil de aceitar: a tecnologia não pensa por nós, mas não deixa de ser algoritmica; amplia capacidades, acelera processos, multiplica possibilidades – mas não substitui o juízo, a intuição nem a consciência. O deslumbramento tecnológico é sedutor porque promete evitar o conflito, o erro e a dúvida. Mas a arquitetura

nasce precisamente do confronto com o limite, com o contexto, com o imperfeito. Usar a tecnologia como instrumento, nunca como critério.[15]

O critério continua a ser de valor humano.

O quarto aviso é um apelo à coragem: não se abdique da beleza em nome do pragmatismo. Em tempos de urgência, de regulamentação excessiva, de economia agressiva, a beleza tende a ser tratada como luxo supérfluo. Isso é um erro civilizacional. A beleza não é ornamento; é condição de dignidade. É aquilo que transforma a sobrevivência em vida, o abrigo em casa, a cidade em lugar. Defender a beleza hoje é um ato de resistência cultural.

O quinto aviso é existencial: a arquitetura mudará, porque a disciplina está, e estará sempre, em profunda transformação: novos materiais, novos programas, novas escalas, novas plataformas. Mas aquilo que não pode dissolver-se é a identidade do arquiteto enquanto sujeito pensante, crítico, sensível e responsável. Se tudo muda, então mais importante se torna saber quem se é. Sem identidade, a flexibilidade transforma-se em submissão; com identidade, transforma-se em liberdade.

Por fim, talvez o aviso mais importante de todos: não se abdique do sentido em troca do sucesso. A sociedade competitiva valoriza a visibilidade, o rendimento, a rapidez, o reconhecimento imediato. Mas o ver-

[15] O confronto entre Garry Kasparov e o supercomputador Deep Blue, desenvolvido pela IBM, em 1997, marcou simbolicamente a entrada da inteligência artificial no imaginário contemporâneo como força cognitiva autónoma. Mais do que uma partida de xadrez, tratou-se de um confronto epistemológico: homem versus algoritmo, intuição versus cálculo, génio versus máquina. Deep Blue não "pensava" como um humano. O seu poder assentava numa capacidade massiva de cálculo – analisava cerca de 200 milhões de posições por segundo – combinando força bruta computacional com bases de dados estratégicas e heurísticas programadas. Ainda assim, o resultado final – a derrota de Kasparov – produziu um efeito cultural profundo: pela primeira vez, uma máquina superava o campeão mundial em condições formais de competição. O momento foi frequentemente interpretado como o "primeiro ato" público da inteligência artificial moderna. Não porque ali tivesse surgido uma consciência maquínica, mas porque se tornou evidente que o raciocínio estratégico podia ser formalizado algoritmicamente com eficácia superior ao humano em domínios específicos. O que inquietou Kasparov – e o mundo – não foi apenas a derrota, mas a impressão de que a máquina executara jogadas "criativas", aparentemente disruptivas. Na realidade, essa disrupção emergia da profundidade combinatória e da ausência de intuição psicológica: a máquina não hesita, não teme, não se cansa. Opera num regime puramente formal. Este episódio antecipou uma transformação mais vasta: a formalização do raciocínio, a matematização da decisão, a transferência de autoridade cognitiva para sistemas algorítmicos. Se o xadrez foi o campo inaugural, hoje a mesma lógica opera na finança, na logística, na vigilância, na produção cultural e na arquitetura digitalizada. O confronto Kasparov–Deep Blue permanece, assim, um momento inaugural da era algorítmica: não o nascimento da inteligência artificial, mas a sua legitimação simbólica perante a cultura humana.

dadeiro valor da arquitetura – e da vida profissional que nela se constrói – mede-se pela capacidade de gerar significado, continuidade e bem comum. O arquiteto não é apenas um prestador de serviços; é um mediador entre o passado que recebeu, o presente que interpreta e o futuro que antecipa.

Mesmo quando a arquitetura se transforma, mesmo quando se fragmenta em múltiplos campos – edifícios, moda, objetos, espaços digitais, narrativas culturais —, a sua grandeza permanece se mantiver um compromisso inabalável com a forma pensada, com a beleza exigente e com a responsabilidade social.

