

**Universidade do Minho**

Escola de Arquitetura, Arte e Design

João Alexandre da Costa Leite

**Arquitetura do Desastre: o Hiperobjeto em  
Barcelos**

Volume I

Dissertação de Mestrado  
Mestrado Integrado em Arquitetura  
Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação de

**Professor Doutor João Ricardo Rosmaninho Duarte  
Silva**

**Professora Doutora Maria Inês da Silva Antunes  
Moreira**

## **DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS**

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

### ***Licença concebida aos utilizadores deste trabalho***



**Atribuição-NãoComercial-SemDerivações**

**CC BY-NC-ND**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



## **DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE**

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração. Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.



### **Agradecimentos**

Ao professor João Rosmaninho que me abriu os horizontes e pôs-me a cabeça nas nuvens.

À professora Inês Moreira que me mostrou o quão imenso é o mundo.

Aos meus pais que me deram as bases para o observar.

Ao Filipe e à Beatriz que ouviram sem descanso as minhas teorias nestes longos meses.

Ao Gonçalo que me apoiou nesta montanha russa que é a universidade.

Obrigado.



## **Resumo**

O presente trabalho acadêmico visa encontrar relações entre o hiperobjeto, enquanto conceito resultante das relações espaciais que excedem as suas definições aristotélicas, e as mudanças arquitetônicas que lhe correspondem. Segundo Timothy Morton, no livro “Hyperobjects: Ecology After the End of the World” (2013), o hiperobjeto é uma entidade sem limites tridimensionais mas, no entanto, produz um impacto distinto no território. Desde desastres naturais a incidentes em grande escala, o seu resultado será proveniente da enunciação de um fenómeno situado entre o real e o metafísico.

Podendo até associar as consequências do hiperobjeto enquanto exemplo arquitetónico, neste trabalho procuraremos interligar as suas características espaciais a fenómenos maioritariamente invisíveis. Com efeito, pretendemos correlacionar o impacto do hiperobjeto com a reação causada pela arquitetura e avançar para uma definição mais detalhada e concisa do hiperobjeto, em contraste com a sua noção forçosamente ambígua. Assim, o trabalho tenta captar o metafísico, simulando as suas características, transformando-se o próprio hiperobjeto.

A dissertação está dividida em dois volumes: o primeiro (I) é um enquadramento teórico; e o segundo (II) corresponde a um caso prático. O corpo principal do volume I é dividido em três capítulos (de “O Hiperobjeto” a “A Catástrofe”), que gradualmente introduzem vários temas e fornecem ângulos diferentes sobre o Hiperobjeto. O volume II apresenta e disseca um objeto arquitetónico, um silo abandonado em Barcelos, e investiga-o com os instrumentos analíticos introduzidos no primeiro volume.





## **Abstract**

The present academic work aims to find relationships between the hyperobject, as a concept resulting from spatial relationships that exceed its Aristotelian definitions, and the architectural changes that correspond to it. According to Timothy Morton, in the book "Hyperobjects: Ecology After the End of the World" (2013), the hyperobject is an entity without three-dimensional boundaries but nevertheless produces a distinct impact on the territory. From natural disasters to large-scale incidents, its result will be derived from the enunciation of a phenomenon situated between the real and the metaphysical.

By associating the consequences of the hyperobject as an architectural example, in this paper we will try to interconnect its spatial characteristics to mostly invisible phenomena. Indeed, we intend to correlate the impact of the hyperobject with the reaction caused by architecture and move towards a more detailed and concise definition of the hyperobject, in contrast with its necessarily ambiguous notion. Thus, the work attempts to capture the metaphysical by simulating its characteristics, becoming an hyperobject itself.

The dissertation is divided into two volumes: the first (I) is a theoretical framework; and the second (II) corresponds to a practical case. The main body of volume I is divided into three chapters (from "O Hiperobjeto" to "A Catástrofe"), which gradually introduces various themes and provides different angles on the hyperobject. Volume II presents and dissects an architectural object, an abandoned silo in Barcelos, and investigates it with the analytical tools introduced in the first volume.

# Volume I **Índice**

## **(Introdução)**

(Prefácio)

### **A Fotografia de Pandora**

---

## **(Corpo Principal)**

### **O Hiperobjeto**

*in situ*

Mega e Hiper

Disrupção Temporal

### **A Colisão**

Fragmentação

Sociedade de Risco

Fim do *Mundo* e a Pradaria

### **A Catástrofe**

Reação Humana

Arquitetura Nuclear

(Un) *Entitled*

---

## **(Conclusão)**

### **O Rescaldo**

(Glossário)

(Notas Rodapé)

(Referências Imagéticas)

(Referências Acadêmicas)

# **1**

P.15

## **1.1**

**P.24**

# **2**

## **2.1**

**P.34**

2.1.1

P.36

2.1.2

P.45

2.1.3

P.51

## **2.2**

**P.58**

2.2.1

P.60

2.2.2

P.66

2.2.3

P.71

## **2.3**

**P.78**

2.3.1

P.80

2.3.2

P.85

2.3.3

P.92

# **3**

## **3.1**

**P.98**

P.107

P.111

P.115

P.117

# Volume II **Índice**

---

**(Objeto de Estudo)**

**Ruína**

**Sombra Moderna**

---

(Referências Imagéticas)

---

**4**

**4.1**

**P.01**

**4.2**

**P.13**

---

P.25

## (Prefácio)

No começo do curso de arquitetura da Escola de Arquitetura, Arte e Design (EAAD) (em outubro de 2017), numa aula de “História e Teoria de Arquitetura” lecionada pelo professor Eduardo Fernandes, deparámo-nos com um diapositivo com as palavras de Fernando Távora “O arquiteto é um especialista em generalidades”. O restante curso é definido por estas palavras, que tentam contextualizar o mundo caótico numa linha contínua de relações entre o artificial e o natural. A introdução do hiperobjeto é mais uma generalidade que, como observado no decorrer do trabalho, distorce a figura do arquiteto e o seu espaço de fundo. O objetivo da investigação é aumentar este leque de generalidades, não embutindo a hiper-realidade no arquiteto mas realçando-a. Nem tudo é explicado por plantas e cortes, tabelas e equações. Muitas vezes o construído é uma rede metafísica que agrega momentos invisíveis e os transforma em ações tangíveis.

A obsessão (por falta de melhor palavra) pelo hiperobjeto provém de uma aula ocorrida em Seminário 2C “Manifestos e Utopias” (em maio de 2021), na qual o híper aparece como uma miragem. Tanto a sua introdução como a sua explicação terá sido confusa. Daí em diante, também, o resto da aula terá sido inundada com perguntas: “Isto é um hiperobjeto?” e “E isto também é?”. Desde então o híper habitou o nosso subconsciente, não pela sua escala mas pela sua vertente objetual. Como se poderá então classificar um hiperobjeto a partir de um objeto sem função?

De modo a sublinhar pois a formulação do hiperobjeto, tornou-se a própria investigação numa proposta hiperobjetual. Se a natureza críptica do hiperobjeto provém do seu catalisador

e da sua falta de corporeidade, será ao longo do corpo de texto e sob ligações nem sempre fixas que as suas características vêm também definidas. O resultado é uma versão instável, literal e metafórica, da rede complexa de relações e consequências coexistentes num hiperobjeto, o que torna a própria investigação numa fantasia hiperobjetual.

Mais tarde, já com grande parte da investigação concluída o professor João Rosmaninho, co-orientador deste trabalho, publica o livro “Humberto Roberto e a Nefologia” (2022) que sumariza o nosso interesse pelo hiperobjeto. De seguida, retiramos um excerto da parte final de uma entrevista com o protagonista, Humberto Roberto, que aproveitamos para estabelecer a nossa posição, neste caso, com reverência às nuvens:

[Entrevistador] *“Berto, temos de acabar, resta-me uma última pergunta: porque é que afinal gosta tanto de nuvens?”*

[Humberto Roberto] Sabe, não é que eu goste especialmente de nuvens, respeito-as, só isso. Eu gosto é das sombras que elas fazem sobre o chão, sobre a terra e o mar, sobre nós. Admiro e receio o que representam. São alertas para os nossos sentidos, são avisos. É um pouco como disse o Padre António Vieira na Capela Real, de frente para o [rio] Tejo, nu Sermão sobre Isaías.

[E] *E o que disse? O que diz o Sermão?*

[HR] Diz mais ou menos que «nas nuvens há relâmpagos , trovões e raios», sim, mas que não é



só isso que interessa. Não é um elenco, é um enlace. E sabe porquê? Porque, [...] nas nuvens «o relâmpago ilumina, o trovão assombra e o raio mata»”

—

Este trabalho é organizado em dois volumes que dividem a vertente teórica da prática.

No VOLUME 1 encontramos o corpo principal da investigação, dividido em três partes que relacionam, do geral para o particular, várias definições e abordagens filosóficas. No essencial, propomos a catalogação e quantificação da reação humana (preferencialmente arquitetónica) que provém do contacto com o hiperobjeto.

A primeira parte consiste nos momentos “(Prefácio)” e **“A Fotografia de Pandora”**. Em “(Prefácio)” são abordados a origem e a organização do trabalho, os seus objetivos, e uma apresentação dos momentos que constituem o corpo principal. Este capítulo serve como introdução formal e pessoal, de modo a abordar os temas que irão pautar o trabalho e a futura perceção arquitetónica e artística pós-hiperobjeto. No segundo momento desta parte, **“A Fotografia de Pandora”**, é introduzida a definição do hiperobjeto, segundo Timothy Morton, dividindo o impacto deste, tornando-o perceptível. Seguidamente é abordada a disposição do trabalho da investigação, enumerando as definições usadas pelo mesmo autor.

A segunda parte consiste na ligação de definições fulcrais para a inteligibilidade do hiperobjeto em contexto real. Inicia

com **“O Hiperobjeto”**, que aponta para a explicação de não-localidade de Timothy Morton e a enquadra de modo a conter uma resposta arquitetônica. O capítulo está estruturado em três subcapítulos que dividem o hiperobjeto por fases. No subcapítulo *“in situ”* o hiperobjeto é contextualizado de modo a ser contido no local. O sítio deixa de ser uma plataforma de suporte para o hiperobjeto e torna-se numa constante inerente ao mesmo. O hiperobjeto *in situ* é a realidade que experienciamos e vivemos no nosso quotidiano. Em seguida, no subcapítulo *“Mega e Hiper”*, o assunto abordado anteriormente vem comparado em contexto projetual (na sua maior parte utópico) e teórico. Tem por base os livros *“Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies”* (1971), *“Megastructures: Urban Futures of the Recent Past”* (1978) e do documentário *“Reyner Banham Loves Los Angeles”* (1972), todos de Reyner Banham. No subcapítulo *“Disrupção Temporal”* são analisadas as consequências temporais e, por causalidade, espaciais do hiperobjeto a partir da logística. Tem por base o livro *“Speed and Politics”* (2006) de Paul Virilio. Neste ponto, o logístico serve-nos como explicação da sociedade moderna (inclusive bélica) enquanto resultado de uma evolução, seja cinematográfica ou qualquer outra, estabelecendo uma linha de comunicação indireta entre objetos.

No Segundo capítulo, **“A Colisão”**, é discutida a tradução direta do hiperobjeto na sua periferia, direta ou indireta. São geradas suposições entre o momento anterior ao desastre e as consequências geradas a partir deste. O que resulta é a ligação entre a logística e as ligações locais. No subcapítulo *“Fragmentação”* são estudados os fragmentos resultantes da colisão, de modo a gerar uma possível projeção das consequências. A finalidade deste subcapítulo é, de algum modo, encontrar correlações que resultam do impacto. Segue-se

o subcapítulo “Sociedade de Risco”, com base no livro “Risk Society: Towards a New Modernity” (1992), de Ulrich Beck. Neste texto é considerada a tradução do não-local em contexto real, seja económico ou espacial. No último subcapítulo, “Fim do *Mundo* e a Pradaria”, apresentamos uma tentativa de solução para combater as definições invisíveis acima descritas. Tem por base a relação entre o capítulo “The End of the World”, do livro “Hyperobjects” (2013) de Timothy Morton, e o manifesto “Organic Architecture” de Frank Lloyd Wright.

No terceiro capítulo, **“A Catástrofe”**, existe uma procura histórica de exemplos. Estes são analisados de modo a interpolar o objeto investigado até ao momento com projetos arquitetónicos, construídos ou não. Com o momento “Reação Humana”, vêm introduzidas as repercussões mais permanentes no paradigma artístico. A partir delas, existe uma tentativa de catalogação, de acordo com o encontrado. Nos subcapítulos “Arquitetura Nuclear” e “*(Un)Entitled*” são propostas estas diferentes tipologias, a partir de exemplos, de modo a enquadrar o segundo volume do trabalho. Tem por base a obra “House of the Future” (1956) de Alison e Peter Smithson, em “Arquitetura Nuclear”, e a intervenção no Pavilhão de Barcelona (2012) de SANAA, em “*(Un)Entitled*”.

Na conclusão ao VOLUME I, **“O Rescaldo”**, existe uma retrospectiva sobre o que terá sido encontrado até ao momento. A conclusão serve, de uma certa maneira, para enquadrar o tema na sua totalidade. Como no hiperobjeto existe uma certa desconexão, este momento serve como ponto de situação.

No VOLUME II encontramos o caso de estudo no contexto hiperobjetual. Separado em dois capítulos, acompanhamos **“A Ruína”** e **“A Sombra Moderna”**.

Em **“A Ruína”** introduzimos o caso de estudo escolhido a partir de uma coletânea imagética produzida pelo autor. A escolha deste capítulo como o início do volume (sendo aconselhada a sua leitura antes do primeiro volume) justifica-se por tentar gerar uma vista pura do objeto arquitetónico e não uma perceção deformada pelos temas abordados ao longo da investigação. A Ruína é tanto a concepção como o produto final, ligando a sua função original ao estado atual, e vem representada a partir de desenho técnico (plantas, cortes e fotografias), referências jornalísticas ou projetos adjacentes a este. Todas as fotografias são da nossa autoria, sendo registadas entre outubro e dezembro de 2022.

Finalmente no segundo capítulo, **“A Sombra Moderna”**, é usado o conteúdo teórico encontrado no primeiro volume para qualificar o caso de estudo. Deste modo, o objeto arquitetónico é deformado de acordo com as suas linhas de comunicação, autoria e identidade na malha urbana, na disposição de elementos representativos distorcidos, etc. A partir desta análise pretende-se criar uma realidade paralela, em conflito com o objeto divulgado na primeira parte do trabalho e em diálogo com o estado moderno da metrópole.

A componente gráfica tem fonte na Câmara Municipal e Biblioteca Municipal, ambas de Barcelos, na qual agradecemos a sua disponibilidade no decorrer da investigação.

—

Esta abordagem sobre o hiperobjeto pode ser dividida em 3 momentos. **Flash**, referente ao flash fotográfico, indica uma ação, não inerente a um espaço em si mas ao tempo em que se

encontra, que reafirma um acontecimento congelando-o.

**Trinitite**, referindo ao resíduo vítreo deixado no piso desértico após o teste da bomba nuclear Trinity, simboliza a consequência, direta e indireta, do Hiperobjeto sobre as variáveis inscritas na sua envolvente direta. Finalmente,

**Viscosidade**, definição assumida por Timothy Morton no seu livro “Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World”, enfatiza, tanto a entidade criada pelo hiperobjeto como a sua relação com a envolvente, a qual, neste caso, torna-se tão invisível como a sua origem (radiação, zona de exclusão, etc.).



# OUT PATTERN

AVO EVENT ~15 MT  
MARCH 1, 1954

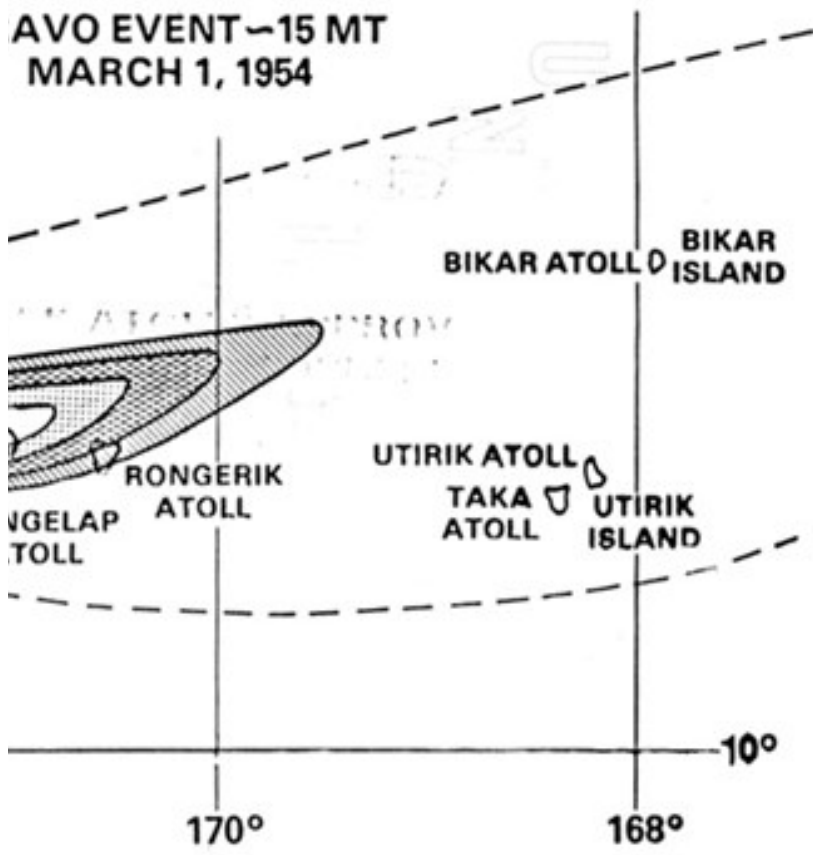


Figura 1—Tabela de precipitação nuclear sobre Bikini Atoll (esquerda) e queimadura por radiação (direita)

## 1.1 **A Fotografia de Pandora**





«[...] ce n'est pas le rationnel qui conduit le monde, mais les forces d'origines affectives, mystiques ou collectives qui mènent les hommes, les suggestions entraînant de ces formules mystiques d'autant plus puissantes que restant assez vagues... les forces immatérielles sont les vraies directrices [...]»

(G. LE BON, 1916)

O mundo é influenciado pelo intangível, sendo a sociedade, na sua grande parte, conformada a partir de definições metafísicas, suspensas sobre a realidade, materializadas em ações e revestidas de simbologias. Porém, com a evolução humana, tais entidades invisíveis começaram a ocupar o quotidiano, a preencher o espaço, retirando o protagonismo aos objetos, incapazes de conter estas “verdadeiras diretrizes” que controlam as doutrinas contemporâneas.

A deslocação do objeto simbólico (muitas vezes religioso) para uma entidade invisível demarca o início de uma nova era. O mítico transforma-se em linhas de comunicação e o templo habitado por objetos lendários transforma-se na malha urbana, no espaço público, na atmosfera. O oculto estende-se sobre tudo e todos. Com a emergência do objeto invisível, sendo este logístico (ondas de rádio ou linhas de comunicação) ou filosófico (doutrina ou regime político), a realidade torna-se mais complexa e delicada, influenciada por forças imateriais que permeiam a realidade e os que a habitam. O contacto visual é substituído por linhas de código e as relações, antigamente diretas, tornam-se variáveis instáveis.

De modo a quantificar os monstros mitológicos antes descritos, Timothy Morton, no seu livro “Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World” (2013), introduz o hiperobjeto como elo entre a condição humana e as mudanças climáticas que acontecem no antropoceno. A

transformação do tangível para o metafísico é acompanhada não só pela logística mas também pela necessidade de evolução. O mundo perdeu a sua natureza linear e constante, sendo não um ambiente hermético mas uma rede complexa de relações que destroem a sua definição, muitas vezes embelezada.

Não só o hiperobjeto inclui uma desintegração objetual, causada pela versatilidade percetiva do mesmo, como também uma deformação proporcional. A escala provém de algo hierárquico, impregnado nas normas sociais que enumeram e qualificam as atividades habituais do quotidiano. Porém a escala, em algumas ocasiões, desliga-se do humano e preenche toda a sua envolvente, seja ela construída ou natural. A realidade torna-se em incerteza, que é incapaz de retirar a influência do hiperobjeto ao quotidiano. O invisível gera uma aparente onnipresença.

—

## **Flash**

É só preciso uns segundos para transformar um objeto numa filosofia. Consideremos a cidade de Hiroshima, em Japão, e Little Boy (nome atribuído à da bomba nuclear) ou a cidade de Nova Iorque, em Estados Unidos da América, e as torres gémeas do World Trade Center: dois exemplos opostos na sua natureza mas com as mesmas consequências. O diálogo entre o ato e a consequência, entre o meteoro e a cratera, conforma a disposição da cidade atual. Do metabolismo, gerado pela bomba atómica, ao posto de controlo instaurado com maior intensidade após o dia onze de setembro de dois mil e um, as ações

instantâneas são, maioritariamente, aquelas que controlam as comunicações habituais, tanto da metrópole, planeada pelo urbanista, como do espaço quotidiano, habitado pela população.

Todavia, o impacto aparente do hiperobjeto não está somente contido na escala dita monumental. Esta também se encontra presente em espaços físicos, tangentes a hiperentidades, como podemos observar na margem do rio Douro numa demarcação incomum das cheias – nas fachadas das habitações. Neste exemplo, a sua catalogação remete o observador para o século passado, datando, não a recorrência do acontecimento, mas o “maior” caudal até à época, qualificando-o pela cota. Daí que, o que observamos na datação pontual de um acontecimento periódico seja a sua contínua redefinição cronológica, ao longo do tempo. Ela é simplesmente a pior cheia até ao momento e não a sua forma ou atividade habitual. A cheia como caudal estável torna-se numa recorrência enquanto a sua instabilidade se transforma num hiperobjeto.

O que será esta delineação temporal no alçado da construção que não uma consequência direta do hiperobjeto? Esta é uma produção instantânea, um impulso, que torna o espaço negativo numa variável tangente, observada pela população. A construção torna-se num espetador virado perante o invisível, que tenta comunicar com ele através destes desfasamentos entre realidades.

Esses instantes, momentos abruptos, são a tradução do hiperobjeto na realidade, similar a um veículo orbital em *hyperdrive*, visível apenas na sua origem e no seu destino e tornando a restante viagem numa experiência irreal, talvez incompreensível. Aqui, servimo-nos desta definição com origem na ficção-científica, na qual introduz a noção de uma presença, quase divina, de algo que existe, estando contida num universo

adjacente ao visível. Neste seguimento, como explicamos a sua existência se não com a partida e a chegada do veículo com dois momentos instantâneos, dois flashes?

O *hyperdrive*, apesar de fictício, supera o existente. É uma entidade inconcebível. Podemos encontrar em várias ocasiões estes momentos (como o uso de pólvora em contexto medieval ou o lançamento balístico de um míssil em contexto moderno). O hiper acompanha sempre a evolução. O flash aborda estes momentos reativos, onde podemos ter uma ação intrinsecamente ligada ao acontecimento, quase como um impulso ou um choque inicial de algo incompreensível perante o observador, produzindo assim uma causalidade subentendida.

### **Trinitite**

A evolução é algo, acima de tudo, pragmático. Cada transmutação simboliza um passo escolhido, desenhando a envolvente no sujeito. Ocasionalmente, em momentos de enorme pressão, encontramos exceções. A imensa pressão cria sempre algo. Título alusivo ao elemento trinitite, este momento traduz a imposição do hiperobjeto no mundo destruído. Não só o choque visual proporciona um ambiente favorável à transformação do arquétipo social e cultural (observado em “Flash”) mas também a força gerada pelo hiperobjeto em si, seja esta figurativa (como o metabolismo e a bomba atômica ou o modernismo e a revolução industrial) ou literal (com a criação de uma nova espacialidade nos despojos do destruído).

A pressão, por exemplo, proporciona ambientes invulgares, onde o objeto perde o seu sentido primordial. Podemos observar esta hipótese tanto no espaço negativo do “The National September 11 Memorial & Museum”, como na



Figura 2— “Star Wars: Episode 6 - Return of the Jedi”. George Lucas,1983.

produção acidental de um espaço hermético, no Memorial da Paz de Hiroshima — a cúpula de Genbaku. A cúpula, localizada no ponto do primeiro impacto do “Little Boy”, produz uma transformação física e funcional do objeto. Esta zona de influência simboliza, não só a destruição completa de tudo o que é interior ao raio de impacto do local de detonação como também uma transformação da definição do nuclear, anteriormente invisível perante a população. A cúpula perde o sentido construtivo e ganha importância simbólica. As paredes preservadas perdem a sua escala monumental e simbolizam o seu oposto, a insignificância.

Este momento traduz não a ação observada e catalogada mas o ato instantâneo contido no estado entrópico do acontecimento. Enquanto o “Flash” proporciona uma introspectiva sobre as ações presentes, o Trinitite retira-lhe o estado humano, criando um objeto puro, etéreo, dependendo apenas da pressão colocada sobre a envolvente.

## Viscosidade

Cada objeto contém pois uma zona de influência. Da colher, confinada ao perímetro de uma mesa, ao tornado, contido ou solto numa região, a importância de um objeto depende não da sua dimensão mas da sua área de influência. A viscosidade provém desta zona, porém não é necessariamente causal a esta.

Observemos as centrais nucleares e sua existência incomum. Como é que uma entidade imóvel perante a envolvente consegue conter uma área de influência? Enquanto ela produz radiação, a construção é nada mais do que um catalisador, um objeto de atração, quase como uma teia estática perante a periferia. A ação por segregação cria habitats falsos, tendenciosos, que instilam pensamentos seletivos. Quando dizemos que a radiação só existe em centrais nucleares, presa no solo em isolamento, estas construções herméticas retiram o peso do viscoso. Será a construção apenas um impulso efêmero perante o antropoceno, simplesmente à espera da sua destruição ou obsolescência? Ou será um objeto capaz de conter um diálogo entre o invisível e o visível? Por enquanto, a



Figura 3—“Koyaanisqatsi”, de Godfrey Reggio, 1982.

solução é transformar o espaço num ecossistema estanque, seguro e completamente independente do exterior.

A viscosidade é a realidade que ainda não existe, um monstro mitológico ainda por ser definido e escrito. Quando a sua existência se tornar real, talvez a casa se transforme num dispositivo capaz de dialogar com ela ou, simplesmente, desapareça perante a pressão.





