

J

A



Gold

A placa vencedora

A placa Gyptec Gold é reforçada com fibras para melhorar o comportamento ao fogo, com maior densidade e resistência ao impacto e flexão, é tratada com um agente hidrófugo para diminuir a absorção de água.

Adequada para todos os sistemas interiores com características de maior capacidade de carga, resistência ao fogo e bom comportamento à humidade.



Mais do que placas de gesso,
a Gyptec tem a solução!



Placa multifunções resistente a tudo

A placa Gold, é um produto de excelência da gama de soluções Gyptec, que combina múltiplas vantagens dos vários tipos de placas, permitindo resolver todas as necessidades de um projeto usando apenas uma placa.



PORTFIRE[®]
PORTAS TÉCNICAS




Produzimos **portas corta fogo**, resistentes por tempos determinados (conforme exigências e/ou necessidades), com medidas personalizáveis e ajustadas aos desenhos e/ou modelos usados nos vossos projectos.

tempo de resistência ao fogo

EI30 EI60 EI90 EI120

 resistência acústica

 resistência anti microbiana

www.portfire.pt

Rua da Veiga, 370
4990-611 Fontão

t. +351 258 735 053 | f. +351 258 735 054
portfire@portfire.pt

Tomadas que deixam os Arquitetos felizes.



A nova caixa de pavimento completa UDHOME-ONE

O membro mais pequeno e mais sustentável da família de produtos UDHOME. Ainda mais plana e, portanto, mais eficiente em termos energéticos, devido à maior dinâmica de aquecimento.

- A tampa pode ser completamente fechada, mesmo quando a tomada está inserida
- Pode ser utilizada em betonilhas finas (a partir de 75 mm)
- Certificação VDE, separação da corrente de energia e dados



OBO
BETTERMANN

Um dia todas as soluções de enchimento na construção e reabilitação irão ao encontro da natureza.



Até lá, tem Leca® bem-vindo ao futuro

Os produtos Leca® são muito simples, mas com soluções inovadoras. Sozinho, um grânulo de argila expandida não representa muito, mas muitos grânulos juntos multiplicam as possibilidades de aplicação.

É esta simplicidade que torna o agregado leve Leca® tão versátil no processo de construção.



LEVE



ISOLANTE TÉRMICO E ACÚSTICO



RÁPIDO E SIMPLES



RESISTENTE AO FOGO



SUSTENTÁVEL

Leca® A Saint-Gobain brand



TENTAL
NOVA
FACHADA

Mais possibilidades Menos impacto



Menos emissão de carbono

Mais design

Mais conforto

Ilustração: Alessandra Scandella

ANTONIMASIA >

IMAGINE FACHADAS PARA LÁ DOS LIMITES.

A nova fachada TENTAL dá-lhe a liberdade de dar asas à sua criatividade reduzindo de forma significativa o impacto ambiental. Graças ao alumínio reciclado e à baixa transmissão térmica, oferecemos-lhe uma das fachadas com menor pegada ecológica no mercado, ideal para o seu próximo projeto. Assim, pode não só imaginar o mundo que quer, como também construí-lo.

IMAGINE WHAT'S NEXT



By Hydro

Dia Nacional do Arquiteto 2022

ZWCAD

ZWCAD

CAD 2D fiável e compatível com DWG

Porquê ZW CAD?



Zero Custos de Comutação

Compatibilidade perfeita com DWG, interface familiar com comandos e fácil de usar.



Melhorada Eficiência de Design

Design Center, inclui menu de ferramentas e processamento.



Inovação

Economia de tempo com smart mouse/voice/select/plot.



APIs Avançadas

Suporta LISP, VBA, ZRX e .NET, facilitando o desenvolvimento de funções específicas aplicadas a diversas indústrias.



Licenciamento Flexível

Licença vitalícia. Autónimo, ou em rede. Na versão melhorada ou na versão original, escolha a opção mais eficiente.

“Todos têm direito para si e para a sua família, a uma habitação de dimensão adequada em condições de higiene e conforto e que preserve a intimidade pessoal e a privacidade familiar.”

Artigo 65.º da Constituição da República Portuguesa

Helena Roseta

O Dia Nacional do Arquiteto, comemorado a 3 de julho, celebra anualmente a função social, a dignidade e o prestígio da profissão de arquiteto em Portugal, evocando a data da publicação do Estatuto da Ordem dos Arquitectos, a 3 de julho de 1998, assim como a data de revogação do Decreto n.º 73/73, com a publicação da Lei n.º 31/2009, a 3 de julho 2009.

Mais informações: www.arquitectos.pt



PATROCINADOR

ageas
seguros



PROJECTOS
COM PLANTAS
ARTIFICIAIS
E PRESERVADAS

Jornal Arquitectos
Publicação periódica da
Ordem dos Arquitectos
– Portugal / Periodical
publication of Ordem dos
Arquitectos (Portuguese
Architects Association)

Presidente da Ordem dos
Arquitectos / Chairman
Gonçalo Byrne

J-A Direcção / Editors
Luís Santiago Baptista
(director/editor-in-chief)
Carlos Machado e Moura
(director-adjunto/deputy
editor-in-chief)

Conselho Editorial
Editorial Board
Eliana Sousa Santos
Inês Moreira
Paula Melâneo
Pedro Baía
Pedro Bragança

Equipa Editorial
Editorial Team
Vitor Alves
(coordenação redatorial
e grafismo / editorial
management and graphics)
Tiago Silva Nunes
(fotografia / photography)
Pedro Baía
(open call)

Design Gráfico
Graphic Design
vivóeusébio

Tradução / Translation
Liam Burke

Revisão / Proofreading
Cláudia Gonçalves

Administração /
Administration
Edifício Banhos de São Paulo
Travessa do Carvalho 23
1249-003 Lisboa
ja@ordemdosarquitectos.org

CDN Cultura / Culture
Coordinator
Jorge Figueira

CDN Tesoureira / Treasurer
Joana Seixas Nunes

Marketing e Publicidade
Marketing and Advertising
Maria Miguel
marketing@ordemdosarquitectos.org

Impressão / Printing
Norprint Artes Gráficas, SA
R. das Artes Gráficas 209
4780-739 Santo Tirso
Portugal

Depósito legal /
Legal deposit
27 626/89

ISSN
0870-1504

Registo ICS / ICS
Registration
108 271

Propriedade / Ownership
Ordem dos Arquitectos

NIPC / Tax ID
500 802 025

Tiragem média / Print run
20.000

Os artigos são da inteira
responsabilidade dos seus
autores. / The articles are the
entire responsibility of their
authors.

Nesta publicação foi
respeitada a ortografia em
português adoptada por
cada autor.

02 *Editorial*
PARA UMA REACTIVAÇÃO DA CRÍTICA
TOWARDS A REACTIVATION OF CRITICISM
Luís Santiago Baptista, Carlos Machado e Moura

04 *Mapeamento / Mapping*
O CAMPO DA CRÍTICA DESDE 1968
THE FIELD OF CRITICISM SINCE 1968
Luís Santiago Baptista, Carlos Machado e Moura, Vítor Alves

14 *Reportagem / Report*
ESPAÇOS DE EMERGÊNCIA PANDÉMICA
SPACES OF THE PANDEMIC EMERGENCY
Inês Moreira, Paula Melâneo + Helena Gonçalves Pinto

26 *Entrevista / Interview*
HELENA ROSETA: POLÍTICA DE HABITAÇÃO EM PORTUGAL
HELENA ROSETA: POLITICS OF HOUSING IN PORTUGAL
Eliana Sousa Santos, Tiago Castela

38 *Ensaio / Essay*
AUTORIA: REIVINDICAÇÃO, ANONIMATO OU NEGOCIAÇÃO
AUTHORSHIP: ACKNOWLEDGEMENT, ANONYMITY OR NEGOTIATION
Pedro Bragança

48 *Crítica / Critique*
A INCOMPLETUDE DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA
THE INCOMPLETENESS OF AJUDA NATIONAL PALACE
Pedro Baía + Tiago Silva Nunes (fotografia / photography)

60 *Recensão / Review*
BIENAL DE VENEZA: A FESTA ACABOU?
VENICE BIENNALE: IS THE PARTY OVER?
Nuno Grande

72 *Portfolio*
INDOCUMENTADOS: A ARQUITETURA DE DETENÇÃO DE MIGRANTES
UNDOCUMENTED: THE ARCHITECTURE OF MIGRANT DETENTION
Tings Chak



TOWARDS A REACTIVATION OF CRITICISM

Luis Santiago Baptista
Carlos Machado e Moura

This edition is the first in a new series of the *J–A* with renewed editorial independence and favouring the printed format and bilingual edition. The motto “reactivation of criticism” is the result of an ongoing process of questioning the professional practice and the reconfiguration of the disciplinary field. On the one hand, today the architect is an agent who has an increasingly plural and multifaceted action on society, both through the ancient practice of design and through a singular capacity for analysing the architectural, urban and territorial reality that emerged with modernity. Architects spatialise responses and issues, in other words, they design new realities, physical or imaginary, and map local and global phenomena of a cultural, social, economic, productive and infrastructural nature. In contrast to the traditional professional separation between design and research, the new *J–A* commits to a critical convergence. On the other hand, architecture today is an expanding field, one in a state of growing instability and precariousness, revealed in the delimitation of its autonomy and its disciplinary boundaries. Ever since the emergence of the modern project, architecture finds itself somewhere between its material and formal questions and its political and social dimensions, converging in the spatialisation that is inherent in them. In contrast to the divide between the authorial and ideological fields, the new *J–A* seeks to re-establish its critical ties. In short, we are interested in an approach to architecture that incorporates disciplinary specificity into the context of its professional challenges and its conditions of production.

The new *J–A* is organised in seven critical sections: 1) a mapping of a phenomenon or reality, preferably the result of an open call; 2) a report on a topical subject matter; 3) an interview with one or more important figures on a specific issue; 4) an essay on a matter of pressing urgency for the profession or discipline; 5) a critique of a built work that has a public impact; 6) a review of a recent exhibition or publication; 7) and a visual portfolio on a specific theme. This first edition starts off with a MAPPING of architectural criticism since 1968 that supports the approach we take in this series of *J–A*, questioning its contemporary fields and practices. It is followed by a REPORT on the emergency spaces that were installed during the pandemic, based on dispersed and difficult-to-access information, seeking to understand the various typologies that responded to the situation. The INTERVIEW with Helena Roseta presents an overview of the state housing policies, its goals and weaknesses, from the recent Healthy Neighbourhoods programme to the Basic Law on Housing. An ESSAY on authorship in architecture, which starts off with the media controversy surrounding Cristiano Ronaldo’s roof structure and frames the matter in the current legal and professional context, follows. The completion of Ajuda National Palace with the new Royal Treasure Museum, a design by João Carlos dos Santos, is the subject of the CRITIQUE, crossing the history of the singular heritage building with its problematic renovation process. The critical REVIEW focuses on the last Venice Architecture Biennale and reflects upon its future challenges, on the basis of the exhibitions that make it up, including the official Portuguese representation and the *Radar Veneza* exhibition, organised by the Casa da Arquitectura. This edition closes with the visual PORTFOLIO in the form of a graphic novel by Tings Chak, on the spaces of migrant detention, contextualised by the tragic death of Ihor Homeniuk and the subsequent renovation of the SEF installations in Lisbon Airport.

We hope that this new *J–A* meets the expectations and wider interests of our readers. We welcome your participation through responses to the international open call for mappings and critical contributions for the feedback section, as well as all opinions and comments, whether expressed informally or in letters to the editors.

P.S.: This issue was completed on March 31, 2022, but only published in July due to problems in the supply of paper.

PARA UMA REACTIVAÇÃO DA CRÍTICA

Luis Santiago Baptista
Carlos Machado e Moura

Inicia-se com este número a nova série do *J–A*, com renovada autonomia editorial e privilegiando o formato impresso e a edição bilingue. O mote “uma reactivação da crítica” resulta do actual processo de questionamento da prática profissional e da reconfiguração do campo disciplinar. Por um lado, o arquitecto é hoje um agente com uma acção cada vez mais plural e multifacetada na sociedade, através tanto da milenar actividade projectual, como da singular capacidade de análise da realidade arquitectónica, urbana e territorial, conquistada com a modernidade. O arquitecto espacializa respostas e problemas, ou seja, projecta novas realidades, físicas ou imaginárias, e mapeia fenómenos locais e globais de âmbito cultural, social, económico, produtivo e infra-estrutural. Inversamente à tradicional separação profissional entre projecto e investigação, o novo *J–A* aposta na sua convergência crítica. Por outro lado, a arquitectura é hoje um campo em expansão, num crescente equilíbrio instável e precário que se manifesta na delimitação da sua autonomia e das suas fronteiras disciplinares. A arquitectura inscreve-se, desde a emergência do projecto moderno, no limiar entre as suas questões materiais e formais e as suas dimensões políticas e sociais, confluindo na espacialização que lhes é inerente. Contrariando a cisão entre os campos autorais e ideológicos, o novo *J–A* procura restabelecer os seus laços críticos. Em suma, interessa-nos uma abordagem à arquitectura que integre a sua especificidade disciplinar no contexto dos seus desafios profissionais e das suas condições de produção.

O novo *J–A* estrutura-se em sete rubricas críticas: 1) o mapeamento de um fenómeno ou realidade, preferencialmente obtido através de *open call*; 2) a reportagem sobre um tema da actualidade; 3) a entrevista a uma ou mais figuras relevantes sobre um determinado assunto; 4) o ensaio sobre uma questão premente para a profissão ou disciplina; 5) a crítica de uma obra construída com impacto público; 6) a recensão de uma exposição ou publicação recente; 7) e o portfolio visual sobre uma temática particular. Neste primeiro número começamos por apresentar um MAPEAMENTO da crítica de arquitectura desde 1968 que sustenta a nossa abordagem nesta série do *J–A*, interrogando os seus campos e práticas contemporâneas. Segue-se uma REPORTAGEM sobre os espaços da emergência pandémica que, coligindo informação dispersa e de difícil acesso, procura perceber as diferentes tipologias que lhe deram resposta. A ENTREVISTA com Helena Roseta apresenta-nos uma panorâmica das políticas públicas de habitação, seus desígnios e fracassos, desde o recente programa Bairros Saudáveis à Lei de Bases da Habitação. Um ENSAIO sobre a questão da autoria em arquitectura, que parte da polémica mediática sobre a “marquise” de Cristiano Ronaldo e procura enquadrar o tema no actual contexto legal e profissional. O fecho do Palácio Nacional da Ajuda com o novo Museu do Tesouro Real, projecto de João Carlos dos Santos, é o objecto da CRÍTICA de obra, cruzando a história deste singular edifício patrimonial com o processo atribulado da sua reabilitação. A RECENSÃO crítica centra-se na última Bienal de Arquitectura de Veneza, avançando com uma leitura dos seus desafios futuros a partir das exposições que a compõem, incluindo a representação oficial portuguesa e a exposição *Radar Veneza*, que esteve patente na Casa da Arquitectura. Finalmente, esta edição fecha com o PORTFOLIO visual, sob a forma de banda desenhada, da autoria de Tings Chak sobre os espaços de detenção de migrantes, um dossier contextualizado pela trágica morte de Ihor Homeniuk e a consequente renovação das instalações do SEF no Aeroporto de Lisboa.

Esperemos que este novo *J–A* vá ao encontro das expectativas e interesses alargados dos nossos leitores. Aguardamos a vossa participação através da resposta ao *open call* internacional para mapeamentos e das contribuições críticas no espaço de *feedback*, bem como as vossas opiniões e comentários expressos informalmente ou sob a forma de carta aos editores.

P.S.: Este número foi concluído a 31 de Março de 2022, mas publicado apenas em Julho devido a problemas no fornecimento do papel.