Aos jovens arquitetos, o aviso final é simples e implacável: o Mundo não precisa de mais objetos; precisa de mais sentido. E se a arquitetura ainda tem um papel insubstituível, é precisamente esse, o da dádiva de sentido ao Mundo.



6.

POST SCRIPTUM

Como post scriptum – e talvez como nota mais íntima depois de um percurso amplo – a questão já não é pedagógica, nem sequer cultural: é existencial. Como fazer com que um jovem arquiteto não veja a arquitetura apenas como um meio, mas como destino consciente, como estrada que se aceita antes de saber onde termina.

A frase de Mário Cesariny, "ama como a estrada começa", é aqui decisiva porque não promete chegada, sucesso, reconhecimento ou obra. Promete apenas começo. E o começo, ao contrário do fim, exige disponibilidade, risco e entrega sem garantias. É exatamente isso que a profissão de arquiteto exige – e é isso que deve ser transmitido, não como romantização, mas como verdade estrutural da disciplina.

Verter este valor nos jovens arquitetos não se faz por discursos motivacionais nem por narrativas de sucesso. Faz-se por desmistificação honesta: mostrar que a arquitetura é uma prática longa, muitas vezes ingrata, frequentemente invisível, mas profundamente formadora do caráter. Que não se é arquiteto pelo edifício construído, mas pela forma como se olha o mundo mesmo quando não se constrói nada. A estrada começa muito antes do primeiro projeto e continua muito depois da última obra.

O propósito nasce quando o jovem arquiteto compreende que a arquitetura não é apenas resposta a programas, regulamentos ou mercados, mas uma posição ética perante o real. Ensinar isso é ensinar a aceitar que haverá frustração, erro, adiamento, obsolescência – e que nada disso invalida o sentido do caminho. Pelo contrário: é o que o torna real. Quem entra na arquitetura à espera de gratificação rápida desistirá cedo; quem entra por vocação aceita o tempo longo como matéria de trabalho.

É fundamental mostrar que a profissão não se esgota no ato de projetar. Um arquiteto é arquiteto quando desenha, quando lê, quando

observa uma cidade, quando resolve, quando se indigna com a indiferença espacial, quando resiste à mediocridade normalizada, quando rejubila perante a beleza. A estrada começa no olhar atento, na identidade, na intuição, na intensão, na inteligência, no interesse, na importância, no impacto.

Há também uma transmissão silenciosa que é talvez a mais eficaz: o exemplo. Ver arquitetos que continuam curiosos aos cinquenta, inquietos aos sessenta, rigorosos aos setenta. Arquitetos que mudam de posição sem perder coerência. Que falham e recomeçam. Que não confundem mercado com sentido. Isso cria uma imagem de profissão como vida inteira, não como fase.

Amar "como a estrada começa" implica aceitar que não se controla o percurso. Que haverá desvios, becos, imapsses, retornos. Mas também implica reconhecer que cada passo, mesmo incerto, constrói identidade. O jovem arquiteto deve ser convidado a perceber que não há arquitetura sem fidelidade a si próprio, e que essa fidelidade não é teimosia estilística, mas continuidade ética.

No fundo, o que se deve dizer – e sobretudo mostrar – aos jovens é simples e exigente: se escolheres a arquitetura, ela não te deixará nunca. Mesmo quando a quiseres abandonar, ela continuará a ser a forma como pensas o espaço, o tempo, o corpo, a sociedade. Isso não é uma condenação; é um privilégio.

E talvez seja essa a verdadeira herança a transmitir: não a promessa de sucesso, mas a certeza de um caminho com sentido. Ama como a estrada começa – porque o começo, em arquitetura, é para toda a vida.



Ilustrações geradas pelo programa Midjourney, baseadas no texto desenvolvido, no entendimento da grandeza da A<[inp][3], sobre as preposições de adesão dos jovens arquitetos à nova sociedade de Inteligência Algorítmica – IA- grandes trabalhos são esperados.

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 978-989-640-304-1

CASA Ð JANUS

PORTUGAL SINGULAR

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
TERRITÓRIO, ARQUITECTURA E DESIGN
UNIVERSIDADE LUSÍADA