Figura 4—Demarcação de cheias na fachada de uma habitação no Porto.

## 2.1 **0 Hiperobjeto**



“Hyperobjects are nonlocal” (T. MORTON, 2013)

É difícil qualificar um hiperobjeto. A sua natureza enigmática e a sua ação incerta tornam-no em miragem. Talvez a única instância capaz de ser analisada e qualificada é o seu impacto, que é local. Podemos contudo afirmar que a sua natureza pode não o ser mas o seu desencadeamento é inerente ao espaço quando este sofre da sua pressão. É provável que estejamos a observar o hiperobjeto como um único momento no espaço, enquanto ele é um conjunto de ações espalhadas pelo tempo. Mas o que é uma entidade se não a nossa perceção sobre ela?

A tentativa de utilização do hiperobjeto na sua íntegra torna-se num paradoxo. A ação resultante deste oscila, incapaz de se deslocar do seu raio de influência. O hiperobjeto transita da sua definição teórica para o real. Apesar da sua ação fotogénica perante qualquer espaço, não podemos esquecer que a sua tradução se apresenta pela respetiva localização. Por exemplo, uma explosão nuclear na superfície do sol não se compara a uma na superfície terrestre. A sua força (destrutiva) apresenta-se meramente pela distância em relação ao observador, que habita um espaço qualquer.

Timothy Morton, na sua defesa da não-localidade do hiperobjeto, afirma que no livro “Hiroshima”<sup>1</sup> (1997) de John Hersey, cada testemunho é uma manifestação local da entidade. Enquanto a consequência social e construtiva for simplesmente uma tradução destas manifestações locais, a realidade é sempre contida num determinado espaço e tempo, mesmo se este não é perceptível ou até mesmo linear. A não-

localidade, segundo a física teórica, é a relação entre dois estados quânticos em entrelaçamento. Este fenómeno nega distâncias convencionais, gerando uma comunicação instantânea entre dois pontos, independentemente da distância que os separa. O não-local muda a percepção espacial, quando influenciada por variáveis invisíveis e desconhecidas, ou seja, por hiperobjetos. «[...] seja a duas jardas, duas milhas ou dois anos-luz de distância.»<sup>2</sup>, a comunicação é instantânea e independente do mundo real. A existência da não-localidade apenas gera o hiperobjeto, mas não o enquadra. As relações contidas no hiperobjeto não são tão simples como duas partículas, interligadas por uma ciência invisível. O que Morton afirma com esta referencia não é a comunicação instantânea mas a irrelevância do espaço entre estes dois pontos. O não-local do hiperobjeto é o seu distanciamento da realidade para uma dimensão oculta.

Apesar da compreensível misticidade do hiperobjeto, o seu enquadramento é tangível. Este acontece quando a cheia se torna em espaço negativo, a destruição em oportunidades, ou quando a radiação gera um refúgio. Estes momentos inerentes ao espaço possibilitam uma compreensão, ainda assim incompleta, do hiperobjeto. Podemos sempre complicar a sua definição, criando uma rede de relações inerentes a cada momento, mas a sua reação instantânea provém do *in situ*.

O entrelaçamento quântico não só evidencia uma percepção não-local mas também cria uma realidade distorcida, dobrada entre duas entidades. Ora, o diálogo entre estas, suspensas no espaço, apenas torna o raio de influência ainda maior, ligando duas zonas inicialmente isoladas. Podemos dizer que, com a evidência da queda da distância a partir da sua realidade invisível, a ciência quântica torna-se tanto numa linha

de comunicação, gerando um motor de impulsão para o metafísico, quanto num próprio hiperobjeto que deforma a sua periferia.

—

Durante as primeiras horas do dia 1 de novembro de 1755, coincidente com a preparação para a celebração do dia de Todos os Santos, um terramoto e marmoto atingiram a zona oeste e sul de Portugal. Com epicentro a sudoeste do Algarve, foi sentido desde o Norte de África até a Europa central, mas somente provocando estragos elevados à capital portuguesa, Algarve, e zonas adjacentes, tanto em África (Tânger) como no sul de Espanha. Sendo um dos mais violentos desastres naturais registados à época, as suas consequências transcenderam o tangível, como podemos observar no texto “The Opportunity of a Disaster”<sup>3</sup> (2009), de Álvaro S. Pereira.

Da queda do PIB<sup>4</sup> português ao deslocamento de rotas comerciais, o terramoto potencializou as linhas de comunicação criando uma grelha de causalidade, ligando o espaço urbano com variáveis invisíveis. Segundo Álvaro Pereira, este desastre natural proporcionou várias oportunidades. Este gerou tensões no mercado entre Portugal e Grã-Bretanha que não estendia flexão nas suas dívidas<sup>5</sup>, como uma oportunidade de reorganização da malha urbana. Numa primeira abordagem ao desastre, confrontamo-nos com uma ligação direta que transcende mil e quinhentos quilómetros, interligada por cais marítimos e importações de produtos. Em Bragança, por exemplo, a quatrocentos e setenta quilómetros, as repercussões sofridas foram mínimas ou mesmo nulas, ao contrário do Porto que sofreu um aumento do preço do trigo e cevada, tal como

observadas por Pereira:

«De facto, em Lisboa o preço do trigo e cevada desceram, provavelmente devido ao controlo de preços, sendo mais eficaz no perímetro da cidade. Em contraste, em cidades e vilas como o Porto, Coimbra e Aveiro, o preço do trigo aumentou mais de 20%, enquanto em zonas mais remotas como Bragança e Évora o preço do trigo declinou.»<sup>6</sup>

É pois peculiar como um “pequeno abalo” delimita o espaço náutico, não com barreiras físicas mas com invenções humanas. Ao mesmo tempo, o impacto revela espaço desconhecido dando início a novas relações previamente impossibilitadas pela periferia, como podemos observar com o início do comércio da madeira e do ferro proveniente da Suécia e Rússia<sup>7</sup>. Talvez o espaço humano não consiga conter as ondas hiperobjetuais, havendo, não uma explosão para a não-existência (como Timothy Morton defende) mas uma distorção do raio de influência. As distâncias convencionais perdem importância e a logística ganha relevância nestas teias que incorporam o físico (a experiência) e o simbólico (a teoria). A deslocação entre lugares torna-se simplesmente na “viagem”. A monocromia do mar provoca a distorção que liga espaços independentes. O uso da máquina (neste caso a caravela) na viagem corrompe a distância convencional.

O desenho urbano é ligado a partir da máquina, como Reyner Banham afirma no filme “Reyner Banham Loves Los Angeles” (1972). Banham oferece-nos uma cidade multifacetada, ocupada pelo automóvel, e que desfigura o modelo tradicional retirando o casual do espaço exterior. Com cada carro, comboio e avião, traçado com um destino pré-definido, o acidental desaparece e com ele o impacto limitado



Figura 5— Fotomontagem de mapa Europeu do século XVIII



pela linha de visão. A repetição da expressão «Podemos começar em [...]?»<sup>9</sup> enuncia o resultado da intervenção contemporânea, até mesmo à emergência do guidebook. Este, titulado de Baede-Kar, é uma cassete que ajuda o visitante de Los Angeles a circular pela sua complexa rede viária. Baede-Kar serve como um companheiro de estrada, uma nova atração segundo Reyner Banham. As ruas ganham números, as autoestradas ganham cota, e o observador é atirado para a aceleração. “Podemos começar em [...]” ganha importância, não pela sua afirmação que leva à aventura mas onde esta é dita, num aeroporto. Talvez Reyner Banham nem se tenha apercebido da incongruência. Para quê ir a algum sítio quando já tinha chegado à cidade? O paradigma da cidade contemporânea (ou outra qualquer que inclua uma comunicação que exceda uma caminhada de quinze minutos) é a dispersão causada pela aceleração. Os quinze minutos a andar, que se traduzem em cerca de um quilómetro e meio, passam a ser movidos pela máquina, aumentando o alcance para dez, vinte, ou até mesmo cem quilómetros. Atualmente, a identidade do espaço provém do edifício privado que, como está longe de tudo cria o seu enquadramento. De uma certa maneira, este gera o seu próprio jardim rococó, visto que ainda não vivemos na máquina. A conveniência sai da cidade. «Esta é uma cidade longa, 70 milhas quadradas, é um longo caminho de algo para qualquer coisa»<sup>10</sup>.

A distorção espacial encontrada em Los Angeles na década de 1970 é semelhante à encontrada em Lisboa do século XVIII. A monotonia do mar e a emergência do navio desempenham o mesmo papel do automóvel e autoestrada, que elevam o objetivo e não a viagem. A única diferença é a duração do trajeto que, com a aceleração exponencial humana, eventualmente será instantânea. A cidade contemporânea



Figura 6— “Reyner Banham Loves Los Angeles”, de Reyner Banham, 1972.

acolhe a distorção como uma componente intrínseca ao seu funcionamento.

Apesar de tudo, os espaços fragmentados são peculiares. Libertados dos dogmas culturais e sociais que uma certa região contém, estes espaços fragmentados geram a sua envolvente, proveniente da procura da fantasia e interesses comuns. Quando a cidade acolhe a autoestrada e o automóvel como componente principal na comunicação entre pontos ela mesmo evidencia estas relações, ampliadas pelo artificial. O resultado é uma cidade que se forma e conforma a partir do hiperobjeto, com o seu espaço a desaparecer entre as comunicações quotidianas. Como é que conseguimos quantificar, quanto mais qualificar, um objeto tão instável quanto o seu estado? Talvez estejamos a observar não um objeto mas sim uma entidade ciente, uma zona.

Terminologia introduzida por Arkady e Boris Strugatsky no livro “Roadside Picnic”<sup>11</sup> (1972), e mais tarde usada por Andrei Tarkovsky no filme “Stalker”<sup>12</sup> (1979), a zona é um local mítico, ocupado por relíquias esquecidas e ciências desconhecidas.

Definição usada, tanto no livro como na longa-metragem, para descrever um lugar onde emerge a viscosidade, nela encontramos o nascimento de uma entidade invisível, de um ambiente, quase sempre artificial na sua origem que questiona as regras convencionais impostas pelo paradigma moderno. A cidade que Reyner Banham admira tanto (Los Angeles) deverá afinar uma nuvem de “smog”<sup>13</sup> que transforma a sua percepção da cidade, semelhante aos piqueniques alienígenas que propiciaram as zonas, segundo o Doutor Valentine Pilman<sup>14</sup>, personagem de “Roadside Picnic”. A zona é inerente à ação humana, e vem amplificada cada vez mais pela aceleração das vias de comunicação. O seu estado oculto e desconhecido torna-a numa entidade viva.

O hiperobjeto é, de uma certa maneira, a zona estendida no espaço, a barreira imposta para proteção, o terramoto que dificulta as relações comerciais, ou a cidade fragmentada pelo automóvel. A simples segregação do espaço, a partir de acontecimentos monumentais ou de variáveis implícitas (a máquina no automóvel), é a resposta do espaço perante a não-localidade do hiperobjeto. O logístico e a manifestação local transformam a natureza geométrica mas genérica do espaço urbano numa grelha causal de ações-reações, tão delicada como as suas ligações. A metrópole contemporânea é cínica, sempre à espera do desastre, virando-se para o habitante sem saber que a falta de identidade urbana potencia a tragédia.

A complexidade do hiperobjeto provém da sua presença elusiva, capaz de conter uma reação, muitas vezes somente visível após um distanciamento temporal que, quando feito, ou já não contém a mesma importância ou pede uma resposta extrema. Quando Timothy Morton sublinha a sua existência quase atemporal, onde esta é contida num intervalo de tempo

substancial (em comparação com a esperança média de vida humana), retira a importância da rapidez da sua resposta. O hiperobjeto torna-se num futuro nunca próximo mas sempre presente.

«Compostos de carbono e outras moléculas na atmosfera superior ampliam a intensidade do sol [...] No entanto, não vejo o aquecimento global como tal. Eu vejo esta brilhante lâmina de luz solar, queimando o topo da minha cabeça [...]»<sup>15</sup>. A utilização de artigos científicos sobre física quântica, sobre o conceito de “não-localidade”, não retira a importância do lugar. No planeta Terra, por exemplo, terceiro planeta do sistema solar, as entidades, por mais invisíveis e diluídas que sejam ou estejam na atmosfera, contêm um raio de influência, implícito a tudo o que abordam.

## *Mega e Híper*

“La Megastructure, c’est le Metro!” (R. BANHAM, 1978)

A criação e conseqüente catalogação do desenho urbano é algo inerente ao intelecto humano. A necessidade de convergir a atividade social e cultural em polos cria um ambiente propício à vivência comunal. O mega e o híper simbolizam o impulso social ao longo da evolução humana, quando o objeto urbano contém uma escala tão monumental que até apropria o imperceptível. Na atualidade, a linha entre a criação urbana e a sua forma final é distorcida, as cidades já não são um conjunto de variáveis destiladas em localizações concebida pelos deuses, com *Cardo* (eixo Norte-Sul) e *Decumanus* (eixo Este-Oeste). Estas provêm de recomendações, constituídas por regras arbitrárias que são independentes ao espaço em que se encontram. Em lugar do sacrifício animal que os romanos realizavam na interseção dos dois eixos principais, é-se oferecido o mundo abstrato, acolhendo o urbanista que tenta criar um lugar (o seu *habitat*) a partir de um local (o existente).

A cidade medieval, sujeita ao ambiente fortificado, banhada por guerra e sacrifícios, torna-se numa máquina turística, e a cidade urbana, constituída por doutrinas modernas, transforma-se num espaço habitado apenas pelo recorrente congestionamento e o ocasional maratonista. O desenho urbano é habitado pelo passado, pelas delimitações geracionais que transformam o lugar numa reação à hiper-realidade que a envolve (guerra, pobreza, capitalismo, etc.), e não num traçado sustentado apenas eixos e planos geométricos. Mesmo assim, a insistência num planeamento universal, numa chave-mestra que solucione os problemas urbanos e sociais, provoca uma

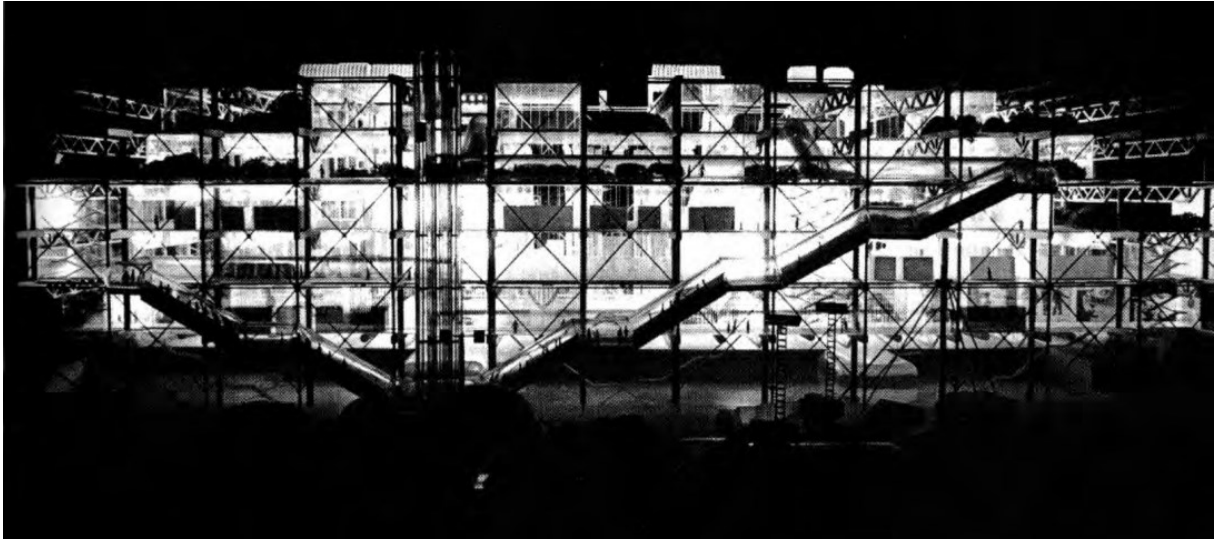


Figura 7— Centre Pompidou, de Piano & Rogers, 1971

introspeção. Uma instância onde a catalogação e a respetiva interpretação emergem viáveis o suficiente para uma leitura mais aprofundada é no livro de Reyner Banham “Megastucture: Urban Futures of the Recent Past”<sup>16</sup> (1976). Banham aborda a megaestrutura não só como o projeto arquitetónico mas como catalisador urbano e académico, tendo como base a teoria da forma coletiva, de Fuhimiko Maki.

Observemos então o prefixo mega enquanto condição espacial. Esta criação utópica (tanto na sua geometria como na sua filosofia) habitou o imaginário europeu e nipónico entre 1950 e 1970. A sua projeção tentava visionar uma vivência pós-revolução industrial, que acolhesse o aumento exponencial da população humana, seja devido ao “baby-boom”<sup>17</sup> ou simplesmente pelo melhoramento das condições sanitárias e habitacionais. Quando observamos uma megaestrutura, seja ela construída ou simplesmente projetada, o esqueleto destaca-se dos corpos estranhos que o habitam. A grelha impõe-se e a componente supostamente estável no projeto deforma o espaço. A sua distorção controlada provém da sua repetição, que o usa como catalisador para uma perceção da cidade frenética. A

geometria metódica e a disposição hierárquica da grelha tornam-na numa declaração tão real como a sua construção, criando esta uma rutura na comunicação atual da cidade.

A grelha é capaz de gerar ambientes genéricos, levando assim à distorção que acompanha a disparidade espacial com a repetição de elementos. Mas esta só acontece quando existem limitações sobre o observador, acompanhada por alguma limitação física, uma filtragem visual. A janela matizada, o metro, a imagem distorcida devido ao excesso de velocidade, proporcionam as variáveis que materializam a distorção controlada, sendo tudo o resto uma tentativa falhada. Mas, quando as variáveis exigidas para a distorção alinham, a cidade torna-se uma entidade impercetível, intransmissível para cada habitante, que fragmenta e agrega o espaço (público e privado) numa composição talvez romântica.

Consideremos a “Expo 67” (1967) em Montreal. Palco de vários Mega-exemplos, passe o abuso, o património construído pela exposição proporciona um exemplo que engloba tanto a sua construção como a sua apropriação no território. Apesar da demolição parcial de exemplos, podemos observar o elemento



Figura 8— Recorte de Fotografia do Metro de Montreal.

que os ligava: a rede de metro subterrâneo. Da “Biosphère” de Buckminster Fuller ao “Habitat 67” de Moshe Safdie, observamos uma arquitetura que incorpora a estrutura na disposição direta entre a habitação e a delimitação espacial. Mas é o metro que cria a rede que propicia estas megaestruturas. Seja ele elevado da cota da estrada ou escondido debaixo dela, a sua estrutura e modulação elevam o espaço urbano a momentos fragmentados, quebrados pela velocidade de cada viajante. Para além desta componente transitória, as suas estações elevam a arquitetura, tendo cada uma um estilo diferente, evidenciando ainda mais a velocidade que cria disrupções temporais que levam o observador a um certo espaço e tempo, fora da realidade.

Esta generalidade causada pelo sistema de circulação do metro invoca a definição de Marc Augé, o não-lugar que, por ironia, define o catalisador do Hiperobjeto, ou seja, as linhas de comunicação. Da autoestrada ao aeroporto, o não-lugar aborda a falta de carácter cultural do espaço. “Se um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possa definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar”<sup>18</sup>. É, por tudo isto, útil evidenciar a diferença entre local e lugar.

Enquanto o local é uma aproximação do espaço literal, o lugar é a vivência de alguém no espaço. No livro “Place and Placelessness”<sup>19</sup> (2008), de Edward Relph, encontramos esta diferença. O autor evidencia a localização e o lugar como duas definições semelhantes mas não iguais. Relph afirma que, na maior parte dos casos, existe uma tangência entre o local e o lugar. Estivéssemos nós em 1980 e estaríamos de acordo. Os «exemplos excepcionais»<sup>20</sup> encontram-se nos motores de deslocação: o navio, o automóvel, a caravana, o avião. No



entanto, com a obtenção do hiperobjeto, já não observamos tal tangência. O que encontramos são apenas os casos anormais, que habitam as vias de comunicação, isolados de um local sem identidade. O lugar indica a realidade do observador. Ele enquadra a localização e a paisagem de modo a obter a sua vivência. Quando um artista pinta a sua paisagem de infância, o lugar desliga-se do local tendo assim uma imagem hermética, um mundo paralelo. O que o hiperobjeto propicia é a aceleração desta transição. O local e o lugar são desligados por completo, gerando assim os não-lugares.

Retornando a Marc Augé, o não-lugar, como o hiperobjeto, é resultado da “sobremodernidade” (M.AUGÉ, 1997), que assalta o lugar com a velocidade da logística. O resultado é uma certa inexistência de caráter, observado por Augé. «Esta necessidade de dar sentido ao presente, para já não falar do passado, é o preço da superabundância de acontecimentos que corresponde a uma situação que poderíamos designar de «sobremodernidade» a fim de dar conta da sua modalidade essencial: o excesso.»<sup>21</sup>. Apesar da sua criação ser gerada no mesmo acontecimento, ela provoca resultados diferentes, muitas vezes sequenciais. Por exemplo, na baixa pombalina em Lisboa, o hiperobjeto assombra o local, retirando a sua antiga existência comum (urbana) num lugar suportado pela gaiola pombalina e pelos destroços de uma cidade em escombros, hoje ambos invisíveis. Seja em Lisboa ou no Porto, com as habitações na margem do Douro a servir de régua perante o caudal da cheia, elas ligam-se ao local. O hiperobjeto pode criar um local num lugar.

Quando se refere um lugar, refere-se à carga metafísica do local, dos seus fantasmas, dos desfasamentos dimensionais provocados pelo desastre, que traduzem o impercetível. A

apropriação espacial será sempre a tradução de forças invisíveis numa determinada área, evidenciando assim, tanto o Hiper arcaico (a tradução de um desastre natural como sendo a ira de um Deus), como o Hiper moderno (a criação de algo invisível, acidentalmente ou não).

A utilização das vias de comunicação gera a criação de espaços suspensos, entre o programa aparente do espaço e a definição do não-lugar. Com a expansão contínua da cidade e da vivência humana, o metro vem materializar estes espaços suspensos, dando-lhes um fator comum, a cabine. Podemos apontar para a complexidade da rede do metro, mas a cidade moderna é repleta de variáveis que se sobrepõem a estes espaços suspensos, sejam transportes privados, públicos, ou até mesmo um placar publicitário que nos tenta retirar da rede viária.

Talvez o hiperobjeto contido nestes espaços suspensos, entre não-lugares, estando apenas visível quando metemos a cabeça fora da cápsula do automóvel na autoestrada, ou na composição complexa de nuvens quando vistas de um certo lugar.

## *Disrupção Temporal*

«L'espace-temps se comprime [...]. Ce qui protège alors, c'est seulement l'information, la radio, c'est d'avoir le temps faute d'avoir l'espace, l'espace du recul.» (P. VIRILIO, 2019)

Quando o passageiro entra na carruagem e se senta para ouvir as notícias no ecrã colocado de frente, o mundo dobra perante ele. As relações ou desaparecem ou ganham uma escala monumental. Este gera uma realidade impérvia à comunicação local, inerente à rede invisível da modernidade. É neste instante que a perceção do tempo se torna incompreensível. Enquanto, na idade média, uma catedral não só simbolizava o poder religioso mas a dedicação humana à arquitetura e à construção ao longo de várias décadas, agora o ecrã, o apoio imediato, é o que reina. Tudo o resto vem esquecido nos despojos do ruído “sobremoderno”, como o excesso da informação, segundo Marc Augé:

«Estamos na era da mudança de escala, no que respeita à conquista espacial [...]. Na intimidade das nossas casas, por fim, toda a espécie de imagens, retransmitidas pelos satélites, captadas pelas antenas que se erguem nos telhados da aldeia mais remota, podem dar-nos uma visão instantânea [...] que se está a produzir no outro extremo do planeta.»<sup>22</sup>.

No filme “Koyaanisqatsi”<sup>23</sup> (1982), realizado por Godfrey Reggio, deparamo-nos com uma interpretação instável do espaço. Enquanto na descolagem da nave, localizada na sequência introdutória e final do filme, observamos um adiamento temporal, na cidade o tempo acelera de modo a obter o impacto aparente das vias de comunicação. Somos deparados



Figura 9—“Koyaanisqatsi”, de Godfrey Reggio, 1982

com a incapacidade humana de apreender o sobremoderno. Ou estamos demasiado acelerados para perceber o imediato, usando a câmara para documentar cada fotograma, ou estamos demasiado lentos, sendo preciso acelerar a periferia para o perceber. Isto demonstra uma causalidade humana que é só perceptível com próteses.

A corrida tecnológica apenas demonstra o invisível, deixando para trás a mitologia e introduzindo o fotograma como uma divindade, independente do tempo e do espaço. O instantâneo torna-se num momento captável e reproduzível para uma futura análise. O impacto a longo prazo torna-se numa frequente memória. A linha invisível dos faróis do carro em circulação, o movimento brusco de uma explosão, são sempre vistas deformadas em relação à percepção humana. Na sequência final do filme “Zabriskie Point”<sup>24</sup> (1970), realizado por Michelangelo Antonioni, o autor demonstra a relevância do fotograma. A explosão final demarca o diálogo anti cultural presente no decorrer do filme e materializa-o, não com métodos tradicionais mas com a fragmentação dos objetos domésticos que os simbolizam. Não é ao acaso que a cena mais marcante do filme é aquela que demonstra o transitório, uma instantaneidade desacelerada.

No antropoceno existe uma obsessão com a comunicação rápida que muda o espaço. Podemos observar esta vertente com a introdução de novas redes móveis, cada vez mais rápidas que as antecessoras. A fibra ótica, por exemplo, surge como uma das variáveis que diferencia a cidade do rural. Já não observamos linhas de comunicação facilitadas pelas formas de grupo existentes mas sim linhas de comunicação independentes de tudo o resto, que deformam o espaço e o tempo.