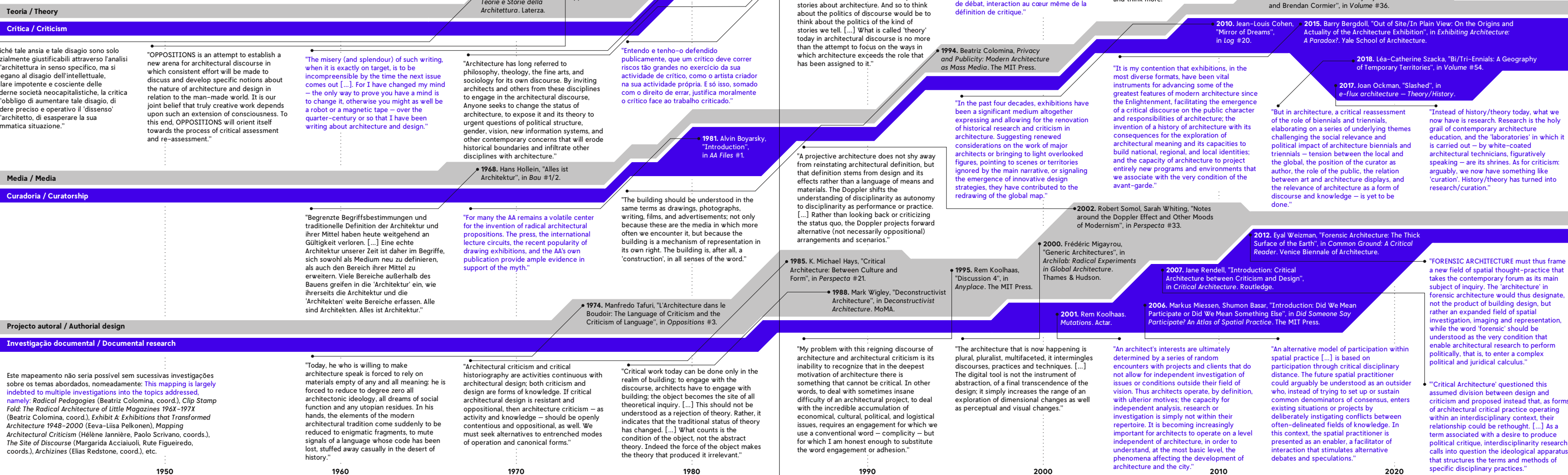
4 MAPEAMENTO

THE FIELD OF CRITICISM

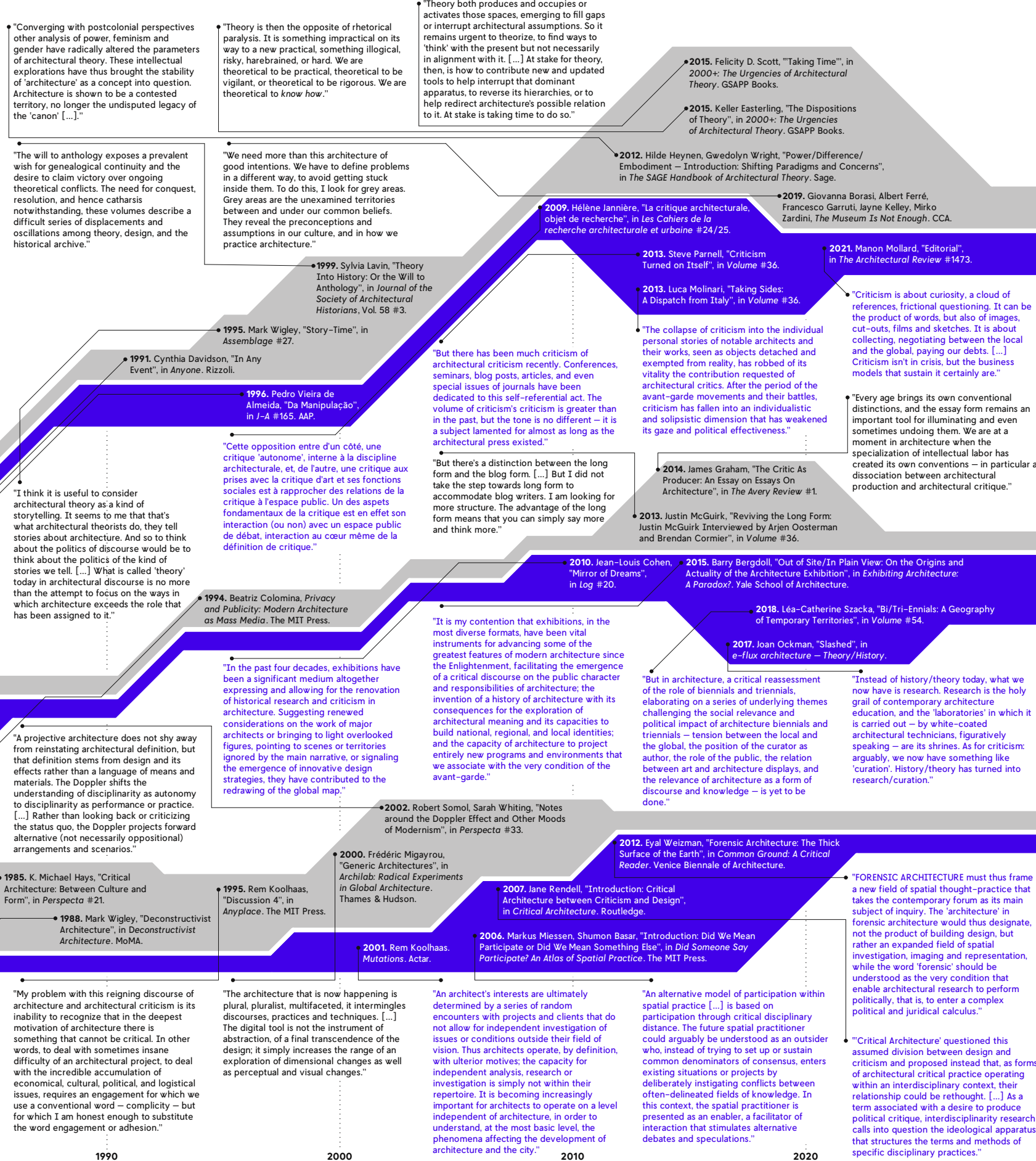
O CAMPO DA CRÍTICA DESDE 1968

A crítica de arquitetura exerce-se hoje num campo expandido e multifacetado. Desde os finais dos anos 1960, o desaparecimento da crítica tem sido recorrentemente diagnosticado, tendo o relativismo liberal da condição pós-moderna, a mitificação do arquitecto-estrela e a mediação crescente das sociedades contemporâneas enquadrado a sua progressiva erosão e o consequente ocaso da figura do crítico. No entanto, esta perspectiva rarefeita só corresponde a uma definição convencional da crítica de arquitetura, que parece já não reflectir e circunscrever os debates disciplinares contemporâneos. Estes acontecem cada vez mais num campo teórico expandido, são veiculados num espaço mediático multidimensional, manifestando uma migração para a área da curadoria e apropriando-se de novos territórios muito além da actividade construtiva e do projecto autoral. É neste sentido amplo que mapeamos a situação da crítica de arquitetura hoje: primeiro, para compreender a transformação do seu campo no contexto dos debates teóricos contemporâneos, promovidos a partir dos principais pólos de investigação e materializados nos modelos editoriais emergentes das antologias históricas e colectâneas teóricas, implicando o questionamento recente do campo e práticas da crítica; segundo, para perceber a actividade crítica no âmbito de um contexto mediático em grande transformação, patente desde a continuidade dos periódicos da modernidade até ao confronto com as emergentes plataformas digitais, bem como no crescente interesse pelo cruzamento da arquitetura com as práticas narrativas e visuais, expresso em múltiplas publicações; terceiro, para integrar a actividade crítica na explosiva imersão nos debates curatoriais, desde a fundação dos primeiros museus e centros de exposições dedicados à arquitetura até à multiplicação exponencial de festivais, bienais e trienais de arquitetura e urbanismo, passando pelas recentes publicações teóricas sobre curadoria; e, finalmente, para interpretar as tendências críticas contemporâneas através da leitura das exposições determinantes desde o pós-guerra até à actualidade, que permitem perceber as dualidades entre questões arquitectónicas e urbanas e abordagens autorais ou investigativas. O apanhado de referências fundamentais aqui apresentadas introduz as abordagens e temas desenvolvidos no mapeamento que se segue.

Architectural criticism is practised today in an expanded and multifaceted field. Since the late 1960s the disappearance of criticism has been recurrently diagnosed, with the liberal relativism of the postmodern condition, the deification of the star-architect and the increasing mediation of contemporary societies framing the progressive erosion of criticism and the consequent decline of the figure of the critic. However, this rarefied perspective only corresponds to a conventional definition of architectural criticism, which no longer seems to reflect and circumscribe contemporary disciplinary debates. These increasingly take place in an expanded theoretical field, are transmitted in a multidimensional media space, manifesting a migration to the area of curatorship and appropriating new territories far beyond construction activity and authorial design. It is in this broad sense that we map the situation of architecture criticism today: firstly, so as to understand the transformation of its field in the context of contemporary theoretical debates, promoted from the main research centres, materialised in the editorial models emerging from historical anthologies and theoretical volumes, involving the recent questioning of the field and practices of criticism; secondly, so as to understand the activity of criticism within a media context undergoing great transformation, evident from the continuity of modern periodicals to the confrontation with emerging digital platforms, as well as the growing interest in the intersection of architecture with narrative and visual practices, expressed in multiple publications; thirdly, so as to integrate criticism into the explosive immersion in curatorial debates, from the foundation of the first museums and exhibition centres dedicated to architecture to the exponential multiplication of architecture and urbanism festivals, biennials and triennials, including recent theoretical publications on curatorship; and, finally, with a view to interpreting contemporary critical trends through the reading of decisive exhibitions from the post-war period to the present, which allow us to understand the dualities between architectural and urban issues and authorial or investigative approaches. The overview of fundamental references presented here introduces the approaches and themes developed in the mapping that follows.



SINCE 1968



"Converging with postcolonial perspectives other analysis of power, feminism and gender have radically altered the parameters of architectural theory. These intellectual explorations have thus brought the stability of 'architecture' as a concept into question. Architecture is shown to be a contested territory, no longer the undisputed legacy of the 'canon' [...]"

"Theory is then the opposite of rhetorical paralysis. It is something impractical on its way to a new practical, something illogical, risky, harebrained, or hard. We are theoretical to be practical, theoretical to be vigilant, or theoretical to be rigorous. We are theoretical to know how."

"Theory both produces and occupies or activates those spaces, emerging to fill gaps or interrupt architectural assumptions. So it remains urgent to theorize, to find ways to 'think' with the present but not necessarily in alignment with it. [...] At stake for theory, then, is how to contribute new and updated tools to help interrupt that dominant apparatus, to reverse its hierarchies, or to help redirect architecture's possible relation to it. At stake is taking time to do so."

2015. Felicity D. Scott, "Taking Time", in 2000+: *The Urgencies of Architectural Theory*. GSAPP Books.

2015. Keller Easterling, "The Dispositions of Theory", in 2000+: *The Urgencies of Architectural Theory*. GSAPP Books.

2012. Hilde Heynen, Gweddolyn Wright, "Power/Difference/ Embodiment – Introduction: Shifting Paradigms and Concerns", in *The SAGE Handbook of Architectural Theory*. Sage.

2019. Giovanna Borasi, Albert Ferré, Francesco Garruti, Jayne Kelley, Mirko Zardini, *The Museum Is Not Enough*. CCA.

2009. Hélène Janniére, "La critique architecturale, objet de recherche", in *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* #24/25.

2013. Steve Parnell, "Criticism Turned on Itself", in *Volume* #36.

2021. Manon Mollard, "Editorial", in *The Architectural Review* #1473.

"Criticism is about curiosity, a cloud of references, frictional questioning. It can be the product of words, but also of images, cut-outs, films and sketches. It is about collecting, negotiating between the local and the global, paying our debts. [...] Criticism isn't in crisis, but the business models that sustain it certainly are."

"The collapse of criticism into the individual personal stories of notable architects and their works, seen as objects detached and exempted from reality, has robbed of its vitality the contribution requested of architectural critics. After the period of the avant-garde movements and their battles, criticism has fallen into an individualistic and solipsistic dimension that has weakened its gaze and political effectiveness."

"Every age brings its own conventional distinctions, and the essay form remains an important tool for illuminating and even sometimes undoing them. We are at a moment in architecture when the specialization of intellectual labor has created its own conventions – in particular a dissociation between architectural production and architectural critique."

"We need more than this architecture of good intentions. We have to define problems in a different way, to avoid getting stuck inside them. To do this, I look for grey areas. Grey areas are the unexamined territories between and under our common beliefs. They reveal the preconceptions and assumptions in our culture, and in how we practice architecture."

1999. Sylvia Lavin, "Theory Into History: Or the Will to Anthology", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58 #3.

1995. Mark Wigley, "Story-Time", in *Assemblage* #27.

1991. Cynthia Davidson, "In Any Event", in *Anyone*. Rizzoli.

1996. Pedro Vieira de Almeida, "Da Manipulação", in *J-A* #165. AAP.

"Cette opposition entre d'un côté, une critique 'autonome', interne à la discipline architecturale, et, de l'autre, une critique aux prises avec la critique d'art et ses fonctions sociales est à rapprocher des relations de la critique à l'espace public. Un des aspects fondamentaux de la critique est en effet son interaction (ou non) avec un espace public de débat, interaction au cœur même de la définition de critique."

"But there has been much criticism of architectural criticism recently. Conferences, seminars, blog posts, articles, and even special issues of journals have been dedicated to this self-referential act. The volume of criticism's criticism is greater than in the past, but the tone is no different – it is a subject lamented for almost as long as the architectural press existed."

"But there's a distinction between the long form and the blog form. [...] But I did not take the step towards long form to accommodate blog writers. I am looking for more structure. The advantage of the long form means that you can simply say more and think more."

2014. James Graham, "The Critic As Producer: An Essay on Essays On Architecture", in *The Avery Review* #1.

2013. Justin McGuirk, "Reviving the Long Form: Justin McGuirk Interviewed by Arjen Oosterman and Brendan Cormier", in *Volume* #36.

2010. Jean-Louis Cohen, "Mirror of Dreams", in *Log* #20.

2015. Barry Bergdoll, "Out of Site/In Plain View: On the Origins and Actuality of the Architecture Exhibition", in *Exhibiting Architecture: A Paradox?*. Yale School of Architecture.

2018. Léa-Catherine Szacka, "Bi/Tri-Ennials: A Geography of Temporary Territories", in *Volume* #54.

2017. Joan Ockman, "Slashed", in *e-flux Architecture – Theory/History*.

"It is my contention that exhibitions, in the most diverse formats, have been vital instruments for advancing some of the greatest features of modern architecture since the Enlightenment, facilitating the emergence of a critical discourse on the public character and responsibilities of architecture; the invention of a history of architecture with its consequences for the exploration of architectural meaning and its capacities to build national, regional, and local identities; and the capacity of architecture to project entirely new programs and environments that we associate with the very condition of the avant-garde."

"But in architecture, a critical reassessment of the role of biennials and triennials, elaborating on a series of underlying themes challenging the social relevance and political impact of architecture biennials and triennials – tension between the local and the global, the position of the curator as author, the role of the public, the relation between art and architecture displays, and the relevance of architecture as a form of discourse and knowledge – is yet to be done."

"Instead of history/theory today, what we now have is research. Research is the holy grail of contemporary architecture education, and the 'laboratories' in which it is carried out – by white-coated architectural technicians, figuratively speaking – are its shrines. As for criticism: arguably, we now have something like 'curation'. History/theory has turned into research/curation."

"In the past four decades, exhibitions have been a significant medium altogether expressing and allowing for the renovation of historical research and criticism in architecture. Suggesting renewed considerations on the work of major architects or bringing to light overlooked figures, pointing to scenes or territories ignored by the main narrative, or signaling the emergence of innovative design strategies, they have contributed to the redrawing of the global map."

2002. Robert Somol, Sarah Whiting, "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism", in *Perspecta* #33.

2000. Frédéric Migayrou, "Generic Architectures", in *Archilab: Radical Experiments in Global Architecture*. Thames & Hudson.