Apesar da relação entre a velocidade da comunicação e o desenho social serem abordados como uma questão atual, estes sempre existiram, como podemos observar no livro “Velocidade e Política”<sup>25</sup> (2006) de Paul Virilio. Segundo Virilio, as linhas de comunicação estruturam as relações sociais e hierárquicas mas também o oposto acontece. Semelhante a uma sinergia entre duas entidades, o social e o urbano são dependentes um do outro, mas em constante disrupção. «Poderá o asfalto ser território político? Será o estado Burguês e o poder a rua, ou na rua?»<sup>26</sup>.

É, neste momento, que observamos a realidade antropocénica, fraturada pela hierarquia social. Esta ou tem controlo sobre a rua estruturando a linha temporal, ou propicia a



Figura 10—“Zabriskie Point”, de Michelangelo Antonioni, 1970.

entropia que gera a sua força na instabilidade do fenómeno logístico. A constatação das duas ocorrências, o controlo total e o caos, delimitam o dilema do espaço distorcido pela humanidade. A denominação de não-lugar de Marc Augé, junto com as ferramentas necessárias para a composição complexa destes, coloca-nos o espaço antropológico (o lugar) em bases instáveis. Ou se torna num resultado direto da sua envolvente genérica (o não-lugar), ou sofre mudanças no seu impacto identitário, podendo até mesmo perdê-lo.

Antes de nos afundarmos em exemplos arquitetónicos, será melhor primeiro quantificar e qualificar o espaço urbano. O aumento exponencial da velocidade (tecnológica e respetivamente quotidiana), está a distorcer o planeamento periódico e orgânico da cidade. Esta destrói a composição espontânea gerada pela necessidade funcional. Não é preciso ir muito longe, nem viajar no tempo para comprovar a mudança provocada pela revolução industrial, basta irmos para a periferia de qualquer cidade com uma elevada densidade populacional.

«[...] a periferia, os bairros de lata e favelas – mas também os abrigos, as barracas, as prisões [...]. Todos estes são espaços incertos porque estão situados entre duas velocidades de trânsito, servindo de travões contra a aceleração de inserção»<sup>27</sup>.

Quando Paul Virilio afirma a existência de espaços incertos, ou neutros como Honoré de Balzac proclama os subúrbios de Paris, repletos de cultura e desfortuna, surge o enquadramento do hiperobjeto na cidade, preso entre duas velocidades.

Mas porquê a periferia? Será simplesmente devido ao limite que contem tanto o rural hermético como o moderno entrópico? Quando considerámos Paris, antes do plano de Raoul

Hausmann, ou Londres, quando habitada por Jack the Ripper, observamos o espaço urbano deformado pelo fluxo populacional. A noção da fortificação desaparece com estes espaços neutros, estas casas de pobres, que se apropriam da delimitação entre o “civilizado” e o “selvagem” de modo a tentar reter a beleza moderna. As linhas de comunicação abraçam a neutralidade urbana (talvez pela sua similitude) e o espaço genérico é desenvolvido entre não-lugares.

A obsessão sobre a velocidade logística, juntamente com a exponencial incapacidade de controlo, provoca neutralidade. A inexistência de espaços cria assim uma generalidade bizarra, quase uma indiferença perante a população. Talvez seja simplesmente a resposta evolutiva ao progresso humano e tecnológico, ou um incidente social que segue um provérbio tanto praticado pela sociedade: “Parar é morrer!”.







Figura 11—Desenho da Cidade de Hiroshima após Explosão Atômica. Goro Kiyoyoshi, 1977.

## 2.2 **A Colisão**



## *Fragmentação*

“There was no communication; there can be no understanding. [...] Yet understanding is needed.”

(U. LE GUIN, 2012)

Com o contexto relativamente explicado, entremos em pormenor sobre o momento fulcral, sobre o impacto. Para uma melhor compreensão desta definição poder-se-á referir, de novo, o filme “Stalker” (1979), de Andrei Tarkovski, e o livro “Roadside Picnic” (1972), de Arkadi e Boris Strugatsky, cujo estabelecimento do conceito espacial de “zona” nos serve como referência. A epígrafe acima provém do prefácio de Ursula K. Le Guin, contido em “Roadside Picnic” (edição 2012, de Orion Publishing Co.), no qual explica a zona como ela é, uma área sem contexto, sem origem nem objetivo, simplesmente uma entidade críptica. A colisão surge então como uma solução ao esotérico, que introduz a zona no seu estado vegetativo. Ursula Le Guin tenta explicar a colisão de um objeto e a inércia que provoca, não em energia cinética (a velocidade do objeto em colisão com algo) mas potencial, a partir da perceção muitas vezes forçada e irracional do observador.

Utilizando o terramoto de 1755 em Lisboa como tradução de uma realidade distorcida pelo hiperobjeto, entraremos em pormenor com base nas descobertas no primeiro capítulo. Quando se introduziu este acontecimento, o tema recorrente foi sempre o da disposição anormal do raio de influência, de como algo pode ter impacto a três mil quilómetros mas não a duzentos. Concluiu-se então que a espacialidade no hiperobjeto dispõe-se de uma maneira independente da tradicional. Existe uma distorção local acelerada por linhas de comunicação. No entanto, a liberdade logística encontrada no mar exponencia

ainda mais a diferença entre os três mil quilômetros e os duzentos. Virilio assim o refere quando sublinha a subjetividade do mar e das fronteiras impostas por estados. «[...] A noção de deslocamento sem destino é espaço e tempo. Ela impõe a ideia primordial do desaparecimento da distância [...]»<sup>28</sup>. O “direito ao mar”<sup>29</sup> evidencia a sua natureza não identitária, acelerada pelo navio que segue desenhos de origens quase aleatórias (as constelações) que provavelmente já não existem (as estrelas).

A trajetória pertence ao vocabulário logístico. Ela é proporcionada por traçados imaginários contidos em mapas incompletos que tornam uma entidade colossal numa pequena área, à deriva no mar, como um não-lugar. Com o terramoto de Lisboa então podemos qualificar o impacto criado pelo hiper, que exponencia o desastre a partir do alcance logístico. A energia cinética da colisão é traduzida na criação da zona, na propagação do impacto em repercussões subtis. Com a diferença entre colisão física e projeção potencial (algo que está presente nas definições incluídas na introdução), a colisão segue uma série de diretrizes: a sua morfologia urbana, vem introduzida por Reyner Banham; a sua dromologia vem segundo

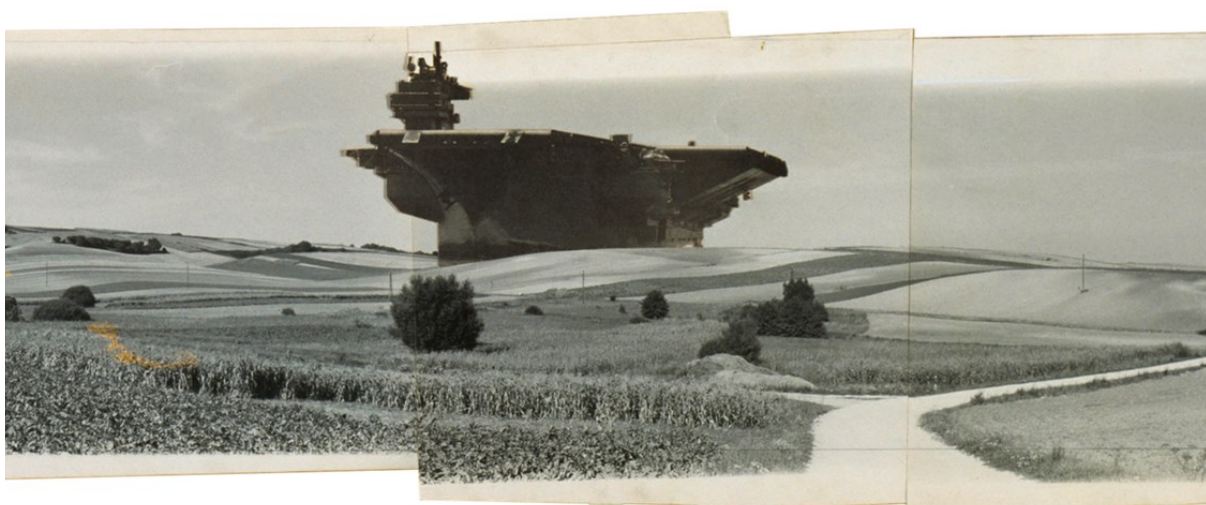


Figura 12—“Aircraft Carrier City in Landscape”, de Hans Hollein, 1964.

Paul Virilio; e a sua apetência pelo não-lugar vem concebida por Marc Augé.

A palavra colisão é imprecisa, normalmente associada à reação física entre dois objetos, ou ao conflito entre dois elementos, a sua tradução em contexto hiperobjetual é deveras mais complexa que o seu significado no dicionário. A relação dos dois objetos em embate transformam a realidade próxima quando os dois se unem, gerando o contexto tal como o observamos. Quando se reconhece uma cratera provocada por um míssil balístico, não só se vê a sua forma mas também o seu espaço negativo, ou seja, a sua possível trajetória e origem. A partir do momento em que nos deparamos com um objeto instigado por geometria e um fervor de destruição, o seu impacto nunca será apenas o circunscrito no solo. Com o espaço fragmentado em ações é necessário analisar os momentos entre, ou seja, é necessário analisar a sua logística.

A associação entre a entidade e a colisão que provoca serve como base para a compreensão do acontecimento. Seja a partir de episódios quotidianos, que se traduzem em ações subtis, desastres naturais, que evidenciam a influência pela destruição, ou na tentativa de perceção de algo estranho, sem nenhum ponto de referência para a sua compreensão. Tal podemos observar no filme "Empire of the Sun"<sup>30</sup> (1987) de Steven Spielberg. Quando a personagem Jim assemelha a bomba atómica a um flash, diz que «Ela era como uma luz branca no céu. Como se Deus tirasse uma fotografia [...]»<sup>31</sup>. Para nós, a apropriação do tempo no impacto é algo que, com a evolução tecnológica, é cada vez mais abundante. A explosão transforma-se em fotogramas congelados no tempo, as estradas distorcem-se na câmara de longa exposição, criando eixos invisíveis de afluência dentro da composição das linhas de

comunicação. O impacto gera consequências que indicam o fim da barreira espacial, compartimentando-se em relatórios, imagens congeladas no tempo ou, até mesmo, num simples cartaz avisando o observador de uma força invisível.

No auge dos testes nucleares, no Bikini Atoll (por parte dos Estados Unidos da América) ou no Polígono de Semipalatinsk (por parte da União Soviética), deparamo-nos com duas realidades fraturadas. Por um lado, reconhecemos a explosão atômica a partir de bases analíticas como mapas topográficos e tabelas mas, por outro lado, obtemos a manifestação local da bomba atômica com os relatos e consequências (tanto sociais como biológicas) do evento nuclear. De certa maneira, a desaceleração do impacto a partir destas tabelas e mapas cria uma fissura na realidade que retira a importância do quotidiano simplesmente por não conseguir conter a colisão na íntegra. Dá-se então importância à realidade extrínseca, sem identidade. A radiação torna-se na ligação direta entre o invisível e o tangível, gerando assim tentativas de resposta ao impacto. Seja pelos habitantes de Bikini Atoll ou do Polígono de Semipalatinsk, ou até mesmo pela arquitetura japonesa ou britânica, o impacto torna-se verdadeiramente conciso quando muda noções culturais e espaciais.

De repente, o padrão de precipitação desenvolve-se sobre a paisagem, transformando-se em abrigos nucleares, bunkers ou refúgios antiaéreos. Até mesmo a cidade moderna é reformulada de modo a acolher o invisível, como podemos observar em cidades sob alvo militar, onde a rede de metro se torna num subterfúgio artificial. De certo modo, a colisão proporciona-nos não só um ambiente gerado pela pressão social e pelas relações logísticas mas uma reinterpretação da envolvente existente, onde apropria o espaço e demarca a sua



Figura 13—“Crossroads”. Departamento da Defesa dos Estados Unidos da América, 1946

essência. O que resulta do choque é a essência do espaço. Esta é a apropriação por impulso, as verdadeiras relações que surgem a partir do subconsciente, que no híper, estão mascaradas pelos escombros, dando origem a uma nova definição espacial.

À medida que nos aproximamos ainda mais do cotidiano influenciado pela máquina e velocidade, a distância entre o escombros e a arqueologia torna-se mais imperceptível. A obsessão sobre a logística compõe habitats tão momentâneos como as linhas de comunicação que as contém. A indústria, por exemplo, tanto é um símbolo geográfico e económico de uma cidade como uma relíquia moderna, que gera uma rede imperceptível de relações logísticas. O problema não é na obsolescência do objeto arquitetónico mas sim no quão rápido acontece. Com a logística atual, encontramos um continuo aceleração. O que demoraria cem ou duzentos anos a tornar-se numa ruína, atualmente demora cinquenta. A logística retira tanto a distância entre dois pontos como o vigor aos edifícios. Talvez a evolução da arqueologia virar-se-á para a velocidade da transição de um



objeto para uma ruína e não para o seu contexto cronológico?

A percepção espacial da população perante o construído será sempre ligada aos fatores invisíveis, das tabelas e estatísticas que personificam ações invisíveis, geradores de riscos e monumentos. O romanticismo do arqueólogo transforma-se em pragmatismo logístico. A reconstrução teórica dos escombros pelo arqueólogo torna-se num desenrolar do novo social e político, deixando a simetria e a escavação para algo dependente do fluxo hiperobjetual, das “forças imateriais”.

A colisão será sempre o auge do objeto. A destruição objetual é também a transição conceptual, que tanto destrói a sua definição como gera uma nova identidade. A zona torna-se evidentemente numa constante misteriosa após o impacto, seja pelo fim de festa de um piquenique extraterrestre, à beira da estrada<sup>32</sup>, seja pela revolução industrial. A colisão é capaz de gerar tanto um utensílio como uma entidade sobre-humana. No entanto, o impacto é maioritariamente uma força imaterial, um desfasamento dimensional de objetos que habitam uma outra dimensão, capazes de transformar o paradigma da envolvente humana. O que nasce é uma sociedade de risco, criada pelo ser humano moderno que aumenta a sua exposição à medida que se desenvolve.

## *Sociedade de Risco*

“Modernization is becoming reflexive; it is becoming its own theme.” (U. BECK, 1992)

O risco acompanha-nos durante o cotidiano; ele persegue tanto ações tomadas como por tomar, e tanto cria como delimita linhas de comunicação. No entanto, o medo controlado é a última linha de defesa para a entropia social. A sua cautela gera realidades paralelas com consequências catastróficas, acompanhadas pela consciência coletiva de uma sociedade que teme o pior.

A revolução industrial trouxe tanto uma percepção acelerada, observado na introdução da máquina nas vias de comunicação, como uma de longa duração, com a poluição ambiental inerente a este. A natureza da indústria induz o instante logístico como a longevidade hiperobjetual, que introduz o aquecimento global a partir da combustão do motor. A névoa transitória do tubo de escape, de existência quase acessória à função do carro, permeia a realidade a partir da sua natureza atemporal. A causalidade do risco, encontrada nestas entidades atemporais, aborda majoritariamente uma futura sociedade, que nasce no hiperobjeto.

O risco, como o hiperobjeto, é uma caixa de pandora: cada momento é qualificado em percentagens e cada objeto é inundado de várias etiquetas que inquietam mais o utilizador do que o próprio objeto, gerando um observador em contínua preocupação. O poder matemático evidencia-se cada vez mais com a sua apropriação metafísica, na sua existência quasi-religiosa, sustentada na fé do observador. No entanto, apesar de se apresentar como uma entidade divina, salvadora das percepções distorcidas da humanidade, ela mesmo é tão

inclinada como o que a observa, como podemos observar no livro “Risk Society: Towards a new Modernity”<sup>33</sup> (1992), de Ulrich Beck.

Beck defende a “reflexividade moderna”, o estado humano como mera reflexão das suas ações ao longo do tempo. Se anteriormente, a consequência era um produto direto do acontecimento, atualmente existe uma predisposição perante o científico que resulta numa reação a algo que ainda não existe. O “mediano” (“average”, termo referido por Beck) surge como uma tentativa de conservação, inerte perante a mudança. Por esta razão, o “mediano” nega a manifestação local que provoca uma rutura na perceção habitual da envolvente. No entanto a regulação origina quase sempre instabilidade da sua própria estrutura, uma verdadeira sociedade de risco. “A promessa de segurança cresce com o risco de destruição”<sup>34</sup>.

No entanto, a verdadeira ação do risco é sempre personificada pelo observador habitual, que habita o espaço e o manifesta no seu discurso. A manifestação local, ou

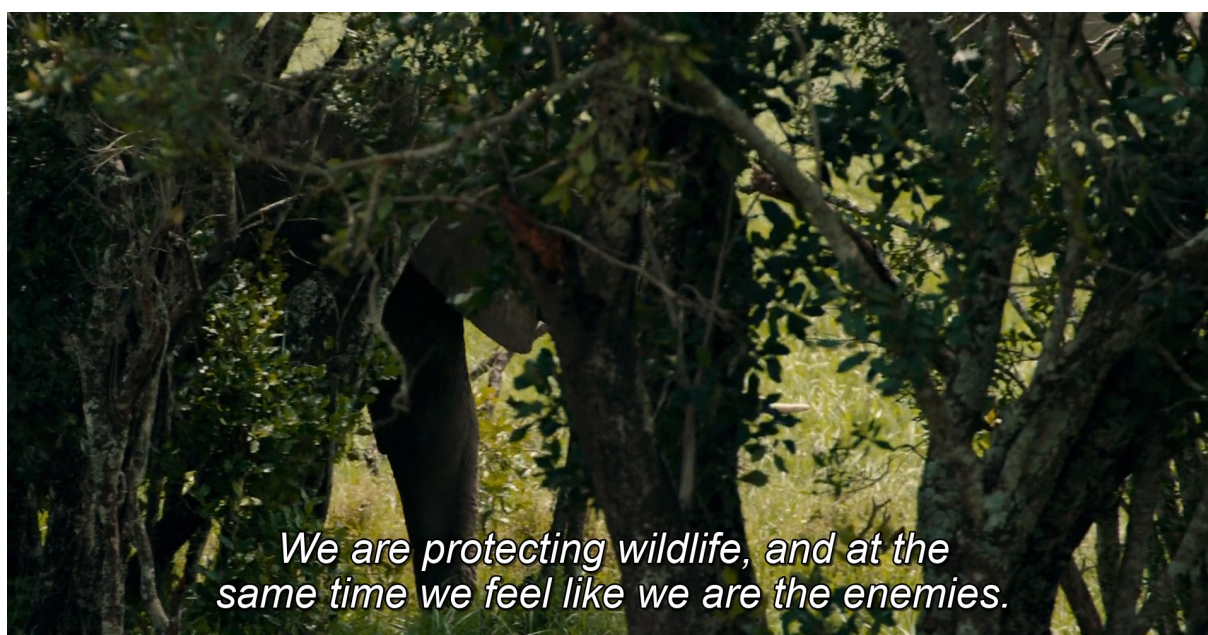


Figura 14—“Anthropocene. The Human Epoch”, de Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky e Nicholas de Pencier, 2018

experiências pessoais segundo Ulrich Beck, formam o risco como é hoje percebido. Ela distorce o espaço arquitetônico em apropriações tão genéricas como o risco envolvido. O risco aborda tanto uma rede de metro como uma cozinha. O seu raio de influência multigeracional é semelhante ao do hiperobjeto. Apesar disto, a sociedade de risco ainda não se solidificou no paradigma moderno “Ainda não vivemos numa sociedade de risco mas também já não vivemos apenas dentro dos conflitos de distribuição das sociedades de escassez”<sup>35</sup>. Se ainda não começou, quando começará? O início do antropoceno sinaliza o prelúdio da sociedade de risco, onde a ação humana começa a controlar (involuntariamente) a natureza e a sua envolvente. Provavelmente este começará quando existir controlo total sobre o invisível, sobre o “risco fabricado”<sup>36</sup>.

A existência do risco artificial iniciou, provavelmente, quando a ação humana assumiu impacto instantâneo. Tal acontece quando o cheiro tóxico começou a entrar nas cozinhas; quando os protestos estagnam vias de comunicação; quando um míssil destrói habitações e espaços públicos. O risco fabricado é a tradução do desenvolvimento bélico (literal ou não) na metrópole. É a sociedade de risco, no seu estado puro, talvez uma resposta direta que propicia mais riscos do que os que soluciona? Mesmo que a ação seja involuntária, o progresso não segue a experiência pessoal mas os resultados sociais, gerados por uma «não-experiência», termo de Beck, semelhante à impessoalidade do não-local:

«Uma pessoa já não consegue desenvolver meramente a partir da experiência pessoal ou de julgamentos gerais, mas sim do conhecimento geral desprovido de experiência pessoal torna-se no determinante central de experiência pessoal. [...] Neste

sentido, já não lidamos com 'experiência em segunda mão', em consciência de risco, mas com 'não-experiência em segunda mão'.»<sup>37</sup>

É, contudo, necessário sublinhar a diferença entre não-experiência e não-lugar. Enquanto a natureza do não-lugar retira a identidade pessoal e exponencia a velocidade, a não-experiência vulgariza a identidade. As múltiplas identidades numa fila do comboio são diferentes de uma reprodução provocada pela comunicação social. A não-experiência distorce o espaço, não pela procura da velocidade (como acontece no não-lugar) mas a partir da sua natureza genérica, que estandardiza o lugar por receio do risco. «Os conflitos que surgem em torno dos riscos modernizados ocorrem por volta de *causas sistemáticas* que coincidem com o motor do progresso e lucro.»<sup>38</sup>. A sua relação com o não-local não é tão linear como se pode apresentar. Segundo Augé, o não-lugar apresenta-se como um espaço transitório, em movimento, sem identidade geográfica e pessoal, «Se um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possa definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar»<sup>39</sup>. O não-lugar não existe, pelo menos para quem o usa sendo apenas uma memória longínqua ou uma transição entre lugares. No entanto, o espaço criado pela não-experiência compõe o “espaço neutro”<sup>40</sup> tal como observado por Paul Virilio, perdendo a sua identidade pela captação de inúmeras culturas num espaço mediático. Acontece, de uma certa maneira, uma gentrificação de raiz.

A experiência invade então o campo logístico, sendo ou um fator importante no seu enquadramento (visto com Beck na sua sociedade de risco) ou posto de lado de modo a conservar a sua natureza mítica (observado na manifestação local de

Timothy Morton). Será a manifestação local relativa à percepção de um único observador ou à compreensão coletiva de uma população? O hiperobjeto, tal como o seu risco, é metaforizado não pela observação individual mas sim pela repetição do seu impacto, ou seja, por uma experiência genérica com base em manifestações locais. Quando Jim afirma, no filme “Empire of the Sun” (1987), que a bomba atômica se assemelha a “Deus a tirar uma fotografia”, observamos a lenda do hiperobjeto. Esta é passada de pessoa para pessoa, de página para página, (por flashes) numa resposta humana ao imperceptível. Por muito que queiramos analisar algo inexplicável, iremos sempre mistificá-lo e ter uma reação, irracional ou não.

O hiperobjeto cria hiperconsequências, passadas por relatos locais e sustentadas por equações e observações invisíveis. O risco é expresso em manchas na pele, e a bomba atômica em fotogramas. Ela cria assim uma arquitetura transitória, irracional. Os espaços neutros simplesmente sublinham uma transição por acontecer, uma consequência sem, ainda, uma reação.

A cidade contemporânea gera ações cíclicas que geram espaços genéricos ou sem identidade. A realidade torna-se numa agregação de dados dispostos a partir de “não-experiências em segunda mão” que, juntamente com zonas desconhecidas, conformam a utilização espacial. Então, o ato privilegiado é o da não-ação. “Monitorizar, regular, e controlar fluxos: Será a ética e a política apenas isto?”<sup>41</sup>. O mundo moderno é um conjunto caótico de ações por fazer, objetos invisíveis e zonas abstratas, sem distinção entre elas. Só falta um dilúvio para afirmar o Fim do Mundo.

## *Fim do Mundo e Pradaria*

“The idea of world depends on all kinds of mood lighting and mood music, aesthetic effects that by definition contain a kernel of sheer ridiculous meaningless.” (T. MORTON, 2013)

As decisões tomadas ao longo do tempo constroem os arquétipos que deformam a percepção da envolvente. O mundo não é exceção. Este impulso de controlo sobre a envolvente é sublinhado por Richard Wagner, na da segunda metade do século XIX, com o conceito “Gesamtkunstwerk” (obra de arte total), envolvendo a união de várias vertentes artísticas numa obra de arte.

Tal como a queda do estatuto da arquitetura, provocado pela invenção da imprensa como aponta Claudio Frocco em “Notre-dame de Paris” (2020), de Victor Hugo<sup>42</sup>, o construído passou de uma ligação direta com o estado social e intelectual, com relatos visuais e escritos, para uma procura intensiva de significado. Agora, tanto ela como o que a desenha desempenham um papel subjetivo, tentando escavar o maior impacto cultural a partir de relações, muitas vezes minuciosas e banais. O estado romântico do arquiteto gera uma espacialidade instável, deformada por realidades paralelas. A sua base construtiva e funcional provém maioritariamente a partir de bases teóricas, que simulam a importância sociocultural que os edifícios continham anteriormente. A tríade vitruviana (constituída por Firmitas, Utilitas e Venustas) acolhe esta temática abstrata, onde o significado espacial provém de componentes, ou invisíveis ou derivadas deste (como a engenharia). O edifício torna-se numa composição complicada, de regras arbitrárias, onde o ser humano está no centro. Quando este criou a sua primeira habitação, a partir de uma planificação, criou também o seu próprio mundo antropológico,

no qual tudo o que observa é definido por si.

Gesamtkunstwerk tem origem no impacto do ser humano sobre a sua própria evolução no decorrer da primeira revolução industrial. A localidade passa, no século XIX, da relação do natural com o construído para uma romantização do espaço e da sua envolvente, como Ricardo Castanheira afirma na sua dissertação “Gesamtkunstwerk: A utopia de Wagner”<sup>43</sup> (2013):

«A arquitectura instaura, acima de tudo, uma correspondência entre o mundo artificial e o mundo natural, na medida em que, no reconhecimento de si mesma, apreende de igual modo a natureza como mundo intrinsecamente significativa, estabelecendo um novo binómio fundado na relação interior/exterior. É através da arquitetura que a sociedade cria um mundo próprio, determinado por uma ordem que é a sua, na medida em que soube criá-lo e construí-lo “em harmonia e em síntese com a natureza, no respeito da ordem que a esta última pertence.”<sup>44</sup> .

A arquitetura, instigadora do espaço social, transforma-se de modo a gerar uma zona esterilizada, desenhando desde o móvel do quarto ao desenho do vestuário. De certo modo, o arquiteto, ainda traumatizado pelo golpe fatal produzido pelo livro, aproveita a fórmula de obra de arte total para se sentir outra vez em controlo... ainda que fugaz.

O arquiteto é inundado pela entropia, que o destitui do controlo. A máquina constata a realidade emergente, a evolução do espaço público e privado, numa velocidade acelerada. O controlo que o arquiteto alcançou com Wagner vem sendo perdido pouco a pouco, ao quilómetro por hora. O lugar, contextualizado pela arte, é derrubado a partir da matriz



industrial, criando lugares a partir de não-experiências. O enquadramento espacial concebido pela arte agora é disponibilizada num manual de instruções, com definições bem demarcadas.

A busca da totalidade artística, que impulsionou o movimento Arts and Crafts e, similarmente, a Gesamtkunstwerk, entende um conjunto de vertentes artísticas de modo a gerar um espaço pessoal e intransmissível. Fundada por William Morris e John Ruskin, a base do movimento Arts and Crafts é semelhante à ideia de obra de arte total. Trata-se de uma reação adversa à evolução humana, contendo um movimento contra a industrialização, e que receia a sua destruição. Esta é nostálgica, habitando apenas no passado, apoiando não uma preservação metodológica mas uma paragem temporal, onde a arquitetura é um volume estático na evolução humana. Será nostálgico se a habitamos todos os dias?

No manifesto da SPAB<sup>45</sup> (1877), escrito por William Morris, Philip Webb e outros membros fundadores, é observado o receio da evolução. Os autores afirmam o restauro de edifícios antigos como conservação artística de uma realidade que já não existe. Semelhante à temática presente neste subcapítulo, Morris defende que a sua atualidade já não consegue gerar peças arquitetónicas capazes de conter a mesma carga simbólica e artística. A arquitetura, segundo o autor, morreu como arte popular. «A Architectura, decadente desde há muito, morreu, pelo menos como arte popular, logo que nasceu o conhecimento da arte medieval.»<sup>46</sup>.

Para a sociedade, o restauro implicava a conservação estética e cultural. Cada construção simbolizava um marco histórico que, em 1877, começava a ser destruído devido ao crescimento económico e populacional. SPAB nasce sobre medo

da industrialização, que tenta salvaguardar mundos inexistentes, destruídos pelo progresso. «Assim, e só assim, conseguiremos evitar o remorso de os nossos conhecimentos se terem transformado na nossa própria armadilha; assim, e só assim, poderemos proteger os nossos edifícios antigos e torná-los instrutivos e veneráveis para quem vier depois de nós.»<sup>47</sup>

Observemos então o artigo “The Art and Craft of the Machine”<sup>48</sup> (1901), de Frank Lloyd Wright, no qual o autor usa a máquina como catalisador, onde o industrial proporciona ferramentas que influenciam patamares impossíveis no nível tradicional da arte local. O molde de ferro torna-se obra de arte e a fábrica industrial torna-se em arqueologia. A habitação evolui a partir de composições incessantes de componentes moldados e vistas desproporcionadas. O que observamos em Morris e Wright é a continua transição do interior para o exterior. Ou observamos uma tentativa de conservação da peça arquitetónica (o interior como protagonista), como afirmado no manifesto SPAB, ou somos projetados para a natureza, referido no artigo “The Art and Craft of the Machine”, usando-a como musa. Este jogo de direções aponta simplesmente para o que proporciona maior controlo sobre o mundo.

Segundo Wright, a arquitetura é dependente da máquina, que a eleva para o futuro após a sua morte, ou causada pelo livro ou pela evolução industrial. «[...] e assim a máquina fez finalmente para o artista, quer ele queira ou não, a distinção esplêndida entre a arte antiga e a arte por vir»<sup>49</sup>. Perante a conquista da máquina no campo artístico, o arquiteto e o espaço social transformam-se de acordo com as suas necessidades. A peça de arte que pautava a entrada e o espaço social da casa é substituída pelo automóvel, pela garagem que torna-o em espaço negativo. De uma certa maneira, o automóvel está sempre na

garagem, mesmo quando não está. Cada vez mais, a máquina domina o espaço. Enquanto o objeto artístico se apropria do lugar, a máquina manipula-o.

No entanto, do conflito entre máquina e arte nasce algo em comum: a simplicidade. Ela enfatiza a matéria-prima, repartindo cada elemento outrora inteiro numa série de processos intransmissíveis, hiperbolizando mais a proveniência do material do que a peça final. A partir da criação mecânica, a excelência artesã do artista passa para a excelência do bruto, dando assim início à complexa grelha que une materiais a locais, distorcendo-os e retirando a sua identidade. A pradaria, outrora musa de peças arquitetônicas, é agora uma adição de plantas geológicas e topográficas, provocando uma mudança de identidade através de fórmulas químicas e especulações comerciais.

A grelha gerada pela máquina provoca a necessidade da simplicidade, da sistematização periódica do objeto que segue uma linha arbitrária de ações. A grelha é a componente que forma o risco, a metodologia e o estado aparentemente simples do objeto. A componente artística provém das suas relações com o mundo invisível, da sua origem à sua funcionalidade e obtendo a sua importância a partir de linhas arbitrárias e comunicações aceleradas. Esta rede logística torna o mais automático numa obra de arte, numa composição complexa de relações imperceptíveis, inerentes aos seus habitantes, mesmo sendo genérica. Para nós, o mundo humano tem evoluído, num estado constantemente no limite. A sua existência é uma percepção deformada pela retina humana, romantizada pela nostalgia e embelezada pelos seus habitantes. É um verdadeiro objeto sensual, segundo Timothy Morton.

O objeto sensual é a grelha na sua presença melancólica,

é o acidente para o carro ou a nossa visão da tela do monitor. O objeto sensual é o causal perceptível. «Objetos sensuais são maravilhosamente, perturbadoramente enredados uns nos outros. É aqui que acontece a causalidade»<sup>50</sup>.

A arquitetura é sensual. Aliás, tudo que seja enquadrado no humano terá sido baseado em retóricas e desejos. Quando Morton narra excertos do livro infantil “A House is a House for Me”<sup>51</sup> (2007), de Mary Ann Hoberman, o autor demarca a percepção instável da casa. «As caixas são casas para bolachas / Os castelos são casas para reis»<sup>52</sup> — O objeto sensual é contido em camadas simbólicas, estando, muitas vezes, sobre outros objetos sensuais, que promove uma natureza instável e irracional.

A casa defendida por Morton, quando deparado com o livro de Hoberman, é sensorial, é uma entidade (espacial) inerente ao que a habita. O problema do objeto sensual é o seu enquadramento do objeto. Por outro lado, a negação do não-humano, do objeto sem contexto assombra Wagner, Morris e Wright, que definem a arquitetura como uma dialogação entre mundos. O hiperobjeto é introduzido como disrupção do ciclo.

O mundo é regrado a partir da causalidade, da ação que leva à consequência. Quando Wright afirma que olhar «[...] para a cidade moderna a partir da cobertura de um edifício de escritórios permite vislumbrar o quão orgânico a máquina é [...]»<sup>53</sup>, a máquina torna-se num objeto sensual, num estado estagnado entre o analítico e o lírico.

O fim do mundo será então o fim do objeto sensual. Será o início de objetos sem contexto, onde a sua observação provoca estranheza e choque. O hiperobjeto destrói o objeto sensual, que obtém destaque não pela simbologia mas pela sua influência e escala, com impacto tão enorme que engloba tudo e todos — o fim do mundo é o início do hiperobjeto.

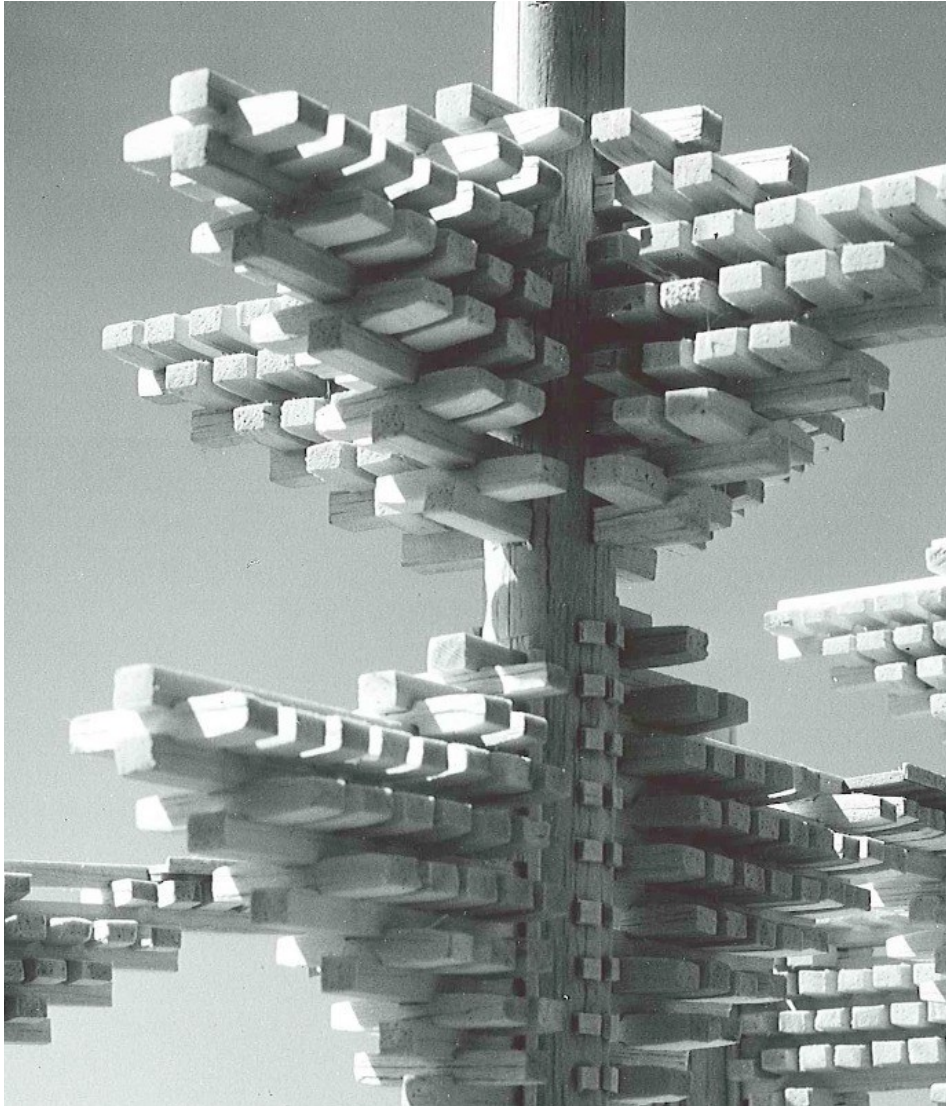


Figura 15— “Cidade no Ar”, de Arata Isozaki, 1962.

## 2.3 **A Catástrofe**



“Os edifícios morrem de pé. Demoli-los, ou reconstruí-los, seria já dar origem a outra vida.”

(I. MOREIRA, 2020)

O Fim do mundo proporciona-nos uma visão sobre o futuro, no entanto a sua capacidade destrutiva perante a experiência social não é original. Quantas vezes o mundo terá acabado para o ser humano? A conceção pessoal do mundo é assaltada por variáveis instáveis, esporádicas, que provocam mudanças, tanto propositadas como inconscientes. Para nós, a introdução da máquina e a ideia de arte total afetam a reação humana. A arquitetura emerge então como o elo entre fins de mundos, proporcionando o espaço necessário para a sua percepção. A ruína transforma-se em memória longínqua de uma realidade menos desenvolvida presa entre os escombros e a nostalgia.

O resultado natural do desastre desencadeia ações simbólicas, sejam coincidentes ou não. Serão as ruínas do Convento do Carmo, em Lisboa, ou a cúpula de Genbaku, em Hiroshima, semelhantes? Talvez a busca arqueológica seja, na sua maior parte, mais simbólica do que funcional, gerando assim respostas diferentes para cada espaço, inerentes a cada hiperobjeto. Morton avisa-nos para o hiperobjeto que, na sua não-localidade, desempenha um papel quasi-divinal, ao habitar uma dimensão oculta. Quando observamos as ruínas do Carmo, casa de peças arqueológicas e monumento nacional, vemos uma cidade de Lisboa em chamas, repleta de tremores que inundam o espaço habitado. O hiperobjeto pode ser não-local mas serão os seus destroços o que lhe dão identidade. E quem é alguém se não os espaços que habita...



Cada vez mais o fim do mundo alastra-se perante o observador, recriando civilizações antigas, perdidas no tempo, em momentos recorrentes na atualidade. Ontem, o monumento era a estátua preservada ao longo do tempo, hoje é a indústria move civilizações. Deu-se início à era da arqueologia industrial. Mas, como é que se diferencia uma ruína arqueológica industrial de uma morte repentina devida às oscilações comerciais? Quando observamos os artefactos deixados pela industrialização, avistamos a sua simbologia ou a simples destruição de mais uma empresa devido a variáveis independentes de si? Independente da resposta, a própria dúvida sugere o hiperobjeto, a realidade em limbo, onisciente mas nunca presente «Porquê? Já não se pode ter uma conversa quotidiana sobre o tempo com um estranho.»<sup>54</sup>.

O fim do mundo sugere a criação do hiperobjeto (e vice-versa). A resposta, contudo, é delimitada pela retrospectiva humana, como se fosse a ruína o catalisador de destruição. O espaço criado a partir do desastre é uma colmatação de vistas deformadas e conceitos destruídos sobre uma realidade quebrada sob a pressão do hiperobjeto.

No livro “The Natural House”<sup>55</sup> (1963), Frank Lloyd Wright observa o espaço habitado como uma sobreposição do solo, sendo a construção em altura apenas uma imitação da superfície. A recusa da construção em altura demonstra a vontade de contacto com a envolvente, com a natureza. A periferia, para Wright, é uma extensão da habitação, gerada pela procura do orgânico, idealizada pelo quotidiano caótico da máquina.

«Tive a ideia de que todas as casas naquela região baixa deviam começar no terreno, e não sobre ele, como então começaram [...]»<sup>56</sup>. O mundo é filtrado sobre planos horizontais,

criando uma visão do real influenciada pelo projetista. A pradaria é contida no vidro da janela e o espaço é estendido para um exterior fictício, contido em entidades inerentes à época. Wright assinala com esta nova forma de arquitetura que “Forma e função são uma.”<sup>57</sup>, ao contrário do aforismo “Forma segue a Função” proferido por Louis Sullivan.

A escola da Pradaria, definição usada para definir a vertente arquitetônica de Wright, é a consequência direta do fim do mundo, provocado pela emergência da máquina, dando uma resposta influenciada tanto pelo catalisador da destruição (a indústria) e o arquétipo destruído (a vertente da obra de arte total). A sua ação é diretamente influenciada pela viscosidade que o desastre provoca, gerando uma distorção local da periferia e de acordo com o existente. Wright observa tanto o enquadramento da habitação pré-industrial, desenhada a partir de disposições complexas com base em referências obsoletas, como a estandardização de elementos, presos entre a estrutura (firmitas) e a sua função (utilitas). Deste modo, a escola da Pradaria retira-se da implosão arquitetônica provocada pela máquina, elevando a sua musa, o natural, num patamar supremo, perfeito, semelhante a uma religião.

Wright apela à plasticidade como catalisador espacial, que inunda o progresso da máquina. As divisões tradicionais da casa tornam-se planos, independentes da mão humana e apenas limitados pela tecnologia (que está sempre em desenvolvimento). A flexibilidade de elementos fordistas<sup>58</sup> criam um novo programa, introduzindo a habitação influenciada pela propriedade do material, ao contrário do tradicional que é influenciado pela sua maneabilidade. «E, implicação inevitável! Novos recursos da era da máquina exigem que todos os edifícios não se assemelhem uns aos outros.»<sup>59</sup>.

O ornamento é substituído pelo padrão, elemento recorrente na estética e ethos da máquina. À medida que a arquitetura se desenvolve, a grelha urbana, os painéis de vidro, o azulejo, os padrões industriais que a sustentam, ficam cada vez mais salientes. O ornamento que personifica, implicitamente, as relações que enquadram o edifício transformam-se nas linhas de cofragem do betão ou no assentamento de blocos numa parede. As relações anteriormente escondidas no trabalho de estuque tornam-se visíveis para toda a população. Assim o diz Wright:

«[...] Ornamento integral é o sentido desenvolvido do edifício, ou o manifesto padrão abstrato da própria estrutura, interpretado. O ornamento integral é simplesmente um padrão de estrutura tornado visivelmente articulado e visto no edifício tal como é visto articulado na estrutura das árvores ou de um lírio dos campos»<sup>60</sup>.

No decorrer do livro, Wright fala ainda sobre o arquiteto do futuro. Este quer tornar a arquitetura (e o arquiteto) num ser vivo com idiosincrasias e instintos. Já não chega a base da formação do ensino superior pois a natureza implica a absorção do exterior que proporciona a inspiração do projetista. O arquiteto tem de nascer em condições propícias a arquitetos, em contacto com a envolvente orgânica. É verdade que uma educação em prol do espaço proporciona um pensamento orgânico mas não gera o futuro. Apenas obtém uma casa numa pradaria e já não existem muitas pradarias.

A casa orgânica é indecisa mas lógica. No meio da “gramática” da casa, termo de Wright, aborda-se a arte catalisador da simplicidade. O simples, segundo o autor, é o padrão orgânico, as relações inatas que as componentes da casa geram. De certa maneira a casa é como a escrita de uma

dissertação: boa composição, gramática expedita e frases simples. «[...] A simplicidade é uma expressão limpa e direta da qualidade essencial da coisa que está na natureza da própria. O padrão inato ou orgânico da forma de qualquer entidade é, portanto, verdadeiramente simples.»<sup>61</sup>. A casa da pradaria, apesar de antiquada, observa o humano e a sua apropriação. O simples é a resposta do ser humano perante uma realidade descontrolada, impercetível e caótica.

Apesar de não ser atual, Wright aborda o fim do mundo, não na sua vertente explosiva mas o acolhimento de uma visão filtrada do Mundo, sempre em desenvolvimento. A Pradaria é o seu Deus pessoal. «Deste inferno, eu tinha sido salvo. O mundo perdeu um eclético e ganhou um intérprete. Se eu não gostasse dos deuses agora, poderia fazer novos.»<sup>62</sup>. Como Wright, acolhemos o hiperobjeto como um Deus, sendo este desinteressado, apático, que não enquadra como os deuses orgânicos, mas destrói.

## *Arquitetura Nuclear*

«Nothing is changed,

Not the river's course, the dynamos' or the trams',

The chimneys and the housetops are as always

But the world is ended.» (K. RAINE, 1947)

A “natureza” é a razão pela qual a arquitetura existe. O refúgio que nega o estado caótico da periferia, a casa da pradaria que acolhe o orgânico. Seja por recepção ou segregação, o natural é o catalisador tanto do projetista como do projeto. A passagem entre estas duas vertentes é controlada pela percepção que o ser humano tem pela tal “natureza”. A transição do movimento “Arts and Crafts” para a Arquitetura Orgânica demonstra a perda antropológica na casa, baseada na transição do protagonista arquitetônico. O ato artístico evidencia o significado do refúgio, que instaura de certa maneira uma realidade paralela ao que se encontra fora do seu mundo. O escultor já não cria estátuas mas sim a natureza que as envolve, como as casas, os teatros e os espaços públicos.

No entanto, a casa da pradaria encontra-se no limbo. Nem segrega o exterior como “Arts and Crafts” nem o acolhe totalmente, como a arquitetura moderna (daí a transição não ser tão evidente). Frank Lloyd Wright eleva a habitação com uma disposição fixa da sua envolvente. A natureza é a sua musa, que envolve o construído, o catalisador de tudo e todos. O ornamento é eventualmente transformado na grelha da máquina, que obtém a sua identidade pela materialidade. Apesar de ambígua, a casa de Wright acolhe a natureza com uma certeza quase religiosa. O orgânico ganha importância na



Figura 16—“Untitled”, de Agnes Martin, 1965.

disposição da casa, os materiais simbolizam o local de implantação. A partir disto, o habitante constrói a janela artificial, não literalmente com pinturas nas paredes mas implicitamente com percepções romantizadas de um mundo criado pela semântica.

A fuga é algo recorrente, ela permeia a casa e o habitante, deformando as tarefas quotidianas. A transição entre a permeabilidade e a segregação da natureza na casa é um círculo vicioso, que define tendências e dogmas. A arquitetura será sempre a fuga de algo. A diferença agora é que fugimos de algo criado por nós... e não o sabemos.

No decorrer da investigação, observamos a grelha como elemento recorrente, como desenvolvimento da arte contemporânea, como resposta sobre a incerteza. Como observamos no texto “Grids”<sup>63</sup> (1979) de Rosalind Krauss, a grelha é a alavanca do moderno, que instaura ordem e emerge como cânone devido à sua natureza estóica. Da base científica à sua tradução geométrica, a grelha representa o controlo, que resiste perante o desenvolvimento do exterior. «No entanto, é

seguro dizer que nenhuma forma dentro de toda a produção estética moderna se sustentou de forma tão implacável, sendo ao mesmo tempo tão impermeável à mudança.»<sup>64</sup>.

A normalização do artístico gera uma discrepância temporal, onde a métrica se enuncia como um limite, qualificando tudo antes de si como passado, sendo ela o presente e o futuro. A grelha moderna é também redundante, comunicando ideais invisíveis que retiram a importância da realidade e enfatizam a interpretação do indivíduo. Ela é nada mais do que um mapeamento superficial do objeto em questão, onde o contacto entre elementos é inexistente. A grelha passa a comportar-se como o estudo da perspectiva. «A perspectiva era a demonstração como a realidade e a sua representação podiam ser mapeadas uma sobre as outra, da forma como a imagem pintada e a sua referência do mundo real se relacionavam - sendo a primeira uma forma de conhecimento sobre a segunda.»<sup>65</sup>. A métrica passa a ocupar a ferramenta de compreensão, onde é a passagem da realidade para o geométrico. As linhas, anteriormente independentes e espontâneas, geram distâncias e objetos que compõem o exterior, difuso pela mesma grelha que a cria. O rigor geométrico da grelha induz a distorção, não urbana como observado na arquitetura medieval e moderna, mas individual, a partir das relações habituais.

A grelha moderna é genérica. Gera espaços repetitivos, fechados sobre o exterior. O refúgio torna-se na paisagem estática, na nostalgia que enquadra o dia-a-dia, na rotina. A casa orgânica é apenas uma memória, um passado que não conseguiu alcançar a velocidade atual. Para nós, o fim do mundo, o antropoceno, é um lugar assustador. Com a introdução do hiperobjeto sentimo-nos em constante receio

perante a possibilidade de um desastre natural. A grelha tornou-se na resposta à obsessão do risco, onde a estandardização leva à negação da identidade, e o que não tem identidade não existe. Importa-nos pois abordar esta arquitetura, que renega o seu habitante e o lança para um ambiente fechado, numa solidão coletiva.

A “House of the Future” (1956), de Alison e Peter Smithson, demonstra o sentimento da grelha moderna. Projetada no âmbito “Ideal Home Exhibition”<sup>66</sup> (1956), onde os destaques foram a sua construção e a da “Fifteenth-Century Castle”, visava promover projetos para o consumidor habitual. Enquanto o castelo britânico apontava a vontade fantasiosa da população, com ornamentos emprestados do Fundo Nacional, a casa do futuro apresentava uma possibilidade de evolução da casa e do habitante em mil novecentos e oitenta.

Habitação de escala relativamente pequena (pelo menos, em relação a um castelo medieval), com um quarto e outras divisões de disposição fluída, a “House of the Future” era geometricamente rígida no seu exterior e espacialmente orgânica no seu interior. A sua geometria superficial acolhe a repetição projetual, gerando uma grelha horizontal, semelhante ao projeto habitacional “Golden Lane” (1952), dos mesmos autores, e os seus móveis de plástico potenciam a modulação da habitação. A grelha existe explicitamente no exterior e implicitamente no interior. Televisões que se ligam sozinhas, alimentos aquecidos em segundos, móveis escondidos no pavimento, o projeto observa a beleza, não só das formas futuristas dos elementos mas das ações escondidas que as enquadram. «O que a cozinha do futuro não conseguiu demonstrar foi como a comida engenhosamente armazenada e preparada teria sabor - isto era um banquete para os olhos, não necessariamente para o



paladar.»<sup>67</sup>.

A “House of the Future” surge também em consequência da 2ª Guerra Mundial, onde se testemunha a capacidade destrutiva do humano e da máquina. Ela demonstra a realidade industrial, onde o risco se sobrepõe à realidade (construída ao longo do tempo). A envolvente torna-se catalisador de destruição, que cria uma casa independente do mundo exterior. O orgânico defendido no projeto dos Smithsons é simplificado ao ponto de só existir o seu próprio núcleo, as suas funções primordiais. Ora, a introdução da grelha apenas sublinha esta vontade, que interliga núcleos habitacionais sem qualquer relação entre eles. O título introdutório deste subcapítulo, “Arquitetura Nuclear”, procura afirmar a busca e reflexão dos Smithsons. O nuclear, de conotação normalmente associada à destruição, afinal influencia e gera espaço arquitetónico.