2012. Eyal Weizman, "Forensic Architecture: The Thick Surface of the Earth", in *Common Ground: A Critical Reader*. Venice Biennale of Architecture.

2007. Jane Rendell, "Introduction: Critical Architecture between Criticism and Design", in *Critical Architecture*. Routledge.

"FORENSIC ARCHITECTURE must thus frame a new field of spatial thought–practice that takes the contemporary forum as its main subject of inquiry. The 'architecture' in forensic architecture would thus designate, not the product of building design, but rather an expanded field of spatial investigation, imaging and representation, while the word 'forensic' should be understood as the very condition that enable architectural research to perform politically, that is, to enter a complex political and juridical calculus."

1985. K. Michael Hays, "Critical Architecture: Between Culture and Form", in *Perspecta* #21.

1995. Rem Koolhaas, "Discussion 4", in *Anyplace*. The MIT Press.

1988. Mark Wigley, "Deconstructivist Architecture", in *Deconstructivist Architecture*. MoMA.

2006. Markus Miessen, Shumon Basar, "Introduction: Did We Mean Participate or Did We Mean Something Else", in *Did Someone Say Participate? An Atlas of Spatial Practice*. The MIT Press.

"For many the AA remains a volatile center for the invention of radical architectural propositions. The press, the international lecture circuits, the recent popularity of drawing exhibitions, and the AA's own publication provide ample evidence in support of the myth."

1974. Manfredo Tafuri, "L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language", in *Oppositions* #3.

"Begrenzte Begriffsbestimmungen und traditionelle Definition der Architektur und ihrer Mittel haben heute weitgehend an Gültigkeit verloren. [...] Eine echte Architektur unserer Zeit ist daher im Begriffe, sich sowohl als Medium neu zu definieren, als auch den Bereich ihrer Mittel zu erweitern. Viele Bereiche außerhalb des Bauens greifen in die 'Architektur' ein, wie ihrerseits die Architektur und die 'Architekten' weite Bereiche erfassen. Alle sind Architekten. Alles ist Architektur."

"Today, he who is willing to make architecture speak is forced to rely on materials empty of any and all meaning; he is forced to reduce to degree zero all architectonic ideology, all dreams of social function and any utopian residues. In his hands, the elements of the modern architectural tradition come suddenly to be reduced to enigmatic fragments, to mute signals of a language whose code has been lost, stuffed away casually in the desert of history."

"Architectural criticism and critical historiography are activities continuous with architectural design; both criticism and design are forms of knowledge. If critical architectural design is resistant and oppositional, then architecture criticism – as activity and knowledge – should be openly contentious and oppositional, as well. We must seek alternatives to entrenched modes of operation and canonical forms."

"Critical work today can be done only in the realm of building; to engage with the discourse, architects have to engage with building; the object becomes the site of all theoretical inquiry. [...] This should not be understood as a rejection of theory. Rather, it indicates that the traditional status of theory has changed. [...] What counts is the condition of the object, not the abstract theory. Indeed the force of the object makes the theory that produced it irrelevant."

"My problem with this reigning discourse of architecture and architectural criticism is its inability to recognize that in the deepest motivation of architecture there is something that cannot be critical. In other words, to deal with sometimes insane difficulty of an architectural project, to deal with the incredible accumulation of economical, cultural, political, and logistical issues, requires an engagement for which we use a conventional word – complicity – but for which I am honest enough to substitute the word engagement or adhesion."

"The architecture that is now happening is plural, pluralist, multifaceted, it intermingles discourses, practices and techniques. [...] The digital tool is not the instrument of abstraction, of a final transcendence of the design; it simply increases the range of an exploration of dimensional changes as well as perceptual and visual changes."

"An architect's interests are ultimately determined by a series of random encounters with projects and clients that do not allow for independent investigation of issues or conditions outside their field of vision. Thus architects operate, by definition, with ulterior motives; the capacity for independent analysis, research or investigation is simply not within their repertoire. It is becoming increasingly important for architects to operate on a level independent of architecture, in order to understand, at the most basic level, the phenomena affecting the development of architecture and the city."

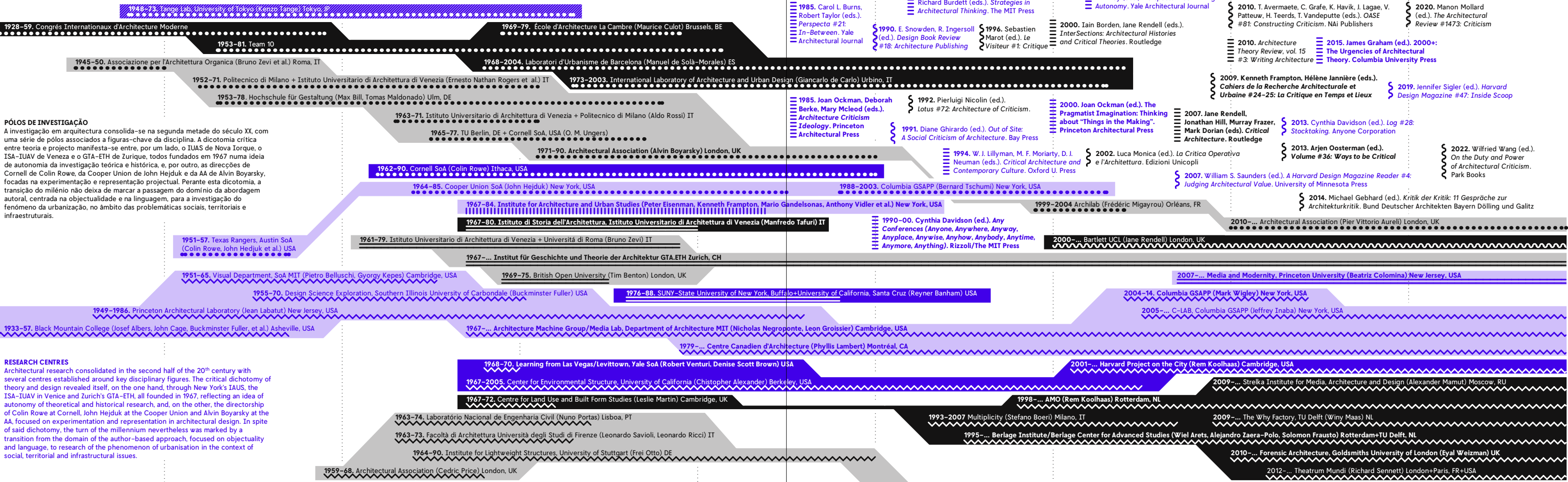
"An alternative model of participation within spatial practice [...] is based on participation through critical disciplinary distance. The future spatial practitioner could arguably be understood as an outsider who, instead of trying to set up or sustain common denominators of consensus, enters existing situations or projects by deliberately instigating conflicts between often-delineated fields of knowledge. In this context, the spatial practitioner is presented as an enabler, a facilitator of interaction that stimulates alternative debates and speculations."

"Critical Architecture' questioned this assumed division between design and criticism and proposed instead that, as forms of architectural critical practice operating within an interdisciplinary context, their relationship could be rethought. [...] As a term associated with a desire to produce political critique, interdisciplinarity research calls into question the ideological apparatus that structures the terms and methods of specific disciplinary practices."

Este mapeamento não seria possível sem sucessivas investigações sobre os temas abordados, nomeadamente: This mapping is largely indebted to multiple investigations into the topics addressed, namely: *Radical Pedagogies* (Beatriz Colomina, coord.), *Clip Stamp Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X–197X* (Beatriz Colomina, coord.), *Exhibit A: Exhibitions that Transformed Architecture 1948–2000* (Eeva-Liisa Pelkonen), *Mapping Architectural Criticism* (Hélène Janniére, Paolo Scrivano, coords.), *The Site of Discourse* (Margarida Acciaiuoli, Rute Figueiredo, coords.), *Archizines* (Elias Redstone, coord.), etc.

1. TEORIA

A crítica de arquitetura tem uma relação estrutural com a teoria, na resposta ao presente, e uma ligação significante com a história, no enquadramento do passado. Partilhando a genealogia com a arte, a crítica de arquitetura distingue-se pela proximidade à realidade produtiva e ao *Mundo da Vida*. Interiorizando o programa ideológico da arquitetura moderna, a crítica de arquitetura torna-se militante, reflexo de uma teoria de vanguarda e de uma história operativa. Mas é o questionamento do projecto moderno que redefine a relação entre crítica, teoria e história. Em 1968, Manfredo Tafuri distingue o campo disciplinar da crítica entre a "arquitetura crítica", pelo arquiteto no projecto, a "crítica operativa", pelo crítico da prática profissional, e a "história desmistificadora", pelo historiador de arquitetura, desvinculada da actividade projectual. Esta desmultiplicação marca a disciplina até hoje. A dissolução progressiva da crítica militante abre o campo tanto à assimilação da crítica pelo projecto como à renúncia ao projecto pela crítica, exemplificados respectivamente pelo IAUS de Peter Eisenman e pelo ISA-IUAV de Manfredo Tafuri. Num diálogo entre Europa e EUA, a radicalização das posições será reencenada nos debates da "arquitetura crítica", entre a "autonomia disciplinar" de K. Michael Hays e a "interdisciplinaridade" de Jane Rendell, ou no confronto entre o projecto "pós-crítico" da "arquitetura projectiva" e a explosiva "viragem urbana", manifestada do *Harvard Project on the City* ao *Forensic Architecture*. Entre os extremos do debate teórico, o espaço da crítica de arquitetura está hoje em questão, como comprova a quantidade de publicações recentes sobre o tema.



POLOS DE INVESTIGAÇÃO

A investigação em arquitetura consolida-se na segunda metade do século XX, com uma série de polos associados a figuras-chave da disciplina. A dicotomia crítica entre teoria e projecto manifesta-se entre, por um lado, o IAUS de Nova Iorque, o ISA-IUAV de Veneza e o GTA-ETH de Zurique, todos fundados em 1967 numa ideia de autonomia da investigação teórica e histórica, e, por outro, as direcções de Cornell de Colin Rowe, da Cooper Union de John Hejduk e da AA de Alvin Boyarsky, focadas na experimentação e representação projectual. Parante esta dicotomia, a transição do milénio não deixa de marcar a passagem do domínio da abordagem autorral, centrada na objectualidade e na linguagem, para a investigação do fenómeno da urbanização, no âmbito das problemáticas sociais, territoriais e infraestruturais.

RESEARCH CENTRES

Architectural research consolidated in the second half of the 20th century with several centres established around key disciplinary figures. The critical dichotomy of theory and design revealed itself, on the one hand, through New York's IAUS, the ISA-IUAV in Venice and Zurich's GTA-ETH, all founded in 1967, reflecting an idea of autonomy of theoretical and historical research, and, on the other, the directorship of Colin Rowe at Cornell, John Hejduk at the Cooper Union and Alvin Boyarsky at the AA, focused on experimentation and representation in architectural design. In spite of said dichotomy, the turn of the millennium nevertheless was marked by a transition from the domain of the author-based approach, focused on objectuality and language, to research of the phenomenon of urbanisation in the context of social, territorial and infrastructural issues.

ANTOLOGIAS HISTÓRICAS

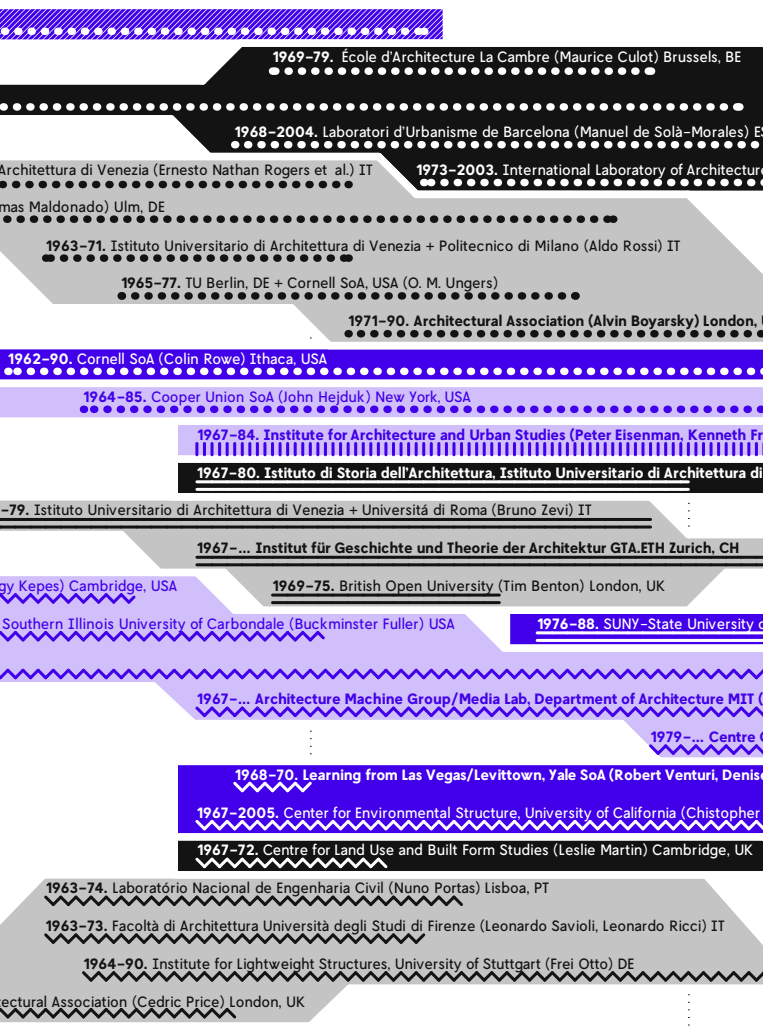
O desaparecimento das histórias da arquitetura moderna, de Sigfried Giedion a Kenneth Frampton, passando pelos italianos Bruno Zevi, Leonardo Benevolo e Manfredo Tafuri, assentes numa perspectiva autorral e na unidade e linearidade do desenrolar da história, deu lugar à emergência das antologias de teoria da arquitetura. Estas convocam o material histórico de modo fragmentário, seleccionado pela figura emergente do editor, que tenta dar sentido a um campo disciplinar cada vez mais expandido e multifacetado. Começam por centrar-se no projecto moderno e aproximam-se progressivamente da contemporaneidade, assinalando a perda de influência do livro de autor. Igualmente, marcam a dispersão e pulverização do discurso teórico, de uma disciplina distendida entre as resistências estruturais do seu centro e o apelo irresistível dos seus limites.

HISTORICAL ANTHOLOGIES

The gradual disappearance of the histories of modern architecture, by Sigfried Giedion to Kenneth Frampton via the Italians Bruno Zevi, Leonardo Benevolo and Manfredo Tafuri, based on an author-based perspective and the unity and linearity of history, made room for the emergence of anthologies of architectural theory. These look at the historical material in a fragmentary way that is chosen by the emerging figure of the editor, who endeavours to give meaning to an increasingly expanded and multifaceted disciplinary field. The initial focus on the modern project was followed by a progressive approach to contemporaneity, marking the loss of influence of the author-based book. The anthologies are equally characteristic of the dispersion and pulverisation of the theoretical discourse, of a discipline distended between the structural resistances of its core and the irresistible appeal of its outer limits.

1. THEORY

Architecture criticism is structurally related to theory through its response to the present and it also has an important connection to history in terms of contextualising the past. Sharing a genealogy with that of art, architecture criticism distinguishes itself through proximity to productive reality and the *Lifeworld*. By internalising the ideological framework of modern architecture, architecture criticism became militant criticism, a reflection of avant-garde theory and operative history. But it is the questioning of the modern project that redefined the relationship between criticism, theory and history. In 1968, Manfredo Tafuri broke down the discipline of criticism into "critical architecture", as performed by the architect through design, "operative criticism", as guidance for the professional practice by the critic, and "demystifying history", by the architectural historian, totally detached from design activity. This multiple divide characterises the discipline still today. The progressive disbanding of militant criticism opened up the field to assimilation of criticism by architectural design and to the rejection of architectural design by the critic, exemplified respectively by Peter Eisenman's IAUS and Manfredo Tafuri's ISA-IUAV. An interchange between Europe and the USA led to a radicalisation of positions both in the re-staging of the "critical architecture" debates, between the "disciplinary autonomy" of K. Michael Hays and the "interdisciplinarity" of Jane Rendell, and in the confrontation of the "post-critical" approach of "projective architecture" with the explosive "urban turn" manifested by the *Harvard Project on the City* through to *Forensic Architecture*. Given the extreme positions reflected in the theoretical debate, architecture criticism struggles to find its place today, as proven by the sheer number of recent publications on this matter.