A casa projetada pelos Smithsons, e que retrata um futuro possível (a nossa atualidade) é, talvez por casualidade, um não-urbanismo. A métrica gerada pela sua geometria invoca uma cidade onde a arquitetura reina, sendo o desenho urbano um produto do objeto arquitetónico, sempre belo e fotogénico. A cidade genérica tal como vista por Rem Koolhaas é similar ao

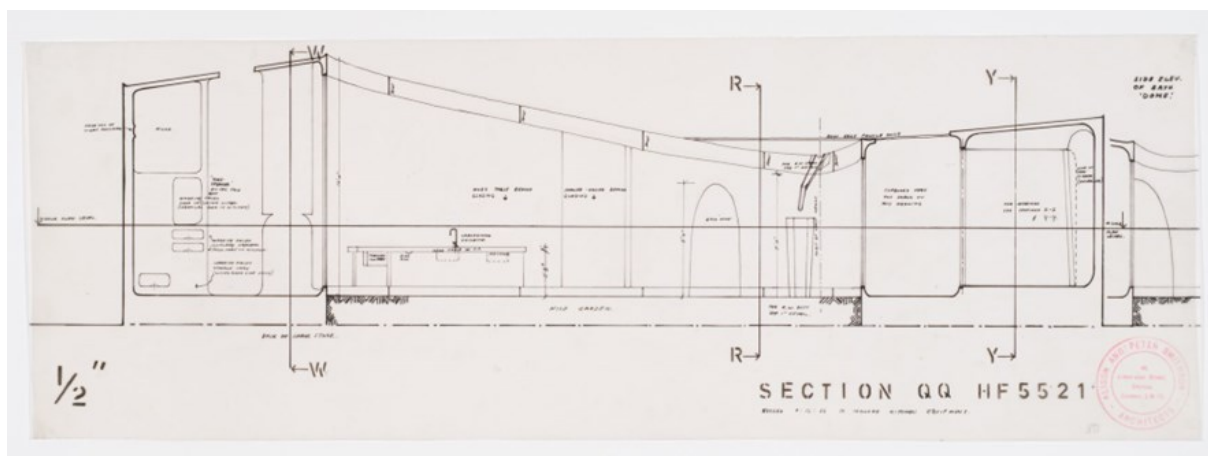


Figura 17— “House of the Future”, de Alison e Peter Smithson, 1956

habitat natural da casa do futuro, que distorce as vias de comunicação e enfatiza o movimento instantâneo, contrário ao urbanismo convencional.

Rem Koolhaas, no livro “Delirious New York”<sup>68</sup> (1978), analisa a ilha de Manhattan e a periferia desde o “descobrimento” à sua expansão comercial e urbana. O que observamos é uma cidade sem acidentes, onde o planeamento precede qualquer obra que possa ser nela projetada. A cidade evolui segundo diretrizes, segundo uma grelha que se apropria a partir do ambiente humano. “Manhattan é o teatro do progresso”<sup>69</sup> que nega o passado impondo o futuro na malha urbana. A ruína perde a sua sombra, a sua história, perdendo-se assim no interior da sua utopia urbana.

O plano urbano de Manhattan teve início em 1807, com desenho de Simeon deWitt, Gouverneur Morris e John Rutherford, sendo a grelha formalmente proposta em 1811. Contendo 2028 quarteirões com o eixo seguindo o comprimento da ilha (salvo exceções topográficas), esta visava facilitar as relações comerciais e imobiliárias, provocando ultimamente o seu oposto. «A terra que divide, desocupada; a população que descreve, conjetural; os edifícios que localiza, fantasmas; as atividades que enquadra, inexistentes»<sup>70</sup>. A cidade, numa tentativa de conter o progresso humano desliga-se do real, obtendo uma realidade otimista, sustentada por especulações e boas vontades. O resultado é o antropocentrismo, o humano como protagonista voltando outra vez ao ciclo arquitetónico que presenciámos com Morris e Wright. Deste modo, a habitação que habita a grelha torna-se no seu próprio mundo. O refúgio passa a elemento protagonista na grelha.

Na sua análise, Rem Koolhaas sublinha ainda o carácter de Coney Island, península adjacente a Brooklyn, como a

manifestação física da realidade desejada pela população. Inicialmente nomeada pelos habitantes nativos como “O lugar sem sombras”, a sua notoriedade provém da fragmentação (territorial) com a restante região. Porém, a sua importância só emerge entre 1823 e 1860, quando Manhattan se torna demasiado densa para os seus habitantes.

Coney Island, transformada ao longo do tempo, torna-se em modelo, como uma mini Manhattan. Com a introdução de Luna Park (1904) e Dreamland (1905), ambos parques de diversão, a realidade passa a ser representada e gerada em cada atração. Observatórios demonstram o espaço ilimitado da imaginação e as montanhas-russas geram as linhas que desafiam as leis da física. Nestes parques, a cidade é montada e desmontada de modo a obter algo mágico, no entanto nada é prático. O montado é simplesmente uma cortina, desnutrida de funções. Trata-se de um local admirado mas não habitado, realmente é um lugar sem sombras.

Em 1911 Dreamland é destruído por um incêndio.

«Segue um período de inquietação.

Em 1914 o Luna Park também se incendia

Dreamland torna-se num parque de estacionamento.»<sup>71</sup>

«Privacy is increasingly defined by a kind of blur within a hyperpublic space»

(B. COLOMINA, 2019)

A força arquitetónica provém da psique humana. A criação espacial terá tido sempre início na tentativa de refúgio, de procura de abrigo contra um ambiente vago. Desta maneira, os rituais habituais da arquitetura prevalecem na mente do arquiteto, que ganha consolo no que é repetido e periodicamente utilizado. Neste sentido, a arquitetura moderna vem diagnosticada como o corpo humano e as suas doenças, como podemos observar no livro “X-Ray Architecture”<sup>72</sup> (2019) de Beatriz Colomina.

Com efeito, a patologia como delimitador espacial não foi algo introduzido na arquitetura moderna. Ela existe desde a peste negra, na Europa, que gerou a quarentena e locais delimitados, a igrejas que resolvem aflições espirituais a partir do espaço sensorial. No entanto, segundo Colomina, a arquitetura moderna é a primeira que é influenciada não só pelo invisível (como a tuberculose) mas pela sua representação (o raio X). Já não é uma suposição do que pode ser mas uma transformação a partir de uma realidade oculta, sobre um papel desfocado, «Como as representações médicas mudaram, as representações arquitetónicas também mudaram.»<sup>73</sup>. O arquiteto, cegado pela luz solar e pelo desenho urbano, acolhe o raio-X como divindade. O natural já não é a causa na arquitetura, como Frank Lloyd Wright afirma nas suas obras, mas sim o natural analisado. Orientações a sul, vãos envidraçados, espaços amplos, exposição solar. Tudo em prol do combate à saúde, e metaforizado num relatório médico. A ligação entre o espaço

arquitetónico e cirúrgico é cada vez maior. O ambiente estéril e os planos contínuos, removidos de ornamento, são evidenciados na sua totalidade. «Não há linha entre arquitetura doméstica e medicina»<sup>74</sup>.

A saúde gera controlo. Perante a introdução da máquina no interior da casa, o arquiteto vira-se para o habitante. O saudável provoca a introspeção do ser humano no espaço, que se retira do instável. As utilizações dos pilotis elevam a casa e o habitante, retirando-o da envolvente invisível, suja. No entanto não é assim tão fácil “Parece que ainda ninguém sabia sobre o cancro de pele”<sup>75</sup>. A arquitetura transforma-se em tentativa de terapia contra o choque. As cores brandas e os planos contínuos são a favor do combate contra os “nervos modernos”, que se multiplicam e induzem uma remoção de identidade. De repente, a população é inócua às mudanças do moderno, à destruição quotidiana. Charles e Ray Eames, após a segunda guerra mundial, definiam a casa como um “amortecedor”<sup>76</sup> que atenua o impacto das consequências bélicas, da destruição nuclear. Segundo os Eames, o amortecedor é o dispositivo comercial, o design. Este é o afastamento do habitante sobre o real. A cura para o choque é a negação dele. Ao paciente moderno é administrado ao mesmo tempo a cura e a doença. Efetivamente, estamos perante uma sociedade de risco.

Este é o risco do «ocupante invisível»<sup>77</sup>, que induz uma ação abrangente. A tuberculose torna-se omnipresente. De repente, os sanatórios transformam-se numa rede contra o impercetível, contra o hiperobjeto, usando o Raio-X como filtro.

O Raio-X é tão esclarecedor como ambíguo. A nitidez da composição óssea acontece à custa do desfoque de tudo o resto, tornando a massa orgânica que a envolve numa névoa. A realidade é novamente o enquadramento de uma realidade

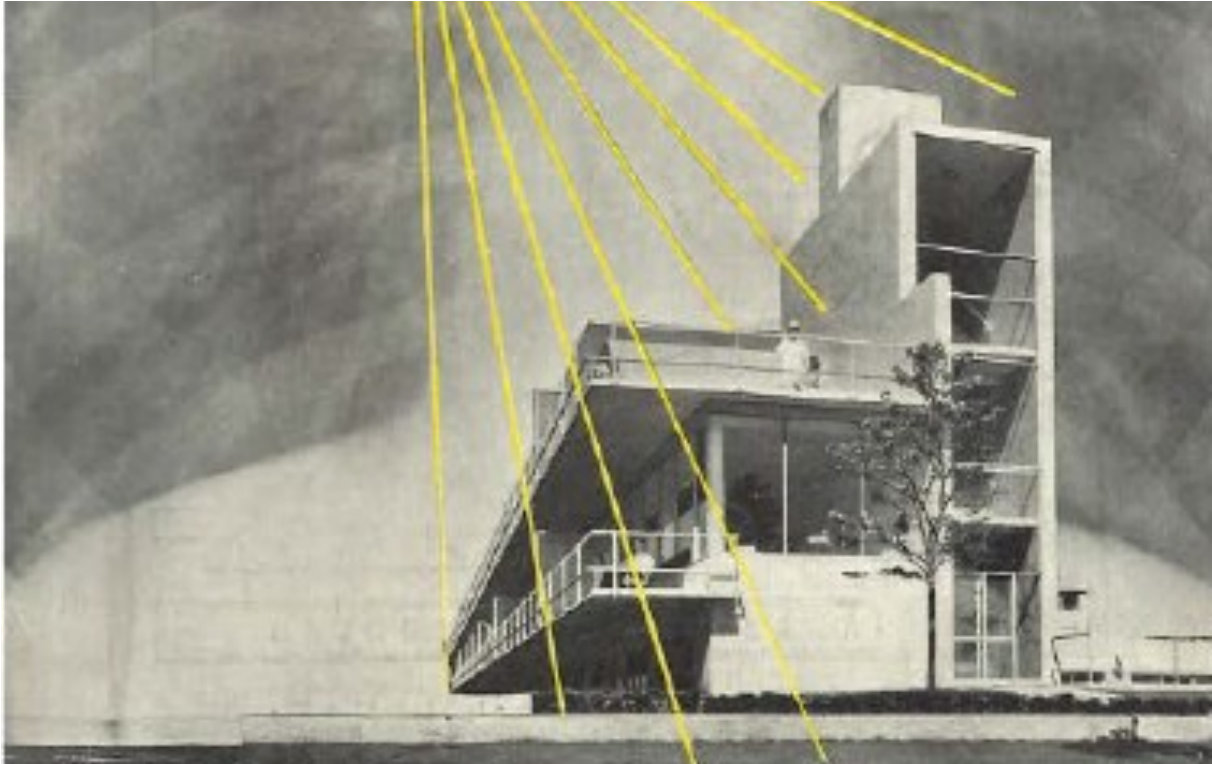


Figura 19— Capa da “Revista Nacional de Arquitectura”

invisível mas agora será mais difícil refutar algo que é científico. O moderno nasce sobre equações e fórmulas irrefutáveis e liga mundos sob a premissa do desenvolvimento. A arquitetura espelha a ciência, que obtém a sua *raison d'être* na estandardização do espaço, na amplitude solar, nas formas geométricas.

No entanto, as verdadeiras repercussões do Raio-X ainda eram elusivas para o ser humano moderno. As radiações extrusivas provocam transparência embora limitada. O corpo orgânico sustido por relações complexas é simplificado num esqueleto embutido numa nuvem imprecisa, «A transparência não é o que parece. O próprio acto de olhar através do vidro desestabiliza a percepção. O espaço agora 'flutua' [...]»<sup>78</sup>, como em hyperdrive. A transparência proporciona ambiguidade. A procura do vidro na construção imita o Raio-X que demonstra uma realidade invisível, algo que o arquiteto tenta à tanto tempo

simular. O vão envidraçado tenta gerar uma ligação, não muito nítida, entre o interior e o exterior. Deste modo, o procurado não é o vítreo mas sim a névoa, que nem define nem retira.

Quando Colomina aborda o escritório de arquitetura SANAA encontramos o propósito do desfoque na arquitetura. Os ideais de Sejima e Nishizawa provocam ainda mais dispersão perante o exterior. As buscas das novas sensações contemporâneas provocam uma mudança temática. De repente, os arquitetos acolhem a mentalidade do invisível. Como não o conseguem conter num espaço linear, o que criam é uma névoa, um filtro que tenta pelo menos sobreviver. O método provém do desconhecido, sendo o espaço a tradução destas novas entidades contemporâneas. Como a imprensa matou a arquitetura medieval, e como a tuberculose influenciou a arquitetura moderna, os novos hiperobjetos destituirão os preceitos arquitetónicos correntes. A arquitetura em névoa é simplesmente uma reação à entropia das hiper-entidades.

A relação entre o espaço privado e o público é uma linha ténue. A limitação espacial é uma sugestão, que deixa ser influenciada pelos habitats que a envolvem. «É como se a



Figura 20— Pavilhão de Barcelona. SANAA, 2012

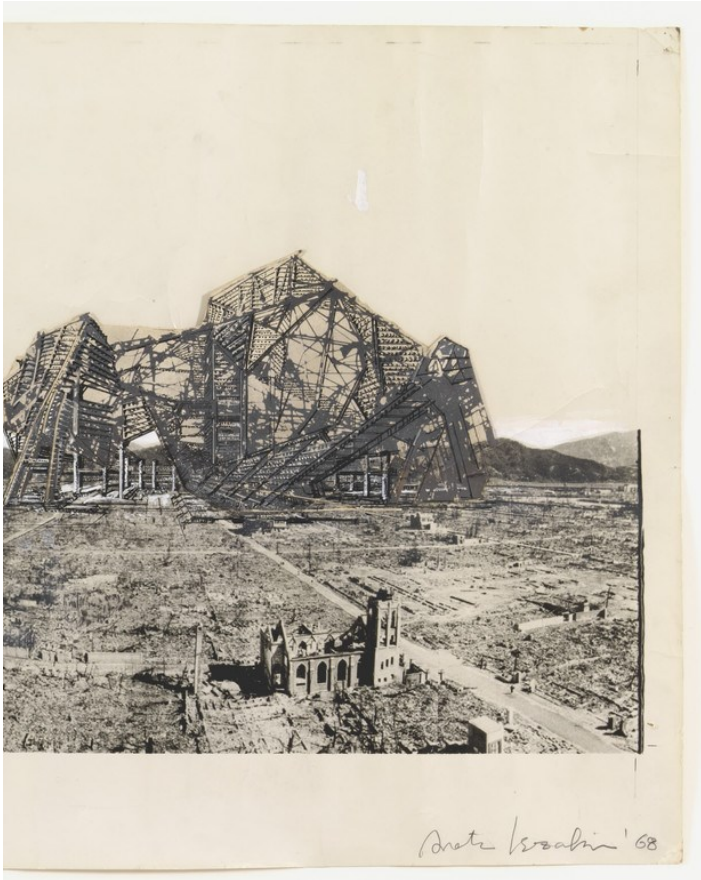
arquitetura quisesse desaparecer, evaporar-se.»<sup>79</sup>.





Figura 21— "Re-ruined Hiroshima", de Arata Isozaki, 1968

## 3.1 **O Rescaldo**





“Whereas before we were evolved in the scene, now we are an outsider, an observer, and can recapture the significance of the former place only by some act of memory.”

(E. RELPH, 2008)

Como observámos no decorrer da investigação, o **Hiperobjeto** é omnipresente. Ele agarra e contamina a sua envolvente, sendo invisível e, por consequência, elusivo. Devido a esta intangibilidade, a arquitetura adquire uma espécie de condição hiper, que o capta na sua fachada e espacialidade. As habitações perto do caudal de cheia são apenas um exemplo num leque abrangente de espaços marcados por acontecimentos aparentemente instantâneos. Acontece porém que estes fenómenos apenas vêm refletidos pela sua força destrutiva e não pelo seu caráter invisível. Não é só na devastação que o hiperobjeto reside mas também no espaço expectante, negligenciado, contaminado e isolado.

Com efeito, a procura de classificação e quantificação para o hiperobjeto resulta numa realidade fragmentada. Daí nasce o **Flash**, a **Trinitite** e a **Viscosidade**, conceitos que nos permitem definir algo importante, e que será uma limitação espacial. Semelhante a um gráfico com padrão de precipitação, estas três definições tentam obter uma ligação direta entre a distância (aparente) do observador e do hiperobjeto. Da sua observação direta (Flash), passando pelo seu rasto (Trinitite), até à sua omnipresença (Viscosidade), a sua reação gera respostas distintas.

A localidade do hiperobjeto é discutível. Timothy Morton, por exemplo, aborda o tema indicando a monumentalidade destas entidades usando a não-localidade da física quântica. O não-local retira a identidade usual que o objeto tem sobre a envolvente. Segundo Morton, o hiperobjeto está separado da

localização, das comunicações reais que constituem o percebido. Como é que um objeto sem local consegue então mudar os arquétipos espaciais e sociais de uma região? O não-lugar do Marc Augé, cremos, pode responder a esta questão.

Espaço gerado a partir do fluxo populacional, o não-lugar surge tangente ao hiperobjeto, negando a identidade do indivíduo que usa o espaço mas não promovendo impacto sobre ele. O observador não o habita, apenas o percorre. Desta maneira, o não-lugar é gerado a partir das linhas viárias, usando a sua falta de identidade como catalisador da distorção espacial. Este põe em causa a percepção do espaço público, que sofre da aceleração exponencial das vias de comunicação.

Deste modo, a temporalidade do espaço surge deformada. A máquina liga mundos afastados pela distância, gerando uma aculturação forçada. A **dromologia**, definição de Virilio que explica o aumento da velocidade logística, torna-se em catalisador do espaço social, agora que é captada por instrumentos técnicos (câmaras fotográficas, radares, etc.) indutores de uma compartimentação da realidade. É então que acontece a fragmentação, tanto na **colisão** do hiperobjeto como na sua propagação no espaço. De repente, contemos mudanças climáticas em gráficos, velocidades em velocímetros, e distâncias em desenhos técnicos. Com Virilio encontramos o elo entre o não-lugar e o espaço convencional. Para nós, as comunicações aceleradas provocam instabilidade cultural e, por sua vez, arquitetónica. A realidade fragmentada pela dromologia é posta em causa pelos seus habitantes, que receiam a perda de controlo. O que resulta é o **fim do mundo**.

O fim do mundo nesta investigação não é tão dramático como o da ficção. Ele acontece quando saímos de casa e observamos a nossa periferia de uma outra maneira, ou quando

contemplamos algo que questiona os nossos ideais. O fim do mundo pode ser captado e catalogado, visto ser cíclico. Gesamtkunstwerk (obra de arte total), por exemplo, reage implicitamente contra a máquina. A adição de vertentes artísticas numa só peça condensa o seu significado perante o observador. Enquanto antes a peça artística era isolada, dando uma interpretação livre sobre o objeto, agora são enquadradas e simplificadas para o observador. A obra de arte total entra na realidade antes desta se destruir. A sua rigidez quase nostálgica tenta ir contra o mundo exterior, em contínuo desenvolvimento. Esta tenta gerar controlo, reconhecendo a arte tradicional e negando a velocidade da indústria. No entanto, o progresso não para.

A arquitetura orgânica surge devido ao fim da obra de arte total. Wright observa o espaço construído como uma ligação com o natural. O espaço da habitação é livre, seguindo as potencialidades do exterior. A casa orgânica é sustida pelo lugar. A conceção artística transforma-se em desenho técnico e os limites da imaginação são monopolizados pela figura do arquiteto. Frank Lloyd Wright observa um novo mundo na destruição de um outro.

O mundo é o que observamos e interpretamos. A natureza, na sua origem fantasiosa, e a máquina, na sua existência ominosa, são apenas um dos casos que demonstra a realidade humana. A arte e a arquitetura são simplesmente a tradução direta do observável e do perceptível. A destruição do mundo demonstra o descontrolo social e local, sendo, além de tudo, recorrente.

Contrário ao orgânico mencionado acima, a megaestrutura nega o exterior. Tendência arquitetónica dos anos cinquenta e sessenta do século XX, o Mega edifício surge como

um possível futuro, agora no passado. A sua geometria e controlo projetual remetem-nos para uma (outra) procura de controlo, que usa o genérico como catalisador urbano. De certo modo, a megaestrutura é delimitada pelo risco, pela ação por precaução, que gera espaços facilmente reproduzíveis. Com a introdução da grelha, a rede do metro torna-se no seu catalisador, gerando uma rede de comunicação invisível à população. A distorção temporal e espacial encontrada no não-lugar e na dromologia é potencializada nesta rede de comunicação, que simula a viagem instantânea com a sua periferia escura e as suas estações similares. O urbanismo genérico, o mediano, é assim obtido, entre tubos e estradas. O metro é a megaestrutura, e “**A megaestrutura, é o metro!**”.

A cidade genérica de Koolhaas se encontra também neste paradigma, gerando sensações artificiais no seu habitante. A grelha reorganiza e delimita as suas relações de modo a enquadrar o traçado urbano no mundo presente. O que acontece na cidade genérica é a criação de algo sem contexto. A grelha reina, e o arquiteto produz mundos por quarteirões. O genérico é a disrupção temporal, o não-lugar, a rede de metro, algo que induza uma paisagem vulgarizada, semelhante à rotina humana.

Desta maneira, a **sociedade de risco** é gerada a partir das repercussões da grelha. O espaço de risco é radioativo. Ele contamina o quotidiano e, devido à sua invisibilidade, torna-se omnipresente (pelo menos para a sua população). Já não conseguimos ter uma conversa inofensiva sem nos enquadrar na realidade contemporânea, que inunda o mundo com taxas de mortalidade, desastres naturais e fenómenos meteorológicos atípicos. Um diálogo sobre o tempo transforma-se numa série de temas subentendidos.

A sociedade de risco recebe a sua envolvente,

desenhando um espaço em contínua destruição. Ela está presente nos bunkers, na linha de segurança do aeroporto, ou na quarentena. O colidido proporciona realidades adversas.

Estas são reflexivas, que projetam a sua natureza para a periferia. A Sociedade de Risco é uma resposta analítica perante o adverso. A conceção projetual é desenvolvida a partir desta, que agarra a condição humana e a delimita. A manifestação local é substituída por percentagens e tabelas, que induzem uma reação geral, talvez esta exponenciada pela velocidade, pela dromologia.

A partir do final da Segunda Grande Guerra, várias peças arquitetónicas tornavam-se para a destruição. A construção em grelha, a repetição espacial e a convergência de infraestruturas evidenciam a vontade de controlo, outra vez mais, do arquiteto. Perante a explosão atómica, a envolvente da casa é destruída. Já não existe pradarias, apenas um exterior nocivo ao humano, despindo a arquitetura até ao seu **núcleo**. A casa do futuro dos Smithson demonstra uma realidade etérea. A noção mitológica da habitação, potencializada pela natureza, agora transforma-se num antropocentrismo. A pressão gerada pelo hiperobjeto deforma o espaço de tal maneira que o divide. A barreira que Wright queria destruir entre o natural e o arquitetónico é outra vez erguida. Durante a investigação observamos um círculo vicioso em busca do significado arquitetónico. Ou a desligamos do exterior, numa tentativa fútil de o controlar, ou a ligamos a ele, numa tentativa fútil de o observar.

Com a obra de Tara Donovan, “**Untitled** (Plastic Cups)” (2006), abordamos os limites espaciais na arquitetura. Como esta, que gera um novo objeto a partir da repetição do mesmo elementos (os copos de plástico), a arquitetura aqui abordada obtém o seu significado a partir de variáveis



transparentes, sobrepostas entre si. A introdução da tuberculose como catalisador da arquitetura moderna aborda a simbiose entre a medicina e o edifício. A simbologia perdida na construção é outra vez magnificada, sendo esta vez sustentada pelo científico. A arquitetura sem título demonstra-se no Raio-X, que a transporta para a habitação, tentando simular a sua transparência. No entanto, o que provoca é um espaço em oscilação. A transparência invoca a realidade invisível do hiperobjeto.

—

Para complementar e talvez terminar o nosso argumento, recuperamos o prefácio “Clouds of Unknowing” do livro “In the Dust of this Planet” (2011), de Eugene Thacker, onde nos deparamos com o horror filosófico perante a nossa experiência. Para Thacker não se tratará apenas de um género cinematográfico ou musical mas de uma metodologia de pensamento. O medo do desconhecido e do **desastre** denomina o horror, que questiona paradigmas e submete ao humano uma questão importante: será o antropocentrismo a resposta?

O autor aborda pois a humanidade como uma transição recorrente de filosofias: o mitológico; o teológico; o existencial; e, por último, aponta para o próximo; talvez o cosmológico? A noção de uma filosofia enquadrar somente entidades não-humanas parece criar um horror pragmático. A transição de seres divinos mas humanos para objetos aparentemente intemporais gera o horror de Thacker, o poder do desconhecido. A sociedade de risco trava o terror filosófico. A sua natureza analítica contém o não-humano em frações inteligíveis, gerando o mundo em que vivemos. No entanto, quando o risco não

conseguir enquadrar o desconhecido, o que acontece? O mundo acabará?

Arquitetura do desastre é a reação humana face ao incógnito. Ela traduz o progresso humano em momentos tangíveis. A distorção causada pela dromologia, os não-lugares, e os espaços genéricos são resultado do antropoceno, que invoca o não-humano. Na introdução do livro “Hyperobjects” (2013), Timothy Morton enquadra o hiperobjeto no designado OOO (Ontologia Orientada aos Objetos). OOO, com base no pensamento de Heidegger, sugere uma realidade fora do ser humano que contextualiza o objeto fora dele. O hiperobjeto é independente da sua envolvente, comunicando apenas em momentos esporádicos, acabando quase sempre em destruição, conceptual ou física.

Por exemplo, na arquitetura industrial este fenómeno é acelerado devido aos progressos tecnológicos e sociais. No entanto, a fixação de Walter Gropius por os elevadores de grãos, sublinhado em “Die Entwicklung Moderner Industriebaukunst” [“O Desenvolvimento da Arquitetura Moderna Industrial”] (1913) é novamente relevante. A outrora investigação do desenvolvimento industrial é atualmente uma retrospectiva à arquitetura mumificada, estática perante os problemas sociais e ambientais. O que observamos com os silos é o seu rasto após a morte. A fatalidade do desastre demonstra-se pela sua inutilização e decadência, deixando rastos e artefactos. **O edifício morre de pé**, mas a sua monumentalidade perdura, obtendo um objeto entre realidades, entre zonas.