POLOS DE INVESTIGAÇÃO

A investigação em arquitetura consolida-se na segunda metade do século XX, com uma série de polos associados a figuras-chave da disciplina. A dicotomia crítica entre teoria e projecto manifesta-se entre, por um lado, o IAUS de Nova Iorque, o ISA-IUAV de Veneza e o GTA-ETH de Zurique, todos fundados em 1967 numa ideia de autonomia da investigação teórica e histórica, e, por outro, as direcções de Cornell de Colin Rowe, da Cooper Union de John Hejduk e da AA de Alvin Boyarsky, focadas na experimentação e representação projectual. Parante esta dicotomia, a transição do milénio não deixa de marcar a passagem do domínio da abordagem autorral, centrada na objectualidade e na linguagem, para a investigação do fenómeno da urbanização, no âmbito das problemáticas sociais, territoriais e infraestruturais.

RESEARCH CENTRES

Architectural research consolidated in the second half of the 20th century with several centres established around key disciplinary figures. The critical dichotomy of theory and design revealed itself, on the one hand, through New York's IAUS, the ISA-IUAV in Venice and Zurich's GTA-ETH, all founded in 1967, reflecting an idea of autonomy of theoretical and historical research, and, on the other, the directorship of Colin Rowe at Cornell, John Hejduk at the Cooper Union and Alvin Boyarsky at the AA, focused on experimentation and representation in architectural design. In spite of said dichotomy, the turn of the millennium nevertheless was marked by a transition from the domain of the author-based approach, focused on objectuality and language, to research of the phenomenon of urbanisation in the context of social, territorial and infrastructural issues.

ANTOLOGIAS HISTÓRICAS

O desaparecimento das histórias da arquitetura moderna, de Sigfried Giedion a Kenneth Frampton, passando pelos italianos Bruno Zevi, Leonardo Benevolo e Manfredo Tafuri, assentes numa perspectiva autorral e na unidade e linearidade do desenrolar da história, deu lugar à emergência das antologias de teoria da arquitetura. Estas convocam o material histórico de modo fragmentário, seleccionado pela figura emergente do editor, que tenta dar sentido a um campo disciplinar cada vez mais expandido e multifacetado. Começam por centrar-se no projecto moderno e aproximam-se progressivamente da contemporaneidade, assinalando a perda de influência do livro de autor. Igualmente, marcam a dispersão e pulverização do discurso teórico, de uma disciplina distendida entre as resistências estruturais do seu centro e o apelo irresistível dos seus limites.

HISTORICAL ANTHOLOGIES

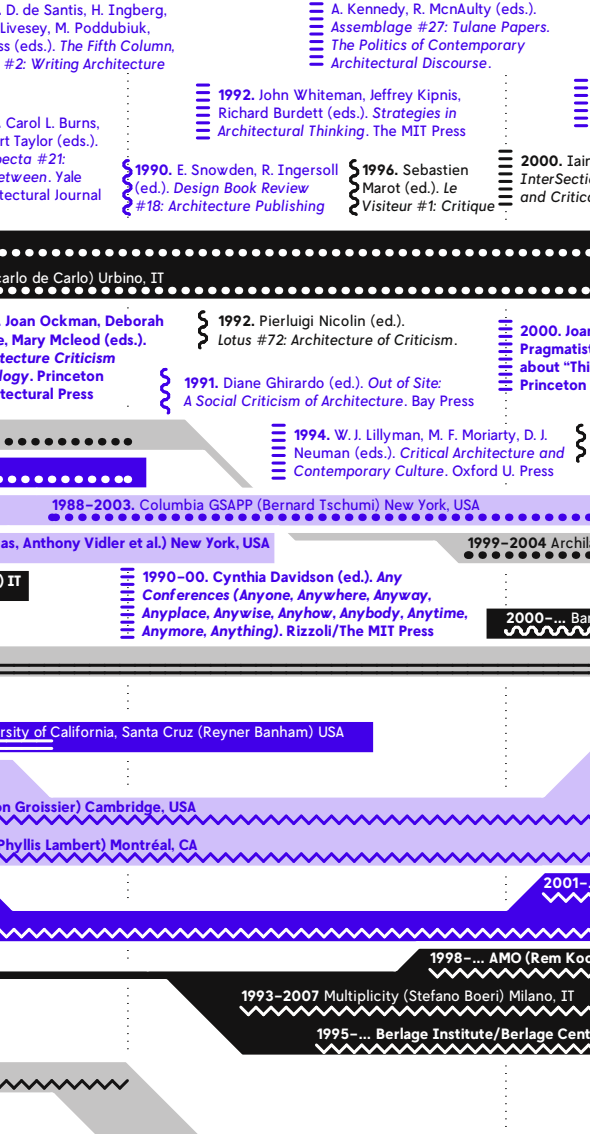
The gradual disappearance of the histories of modern architecture, by Sigfried Giedion to Kenneth Frampton via the Italians Bruno Zevi, Leonardo Benevolo and Manfredo Tafuri, based on an author-based perspective and the unity and linearity of history, made room for the emergence of anthologies of architectural theory. These look at the historical material in a fragmentary way that is chosen by the emerging figure of the editor, who endeavours to give meaning to an increasingly expanded and multifaceted disciplinary field. The initial focus on the modern project was followed by a progressive approach to contemporaneity, marking the loss of influence of the author-based book. The anthologies are equally characteristic of the dispersion and pulverisation of the theoretical discourse, of a discipline distended between the structural resistances of its core and the irresistible appeal of its outer limits.

COLECTÂNEAS TEÓRICAS

As colectâneas teóricas concentram-se no presente, com ensaios originais muitas vezes produzidos para conferências ou publicações. Ao invés da panorâmica diacrónica das antologias históricas, as colectâneas teóricas realizam um corte sincrónico, agregando novo conhecimento. A discussão do enquadramento teórico e metodológico da teoria da arquitetura tem sido recorrente desde meados dos anos 1980, reflectindo as influências fenomenológicas, estruturalistas, pós-estruturalistas e da teoria crítica. A mudança de polaridade do objecto formal e estético para o território social e político é assinalada pela emergência dos debates pós-coloniais e de género. A proliferação recente de colectâneas sobre crítica de arquitetura manifesta a necessidade da sua redefinição num contexto global e digital, para lá da prática convencional do crítico.

THEORETICAL VOLUMES

Theoretical volumes focus on the present, with original essays frequently written for conferences or publications. In contrast to the diachronic overview presented by historical anthologies, theoretical volumes resulted in a section in time, allowing for the introduction of new knowledge. The discussion of the theoretical and methodological frameworks of architecture has been a recurrent theme since the mid-1980s, reflecting phenomenological, structuralist, post-structuralist and critical theory influences. The switch from the formal and aesthetic object to the social and political territory is marked by the emergence of the post-colonial and gender debates. The recent proliferation of volumes on architectural criticism reveals the need for redefinition in the global and digital contexts beyond the conventional practice of the critic.



POLOS DE INVESTIGAÇÃO

A investigação em arquitetura consolida-se na segunda metade do século XX, com uma série de polos associados a figuras-chave da disciplina. A dicotomia crítica entre teoria e projecto manifesta-se entre, por um lado, o IAUS de Nova Iorque, o ISA-IUAV de Veneza e o GTA-ETH de Zurique, todos fundados em 1967 numa ideia de autonomia da investigação teórica e histórica, e, por outro, as direcções de Cornell de Colin Rowe, da Cooper Union de John Hejduk e da AA de Alvin Boyarsky, focadas na experimentação e representação projectual. Parante esta dicotomia, a transição do milénio não deixa de marcar a passagem do domínio da abordagem autorral, centrada na objectualidade e na linguagem, para a investigação do fenómeno da urbanização, no âmbito das problemáticas sociais, territoriais e infraestruturais.

RESEARCH CENTRES

Architectural research consolidated in the second half of the 20th century with several centres established around key disciplinary figures. The critical dichotomy of theory and design revealed itself, on the one hand, through New York's IAUS, the ISA-IUAV in Venice and Zurich's GTA-ETH, all founded in 1967, reflecting an idea of autonomy of theoretical and historical research, and, on the other, the directorship of Colin Rowe at Cornell, John Hejduk at the Cooper Union and Alvin Boyarsky at the AA, focused on experimentation and representation in architectural design. In spite of said dichotomy, the turn of the millennium nevertheless was marked by a transition from the domain of the author-based approach, focused on objectuality and language, to research of the phenomenon of urbanisation in the context of social, territorial and infrastructural issues.

ANTOLOGIAS HISTÓRICAS

O desaparecimento das histórias da arquitetura moderna, de Sigfried Giedion a Kenneth Frampton, passando pelos italianos Bruno Zevi, Leonardo Benevolo e Manfredo Tafuri, assentes numa perspectiva autorral e na unidade e linearidade do desenrolar da história, deu lugar à emergência das antologias de teoria da arquitetura. Estas convocam o material histórico de modo fragmentário, seleccionado pela figura emergente do editor, que tenta dar sentido a um campo disciplinar cada vez mais expandido e multifacetado. Começam por centrar-se no projecto moderno e aproximam-se progressivamente da contemporaneidade, assinalando a perda de influência do livro de autor. Igualmente, marcam a dispersão e pulverização do discurso teórico, de uma disciplina distendida entre as resistências estruturais do seu centro e o apelo irresistível dos seus limites.

HISTORICAL ANTHOLOGIES

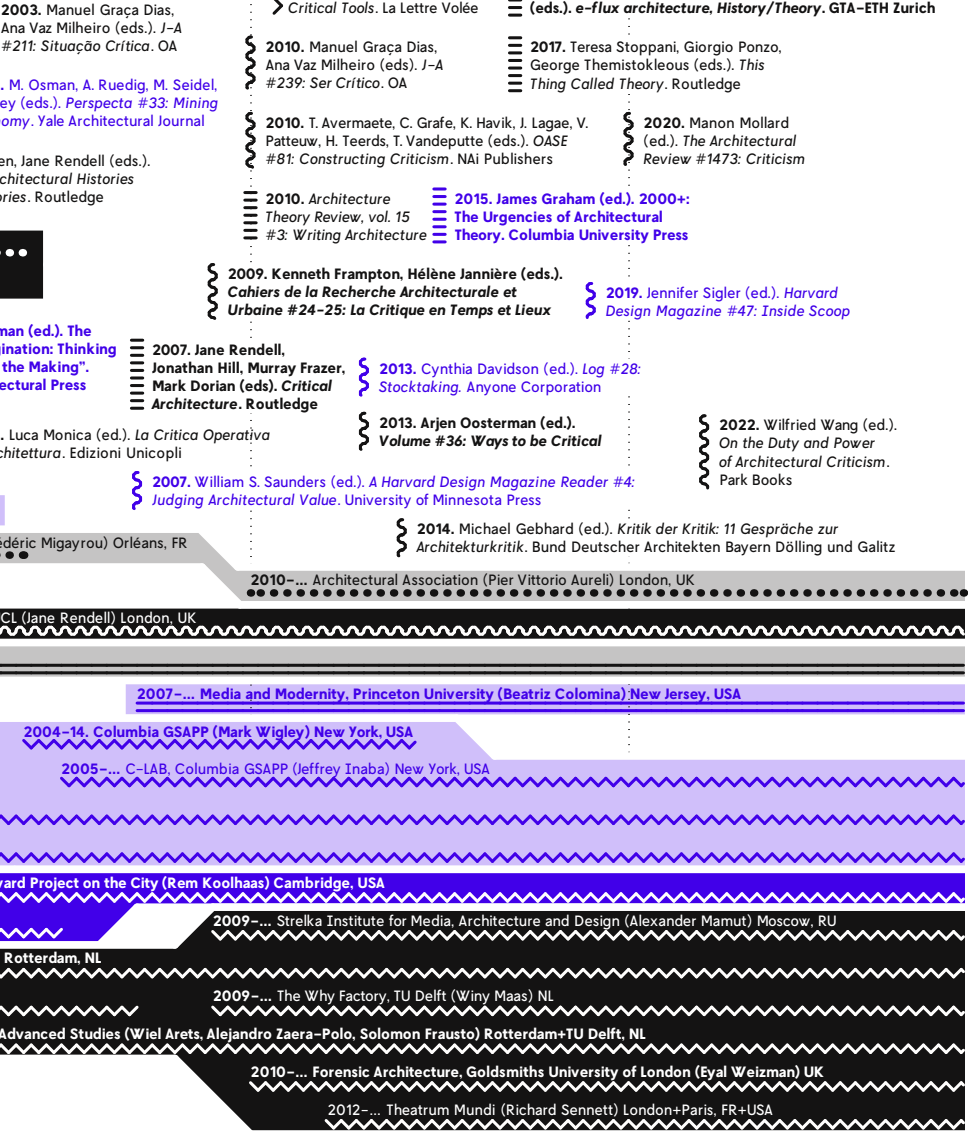
The gradual disappearance of the histories of modern architecture, by Sigfried Giedion to Kenneth Frampton via the Italians Bruno Zevi, Leonardo Benevolo and Manfredo Tafuri, based on an author-based perspective and the unity and linearity of history, made room for the emergence of anthologies of architectural theory. These look at the historical material in a fragmentary way that is chosen by the emerging figure of the editor, who endeavours to give meaning to an increasingly expanded and multifaceted disciplinary field. The initial focus on the modern project was followed by a progressive approach to contemporaneity, marking the loss of influence of the author-based book. The anthologies are equally characteristic of the dispersion and pulverisation of the theoretical discourse, of a discipline distended between the structural resistances of its core and the irresistible appeal of its outer limits.

COLECTÂNEAS TEÓRICAS

As colectâneas teóricas concentram-se no presente, com ensaios originais muitas vezes produzidos para conferências ou publicações. Ao invés da panorâmica diacrónica das antologias históricas, as colectâneas teóricas realizam um corte sincrónico, agregando novo conhecimento. A discussão do enquadramento teórico e metodológico da teoria da arquitetura tem sido recorrente desde meados dos anos 1980, reflectindo as influências fenomenológicas, estruturalistas, pós-estruturalistas e da teoria crítica. A mudança de polaridade do objecto formal e estético para o território social e político é assinalada pela emergência dos debates pós-coloniais e de género. A proliferação recente de colectâneas sobre crítica de arquitetura manifesta a necessidade da sua redefinição num contexto global e digital, para lá da prática convencional do crítico.

THEORETICAL VOLUMES

Theoretical volumes focus on the present, with original essays frequently written for conferences or publications. In contrast to the diachronic overview presented by historical anthologies, theoretical volumes resulted in a section in time, allowing for the introduction of new knowledge. The discussion of the theoretical and methodological frameworks of architecture has been a recurrent theme since the mid-1980s, reflecting phenomenological, structuralist, post-structuralist and critical theory influences. The switch from the formal and aesthetic object to the social and political territory is marked by the emergence of the post-colonial and gender debates. The recent proliferation of volumes on architectural criticism reveals the need for redefinition in the global and digital contexts beyond the conventional practice of the critic.



POLOS DE INVESTIGAÇÃO

A investigação em arquitetura consolida-se na segunda metade do século XX, com uma série de polos associados a figuras-chave da disciplina. A dicotomia crítica entre teoria e projecto manifesta-se entre, por um lado, o IAUS de Nova Iorque, o ISA-IUAV de Veneza e o GTA-ETH de Zurique, todos fundados em 1967 numa ideia de autonomia da investigação teórica e histórica, e, por outro, as direcções de Cornell de Colin Rowe, da Cooper Union de John Hejduk e da AA de Alvin Boyarsky, focadas na experimentação e representação projectual. Parante esta dicotomia, a transição do milénio não deixa de marcar a passagem do domínio da abordagem autorral, centrada na objectualidade e na linguagem, para a investigação do fenómeno da urbanização, no âmbito das problemáticas sociais, territoriais e infraestruturais.

RESEARCH CENTRES

Architectural research consolidated in the second half of the 20th century with several centres established around key disciplinary figures. The critical dichotomy of theory and design revealed itself, on the one hand, through New York's IAUS, the ISA-IUAV in Venice and Zurich's GTA-ETH, all founded in 1967, reflecting an idea of autonomy of theoretical and historical research, and, on the other, the directorship of Colin Rowe at Cornell, John Hejduk at the Cooper Union and Alvin Boyarsky at the AA, focused on experimentation and representation in architectural design. In spite of said dichotomy, the turn of the millennium nevertheless was marked by a transition from the domain of the author-based approach, focused on objectuality and language, to research of the phenomenon of urbanisation in the context of social, territorial and infrastructural issues.

ANTOLOGIAS HISTÓRICAS

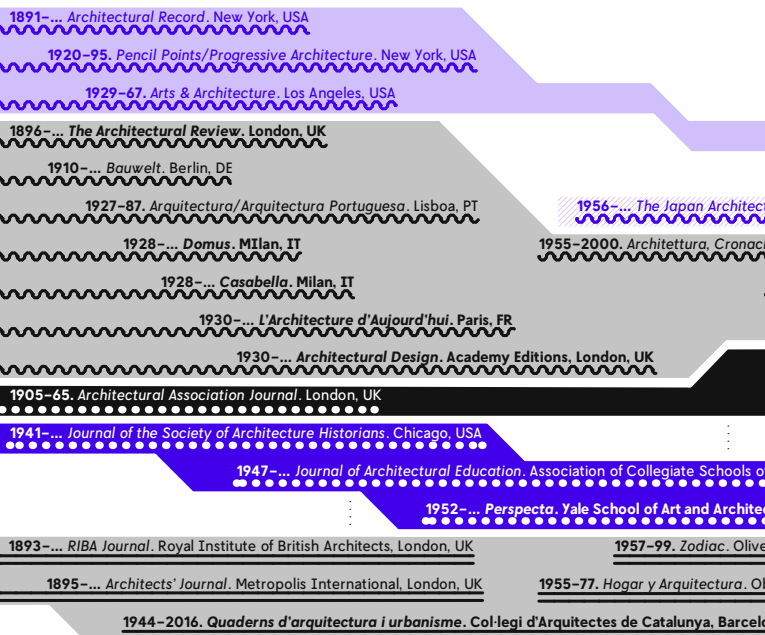
O desaparecimento das histórias da arquitetura moderna, de Sigfried Giedion a Kenneth Frampton, passando pelos italianos Bruno Zevi, Leonardo Benevolo e Manfredo Tafuri, assentes numa perspectiva autorral e na unidade e linearidade do desenrolar da história, deu lugar à emergência das antologias de teoria da arquitetura. Estas convocam o material histórico de modo fragmentário, seleccionado pela figura emergente do editor, que tenta dar sentido a um campo disciplinar cada vez mais expandido e multifacetado. Começam por centrar-se no projecto moderno e aproximam-se progressivamente da contemporaneidade, assinalando a perda de influência do livro de autor. Igualmente, marcam a dispersão e pulverização do discurso teórico, de uma disciplina distendida entre as resistências estruturais do seu centro e o apelo irresistível dos seus limites.

HISTORICAL ANTHOLOGIES

The gradual disappearance of the histories of modern architecture, by Sigfried Giedion to Kenneth Frampton via the Italians Bruno Zevi, Leonardo Benevolo and Manfredo Tafuri, based on an author-based perspective and the unity and linearity of history, made room for the emergence of anthologies of architectural theory. These look at the historical material in a fragmentary way that is chosen by the emerging figure of the editor, who endeavours to give meaning to an increasingly expanded and multifaceted disciplinary field. The initial focus on the modern project was followed by a progressive approach to contemporaneity, marking the loss of influence of the author-based book. The anthologies are equally characteristic of the dispersion and pulverisation of the theoretical discourse, of a discipline distended between the structural resistances of its core and the irresistible appeal of its outer limits.

2. MEDIA

Tradicionalmente veiculada através da imprensa escrita, a crítica de arquitectura oscila entre uma abordagem jornalística, mais visível na esfera do debate público, e outra teórica, mais confinada ao meio universitário. Os periódicos constituíram um dos seus principais suportes, desde logo as revistas profissionais históricas que, partindo da defesa militante do projecto moderno, foram reconfigurando o debate arquitectónico através de importantes mudanças nas suas linhas editoriais. Conhecemo-las por editores como Ernesto N. Rogers, Vittorio Gregotti, Kenneth Frampton ou Bernard Huet. Paralelamente, a notável explosão de formas alternativas de publicação, das revistas das vanguardas históricas às "little magazines" radicais e às "archizines" do final do milénio, abriram o campo à emergência de uma crítica empenhada e à expansão do campo disciplinar. É, com efeito, nestas publicações que assistimos à crítica política e social que dominou o debate sobre a produção arquitectónica e urbana dos anos 1960 e 1970, ao reforço de uma crítica centrada nas questões disciplinares e até formalistas nos anos 1980 e 1990, e à pulverização de leituras críticas sobre o projecto político, social e cultural da disciplina nos dias de hoje, num contexto neo-liberal de restrição da arquitectura ao seu estrito valor comercial ou mediático. É também nestas publicações que registamos, sobretudo desde os anos 1970, o progressivo afastamento entre uma crítica de teor académico, modelada pela "critical theory", e uma crítica para um público alargado na imprensa generalista. Simultaneamente, promete-se a democratização do campo, primeiro pelos meios de comunicação audiovisual, depois pela emergência dos meios digitais e vários fóruns online, que introduzem diferenças claras no tipo de crítica e na velocidade da sua circulação.



REVISTAS

Para além das revistas profissionais históricas, como a *Casabella*, *The Architectural Review* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*, os periódicos de arquitectura foram sucessivamente investidos por múltiplas publicações alternativas, desde as revistas das vanguardas dos anos 1920, como o *L'Esprit Nouveau*, *G* ou *Das Andere*, até às "little magazines" radicais dos anos 1960 e 1970, passando pelas revistas académicas ou institucionais, numa intensa circulação de imagens e uma crítica empenhada. Por outro lado, a prevalência tradicional do projecto, na sua divulgação e crítica, foi dando lugar a uma crítica de matriz académica, mais próxima da teoria e da investigação, como a *Oppositions*, a *Assemblage* ou a *Archithese*. Hoje, quando se assiste a uma migração para suportes digitais, regista-se uma polarização entre o foco no projecto autoral e a investigação da condição urbana.

MAGAZINES

Beyond the established professional magazines, such as *Casabella*, *The Architectural Review* and *L'Architecture d'Aujourd'hui*, architectural periodicals were successively challenged by multiple alternative publications, from the avant-garde magazines of the 1920s such as *L'Esprit Nouveau*, *G*, or *Das Andere*, to the academic or institutional magazines, and finally to the radical "little magazines" of the 1960s and 1970s, in an intense circulation of images and engaged criticism. Furthermore, the traditional prevalence of architectural design, i.e. the dissemination and criticism thereof, gave way to an academic criticism that was closer to theory and research, such as *Oppositions*, *Assemblage*, or *Archithese*. Today, in the migration to digital media, there is a polarisation between the focus on the authorial project and the investigation of the urban condition.

PUBLICAÇÕES

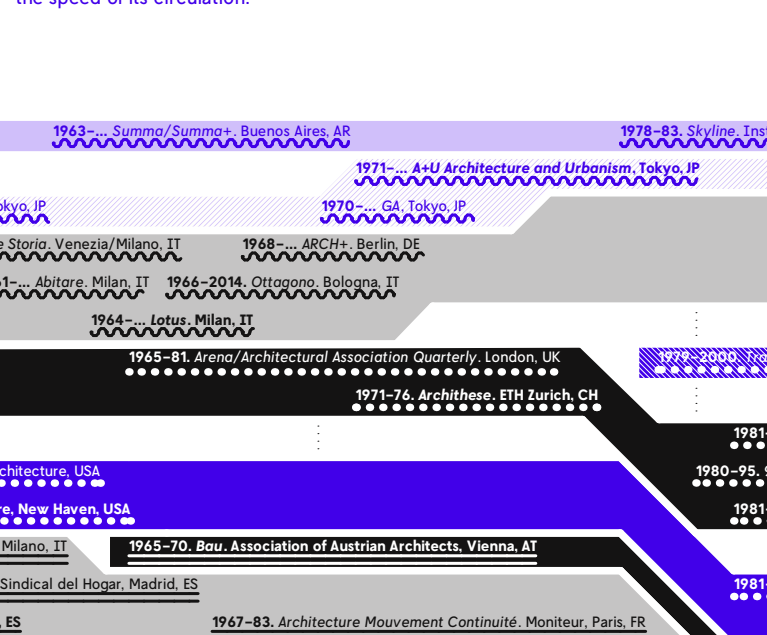
As ligações da arquitectura às práticas artísticas foram reforçadas com as vanguardas históricas. A partir dos anos 1980, expandem-se para novos territórios narrativos e mediáticos, desde a literatura e banda desenhada até à fotografia e ao cinema. Estes meios revelam um renovado interesse pelas dimensões do tempo e do uso e manifestam uma atenção à percepção técnica da realidade, introduzindo as dimensões ideológicas, simbólicas e representativas da arquitectura. No contexto do início da investigação dos media, Hélène Lipstadt, Beatriz Colomina e Kester Rattenbury tornaram os periódicos objecto de estudo, reclamando-lhes autêntico valor disciplinar. Em sintonia com a máxima "Alles ist Architektur" de Hans Hollein de 1968, que encavara a arquitectura muito para além do objecto, esta revolução mediática ofereceu à crítica um campo expandido, aberto a uma amplitude de construções e representações.

LEGENDA:

CAPTION: 1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010 2020
 Europa/Europe América/America Projecto/Project Discurso/Discourse Académico/Academic Profissional/Professional Institucional/Institutional Independente/Independent

2. MEDIA

Traditionally disseminated in the written press, architecture criticism balances a journalistic approach, more present in the sphere of public debate, with a theoretical one, relatively confined to the university environment. Periodicals constituted one of its main supports, first and foremost the long-established professional magazines which, starting from the militant defence of the modern project, reconfigured the architectural debate through important changes in their editorial lines. We know them through editors such as Ernesto N. Rogers, Vittorio Gregotti, Kenneth Frampton and Bernard Huet. At the same time, the remarkable growth in alternative forms of publications, from the magazines of the historic vanguards to the radical "little magazines", and the "archizines" of the end of the millennium, opened up the field to the emergence of committed criticism and the expansion of the disciplinary field. Indeed, said publications allowed us to witness the political and social criticism that dominated the debate on architectural and urban production in the 1960s and 1970s, the reinforcement of criticism focused on disciplinary and formal issues in the 1980s and 1990s, and the dissemination of critical readings of the political, social and cultural project of the contemporary discipline in a neoliberal context that often restricts architecture to its narrow commercial or media value. It was also in these publications that we can see, particularly since the 1970s, a progressive distancing between academic criticism, modelled on "critical theory", and a criticism for a wider audience in the general press. At the same time, the promised democratisation of the field, first through audio-visual communication means, then through the emergence of digital media and online forums, introduced clear differences as to the type of criticism and the speed of its circulation.



REVISTAS

Para além das revistas profissionais históricas, como a *Casabella*, *The Architectural Review* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*, os periódicos de arquitectura foram sucessivamente investidos por múltiplas publicações alternativas, desde as revistas das vanguardas dos anos 1920, como o *L'Esprit Nouveau*, *G* ou *Das Andere*, até às "little magazines" radicais dos anos 1960 e 1970, passando pelas revistas académicas ou institucionais, numa intensa circulação de imagens e uma crítica empenhada. Por outro lado, a prevalência tradicional do projecto, na sua divulgação e crítica, foi dando lugar a uma crítica de matriz académica, mais próxima da teoria e da investigação, como a *Oppositions*, a *Assemblage* ou a *Archithese*. Hoje, quando se assiste a uma migração para suportes digitais, regista-se uma polarização entre o foco no projecto autoral e a investigação da condição urbana.

MAGAZINES

Beyond the established professional magazines, such as *Casabella*, *The Architectural Review* and *L'Architecture d'Aujourd'hui*, architectural periodicals were successively challenged by multiple alternative publications, from the avant-garde magazines of the 1920s such as *L'Esprit Nouveau*, *G*, or *Das Andere*, to the academic or institutional magazines, and finally to the radical "little magazines" of the 1960s and 1970s, in an intense circulation of images and engaged criticism. Furthermore, the traditional prevalence of architectural design, i.e. the dissemination and criticism thereof, gave way to an academic criticism that was closer to theory and research, such as *Oppositions*, *Assemblage*, or *Archithese*. Today, in the migration to digital media, there is a polarisation between the focus on the authorial project and the investigation of the urban condition.

PUBLICAÇÕES

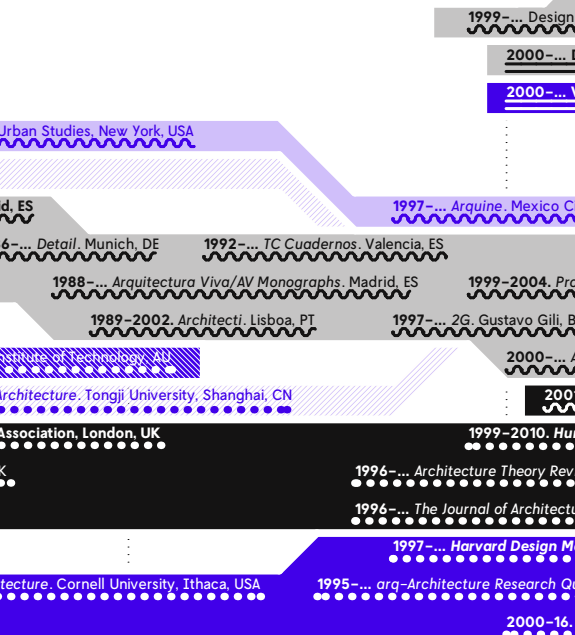
The links between architecture and artistic practices were reinforced by the historical avant-gardes. From the 1980s onwards, the links expanded into new narrative and media territories, from literature and comics to photography and cinema. These media revealed a renewed interest in the dimensions of time and use and manifested attention to the technical perception of reality, introducing the ideological, symbolic and representative dimensions of architecture. As far as the beginnings of media research are concerned, Hélène Lipstadt, Beatriz Colomina, and Kester Rattenbury made periodicals the object of study, seeing veritable disciplinary value in them. In line with Hans Hollein's 1968 maxim "Alles ist Architektur", which looked at architecture far beyond the architectural object, this media revolution gave criticism an expanded field, open to a range of constructions and representations.

BLOGS E WEBSITES

Com a criação do Blogger em 1999, do Facebook em 2005 e do Instagram em 2010, o novo milénio testemunhou o aparecimento de inúmeros blogs e páginas de arquitectura, projectos de escrita e divulgação muitas vezes individuais, rampas de lançamento dos seus autores, como alternativas ao trabalho colectivo das revistas tradicionais. Estes novos suportes tornados empresariais, ao estilo *ArchDaily* e *Dezeen*, são capazes de divulgar projectos e obras numa velocidade e escala sem precedentes, contribuindo, nas revistas impressas, para um progressivo distanciamento da mera publicação de projectos. Algumas revistas, como *Uncube*, *The Avery Review* ou *e-flux architecture*, encontram a sua viabilização no formato digital, suprimindo custos de produção e distribuição e tirando partido das vantagens dos meios virtuais. Mas não deixa de ser paradoxal a transposição do blog para livro, como o notório *BLDGBLOG*.