## (Glossário)

“*(Un)Entitled*” – Referente à obra de Tara Donovan, “Untitled (Plastic Cups)” (2006), e recepção de Timothy Morton, abordando a falta de nome da obra como um desenvolvimento por vezes accidental, é abordado como uma arquitetura metamórfica, que assume uma forma e, conseqüentemente, um impacto completamente diferente do inicialmente proposto.

“Arquitetura Nuclear” – Alusivo às conseqüências provocadas pela radiação nuclear, o capítulo introduz definições que abordam estados metafísicos, tais como a viscosidade. Esta designação usada por Timothy Morton tenta traduzir uma área, quase sempre invisível, que entidades criam ou são influenciadas por elas. Da radiação ao cerco militar, cada objeto contém uma zona, capaz de alterar a sua utilização e também o seu contacto com o observador.

“**[A] Colisão**” e “Fragmentação” – Semelhante à sua definição original, a Colisão remete para o impacto do hiperobjeto na realidade humana, ou seja, um episódio, diretamente ou não, ligado a esta. Seja, tanto uma cheia, como uma explosão, a colisão é tanto o acontecimento como os despojos criados a partir deste.

“**[O] Desastre**” e “Reação Humana” – A memória coletiva da humanidade funciona apenas por choque. Somente desastres, eventos que questionam o paradigma social e arquitetónico, provocam mudanças aparentes na sociedade que conseguem sobreviver à passagem do tempo. E assim, podemos observar

que as consequências provocadas por acontecimentos desastrosos são a única maneira de quantificar e qualificar esta entidade metafísica: o hiperobjeto.

“Disrupção Temporal” – O hiperobjeto é, na sua maior parte, um conjunto de ações -reações espelhadas num grande período de tempo. A sua observação torna-se fragmentada e, quase sempre, tendenciosa perante a ação imediata. Para isto, é necessário a captação ao longo do tempo, como uma logística temporal da atualidade, expressão baseada a partir de Paul Virilio e o seu estudo da logística moderna, de modo a acolher a sua escala massiva.

“Fim do Mundo e Pradaria” – O fim do mundo representa a destruição analítica do habitual. Com o aumento exponencial do diálogo logístico entre as partes do todo e, com a descoberta da ciência quântica, o Mundo é fragmentado e compartimentado, de modo a acolher o supra-desenvolvimento do Antropoceno, destruindo a arquitetura convencional, tais como as casas da pradaria de Frank Lloyd Wright, virada para uma realidade que já não existe, havendo apenas uma memória, uma pseudopradaria.

“**[A] Fotografia de Pandora**” – Remetido à caixa de Pandora, entidade que muda a realidade após a sua abertura, os hiperobjetos proporcionam uma omnisciência sobre a realidade. Uma das diferenças sobre Pandora e a sua fotografia é a percepção que temos sobre o objeto – a caixa desaparece e, com ela, a força necessária para a mudança de paradigma. A

realidade é diluída sobre a grelha imposta. É então que o acontecimento efêmero ganha importância, acompanhado de um elemento capaz de o imortalizar, a fotografia.

“**[O] Hiperobjeto**” e “In Situ” – Apesar da sua existência invisível e aparentemente onisciente perante o observador, o impacto do hiperobjeto é sempre local. Claro que, com o aumento da escala, o local torna-se não só numa localização espacial mas, também, em vários momentos simbólicos, abundantes numa sociedade genérica (definição primeiramente abordada por Rem Koolhaas no texto “Generic City” (1995)). Do aeroporto ao conflito militar, as ocorrências não só criam consequências mundiais mas, também, alterações inerentes às práticas habituais, presentes neste tipo de locais, sempre dependentes de algo (como o aeroporto do avião e o conflito militar da arma).

“Mega e Hiper” – Desde a chegada da logística moderna (rádio e internet) à introdução da definição do Antropoceno, a sociedade tornou-se numa composição de variáveis invisíveis, instáveis, que moldam a composição aparente das coisas. Ou seja, a cidade transforma-se num objeto irregular capaz de assimilar corpos estranhos mas sempre dependente destes para a sua função.

“**[O] Rescaldo**” - Alusão à palavra *Aftermath*, “O Rescaldo” demarca a totalidade investigativa. Este momento isola fatores introduzidos ao longo do texto, associando-os de modo a conter uma perspetiva abrangente. Semelhante a uma cratera, este é

as repercussões, diretas ou indiretas, do desastre na envolvente.

“Sociedade de Risco” – Definição primeiramente usada por Ulrich Beck no seu livro “Risk Society”, esta alínea aborda a disparidade moderna, e irónica, da atualidade que cria constantemente hiperobjetos e “soluções” para estes. A sociedade de risco é simplesmente o produto da evolução humana, magnificada pela dromologia, definição de Paul Virilio, que define a ciência que estuda os efeitos da velocidade (evolutiva) na sociedade.

# (Notas Rodapé)

## O Hiperobjeto

- 1—HERSEY, John - **Hiroshima**. 1ª ed. Lisboa: Antígona, 2010.
- 2—(MORTON, Timothy - Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World, p.42)
- 3—PEREIRA, Álvaro S - The Opportunity of a Disaster: The Economic Impact of the 1755 Lisbon Earthquake. The Journal of Economic History. Cambridge. Vol. 60, nº 2 (2009), p. 466-499.
- 4—Produto Interno Bruto, representa a soma de todos os bens materiais e serviços de uma região ou país.
- 5—PEREIRA, Álvaro S - The Opportunity of a Disaster: The Economic Impact of the 1755 Lisbon Earthquake, p. 491
- 6—PEREIRA, Álvaro S - The Opportunity of a Disaster: The Economic Impact of the 1755 Lisbon Earthquake, p. 471
- 7—PEREIRA, Álvaro S - The Opportunity of a Disaster: The Economic Impact of the 1755 Lisbon Earthquake, p. 471
- 8—BANHAM, Reyner - *Reyner Banham Loves Los Angeles*. Londres: BBC Studios, 1972. 1 cassete vídeo (VHS) (51min.).
- 9—BANHAM, Reyner - Reyner Banham Loves Los Angeles, [00:02:16]
- 10—BANHAM, Reyner - Reyner Banham Loves Los Angeles, [00:10:47]
- 11—STRUGATSKY, Arkady; STRUGATSKY, Boris - **Roadside Picnic**. Londres: Orion Publishing Co., 2012.
- 12—TARKOVSKY, Andrei - *Stalker*. Moscovo: Goskino, 1979. 1 cassete vídeo (VHS) (2h, 40min.).
- 13—Smog, termo usado para definir a acumulação de poluentes numa grande neblina.
- 14—STRUGATSKY, Arkady. STRUGATSKY, Boris - Roadside Picnic.
- 15—MORTON, Timothy - Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World, p.38
- 16—BANHAM, Reyner - **Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- 17—Baby boom, definição que nomeia a explosão demográfica devido ao aumento vegetativo, durante 1946 e 1964.
- 18—AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia sobre a sobremodernidade, p.83
- 19—RELPH, Edward. **Place and Placelessness**. Londres: Pion Limited, 2008.
- 20—RELPH, Edward. place and placelessness, p.29
- 21—AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia sobre a sobremodernidade, p.37
- 22—AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia sobre a sobremodernidade, p.39
- 23—REGGIO, Godfrey. *Koyaanisqatsi*. Nova Iorque: IRE Productions, 1982. 1 cassete vídeo (VHS) (1h, 26min.)
- 24—ANTONIONI, Michelangelo - *Zabriskie Point*. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1970. 1 cassete vídeo (VHS) (1h, 52min).
- 25—VIRILIO, Paul - **Speed and Politics**. Los Angeles: Semiotext(e), 2006.
- 26—VIRILIO, Paul - Speed and Politics, p.30
- 27—VIRILIO, Paul - Speed and Politics, p.33

## A Colisão

- 28—(VIRILIO, Paul - Speed and Politics, p.64)
- 29—(VIRILIO, Paul - Speed and Politics, p.65)
- 30—SPIELBERG, Steven - Empire of the Sun. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1987. 1 cassete vídeo (VHS) (2h, 34min).
- 31—(SPIELBERG, Steven - Empire of the Sun, [02:17:26])
- 32—STRUGATSKY, Arkady; STRUGATSKY, Boris - **Roadside Picnic**. Londres: Orion Publishing Co., 2012.
- 33—BECK, Ulrich - **Risk Society: Towards a New Modernity**. London: SAGE Publications, 1992. ISBN 0-8039-8346-8.

- 34—BECK, Ulrich - Risk Society: Towards a New Modernity, p.20
- 35—BECK, Ulrich - Risk Society: Towards a New Modernity, p.20
- 36—BECK, Ulrich - Risk Society: Towards a New Modernity, p.30
- 37—BECK, Ulrich - Risk Society: Towards a New Modernity, p.72
- 38—BECK, Ulrich - Risk Society: Towards a New Modernity, p.40
- 39—AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia sobre a modernidade, p.83
- 40—VIRILIO, Paul - Speed and Politics, p.34
- 41—MORTON, Timothy - Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World, p.110
- 42—HUGO, Victor - **Notre-Dame de Paris**. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.
- 43—CASTANHEIRA, Ricardo Manuel - **Gesamtkunstwerk. A utopia de Wagner**. Porto: Universidade do Porto, 2013. Dissertação de Mestrado.
- 44—CASTANHEIRA, Ricardo Manuel - Gesamtkunstwerk. A utopia de Wagner, p.111
- 45—SPAB, Sociedade para a Proteção de Edifícios Antigos, manifesto disponível em <https://www.spab.org.uk/about-us/spab-manifesto>
- 46—MORRIS, William; WEBB, Philip; *et al*- The SPAB Manifesto, p.1
- 47—MORRIS, William; WEBB, Philip; *et al*- The SPAB Manifesto, p.1
- 48—WRIGHT, Frank L - The Art and Craft of the Machine. Brush and Pencil. Chicago. Vol. 8, nº 2 (1901), p. 77-81, 83-85, 87-90.
- 49—WRIGHT, Frank L - The Art and Craft of the Machine, p.80
- 50—MORTON, Timothy - Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World, p.118
- 51—HOBERMAN, Mary Ann - **A House Is a House for Me**. Londres: Puffin Books, 2007. ISBN 978-0142407738
- 52—HOBERMAN, Mary Ann - A House Is a House for Me, p.27
- 53—WRIGHT, Frank L - The Art and Craft of the Machine, p.90

## A Catástrofe

- 54—(MORTON, Timothy - Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World, p.99)
- 55—WRIGHT, Frank L - **The Natural House**. Nova Iorque: Horizon Press Inc, 1963. ISBN 978-0451604699.
- 56—WRIGHT, Frank L - THE NATURAL HOUSE, p.16
- 57—WRIGHT, Frank L - THE NATURAL HOUSE, p.28
- 58—Elementos fordistas, elementos que são montados a partir de uma linha de montagem. Alusão a Henry Ford.
- 59—WRIGHT, Frank L - THE NATURAL HOUSE, p.53
- 60—WRIGHT, Frank L - THE NATURAL HOUSE, p.56
- 61—WRIGHT, Frank L - THE NATURAL HOUSE, p.188
- 62—WRIGHT, Frank L - THE NATURAL HOUSE, p.20
- 63—KRAUSS, Rosalind - Grids. October. Londres. Vol. 9 (1979), p. 50-64.
- 64—KRAUSS, Rosalind - Grids, p.50
- 65—KRAUSS, Rosalind - Grids, p.52
- 66—Ideal Home Exhibition, exibição em Londres que demonstrava os diferentes tipos de habitações. Atualmente designada de "Ideal Show Home", criada inicialmente pelo jornal Daily Mail, sendo agora da companhia Media 10.
- 67—OWENS, Gwendolyn - Alison and Peter Smithson's 1956 "House of the Future", p. 19



- 68—KOOLHAAS, Rem - Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan. Nova Iorque: The Monacelli Press, Inc. 1994.
- 69—KOOLHAAS, Rem - Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan, p.13
- 70—KOOLHAAS, Rem - Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan, p.19
- 71—KOOLHAAS, Rem - Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan, p.78
- 72—COLOMINA, Beatriz - X-RAY ARCHITECTURE. Zurique: Lars Müller Publishers, 2019.
- 73—COLOMINA, Beatriz - X-RAY ARCHITECTURE, p.16
- 74—COLOMINA, Beatriz - X-RAY ARCHITECTURE, p.22
- 75—COLOMINA, Beatriz - X-RAY ARCHITECTURE, p.22
- 76—COLOMINA, Beatriz - X-RAY ARCHITECTURE, p.54
- 77—COLOMINA, Beatriz - X-RAY ARCHITECTURE, p.71
- 78—COLOMINA, Beatriz - X-RAY ARCHITECTURE, p.151
- 79—COLOMINA, Beatriz - X-RAY ARCHITECTURE, p.168



# (Referências Imagéticas)

## Fotografia de Pandora

Figura 1—Fotomontagem com tabela de precipitação nuclear sobre Bikini Atoll (esquerda) e queimadura por radiação no escalpe de um membro da tripulação do navio Daigo Fukuryū Maru (direita). Disponíveis em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nuclear\\_testing\\_at\\_Bikini\\_Atoll](https://en.wikipedia.org/wiki/Nuclear_testing_at_Bikini_Atoll)

Figura 2—Recorte de Fotografia do filme “Star Wars: Episode 6 - Return of the Jedi”, de George Lucas, 1983. [00:53:29]

Figura 3—Recorte de Fotografia do filme “Koyaanisqatsi”, de Godfrey Reggio, 1982 [00:23:34]

## O Hiperobjeto

Figura 4—Demarcação de cheias na fachada de uma habitação no Porto. Disponível em: <https://portosecreto.co/porto-cheias-anos-60-80/>

Figura 5—Fotomontagem de mapa Europeu “Europa excultissima”, Peter Schenk, circa 1700. Original disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Europa\\_excultissima\\_-\\_CBT\\_5871228.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Europa_excultissima_-_CBT_5871228.jpg)

Figura 6—Fotograma do filme “Reyner Banham Loves Los Angeles”, de Reyner Banham, 1972. [00:02:16]

Figura 7—Centre Pompidou, de Piano & Rogers, 1977. Disponível no livro: “Megastucture: Urban Futures of the Recent Past”, de Reyner Banham, 1977. [P. 213]

Figura 8—Recorte de Fotografia do Metro de Montreal. Disponível em: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/montreal-metro>

Figura 9—Recorte de Fotografia do filme “Koyaanisqatsi”, de Godfrey Reggio, 1982. [01:04:24]

Figura 10—Recorte de Fotografia do Filme “Zabriskie Point”, de Michelangelo Antonioni, 1970. [01:43:49]

## A Colisão

Figura 11—Vista da Cidade de Hiroshima a Partir do Monte Futaba após Explosão Atômica. Desenho de Goro Kiyoyoshi, 80 anos de idade. Disponível no livro: “Unforgettable Fire: Pictures Drawn by atomic Bomb Survivors”, de Nippon Hōsō Kyōkai (NHK), 1977. [P.11]

Figura 12— Perspétiva exterior de “Aircraft Carrier City in Landscape”, de Hans Hollein, 1964. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/634>

Figura 13—Fotografia do Teste “Crossroads”. Departamento da Defesa dos Estados Unidos da América, 1946. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Opera%C3%A7%C3%A3o\\_Crossroads](https://pt.wikipedia.org/wiki/Opera%C3%A7%C3%A3o_Crossroads)

Figura 14—Recorte de Fotografia do filme “Anthropocene. The Human Epoch”, de Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky e Nicholas de Pencier, 2018 [01:11:29]

## A Catástrofe

Figura 15—Recorte Fotográfico da Maquete da “Cidade no Ar”. Arata Isozaki, 1962. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/912730/a-cidade-no-ar-de-arata-izozaki>

Figura 16—Recorte da obra “Untitled”, de Agnes Martin, 1965. Disponível no artigo: “Grids”, de Rosalind Krauss, 1979. [P.53]

Figura 17— Secção Longitudinal QQ de “House of the Future”, de Alison e Peter Smithson, 1956. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/2/what-the-future-looked-like/32734/1956-house-of-the-future>

Figura 19— Recorte da Capa de “Revista Nacional de Arquitectura”. N.º 126, 1952. Disponível no livro: “X-ray Architecture”, de Beatriz Colomina, 2019. [P.75]

Figura 20— Intervenção no Pavilhão de Barcelona, Vista Interior. SANAA, 2012. Disponível em: <https://miesbcn.com/project/sanaa-intervention/>

## **O Rescaldo**

Figura 21— Recortes de “Re-ruined Hiroshima”. Perspetiva, de Arata Isozaki, 1968. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/816>

# (Referências Académicas)

## (Bibliográficas)

AUGÉ, Marc - **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia sobre a sobremodernidade**. 2ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1998. ISBN 972-25-0580-7

BANHAM, Reyner - **Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. ISBN 84-252-0715-0

BECK, Ulrich - **Risk Society: Towards a New Modernity**. London: SAGE Publications, 1992. ISBN 0-8039-8346-8.

CAMPBELL, Peter B - The Anthropocene, hyperobjects and the archeology of the future past. *Antiquity*. Cambridge. DOI 10.15184/aqy.2021.116. Vol. 95, nº 383 (2021), p. 1315-1330.

CASTANHEIRA, Ricardo Manuel. **Gesamtkunstwerk. A utopia de Wagner**. Porto: Universidade do Porto, 2013. Dissertação de Mestrado.

COLOMINA, Beatriz - **X-Ray Architecture**. Zurique: Lars Müller Publishers, 2019. ISBN 978-3-03778-443-3.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; WERLEMANN, Hans - **S, M, L, XL**. 2ª ed. Nova Iorque: The Monacelli Press, Inc. 1998. ISBN 1-885254-86-5.

KOOLHAAS, Rem - **Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan**. Nova Iorque: The Monacelli Press, Inc. 1994. ISBN 1-885254-00-8

KRAUSS, Rosalind - Grids. *October*. Londres. DOI 0.2307/778321. Vol. 9 (1979), p. 50-64.

KYŌKAI, Nippon Hōsō - **Unforgettable Fire: Pictures Drawn by Atomic Bomb Survivors**. Nova Iorque: Pantheon Books. 1977. ISBN 0-394-51585

MOREIRA, Inês - Zona de Exclusão de Chernobyl: observações e fotos do trabalho de campo. *Unplanned*. Porto. ISSN: 2795-5206. Vol. 1, nº3, p. 1-8.

MOREIRA, Inês - **Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental**. 1ª ed. Porto: Parábola Crítica, 2022. ISBN 978-989-33-3204-7.

MORTON, Timothy - **Hyperobjects: Ecology After the End of the World**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. ISBN 978-0-8166-8923-1.

OWENS, Gwendolyn - Alison and Peter Smithson's 1956 "House of the Future". *Gastronomica*. Berkeley. ISSN 1529-3262. Vol.1, nº1, p. 18-21

PEREIRA, Álvaro S - The Opportunity of a Disaster: The Economic Impact of the 1755 Lisbon Earthquake. *The Journal of Economic History*. Cambridge. ISSN 1471-6372. Vol. 60, nº 2 (2009), p. 466-499.

RELPH, Edward - **Place and Placelessness**. Londres: Pion Limited, 2008. ISBN 978-0-85086-176-1

ROSMANINHO, João - Humberto Roberto e a Nefologia. Guimarães: Edição do Autor, 2022. ISBN 978-989-33-2953-5

STRUGATSKY, Arkady; STRUGATSKY, Boris - **Roadside Picnic**. Londres: Orion Publishing Co., 2012. ISBN 9780575093133

THACKER, Eugene - **In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy**. Winchester: Zero Books, 2011. ISBN 978-1846946769

VIRILIO, Paul - **Guerra e Cinema**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019. ISBN 978-989-8868-40-4

VIRILIO, Paul - **Speed and Politics**. Los Angeles: Semiotext(e), 2006. ISBN 978-1-58435-040-8

WEIZMAN, Eyal - **Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability**. Nova Iorque: Zone Books, 2017. ISBN 9781935408864.

WRIGHT, Frank L - The Art and Craft of the Machine. Brush and Pencil. Chicago. DOI 10.2307/25505640. Vol. 8, n° 2 (1901), p. 77-81, 83-85, 87-90.

WRIGHT, Frank L - **The Natural House**. Nova lorque: Horizon Press Inc, 1963. ISBN 978-0451604699.

## (Filmográficas)

ANTONIONI, Michelangelo - *Zabriskie Point*. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1970. 1 cassette vídeo (VHS) (1h, 52min).

BAICHWAL, Jennifer; BURTYNSKY, Edward; PENCIER, Nicholas de - *Anthropocene: The Human Epoch*. Toronto: Kanopy, 2018. Formato digital (MP4) (1h, 27min.).

BAICHWAL, Jennifer; BURTYNSKY, Edward - *Watermark*. Toronto: Mongrel Media, 2013. Formato digital (MP4) (1h, 30min.).

BANHAM, Reyner - *Reyner Banham Loves Los Angeles*. Londres: BBC Studios, 1972. 1 cassette vídeo (VHS) (51min.).

EAMES, Charles; EAMES, Ray - *Powers of Ten*. Paris: Pyramid Films, 1977. 1 cassette vídeo (VHS) (9 min.).

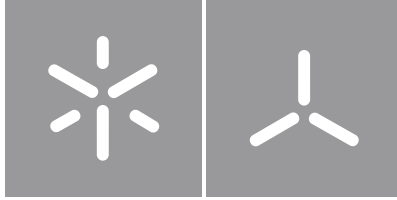
FRICKLE, Ron - *Samsara*. Nova lorque: Oscilloscope Laboratories, 2012. 1 DVD vídeo (1h, 39min.).

GLAWOGGER, Michael - *Workingman's Death*. Capellen: Paul Thiltges Distributions, 2005. DVD vídeo (2h, 2min.).

REGGIO, Godfrey - *Koyaanisqatsi*. Nova lorque: IRE Productions, 1982. 1 cassette vídeo (VHS) (1h, 26min.).

SPIELBERG, Steven - *Empire of the Sun*. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1987. 1 cassette vídeo (VHS) (2h, 34min).

TARKOVSKY, Andrei - *Stalker*. Moscovo: Goskino, 1979. 1 cassette vídeo (VHS) (2h, 40min.).



**Universidade do Minho**

Escola de Arquitetura, Arte e Design

João Alexandre da Costa Leite

**Arquitetura do Desastre: o Hiperobjeto em  
Barcelos**

Volume II

Dissertação de Mestrado  
Mestrado Integrado em Arquitetura  
Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação de

**Professor Doutor João Ricardo Rosmaninho Duarte  
Silva**

**Professora Doutora Maria Inês da Silva Antunes  
Moreira**

## 4.1 **Ruína**





Figura 1

Estas Fotografias são de autoria própria,  
tiradas entre outubro e dezembro de  
2022.

Sociedade Industrial Vouga Lda.  
Rua de Olivença, nº166. Arcozelo.  
Barcelos, Braga. 4750-190  
PORTUGAL



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16





Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

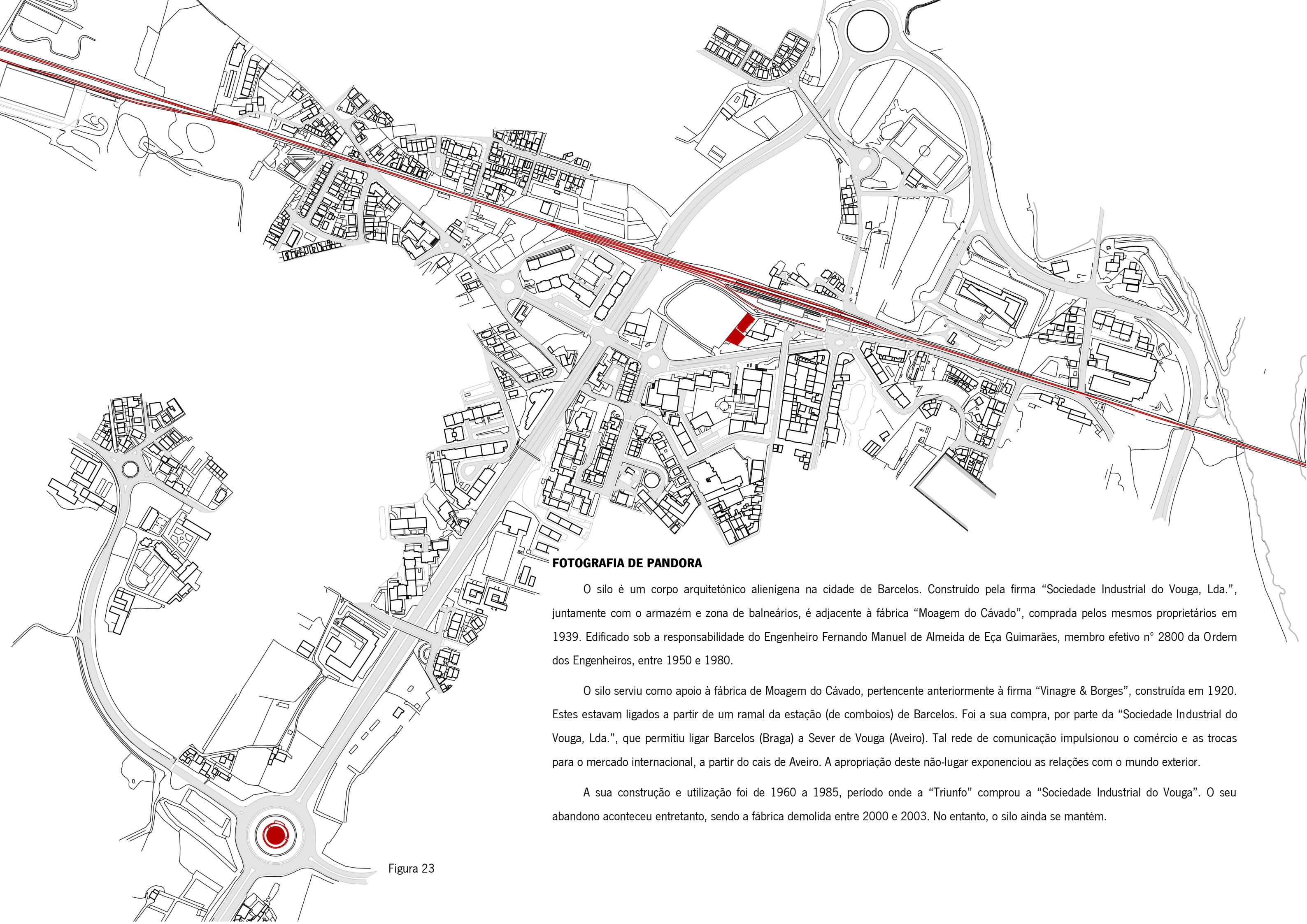


Figura 21



Figura 22

## 4.2 **Sombra Moderna**



#### **FOTOGRAFIA DE PANDORA**

O silo é um corpo arquitetónico alienígena na cidade de Barcelos. Construído pela firma “Sociedade Industrial do Vouga, Lda.”, juntamente com o armazém e zona de balneários, é adjacente à fábrica “Moagem do Cávado”, comprada pelos mesmos proprietários em 1939. Edificado sob a responsabilidade do Engenheiro Fernando Manuel de Almeida de Eça Guimarães, membro efetivo nº 2800 da Ordem dos Engenheiros, entre 1950 e 1980.