BLOGS AND WEBSITES

With the creation of Blogger in 1999, Facebook in 2005 and Instagram in 2010, the new millennium has witnessed the emergence of countless architecture blogs and websites and writing and dissemination projects that are often individual launchpads for their authors, seen as alternatives to the traditional magazines and their collective work. These new media, which have become businesses, in the style of *ArchDaily*, and *Dezeen*, are capable of disseminating projects and works at an unprecedented speed and scale, contributing to the progressive distancing in print magazines from the publication of projects. Some magazines, such as *Uncube*, *The Avery Review* or *e-flux architecture*, have found viability in the digital format, foregoing production and distribution costs and taking advantage of virtual media. It is, thus, paradoxical when a blog is published in a book format, as in the case of the famous *BLDGBLOG*.



REVISTAS

Para além das revistas profissionais históricas, como a *Casabella*, *The Architectural Review* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*, os periódicos de arquitectura foram sucessivamente investidos por múltiplas publicações alternativas, desde as revistas das vanguardas dos anos 1920, como o *L'Esprit Nouveau*, *G* ou *Das Andere*, até às "little magazines" radicais dos anos 1960 e 1970, passando pelas revistas académicas ou institucionais, numa intensa circulação de imagens e uma crítica empenhada. Por outro lado, a prevalência tradicional do projecto, na sua divulgação e crítica, foi dando lugar a uma crítica de matriz académica, mais próxima da teoria e da investigação, como a *Oppositions*, a *Assemblage* ou a *Archithese*. Hoje, quando se assiste a uma migração para suportes digitais, regista-se uma polarização entre o foco no projecto autoral e a investigação da condição urbana.

MAGAZINES

Beyond the established professional magazines, such as *Casabella*, *The Architectural Review* and *L'Architecture d'Aujourd'hui*, architectural periodicals were successively challenged by multiple alternative publications, from the avant-garde magazines of the 1920s such as *L'Esprit Nouveau*, *G*, or *Das Andere*, to the academic or institutional magazines, and finally to the radical "little magazines" of the 1960s and 1970s, in an intense circulation of images and engaged criticism. Furthermore, the traditional prevalence of architectural design, i.e. the dissemination and criticism thereof, gave way to an academic criticism that was closer to theory and research, such as *Oppositions*, *Assemblage*, or *Archithese*. Today, in the migration to digital media, there is a polarisation between the focus on the authorial project and the investigation of the urban condition.

PUBLICAÇÕES

The links between architecture and artistic practices were reinforced by the historical avant-gardes. From the 1980s onwards, the links expanded into new narrative and media territories, from literature and comics to photography and cinema. These media revealed a renewed interest in the dimensions of time and use and manifested attention to the technical perception of reality, introducing the ideological, symbolic and representative dimensions of architecture. As far as the beginnings of media research are concerned, Hélène Lipstadt, Beatriz Colomina, and Kester Rattenbury made periodicals the object of study, seeing veritable disciplinary value in them. In line with Hans Hollein's 1968 maxim "Alles ist Architektur", which looked at architecture far beyond the architectural object, this media revolution gave criticism an expanded field, open to a range of constructions and representations.

3. CURADORIA

Desde a transição do milénio que o campo da crítica de arquitectura tem vindo a expandir-se. Mas o seu entendimento convencional, enquanto prática profissional de escrita sobre objectos autorais, encontra-se em crise. Tem-se proclamado repetidamente o fim da crítica, perante a afirmação mediática do *star system*, com a glorificação do autor, e a generalização das plataformas digitais, com a aceleração da comunicação, que inviabilizam o lugar e o tempo da avaliação do crítico. Porém, nunca tivemos uma produção teórica e discursiva tão avassaladora. Num certo sentido, este intenso debate crítico tem transitado dos periódicos para as exposições, como se confirma, nas últimas duas décadas, na multiplicação de festivais, bienais e trienais, bem como na abertura de cursos internacionais de pós-graduação. Se nas artes a questão da curadoria emergiu com as neo-vanguardas, alimentando a conflitualidade entre o protagonismo de artistas e curadores, essa viragem veio a acontecer na arquitectura apenas na primeira década do século XXI, com correspondente tensão entre arquitectos e curadores. Embora vinculada à progressiva proliferação de museus, centros de exposições e arquivos de arquitectura desde o final dos anos 1970, a curadoria como actividade crítica afirma-se por via da investigação académica e da preponderância das universidades no campo disciplinar. A sua rápida disseminação advém também da própria natureza da exposição de arquitectura, fazendo confluír as representações e objectos expostos com a espacialização da exposição. No limite, a palavra acutilante do crítico é suplantada pelo espaço activado pelo curador, um desafio irrecusável tendo em conta os instrumentos inerentes à própria formação do arquitecto.

1933-... Triennale di Milano – Esposizione Internazionale. IT

MUSEUS, CENTROS DE INVESTIGAÇÃO E GALERIAS

A arquitectura conquista o seu espaço entre as artes com a emergência dos espaços museológicos dedicados à arquitectura. Apesar de os primeiros remeterem para o final do século XIX, os seus modelos dominantes são configurados primeiro com a instauração do Departamento de Arquitectura do MoMA em 1932, depois com a inauguração do Centre Pompidou em 1977, ainda que integrados no campo das artes. Porém, a viragem museológica ocorre com a autonomização da arquitectura através da fundação do DAM em Frankfurt e do CCA em Montreal, ambos em 1979. Igualmente neste período, abrem novos espaços independentes e as primeiras galerias comerciais de arquitectura, combinando o interesse crescente do público com o novo valor da produção autorial dos arquitectos. A valorização deste material implicará tanto a mudança de estatuto da arquitectura como actividade artística, como o reconhecimento definitivo do arquitecto na sociedade contemporânea.

1834-... Royal Institute of British Architects. London, UK

1837-... Sir John Soane Museum. London, UK

1946-... Schusev State Museum of Architecture. Moscow, USSR

1932-... MoMA. New York, USA

1931-... The Building Center. London, UK

1847-... Architectural Association. London, UK

1870-... Royal Academy of Arts. London, UK

1859-... The Cooper Union. New York, USA

PUBLICAÇÕES TEMÁTICAS

A afirmação do campo da curadoria de arquitectura e da figura do curador-arquitecto, apesar de muito recente, tem sido exponencial. Inversamente ao campo da arte, é difícil encontrar referências à curadoria em arquitectura anteriores à transição do milénio. Mas, a partir desse momento, a produção teórica sobre o tema não tem parado de aumentar, em números temáticos de periódicos e colectâneas teóricas sobre curadoria e antologias históricas de exposições. O crescente interesse por este campo específico implica, no entanto, um debate aceso sobre as possibilidades e potencialidades das práticas curatoriais contemporâneas, das activações dos arquivos e das múltiplas apropriações do espaço real. Por isso, esta investigação não se limita a confirmar os discursos da história da arquitectura e da cidade, mas antecipa a sua releitura crítica.

THEMATIC PUBLICATIONS

The affirmation of the field of architectural curatorship and the figure of the architectural curator, despite being very recent, has been exponential. In contrast to the field of art, it is difficult to find references to curatorship in architecture prior to the turn of the millennium. But, from then on, the theoretical production on the subject has increased many times, as reflected in themed issues of periodicals and theoretical volumes on curatorship and historical anthologies of exhibitions. The growing interest in this specific field requires, however, lively debate about the possibilities and potential of contemporary curatorial practices, the activation of archives and the many forms of appropriation of the real space. Accordingly, this investigation is not limited to confirming the discourses of the history of architecture and the city but anticipates their critical reinterpretation.

LEGENDA:

CAPTION:

1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010 2020

Europa/Europe América/America Ásia/Ásia Austrália/Australia

Projecto/Project Discurso/Discourse Académico/Academic Profissional/Professional Institucional/Institutional Independente/Independent

3. CURATORSHIP

Since the turn of the millennium, the field of architecture criticism has been in expansion. But its conventional understanding, as the professional practice of writing about authorial objects, is in crisis. The end of criticism has been repeatedly proclaimed, given the media affirmation of the star system, with its glorification of the author, and the generalisation of digital platforms, leading to an acceleration of communication, which rendered the place and time of the critic's assessment implausible. However, we have never had such an overwhelming theoretical and discursive production. In a certain sense, this intense critical debate has moved from periodicals to exhibitions, as confirmed, in recent decades, by the multiplication of festivals, biennials and triennials, as well as the establishment of international post-graduate courses. If it is true that, in the arts, the matter of curatorship emerged concurrently with the neo-avant-gardes, fuelling the conflict between the protagonism of artists, on the one hand, and curators, on the other, this shift came to happen in architecture only in the first decade of the 21st century, with a corresponding tension between architects and curators. While linked to the progressive proliferation of museums, exhibition centres and architecture archives since the late 1970s, curatorship as a critical activity has asserted itself through academic research and the preponderance of the universities in the disciplinary field. Its rapid dissemination also stems from the very nature of the architectural exhibition, leading to a merging of the representations and objects on display and the exhibition's spatialisation. At most, the critic's cutting words are supplanted by the space activated by the curator, an undeniable challenge given the instruments inherent to an architect's own training.

1964-... Biennial of Design. Ljubljana, YU

MUSEUMS, RESEARCH CENTRES AND GALLERIES

Architecture has conquered its space among the arts with the emergence of museum spaces dedicated to architecture. Although the first such museums date back to the end of the 19th century, the predominant models were first configured with the establishment of the Department of Architecture of MoMA in 1932, and subsequently with the opening of the Centre Pompidou in 1977, although both were integrated in the field of the arts. However, the museological shift finally took place with the autonomisation of architecture through the foundation of the DAM in Frankfurt and the CCA in Montreal, both in 1979. Also in this period, new independent spaces and the first commercial architecture galleries opened, combining the growing interest of the public with the new value of the architects' authorial production. The valorisation of this material was to result in both a change in the status of architecture as an artistic activity and the ultimate recognition of the architect in contemporary society.

1966-... Alvar Aalto Museum. Jyväskylä, FI

1965-... Museum of Architecture Wrocław. PL

1962-... Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, ES

1955-... Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. ES

1956-... Museum of Finnish Architecture. Helsinki, FI

1960-... Bauhaus Archive. Berlin, DE

1962-... ArkDes. Stockholm, SE

1956-... Graham Foundation Chicago. USA

1960-... Bauhaus Archive. Berlin, DE

1968-... Fondation Le Corbusier. Paris, FR

1962-... ArkDes. Stockholm, SE

1956-... Graham Foundation Chicago. USA

1962-... ArkDes. Stockholm, SE

1972-... Heinz Gallery / Royal Institute of British Architects. London, UK

1967-... Institut für Geschichte und Theorie der Architektur Zurich. CH

1972-... Museum of Architecture and Design. Ljubljana, SI

1973-... ArtNet Gallery. London, UK

1980-... Architekturforum Aedes. Berlin, DE

1979-... The Architecture Gallery. Los Angeles, USA

1973-... Artists Space. New York, USA

1971-... Royal College Art Gallery. London, UK

1979-... Yale School of Architecture. New Haven, USA

1981-... Institut Français d'Architecture. Paris, FR

1981-... Arc en Rêve Centre d'Architecture. Bordeaux, FR

1972-... Museum of Architecture and Design. Ljubljana, SI

1982-... Architektur Galerie Weissenhof. Stuttgart, DE

1980-... Architekturforum Aedes. Berlin, DE

1979-... The Architecture Gallery. Los Angeles, USA

1983-... I2a Lugano, SCI-ARC. CH

1986-... Architekturmuseum TU München. DE

1988-... Tin Sheds Gallery. Sydney, AU

2012-... C. Van Gerrewer, T. Vandeputte, V. Patteeuw (eds.), OASE #88 - Exhibitions: Showing and Producing Architecture. NAI Publishers

2018-... Léa-Catherine Szacka. 1980 Venice Architecture Biennale: Exhibiting the Postmodern. Routledge

2019-... Léa-Catherine Szacka (ed.), Biennials/Triennials: Conversations on the Geography of Itinerant Display. Columbia Books on Architecture and the City

1973-... Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. BR

1971-... La Biennale de Paris. FR

1978-... Pan-American Architecture Biennial. Quito, EC

1983-... GA Gallery. Tóquio, JP

1978-2009-... Max Protetch Gallery. New York, USA

1977-... Leo Castelli Gallery. New York, USA

1980-... Flanders Architecture Institute, deSingel-International Arts Campus. Antwerpen, BE

1984-... Swiss Architecture Museum. Basel, CH

1975-... National Museum of Architecture. Oslo, NO

1974-... Archzoom / École Polytechnique Fédérale de Lausanne. CH

1979-... DAM-Deutsche Architekturmuseum. Frankfurt, DE

1985-... Danish Architecture Center. Copenhagen, DK

1992-... MAK -Architekturzentrum Wien. Vienna, AT

1991-... Institute for Architecture & Urban Studies. New York, USA

1971-... P51-MoMA. New York, USA

1976-... Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum. New York, USA

1971-84-... Institute for Architecture & Urban Studies. New York, USA

1979-... Canadian Center for Architecture. Montreal, CA

1981-... Institut Français d'Architecture. Paris, FR

1981-... Arc en Rêve Centre d'Architecture. Bordeaux, FR

1982-... Architektur Galerie Weissenhof. Stuttgart, DE

1986-... ARCAM Architekturzentrum. Amsterdam, NL

1988-... Haus der Architektur Graz. AT

1993-... Drawing Matter. Somerset, UK

1998-... Architektur Galerie. Berlin, DE

1994-... The Architecture Center. Bristol, UK

1999-... La Galerie d'Architecture. Paris, FR

2002-... SCI-ARC Gallery. Los Angeles, USA

2001-... Kristin Feireiss (ed.), The Art of Architecture Exhibitions. NAI/O10 Publishers

2009-... Sarah Chaplin, Alexandra Stara (eds.), Curating Architecture and the City. Routledge

2015-... Giovanna Borasi (ed.), The Other Architect: Another Way of Building Architecture. CCA/Spector Books

2015-... Eeva-Liisa Pelkonen (ed.), As Seen: Exhibitions that Made Architecture and Design History. The Art Institute of Chicago

2021-... Fleur Watson, The New Curator: Exhibiting Architecture and Design. Routledge

2021-... Nick Axel, Nikolaus Hirsch, James Taylor-Foster (eds.), Solicited: Proposals. e-flux architecture/ArkDes

2018-... Isabel Abascal, Mario Ballesteros (eds.), Exposed Architecture: Exhibitions, Interludes, and Essays. Park Books/LIGA

2018-... Eeva-Liisa Pelkonen (ed.), Exhibit A: Exhibitions that Transformed Architecture 1948-2000. Phaidon

2019-... Giovanna Borasi, Albert Ferré, Francesco Garruti, Jayne Kelley, Mirko Zardini (eds.), The Museum Is Not Enough. CCA

2020-... Aaron Levy, William Menking (eds.), Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture. AA Publications

2020-... Cynthia Davidson (ed.), Log #20: Curating Architecture. Anyone Corporation

2015-... Jean-Paul Martinon (ed.), The Curatorial: A Philosophy of Curating. Bloomsbury Academic

FESTIVALS, BIENALS E TRIENNAIS

Os eventos periódicos de arquitectura são hoje arenas de efervescência crítica, concentradas no tempo presente. Se o fenómeno não é propriamente recente, recordem-se as influentes Trienal de Milão, aberta à arquitectura logo nos anos 1930, e Bienal de Arquitectura de Veneza, desde 1980, a sua proliferação planetária é uma realidade nova. Num modelo concorrencial de promoção cultural das cidades, os múltiplos festivais, bienais e trienais de arquitectura oferecem uma pluralidade de perspectivas disciplinares, em competição entre si, e congregam um corpo crescente de curadores, programadores, arquitectos e artistas, em constante trânsito internacional. A experiência da visita a estes eventos revela-se fragmentária e caleidoscópica, impedindo a assimilação por excesso de informação, que se espera que o inevitável volumoso catálogo venha contrariar.

FESTIVALS, BIENNIALS AND TRIENNAIS

Regular architectural events are today arenas of critical effervescence, focused on the present. While this phenomenon is not exactly new, one only has to recall the influential Milan Triennale, which opened up to architecture in the 1930s, and the Venice Architecture Biennale, running since 1980, its global proliferation is a new reality. In a competitive model of the cultural promotion of the host cities, the multiple architecture festivals, biennials and triennials provide a plurality of disciplinary perspectives, in competition with each other, and bring together a growing body of curators, programmers, architects and artists, in constant international transit. The experience of visiting these events proves to be fragmentary and kaleidoscopic, preventing assimilation due to an excess of information, which it is hoped that the inevitably voluminous catalogue will counteract.

1996-... Shanghai Biennial. CN

1995-... Gwangju Biennale. CN

1985-... Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires, AR

1985-... International Biennale of Architecture in Krakow. PL

1985-... Toto Gallery-Ma. Tokyo, JP

1983-... GA Gallery. Tóquio, JP

1978-2009-... Max Protetch Gallery. New York, USA

1977-... Leo Castelli Gallery. New York, USA

1980-... Flanders Architecture Institute, deSingel-International Arts Campus. Antwerpen, BE

1984-... Swiss Architecture Museum. Basel, CH

1975-... National Museum of Architecture. Oslo, NO

1974-... Archzoom / École Polytechnique Fédérale de Lausanne. CH

1979-... DAM-Deutsche Architekturmuseum. Frankfurt, DE

1985-... Danish Architecture Center. Copenhagen, DK

1992-... MAK -Architekturzentrum Wien. Vienna, AT

1991-... Institute for Architecture & Urban Studies. New York, USA

1971-... P51-MoMA. New York, USA

1976-... Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum. New York, USA

1971-84-... Institute for Architecture & Urban Studies. New York, USA

1979-... Canadian Center for Architecture. Montreal, CA

1981-... Institut Français d'Architecture. Paris, FR

1981-... Arc en Rêve Centre d'Architecture. Bordeaux, FR

1982-... Architektur Galerie Weissenhof. Stuttgart, DE

1986-... ARCAM Architekturzentrum. Amsterdam, NL

1988-... Haus der Architektur Graz. AT

1993-... Drawing Matter. Somerset, UK

1998-... Architektur Galerie. Berlin, DE

1994-... The Architecture Center. Bristol, UK

1999-... La Galerie d'Architecture. Paris, FR

2002-... SCI-ARC Gallery. Los Angeles, USA

2001-... Kristin Feireiss (ed.), The Art of Architecture Exhibitions. NAI/O10 Publishers

2009-... Sarah Chaplin, Alexandra Stara (eds.), Curating Architecture and the City. Routledge

2015-... Giovanna Borasi (ed.), The Other Architect: Another Way of Building Architecture. CCA/Spector Books

2015-... Eeva-Liisa Pelkonen (ed.), As Seen: Exhibitions that Made Architecture and Design History. The Art Institute of Chicago

2021-... Fleur Watson, The New Curator: Exhibiting Architecture and Design. Routledge

2021-... Nick Axel, Nikolaus Hirsch, James Taylor-Foster (eds.), Solicited: Proposals. e-flux architecture/ArkDes

2018-... Isabel Abascal, Mario Ballesteros (eds.), Exposed Architecture: Exhibitions, Interludes, and Essays. Park Books/LIGA

2018-... Eeva-Liisa Pelkonen (ed.), Exhibit A: Exhibitions that Transformed Architecture 1948-2000. Phaidon

2019-... Giovanna Borasi, Albert Ferré, Francesco Garruti, Jayne Kelley, Mirko Zardini (eds.), The Museum Is Not Enough. CCA

2020-... Aaron Levy, William Menking (eds.), Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture. AA Publications

2020-... Cynthia Davidson (ed.), Log #20: Curating Architecture. Anyone Corporation

2015-... Jean-Paul Martinon (ed.), The Curatorial: A Philosophy of Curating. Bloomsbury Academic

2004-... London Festival of Architecture. UK

2003-... International Architecture Biennale Rotterdam. NL

2000-... Oslo Architecture Triennale. NO

1999-2017-... Experimenta Design. Lisboa, PT

1998-... Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo

1999-2008-... Archilab, FRAC Orléans. FR

1996-... Architekturhaus. Salzburg, AT

2005-... Irish Architecture Foundation. Dublin, IE

1989-... Centro de Cultura Contemporanea de Barcelona. ES

2000-... Serpentine Pavilion. London, UK

1989-... ABC Architektuurcentrum Haarlem. NL

1999-... Archilab, FRAC Centre, Orléans. FR

1999-... The Lighthouse-Scotland Center for Design and Architecture. Glasgow, UK

1994-... Croatian Museum of Architecture. Zagreb, HR

2006-... Galerie Jaroslava Fragnera. Prague, CZ

1994-... Latvian Museum of Architecture. Riga, LV

2007-... Cité de l'Architecture et du Patrimoine. Paris, FR

2007-... Maison de l'Architecture de Genève. CH

1999-... The International Centre for Urbanism. Brussels, BE

2014-... Betts Project. London, UK

1999-... The International Centre for Urbanism. Brussels, BE

2005-... Irish Architecture Foundation. Dublin, IE

2009-... MAXXI. Rome, IT

2009-... FUGA Budapest Center of Architecture. HU

2015-... Oris House of Architecture. Zagreb, HR

2015-... ZfBK Zentrum für Baukultur. Sachsen Dresden, DE

2002-... Architekturforum Bern-Kornhausforum. CH

2007-... Casa da Arquitectura. Matosinhos, PT

2002-... Haus der Architektur. München, DE

2003-... Center for Architecture. New York, USA

2001-... Architecture and Design Museum. Los Angeles, USA

2016-... MAAAT-Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia. Lisboa, PT

2014-... Deutsches Architektur Zentrum. Berlin, DE

2013-... Het Nieuwe Instituut. Rotterdam, NL

2012-... Garagem Sul, Centro Cultural de Belém. Lisboa, PT

2005-... Museum für Architektur und Ingenieurkunst Gelsenkirchen. DE

2010-... Galeria Note. Lisboa, PT

2016-... VI PER Gallery. Prague, CZ

2016-... Affspace. Bern, CH

2015-... Die Raumbibliothek. Stuttgart, DE

2018-... MAGAZIN Space for Contemporary Arch. Wien, AT

2011-... LIGA Space for Architecture. Mexico City, MX

2012-... Arthur Ross Architecture Gallery, GSAPP Columbia University. New York, USA

2018-... Wrightwood 659. Chicago, USA

2018-... MAGAZIN Space for Contemporary Arch. Wien, AT

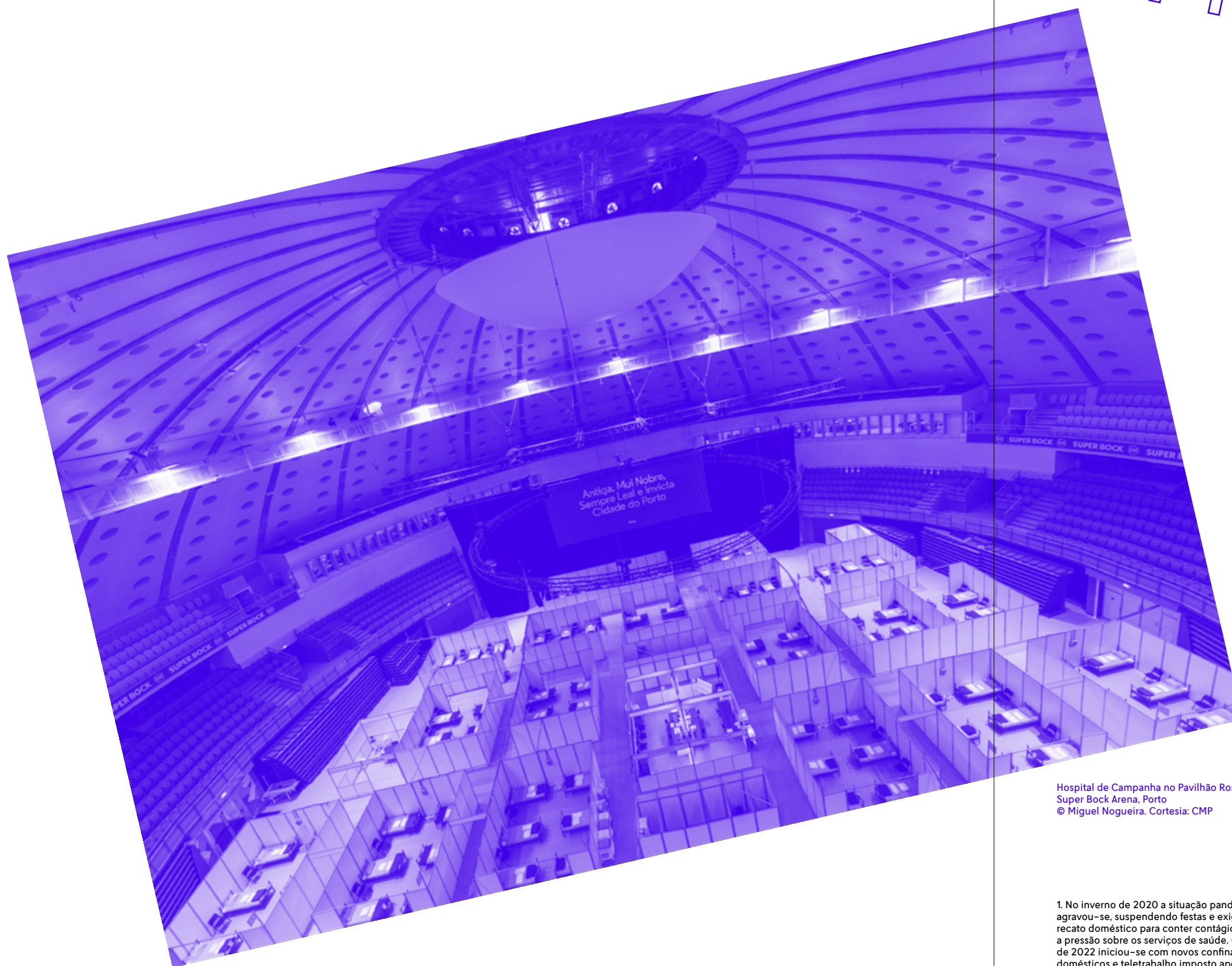
2018-... Wrightwood 659. Chicago, USA

2011-... LIGA Space for Architecture. Mexico City, MX

2012-... Arthur Ross Architecture Gallery, GSAPP Columbia University. New York, USA

2018-... Wrightwood 659. Chicago, USA

2018-... Wrightwood 65



Hospital de Campanha no Pavilhão Rosa Mota /
Super Bock Arena, Porto
© Miguel Nogueira. Cortesia: CMP

1. No inverno de 2020 a situação pandémica agravou-se, suspendendo festas e exigindo recato doméstico para conter contágios e aliviar a pressão sobre os serviços de saúde. O ano de 2022 iniciou-se com novos confinamentos domésticos e teletrabalho imposto após as celebrações do Natal de 2021. Se a vacinação veio atenuar a gravidade das infeções, a nova variante Omicron veio acelerar contágios e confinamentos numa escalada milionária — no final de Janeiro 2022 atingiu-se um pico de 65.706 contágios diários e no início de Fevereiro mais de 12% da população portuguesa estava em confinamento, quando se imaginava que a pandemia estaria próxima do seu fim.

EMERGÊNCIA PANDEMICA

A 11 de Dezembro 2019 a China deu conta ao mundo da infeção humana causada pelo vírus SARS-CoV-2. O que parecia um vírus asiático e longínquo, rapidamente chega à Europa. A facilidade e rapidez de contaminação deste vírus é inédita e a 2 de Março 2020 confirma-se a primeira infeção em Portugal — a doença Covid-19 entrava oficialmente no país. É declarada Pandemia Mundial a 11 de Março, dando-se início à grande corrida para adaptar os espaços hospitalares à nova realidade. As exigências primárias são o isolamento dos infectados e o tratamento dos doentes.

Conseguir uma leitura de conjunto dos espaços de combate à situação pandémica em Portugal é uma operação difícil, fragmentada e de acesso quase interdito. Sendo operações logísticas e técnicas distantes do desenho autoral ou conceptual ao qual a arquitectura usualmente responde, os espaços de emergência da pandemia são inquietantes e inventivos. A imediatez e versatilidade das respostas à emergência levantam interesse espacial e para arquitectónico. Estes locais isolam o interior do exterior, com o objectivo de controlar inimigos invisíveis, neste caso o SARS-CoV-2, tendendo a suscitar receio, resistência, desconfiança e, por vezes, a estigmatizar aqueles que os ocupam. Por natureza, são lugares aos quais o acesso livre não é possível, nem desejável; pensemos quem gostaria de visitar unidades de saúde activas em contexto de contágio?

As emergências de saúde pública têm marcado a ficção científica que, por sua vez, influencia os imaginários colectivos e a percepção popular de situações de emergência. A ficção cria imagens que se tornam nas primeiras interpretações de situações disruptivas e incontroláveis. Fixemos uma alegoria: pensemos no filme *E.T. — o Extraterrestre*, de Steven Spielberg (1982). O internamento doméstico compulsivo dos seres em observação — o ET e o rapaz — transforma a habitação familiar num hospital de campanha. A acção médica ocorre dentro de bolhas, mangas plásticas e câmaras insufláveis onde profissionais de saúde e investigadores da NASA se movem recobertos por batas, máscaras, luvas e botijas de oxigénio. A “bolha doméstica” ganha aqui uma expressão popular, global, que todos reconhecemos como um local de segurança biológica contra um “inimigo” desconhecido.

Numa linha de ficção apocalíptica, mais recentemente, a popularíssima mini-série *Chernobyl* (HBO, 2019), sobre o acidente nuclear de 1986, apresenta outro “inimigo invisível”, a radioactividade, simultaneamente lenta, encoberta, de acesso restrito e de disseminação letal. A radioactividade vai progressivamente conduzindo ao esvaziamento sanitário da cidade, à desapareção da vida humana e animal, tornando-se os espaços, públicos e privados, em lugares-fantasma e de potencial contaminação mortal. Acreditar na ciência nuclear e na gestão de crise provocada é uma narrativa paralela à desconfiança na gestão de informação e na intervenção governamental ao encobrimento de informação confidencial, ao sacrifício dos “liquidadores” e às inúmeras sequelas de civis e militares. As alegorias audiovisuais fornecem expressão popular à catástrofe e a argumentos conspiratórios e negacionistas, cenários distópicos em que a ciência, o conluio, o medo e a perseverança individual se movem por entre a emergência colectiva.

A doença Covid-19 viu desde logo a negação de existência do próprio vírus, as crescentes *fake news* sobre as certezas da sua manipulação em laboratório para o controle de massas e, posteriormente, a conspiração sobre a vacinação, que injectaria um soro que nos poria à mercê de laboratórios ou de tecnologias de controle inovadoras, inclusivamente a inserção de *chips* 5G, entre outros delírios futuristas.

Importa ao *J-A* levantar e revelar alguns dos espaços mais significativos do processo de emergência nacional, sabendo que existem inúmeras respostas, fases e entidades que no terreno se coordenaram para fazer face à emergência sanitária. Ainda que com acesso parcial e tentativo, reportar sobre o terreno é um exercício fragmentado e em permanente actualização, como o demonstram as variações diárias dos dados estatísticos¹.

ESPAÇOS DE

O espaço habitacional é central na gestão da emergência pública. Em 2020, as casas tornaram-se na primeira bolha de prevenção de contágio. Se o confinamento doméstico em período de epidemia remete para as quarentenas medievais dentro da cidade, o último século e meio adoptou a quarentena realizada por isolamento em hospitais, lazaretos e outras instalações especializadas. A Covid-19 veio de novo recuperar para o espaço privado e familiar a condição de local de confinamento e quarentena, levantando novas questões sobre os limites da liberdade individual. Em 24 meses de pandemia a casa tornou-se central na organização da vida pública e da sociedade, seja nos confinamentos profiláticos para isolamento social, seja como palco de teletrabalho e tele-escola, ou ainda no tratamento individual e no isolamento das infecções, monitorizadas pelo Serviço Nacional de Saúde (SNS) mas dispensadas de internamento hospitalar. Neste período, a arquitectura e o urbanismo tornaram-se elementos-chave na vida quotidiana — do espaço público² à célula habitacional nos meios urbanos — abrindo-se uma auto-reflexão inesperada que regressa aos grandes temas modernistas, actualizados agora na sua adequação à vivência, à saúde humana e a novos preceitos de higiene. A importância da habitação e das condições sanitárias e de salubridade, como sejam a existência de pequenos espaços exteriores privados, de cozinhas e sanitários partilhados, ou, pelo contrário, as condições luxuosas e quase idílicas de uma minoria, trouxe novas ideias sobre os modos de habitar nas cidades. A insuficiência do espaço doméstico urbano conduziu a sucessivos escapes e mudanças para zonas não urbanas, onde a casa se estende para o exterior, os elementos naturais são mais presentes e a pressão da densidade habitacional não se faz sentir.