O silo serviu como apoio à fábrica de Moagem do Cávado, pertencente anteriormente à firma “Vinagre & Borges”, construída em 1920. Estes estavam ligados a partir de um ramal da estação (de comboios) de Barcelos. Foi a sua compra, por parte da “Sociedade Industrial do Vouga, Lda.”, que permitiu ligar Barcelos (Braga) a Sever de Vouga (Aveiro). Tal rede de comunicação impulsionou o comércio e as trocas para o mercado internacional, a partir do cais de Aveiro. A apropriação deste não-lugar exponenciou as relações com o mundo exterior.

A sua construção e utilização foi de 1960 a 1985, período onde a “Triunfo” comprou a “Sociedade Industrial do Vouga”. O seu abandono aconteceu entretanto, sendo a fábrica demolida entre 2000 e 2003. No entanto, o silo ainda se mantém.

Figura 23

## FLASH

Em “Apontamentos para a História de Barcelos” (1947) de Francisco Cardoso e Silva, nas páginas 146, 147, 255 e 256 do terceiro volume, encontra-se o *Flash*.

A consequência direta, o causal, demonstra-se de múltiplas maneiras, na fachada de um edifício, num dossier municipal, num recorte fotográfico. A sua reação depende da escala aparente. Com Francisco Silva o instante ganha relevância com a sua idade. A fotografia, recortada de um jornal, contém dois significados: por um lado observa-se a ocorrência direta da obra (com a publicação de uma imagem referente ao silo, como a captação local da imagem); por outro lado, Silva observa a fotografia como um corpo independente, recortando-a sem o corpo de texto.

A partir do título dos volumes “Apontamentos para a História de Barcelos” encontra-se uma coletânea de *flashes*, numa agregação de impulsos visuais que deformaram a perspectiva da cidade ao longo do tempo. A contínua coleção de recortes de jornais e da escrita de histórias provoca uma cidade de Barcelos presa no tempo, entre ruínas.

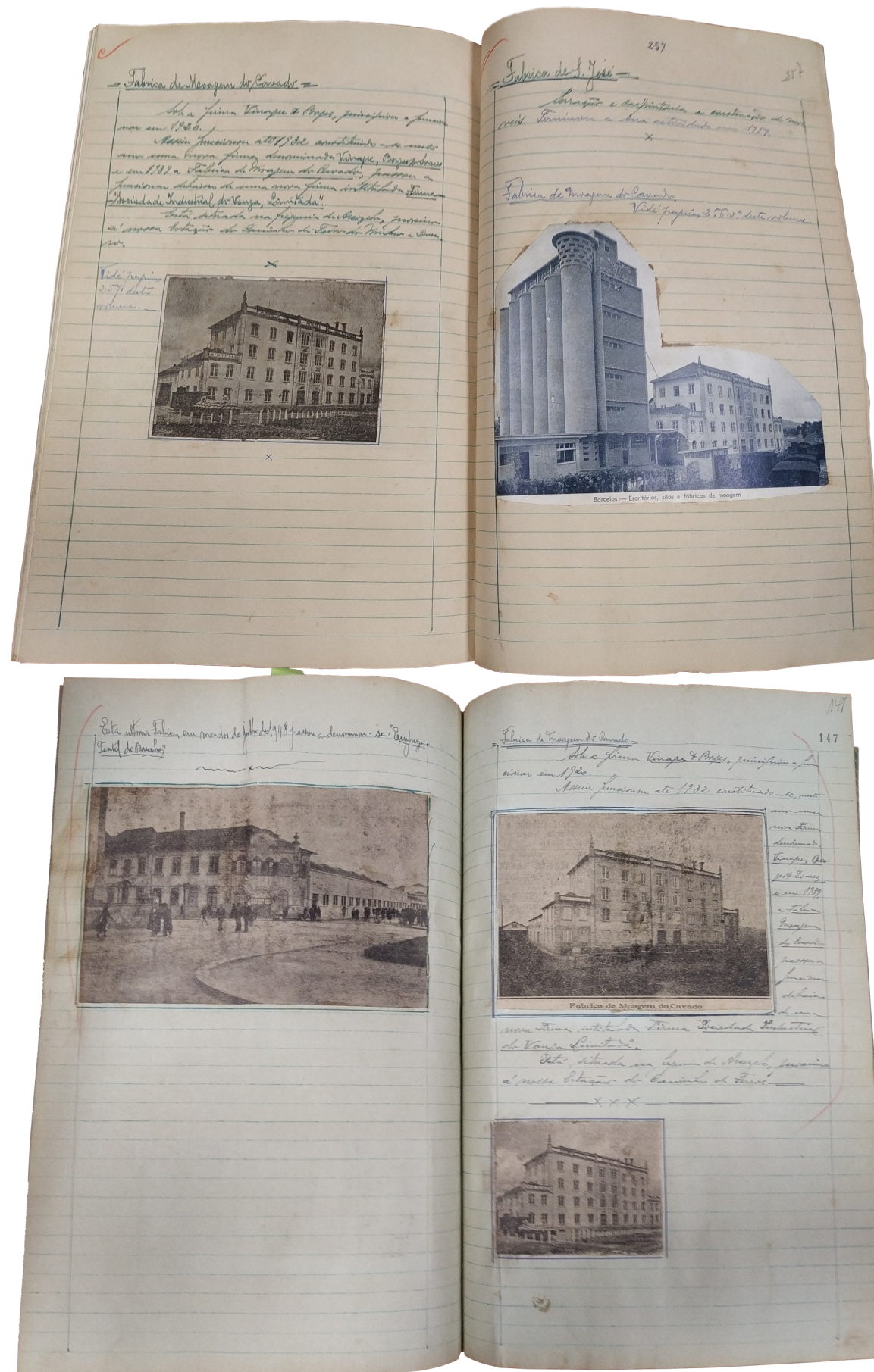


Figura 24/25

A produção instantânea é, na sua maior parte, independente do objeto em questão. A colagem de recortes do jornal não é inerente ao silo, como os traçados das cheias não o é quanto aos alçados. A sua criação é orgânica, e une elementos em tangência.

### TRINITITE

O silo é vítima da pressão. O seu propósito foi questionado em 1985, com a compra da “Sociedade de Vouga, Lda.” por parte da “Triunfo”. Nesse momento o *trinitite* é gerado pela transformação programática. A fábrica perde a sua função e ,com ela, a matéria-prima que proporciona a sua existência. A imposição do silo sobre a cidade sofre alterações.

O resultado do impacto é tanto pela construção do silo como pela demolição da fábrica. O espaço negativo da fábrica, visível através de portões e vedações que protegem a sua sombra, liga o silo à cidade e a si mesmo. O *trinitite* não é necessariamente o primeiro a acontecer, aliás, é ele que demarca a destruição conceptual do objeto. O *trinitite* renova o ciclo do hiperobjeto, que gera e destrói entidades. O silo sofre através da pressão económica devido à falta de *viscosidade*, sendo gerado pela pressão sociopolítica do cereal. O hiperobjeto não segue diretrizes, ele é fluído.

A memória descritiva aponta para a sua conceptualização. O imposto de selo, os vários carimbos e assinaturas comprovam a pressão. A proclamação da área e dos seus metros quadrados demonstram o *trinitite*, que, como o *flash* de Francisco Cardoso e Silva, é observado numa gaveta municipal, à espera de alguém que os leia.

Podemos observar o *trinitite* no momento onde passa de um símbolo económico e político para um exemplo de uma dissertação incomum de arquitetura.

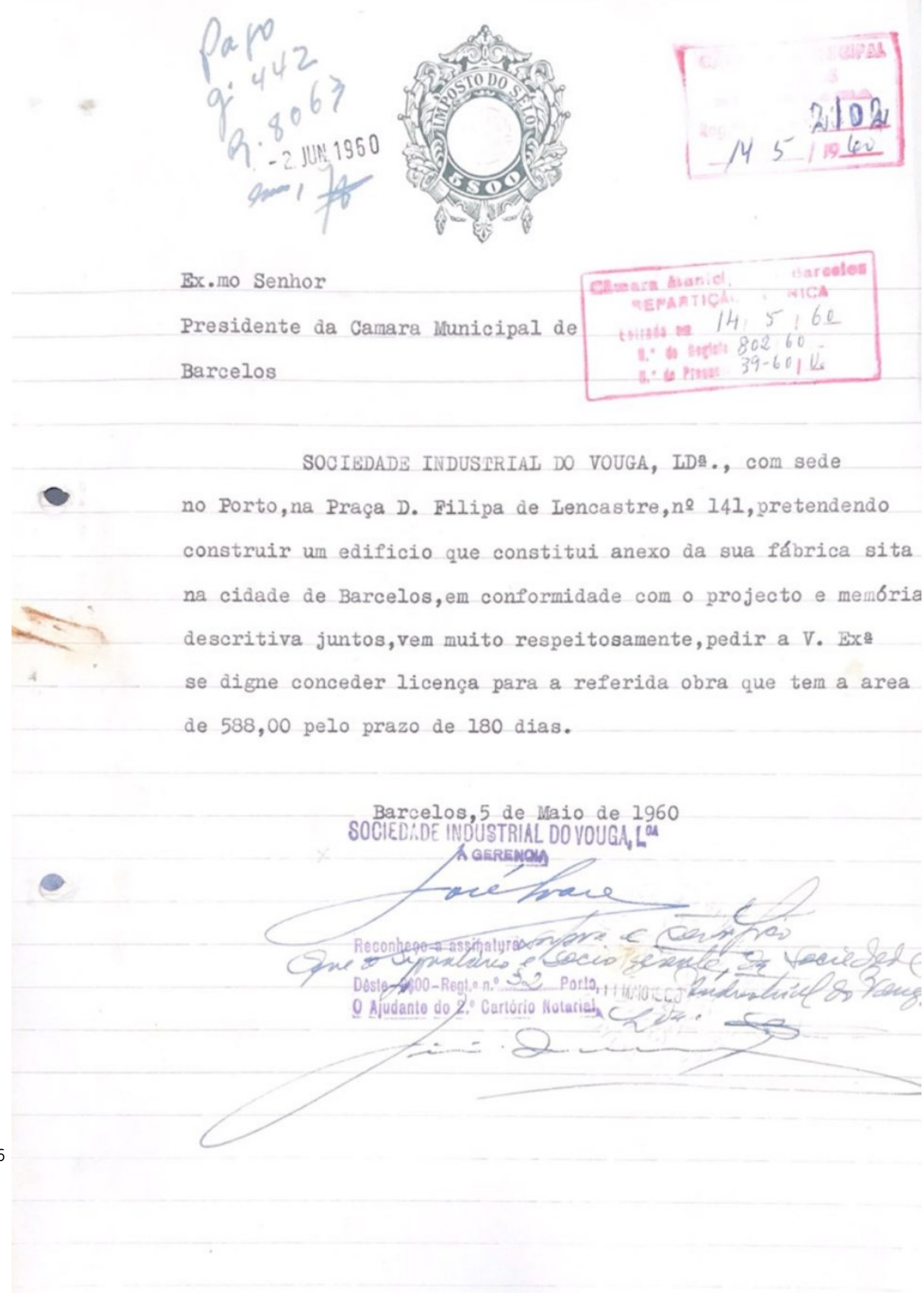


Figura 26

## VISCOSIDADE

A proveniência de matéria-prima foi difícil de localizar mas o seu destino terá sido mais fácil – a África. A guerra colonial foi um confronto militar entre Portugal e as suas antigas colónias (Angola, Moçambique e Guiné-Bissau), entre 1961 e 1974. Este sucede-se durante o período do Estado Novo, regime ditatorial que não reconhecia o conflito, denominando estes movimentos de libertação atos de terrorismo. Com uma deslocação militar de 100 000 soldados destacados anualmente, Portugal espalhou-se pelo território.

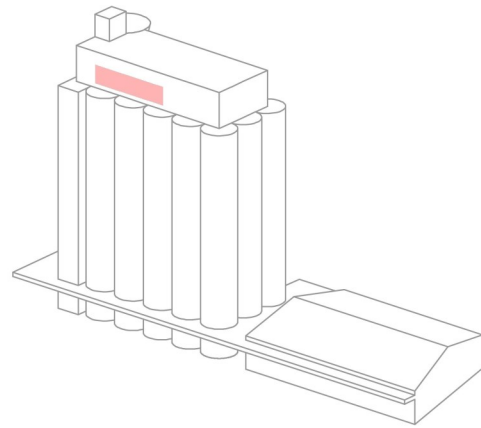


Figura 28

Atualmente, o viscoso está limitado aos grafitis na fachada. Ele propaga-se pela cobertura acessível e ótima para a apresentação. O grafiti é, ao contrário do cereal, esquisito. Não gosta de zonas invisíveis mas de se expor perante o observador. É irónico o silo, com o objetivo de encobrir o cereal, ser o protagonista para a exibição do grafiti. A *viscosidade* é volátil.

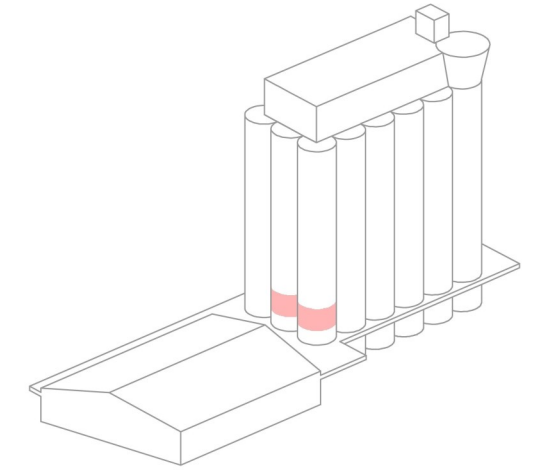


Figura 27

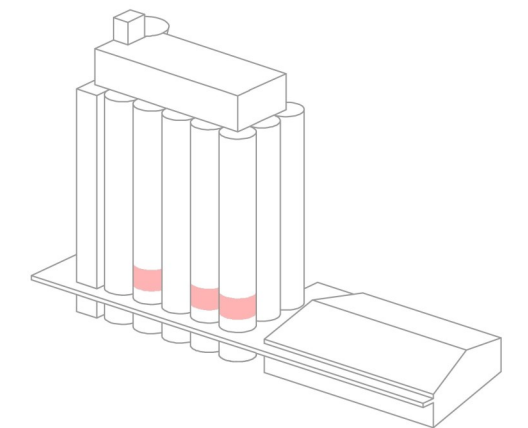
BARCELOS



Figura 29



Na investigação, encontra-se um silo aparentemente viscoso. A sua rede estendeu-se para além das fronteiras europeias, para lugares desérticos e tropicais. A Guerra Colonial é tão dona do silo como a “Sociedade de Vouga”, sendo ela que o segura e, ultimamente, que o mata. A área de influência do silo é uma rede complexa de redes de comunicação, logística e consequências aparentes. O que existe atualmente é então um edifício ligado, pela camada bélica, a um outro continente.





## O HIPEROBJETO

### IN SITU

O hiperobjeto em Barcelos tem 29,6 metros de altura. Construído em 1960 para servir de apoio à fábrica “Moagem de Cávado”, presume-se que tenha contribuído para a Manutenção Militar no Porto. De certo modo, esta hipótese absurda e linear, a suposta não-localidade do ultramar contribuiu para a espacialidade de Barcelos.

O não-local torna-se numa composição de elementos e o silo numa consequência in situ, que obteve a sua espacialidade pela existência de uma fábrica convencional adjacente a uma linha de comboio genérica. O armazenamento e a moagem, que foram deslocados para Porto e Aveiro aconteceram devido a uma, numa linha pouco habitada pela população.

Atualmente, o in situ é

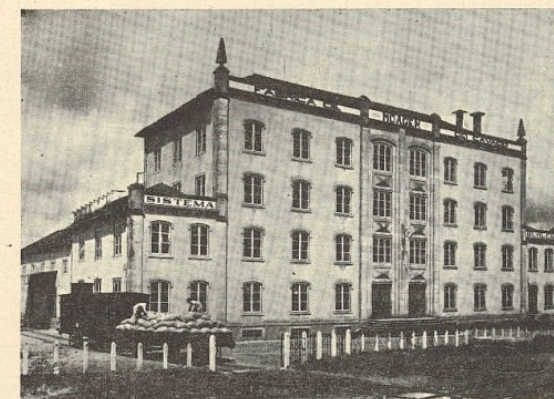
menos perceptível. Com a inativação em 1985 e a demolição da fábrica entre 2000 e 2002, o silo perdeu a razão. Agora é habitado por vegetação selvagem e grafitis. O in situ situa-se na sua monumentalidade. O artista urbano olha para este e encontra um cartaz virado para a cidade, uma tela ondulada e em contínua exposição.

## UMA GRANDE ORGANIZAÇÃO

# “Sociedade Industrial do Vouga, L.<sup>da</sup>”

A «Sociedade Industrial do Vouga, L.<sup>da</sup>», com sede na Rua da Fábrica, n.º 105, Porto, está actualmente na posse e sob a gerência, por todos os títulos notável, da firma Soares & Irmãos. As suas organizações não são apenas importantes pelo capital, avultado, que representam; pelo volume das suas produções; pela extensão e número das suas instalações; mas, também, pela maneira modelar como todas as suas actividades fabris foram montadas. Com efeito, as máquinas e as instalações de que dispõe são das mais modernas, das que no estrangeiro a experiência aprovou como as de maior e melhor rendimento. E é por isso que as suas fábricas não honram apenas o país e as regiões onde estão montadas, rivalizam também — e essa circunstância não pode deixar de se mencionar e pôr em devido relêvo — com as suas congéneres mais importantes do estrangeiro.

O leitor, observando as três gravuras que ilustram estas páginas, já poderá fazer uma pequena ideia da



Fábrica de Moagem do Cávado

importância da firma proprietária da «Sociedade Industrial do Vouga, L.<sup>da</sup>». Pequena ideia, repetimos, pois é preciso completar a informação com a apresentação de alguns elementos informativos. De resto, elas não representam todas as suas actividades.

Começemos pela fábrica de moagem de trigo, situada em Pessegueiro do Vouga, do concelho de Sever do Vouga. É, sem dúvida, uma das mais importantes e modernas do país. Modelarmente montada, o visitante que percorrer as suas instalações fica assombrado com a grandeza do edifício e, sobretudo, com as maravilhas do engenho humano, que põe ao serviço da indústria da moagem máquinas variadíssimas. A sua capacidade de produção é de 100.000 quilos de trigo em 24 horas.

A firma Soares & Irmãos, para assegurar a boa regularidade dos serviços e a actividade desta fábrica de moagem, montou também em Pessegueiro do Vouga, uma Central Hidro-Eléctrica.



Fábrica de Moagem de Almendra

## MEGA E HIPER

O desenho urbano em torno do caso de estudo acolhe o não-lugar. A linha ferroviária e rodoviária exponenciam o moderno, que ganha o destaque no território genérico. A identidade dos seus habitantes perde-se nas suas cápsulas móveis. De repente, o silo é o demarcador urbano que tanto perde o seu significado utilitário como ganha monumentalidade simbólica.

A grelha abordada é transportada não pela sua geometria mas pelo seu resultado. E as rotundas ganham destaque pela sobreposição de vias que propiciam espaços negativos. A falta de identidade gera um vazio, tanto espacial como representativo e



Figura 32



Figura 31

que clama por um monumento. Daí é gerado o galo, inaugurado em 2017, que tenta substituir o silo.

A introdução do monumento na cidade faz lembrar da arquitetura Pop, arquitetura representativa estado-unidense. O postal estático direciona o habitante do não-lugar para uma realidade paralela, desenhada a partir do estereótipo. Por outras palavras, a rotunda não é somente uma subjugação de modo a acolher outro programa ou a utilização do espaço de modo a sustentar o comércio local, mas sim a apropriação do espaço negativo para a injeção de cultura. Será que a rotunda já não é um não-lugar, ou nunca o foi?

## DISRUPÇÃO TEMPORAL

A velocidade urbana deforma o espaço arquitetónico. Em vez do tremor que abalou a economia do centro do país, é o aumento económico do cereal que delimita a altura e a localização do silo. A sua construção em 1960 é caracterizada por não-lugares, que retiram a temporalidade habitual e ligam espaços inicialmente independentes. Esta disrupção acontece quando obtemos estações ferroviárias duplicadas, elementos repetidos e silos de construção semelhante.

Tanto os habitantes estão em Barcelos como entram no comboio e saem em Nine, São Romão ou Rio Tinto sem se deslocar do lugar. As generalidades atmosféricas das estações ferroviárias em Portugal forçam esta disrupção temporal. Tanto estão a 4 horas como a uma sexta de distância sem nunca sair do sítio, dentro e fora do comboio. De uma certa maneira, esta é semelhante ao metro de Montreal. O que acontece não é o encapsulamento do motor no subsolo mas a contínua repetição das estações e vegetação que contém a rede viária.

Ironicamente, o que observamos em Portugal no início do século é a estandardização. Arquitetos tentam gerar um Portugal genérico, patriótico, de tipologias regionalistas. A casa portuguesa e as várias 'requalificações' monumentais a cargo do estado proporcionariam, inconscientemente, o que existe atualmente.

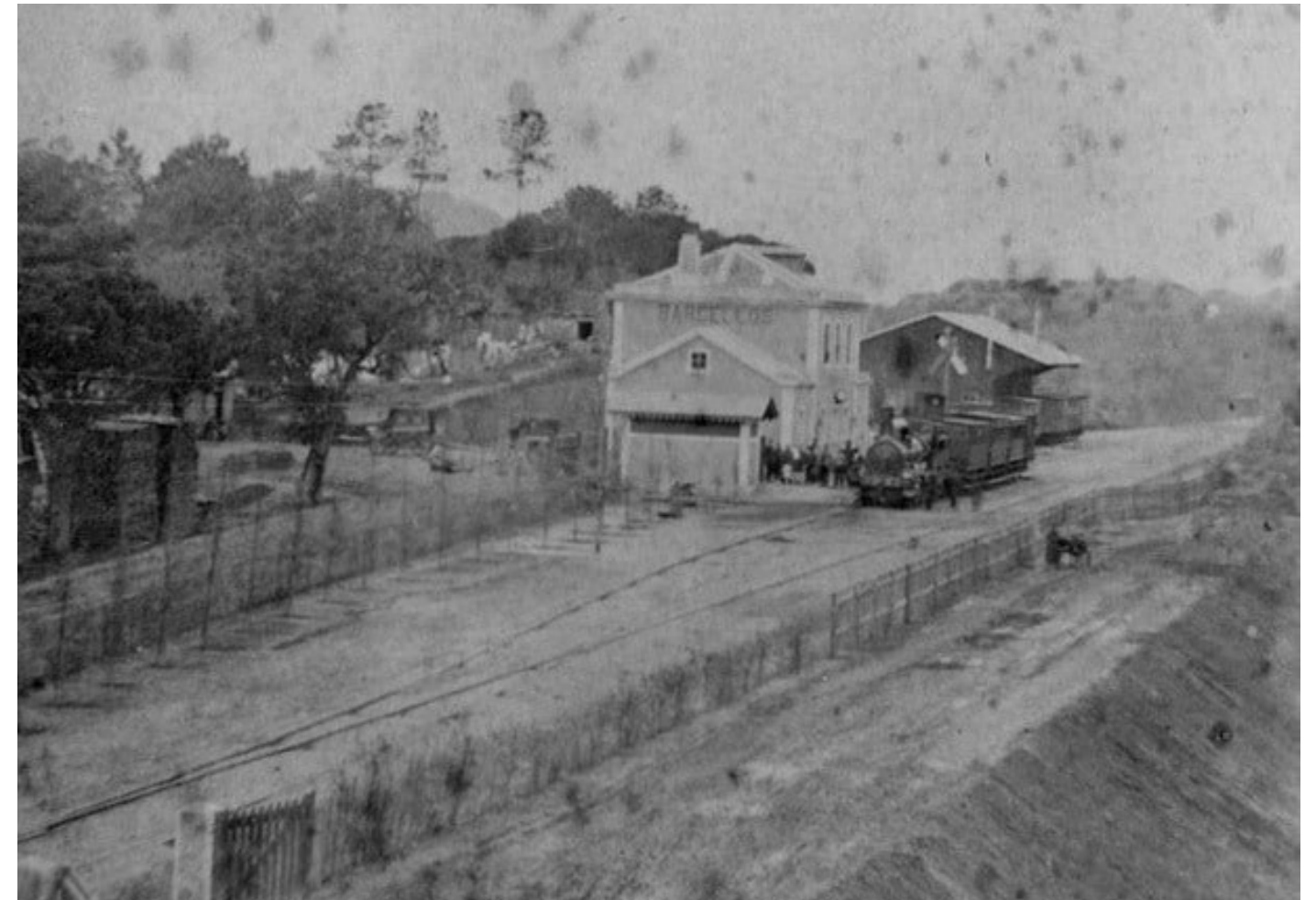


Figura 33

## A COLISÃO

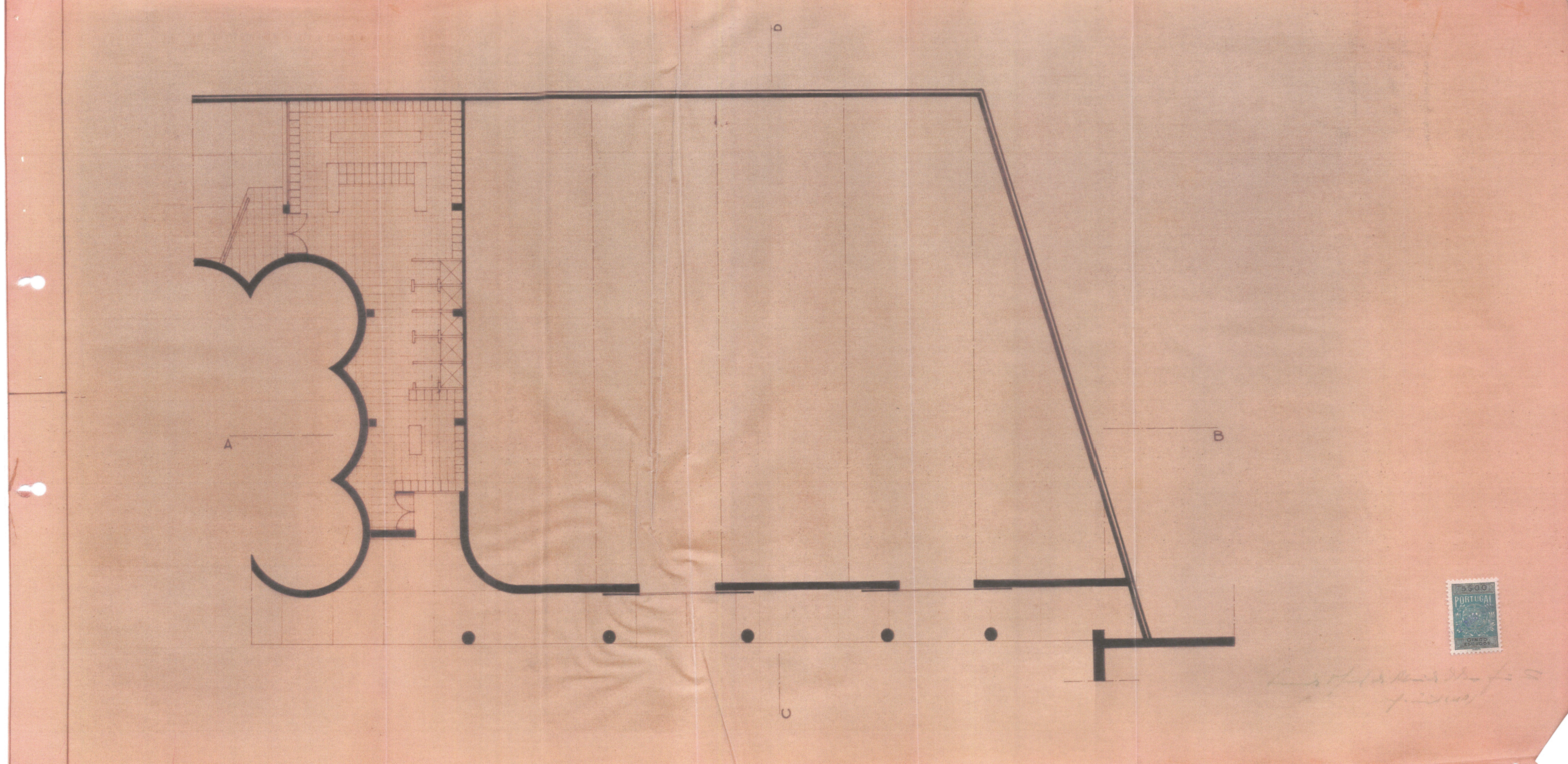
### FRAGMENTAÇÃO

Com o direito ao mar, encontra-se um silo em deriva. Barcelos é inundando de hiperobjetos, que distorcem a sua habitabilidade e espacialidade. A neutralidade do mar traduz-se na formalidade municipal, que agrega a projeção arquitetónica. Na procura dos desenhos do caso de estudo embatemos em burocracias e números de processos. Para a sua obtenção foi necessário um requerimento que, por sua vez, contém um número processual. Esta abordagem identifica o neutro, as inúmeras filas de documentos. O mar é como o departamento urbano municipal.

O impacto é comprimido por definições humanas e relações diretas que o limitam. A verdadeira grandeza da zona tem de ser destilada para o habitante habitual a perceber. No entanto, mesmo com a compressão, esta ou é demasiado simples ou ainda incompreensível.

Podemos observar o silo de várias maneiras. Podemos observá-lo como o meteoro, que colide na cidade de Barcelos, ou como a curva crescente com a venda do cereal. Ou uma consequência direta deste, um objeto criado sobre a pressão da colisão. O silo é o trinitite, criado pela sua proximidade com a fábrica e a linha viária.

Figura 34



## SOCIEDADE DE RISCO

O risco demarca espaço. Podemos obter espaços quase niilistas, como se pode observar nas autoestradas com as suas rampas de desaceleração, nos gigantescos reservatórios que protegem locais de inundações ou secas, etc. No entanto, no caso de estudo, o risco manifesta-se não na sua espacialidade mas na falta dela. Como observado anteriormente o silo foi construído de modo a albergar matéria-prima que iria ser utilizada pela fábrica “Moagem do Cávado”, demolida entre 2000 e 2002. O que obtemos atualmente é um portão que protege nada, virado para um silo que não tem função. O risco manifesta-se neste que surge como um objeto estranho, sem função aparente, especificamente para o início da investigação que ainda era desconhecido a existência da fábrica.

Na “Acta número quatro da Assembleia Municipal do Concelho de Barcelos”, realizada pelas vinte e uma horas e trinta minutos do dia catorze de Junho de dois mil e dois, pode-se observar o risco. A fábrica, já demolida, foi palco de especulação, de futuros planos urbanísticos e críticas. O Deputado Luís Santos observou o resultado da destruição da fábrica como uma oportunidade à construção, criando “um marramacho urbanístico de qualidade duvidosa”.

Observando a atualidade, o mega-objeto é invertido, sendo o silo a personagem fora do sítio. O risco é instável. Tanto pode defender o silo, com o receio da perda do legado, como o destruir, com os seus telhados de amianto, janelas partidas e estrutura instável.

A escolha deste objeto arquitetónico foi meramente pela sua estranheza urbana, que habita o alçado da cidade sem nenhuma razão aparente.

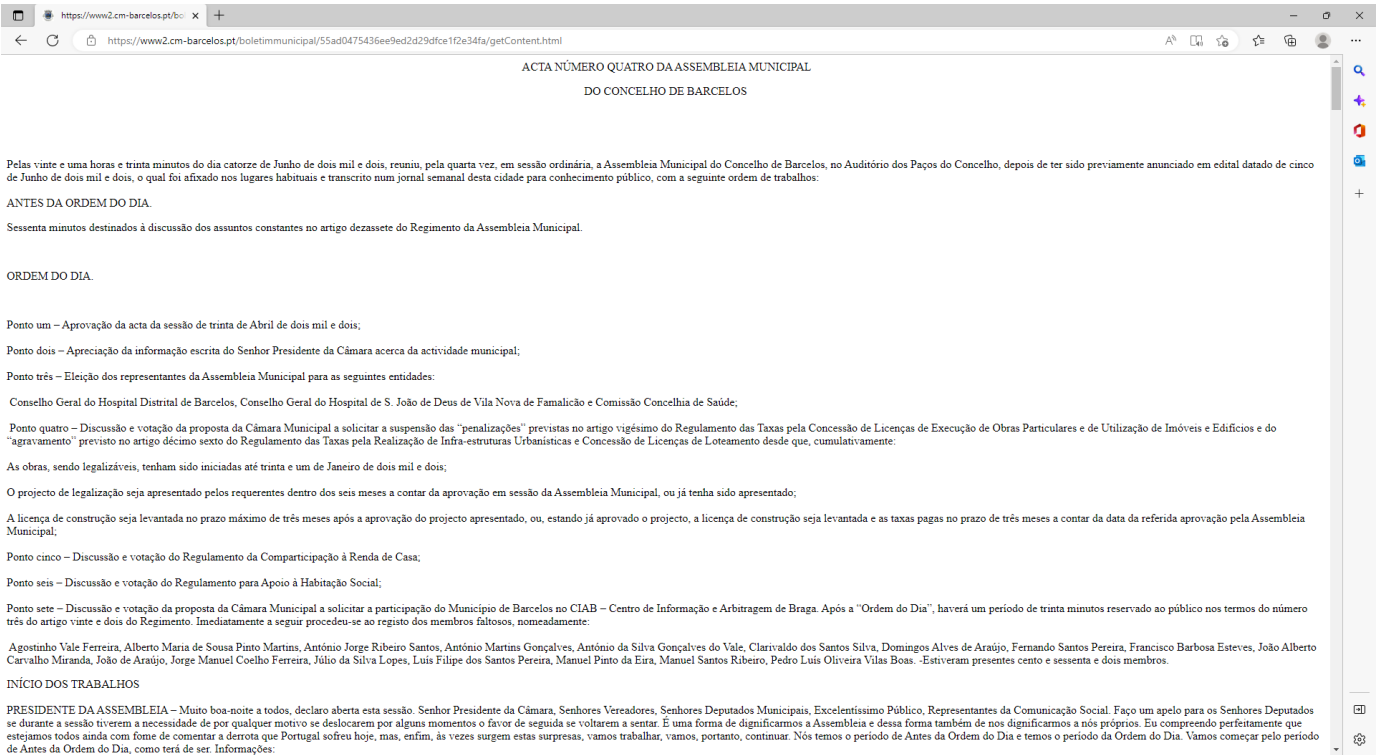


Figura 35

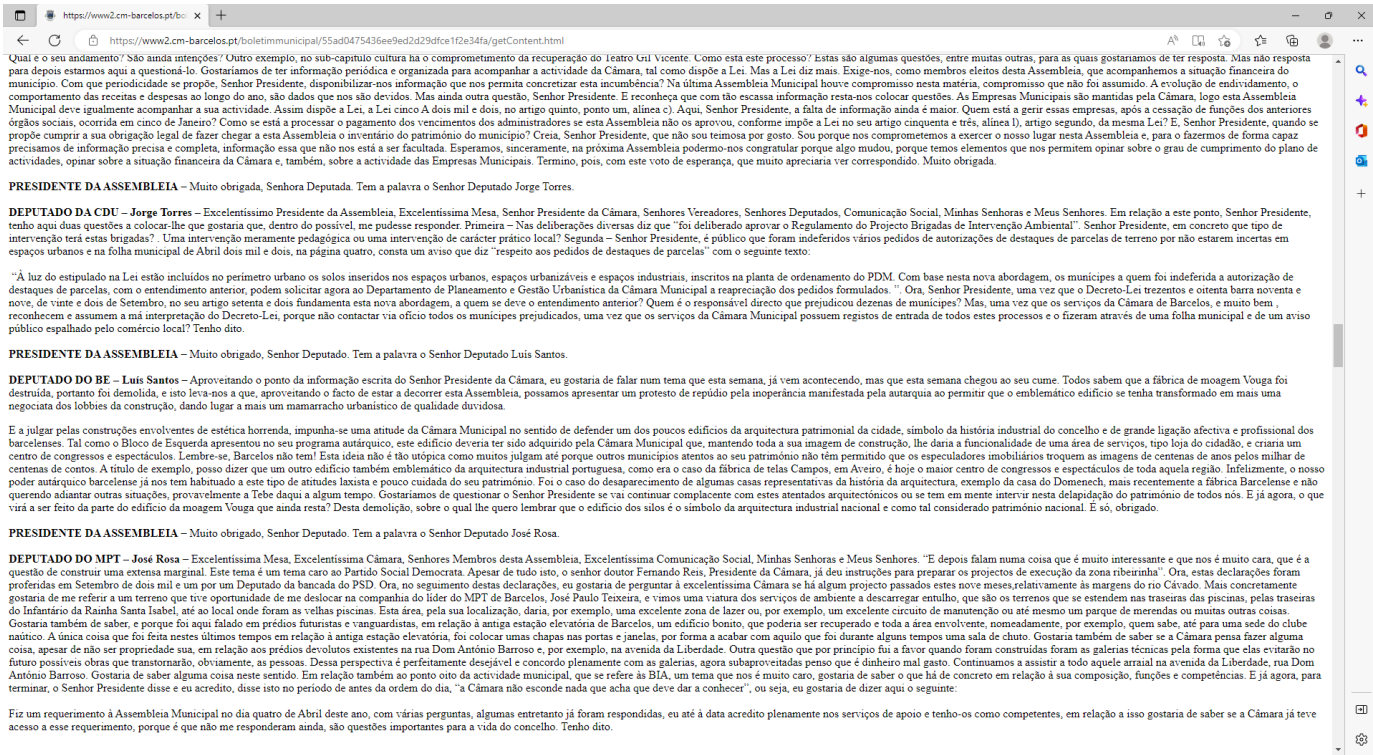
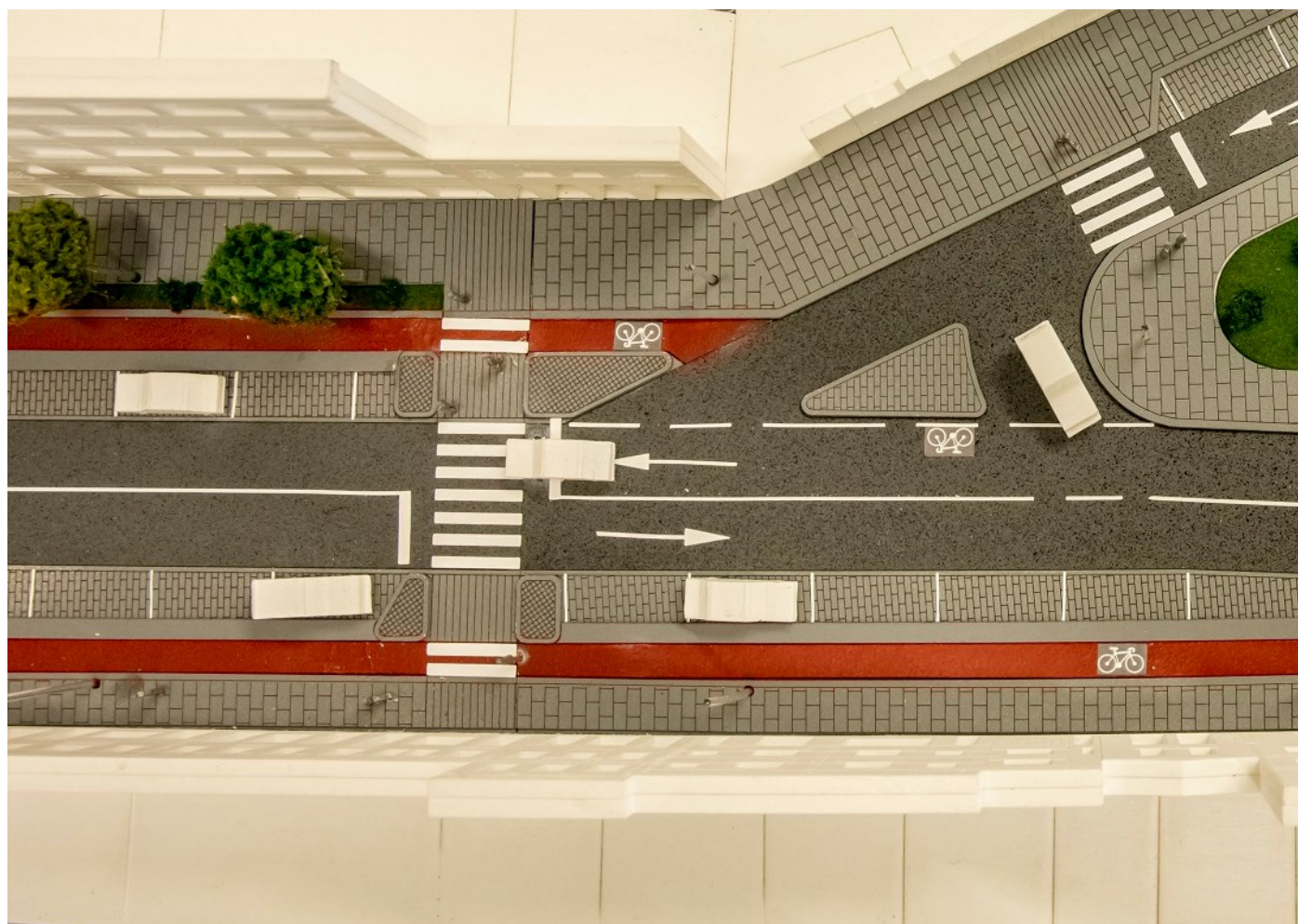


Figura 36



### **FIM DO MUNDO E A PRADARIA**

O fim do mundo é recorrente. Ele acontece quando se observa as notícias, quando se perde o emprego, ou quando se desativa uma fábrica. O fim do mundo para o silo foi quando ele perdeu o seu significado. É impossível delinear o fim do mundo numa data; ela é uma série de acontecimentos que constituem uma rutura.

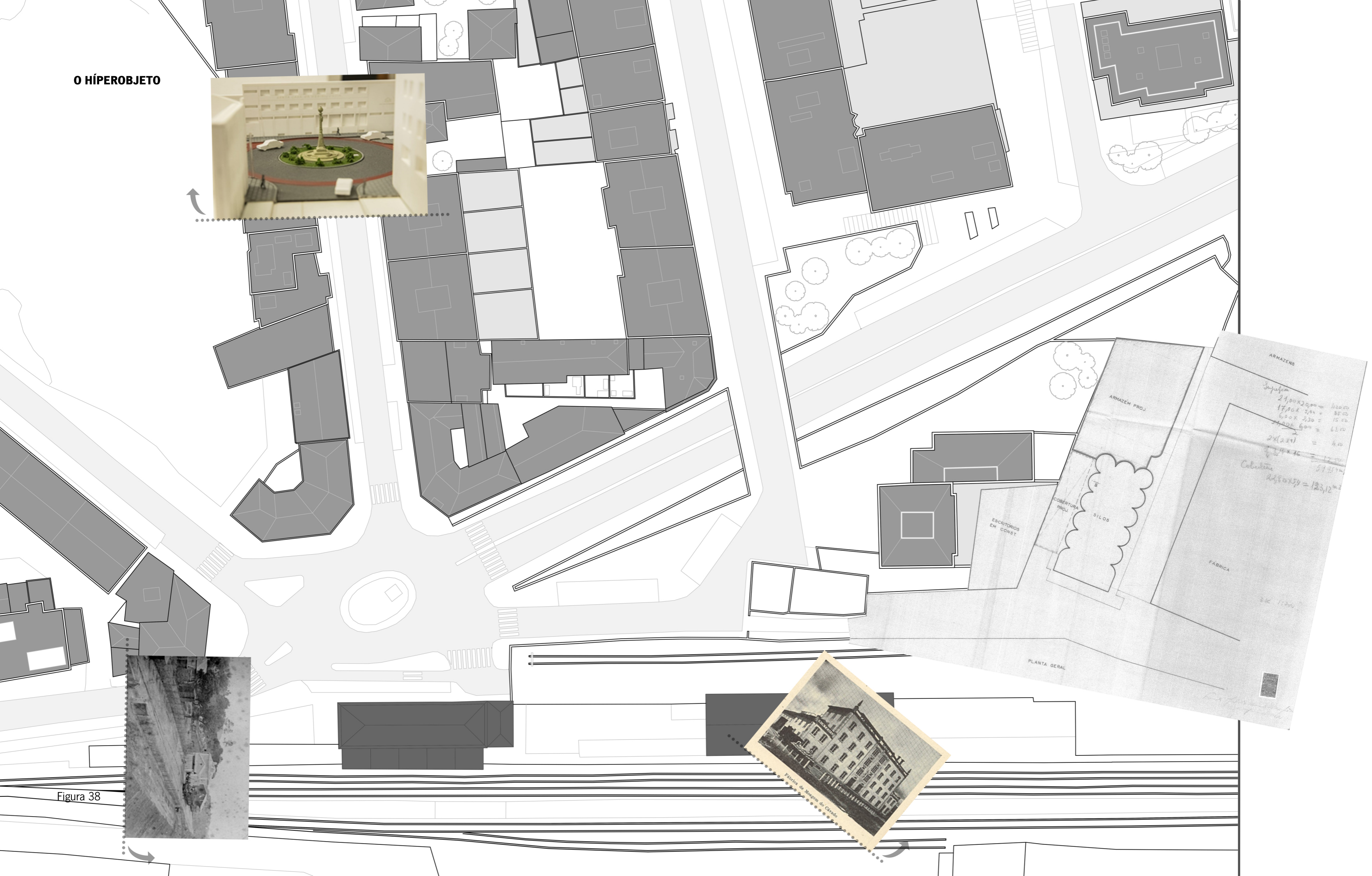
A Pradaria para o objeto arquitetónico seria talvez a recorrência dos abastecimentos, a logística que movia o produto final e o fluxo constante de trabalhadores. Agora a fábrica regressa ao seu estado inicial, à utopia, deixando o silo à deriva na malha urbana. O fim do mundo é progressivo, que tanto começa no final da guerra colonial como acaba na demolição de uma fábrica abandonada.

A cidade contemporânea tenta recriar a Pradaria. O desenho urbano propicia a realidade paralela, ao intangível, a uma ficção que o habitante é obrigado a viver. Bem, o trabalho do arquiteto é este, que cria realidades paralelas com janelas que enquadram uma fração do exterior, ou cozinhas que escondem a maior parte das infraestruturas. Tudo para a estória.

Com a Requalificação Urbana da Avenida dos Combatentes da Grande Guerra, com ligação direta à estação ferroviária de Barcelos, observamos a continua ânsia da invisível. Hoje será a ciclovia, influenciada pela nossa pegada anti-ecológica, amanhã será outra coisa qualquer, proporcionada por algo semelhante ao aquecimento global, algo invisível.

Figura 37

O HÍPEROBJETO



ARMAZENS

Superfície	
21,00 x 20,00 =	420,00
17,00 x 3,00 =	51,00
6,00 x 2,30 =	13,80
21,00 x 6,00 =	126,00
2 x (2,30) =	4,60
2,30 x 26 =	59,80
Subtotal	675,20

Calculada 2,50 x 529 = 1323,12 m<sup>2</sup>

2 x 1,200

FÁBRICA

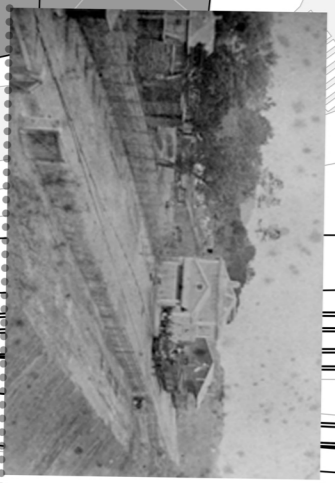


Figura 38



Palácio de Monsenhor do Cávado

# (Referências Imagéticas)

## Ruína

Figuras 1 a 22 - Fotografias do Objeto Arquitetónico. Autoria própria, entre outubro e dezembro de 2022.

## Sombra Moderna

Figura 23 - Planta da cidade de Barcelos. Autoria do Autor, escala 1:5000

Figura 24 - Excerto do Volume 3 dos Livros “Apontamentos para a História de Barcelos”. Francisco Cardoso e Silva, 1947. [P.256-257]. Disponível na Biblioteca Municipal de Barcelos.

Figura 25 - Excerto do Volume 3 dos Livros “Apontamentos para a História de Barcelos”. Francisco Cardoso e Silva, 1947. [P.146-147]. Disponível na Biblioteca Municipal de Barcelos.

Figura 26 - Memória Descritiva Referente à Construção do Silo de Massas. Engenheiro Fernando Manuel de Almeida de Eça Guimarães, 1960. Disponível nos Espólios Municipais, Divisão de Planeamento Urbanístico, Mobilidade e Ambiente.

Figura 27 - Levantamento de Grafitis encontrados no objeto. Alçado Oeste. Autoria própria.

Figura 28 - Levantamento de Grafitis encontrados no objeto. Alçado Norte. Autoria própria.

Figura 29 - Levantamento de Grafitis encontrados no objeto. Alçado Norte. Autoria própria.

Figura 30 - Revista “Gazeta de Caminhos de Ferro” N°1363. Leonildo de Mendonça e Costa, 1944. [P.152]. Disponível em: [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/GazetaCF/1944/N1363/N1363\\_item1/P152.html](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/GazetaCF/1944/N1363/N1363_item1/P152.html)

Figura 31 - Fotografia Noturna da “Rotunda do Galo”. Autor desconhecido. Disponível em: <https://bussola-pt.com/296920/rotunda-do-galo-barcelos>

Figura 32 - Fotografia da “Rotunda no Galo” na sua inauguração. Autor desconhecido. Disponível em: <https://www.cm-barcelos.pt/items/galo-de-barcelos-rotunda>

Figura 33 - Fotografia da estação de “Barcellos”. Autor desconhecido, no último quartel do século XIX. Disponível em: <https://aventar.eu/2011/05/22/a-estacao-de-barcelos/>

Figura 34 - Desenho Projetual do Silo de Massas e armazém adjacente. Engenheiro Fernando Manuel de Almeida de Eça Guimarães, 1960. Disponível nos Espólios Municipais, Divisão de Planeamento Urbanístico, Mobilidade e Ambiente.

Figura 35 e 36 - “Acta número quatro da Assembleia Municipal do Concelho de Barcelos”. Câmara Municipal de Barcelos, 2002. Disponível em: <https://www2.cm-barcelos.pt/boletimmunicipal/55ad0475436ee9ed2d29dfce1f2e34fa/getContent.html>

Figura 37 - Maquete da Requalificação Urbana da Avenida dos Combatentes da Grande Guerra. Câmara Municipal de Barcelos, 2019. Disponível em: <https://www.cm-barcelos.pt/requalificacao-urbana-avenida-dos-combatentes-da-grande-guerra/>

Figura 38 - Composição gráfica do Hiperobjeto na cidade de Barcelos. Autoria Própria, 2022.

# Índice

	(Objeto de Estudo)	4	
<b>Ruína</b>		<b>4.1</b>	<b>P.01</b>
<b>Sombra Moderna</b>		<b>4.2</b>	<b>P.13</b>
(Referências Imagéticas)			P.25