A bolha doméstica veio revelar novos limites entre conforto, função e privacidade, num retrato das assimetrias sociais desde a unidade espacial mais íntima, a casa: varandas, terraços, pátios e outras zonas exteriores simples, tornaram-se novos indicadores sócio-económicos e de qualidade de vida, surgindo como factores de valorização do espaço doméstico e do desenho arquitectónico.

Se os espaços da vida quotidiana foram ajustados às exigências da pandemia — das casas aos supermercados, das escolas aos escritórios — e a habitação se tornou numa unidade mínima de gestão da crise sanitária, os espaços dos cuidados de saúde são os grandes protagonistas deste processo. No vocabulário popular e na concepção das dinâmicas do “novo normal”, surgiram os lugares de triagem, testagem, isolamento, tratamento, bem como comportamentos de distanciamento social, precauções técnicas e higiénicas várias, e mesmo novos ritos simbólicos, como as práticas fúnebres. Já no passado, “na necessidade de construir velozmente em conjuntura de surtos epidémicos, se optava por estruturas pré-fabricadas, económicas e de fácil montagem: o hospital-barraca. Tal como as barracas utilizadas pelas tropas, eram fáceis de montar e desmontar e permitiam estruturar conjuntos ou isolamento”³. Os espaços projectados na actualidade que respondem às urgências da pandemia de Covid-19 são herança destas experiências. Apresentamos de seguida uma selecção de tipologias de espaços de emergência, da qual fazemos uma leitura e descrição da gestão da pandemia, seguindo a sequência temporal da sua activação no terreno.

URGÊNCIAS HOSPITALARES

Em Portugal, a primeira estrutura a deparar-se com a necessidade de resposta rápida à emergência sanitária causada pelo vírus SARS-CoV-2, foi o Hospital de São João (HSJ), no Porto. Após se perceber que a urgência geral não podia receber os doentes infecciosos, o HSJ constituiu a sua “urgência Covid-19” em tendas do Instituto Nacional de Emergência Médica (INEM). Montadas no parque de estacionamento, próximas da urgência geral do hospital, a 7 de Março 2020 tudo estava pronto e foi activado cinco dias depois, para segurança dos doentes (com e sem Covid-19) e ante o receio da restante população. No geral, os primeiros espaços a receber estas urgências foram tendas de campanha instaladas no exterior dos edifícios hospitalares, cedidas por instituições que têm já no seu âmbito operacional a resposta à emergência sanitária, como são os casos do INEM, Cruz Vermelha Portuguesa, Ordem dos Cavaleiros da Cruz de Malta ou Exército. Porém, o frio, a atingir temperaturas negativas, mostrou ser impraticável continuar num regime precário. Começaram assim a ser pensadas novas estruturas para receber os doentes urgentes, informalmente apelidadas de “covidários”. Longe da realidade chinesa — em Wuhan, foi possível erguer em 10 dias um hospital de 25.000 m² dedicado ao tratamento da Covid-19, inaugurado a 3 de Fevereiro 2020 — mas com o caos que se vivia em Itália⁴ num horizonte demasiado próximo — a zona de Milão e Bérnago era na altura o epicentro da pandemia, apresentando os maiores números de casos e de mortos na Europa —, as infra-estruturas hospitalares portuguesas foram-se adaptando noutra escala espacial e temporal.

A maior estrutura hospitalar do país, o Hospital de Santa Maria (HSM), em Lisboa, deu o primeiro passo com a adaptação da zona da recepção central em urgência Covid-19 para receber os primeiros casos em Março 2020. Em paralelo, planeou-se a construção de um novo covidário a ser implantado numa zona de estacionamento frente à urgência geral⁵. A partir de um trabalho de equipa com origem no Serviço de Instalações e Equipamentos do HSM⁶, em colaboração com os serviços clínicos e seguindo orientações do conselho de administração, organizou-se um layout sob a métrica de contentores pré-fabricados para receber os doentes e os casos suspeitos. Foram definitivas para

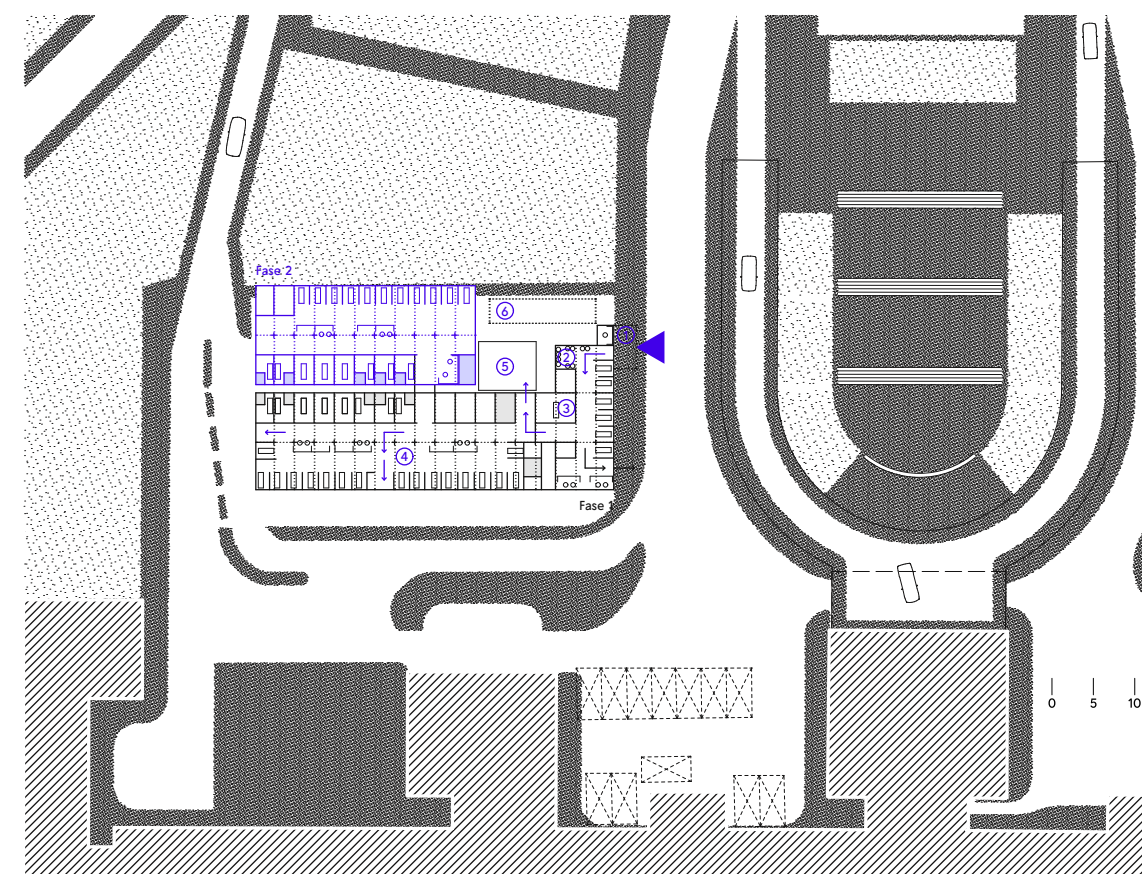
2. Directivas das Nações Unidas para o espaço público: www.unhabitat.org/sites/default/files/2020/06/un-habitat_guidance_on_covid-19_and_public_space.pdf

3. Segundo Helena G. Pinto, “o assentamento de hospitais-barracas assumiu diferentes capacidades e tipologias: pequeno pavilhão em madeira, lona ou brins (tendas) ou mistas (tendas-barraca). As distâncias entre os pavilhões foram estudadas, surgindo modelos e soluções diversificadas. Pavilhão e barraca de um andar; pavilhão de dois andares sem corredor; pavilhão Tanier (utilizado como maternidade); pavilhão Pinard (com enfermarias para 20 ou 15 camas e quartos individuais de isolamento).”

4. O cenário que observávamos em Itália era de guerra, filas intermináveis de camiões militares a transportarem mortos na cidade de Bérnago, que já não tinham lugar nos hospitais nem nas morgues, para os crematórios e cemitérios da região: ver imagens em www.repubblica.it de 18.03.2020.

5. Segundo Helena G. Pinto, um dispositivo espacial que se inspira no passado: “a construção de hospitais-barraca dentro dos centros urbanos sucedia quando ocorriam, por exemplo, novos casos de tifo, como em 1880 na zona da Lapa (Lisboa), tendo sido edificada uma tenda-barraca dentro da cerca ajardinada do Hospital de D. Estefânia.”

6. Este departamento do HSM, à semelhança de outros hospitais, é composto por um corpo técnico e duas oficinas: a electromecânica e a construção civil. O corpo técnico integra profissionais como engenheiros mecânicos, civis, electrotécnicos, biomédicos ou arquitectos; nas oficinas trabalham grupos de serralheiros, carpinteiros, electricistas e outros operários que garantem a manutenção constante dos vários serviços hospitalares a nível de equipamento médico e dos próprios edifícios do complexo hospitalar.



Planta do covidário do Hospital de Santa Maria, Lisboa:
1. Portaria/Registo
2. Sala de espera
3. Sala de reanimação
4. Observação e circulação
5. TAC
6. Telheiro de espera
© Vitor Alves. Cortesias: HSM

o bom resultado da solução a experiência no ramo hospitalar desse departamento e o *feedback* das empresas construtoras — algumas, a trabalhar em contexto internacional, já tinham experiência do que vinha a acontecer noutros países. O covidário do HSM está, até à data, em funcionamento e acolhe os utentes num telheiro exterior de registo, encaminhando-os para a sala de espera e triagem. Na sua sequência, existem *boxes* individuais preparadas para cadeirões ou macas e também quartos de isolamento apetrechados com instalação sanitária própria. A instalação de uma sala de exames por TAC veio garantir que os doentes infecciosos se mantêm isolados no covidário e não circulam dentro do edifício do hospital. A planificação desta urgência em contentores foi posteriormente aproveitada pelas empresas “construtoras” para dar resposta às solicitações de outros hospitais, segundo outras condicionantes e especificações. Face à solução de isolamento dos casos positivos, colocou-se também a hipótese de acolher em contentores os internamentos e a Unidade de Cuidados Intensivos (UCI) — inviabilizada não só pelo custo de construção e implementação de infra-estrutura técnica, mas sobretudo pela exigência de duplicação de recursos humanos.

No HSM, além do projecto do covidário exterior, também os espaços de enfermaria de outros serviços e UCI foram reestruturados e adaptados, em alguns casos com ampliações físicas, adossadas ao edifício existente, feitas em tempo relâmpago. A concepção espacial centrou-se em layouts, circuitos e definições de zonas, livres de vírus ou de possível contaminação, áreas para os profissionais de saúde se equiparem/desequiparem ou áreas de acesso restrito com equipamento tecnológico e de videovigilância e monitorização de doentes. A par dos layouts, a adaptação das urgências hospitalares teve grandes exigências ao nível das instalações técnicas, implicando: sistemas de ventilação controlados; filtragem e renovação de ar; equipamentos para dotar as salas de pressão negativa e sua insonorização; enorme quantidade de tomadas eléctricas para instalação dos equipamentos, nomeadamente ventiladores e UPS; redes de distribuição de gases medicinais; e saída de excreções, entre outros equipamentos que se têm mostrado imprescindíveis. Algumas das soluções tornaram-se definitivas no futuro funcionamento do hospital, como a duplicação de atendimento de urgência, separando as doenças respiratórias da urgência geral. Também a regulamentação demonstrou limites e será revista pois as regras existentes já não respondem às novas exigências que foram surgindo⁷.

Complementarmente ao fundamental apoio à vida, também a morgue hospitalar e os seus equipamentos tiveram de ser adaptados para receber um número maior de cadáveres, criando-se uma extensão com quatro contentores refrigerados. Na emergência, o tempo é escasso para a implementação de soluções, sendo necessárias adaptações e melhoramentos, situação complexa que exige flexibilidade e, por vezes, algum improviso. Com o Estado de Emergência em vigor e as fronteiras fechadas, a adaptação das urgências e demais espaços da pandemia teve de recorrer apenas ao mercado interno e aos stocks disponíveis, alterando também ao nível da logística o modo usual de planejar espaços de saúde.

7. Como, por exemplo, a necessidade de pressão positiva num bloco operativo: em caso de operação urgente de um doente infectado, terá de se optar por uma solução híbrida (positiva e negativa).

CENTROS MÓVEIS DE RASTREIO

A evolução da testagem da população determinou diferentes espaços, afluências e velocidades de resposta, traduzindo-se numa configuração espacial que foi evoluindo. Se na viragem de 2022 nos espaços públicos das cidades se encontram contentores, tendas e outras estruturas móveis colocadas nos passeios, onde se formam filas de acesso a uma testagem rápida para despistagem de casos negativos, inicialmente os testes eram mais raros e apenas prescritos em caso de recomendação do SNS. A testagem foi-se generalizando com os testes rápidos domésticos e os espaços para testagem gratuita tornaram-se depois correntes. Os testes negativos tornaram-se necessários para a frequência de determinados locais de restauração, entretenimento e desporto, com testagem “à porta”, ou em locais públicos a eles destinados — desenhados por Walk Thru.

O primeiro centro móvel de rastreio instalado logo nos primeiros dias do Estado de Emergência de 2020 situa-se na vasta área asfaltada e cercada do Queimódromo — zona exterior onde se realizam as festas da Queima das Fitas no Parque da Cidade do Porto. O laboratório de campanha tomou o nome popular de Centro de Testagem Drive Thru e é uma estrutura efémera, pré-fabricada e de solução rápida, que surgiu como parceria entre o laboratório privado Unilabs e o Município do Porto, que cede espaço e segurança, sob acompanhamento da ARS do Norte. Em 2022 continuou em funcionamento. Espacialmente funcional e eficaz, o conceito é simples: as viaturas acedem e formam uma fila que atravessa o conjunto de duas tendas onde ocorre a testagem e o processamento dos testes. A bolha higiénica do automóvel particular garante a deslocação e o relativo isolamento daqueles potencialmente infectados identificados pelo Sistema Nacional de Saúde e encaminhados para despiste, e coreografa os movimentos na grande plataforma asfaltada. O conceito de *drive thru*, adoptado na distribuição de consumo massificado de *fast-food*, herdeiro das projecções de cinema *drive-in*, regressa como estratégia para isolar e atender corpos extraídos de casa.

Instalado para servir diversos concelhos, o Drive Thru teve a utilidade de permitir uma deslocação particular durante os confinamentos domésticos sem que os corpos estabelecessem maior contacto com outros serviços e cidadãos para além da porta doméstica e do local da inserção da zaragatoa, numa altura em que os testes ainda apenas se realizavam por suspeita de “positivo” e não como uma garantia de “negativo”. A pandemia veio reactivar essas espacialidades de distância e distanciamento. O Drive Thru trouxe a resignificação do local, anteriormente conotado com concertos, eventos e festas dirigidas a públicos de milhares de pessoas e que, enquanto existir rastreio massivo, ali não existirão. Atravessar o portão do Queimódromo e aguardar na plataforma confere ao recinto um certo estigma e estranheza — não chegando ao exemplo dos apedrejamentos de ambulâncias de transporte de doentes, que noutros países marcaram o espírito dos tempos em inícios de 2020. Não podemos deixar de referir os recintos para isolamento e tratamento de doenças contagiosas, respiratórias ou não, que entretanto foram sendo desactivados.

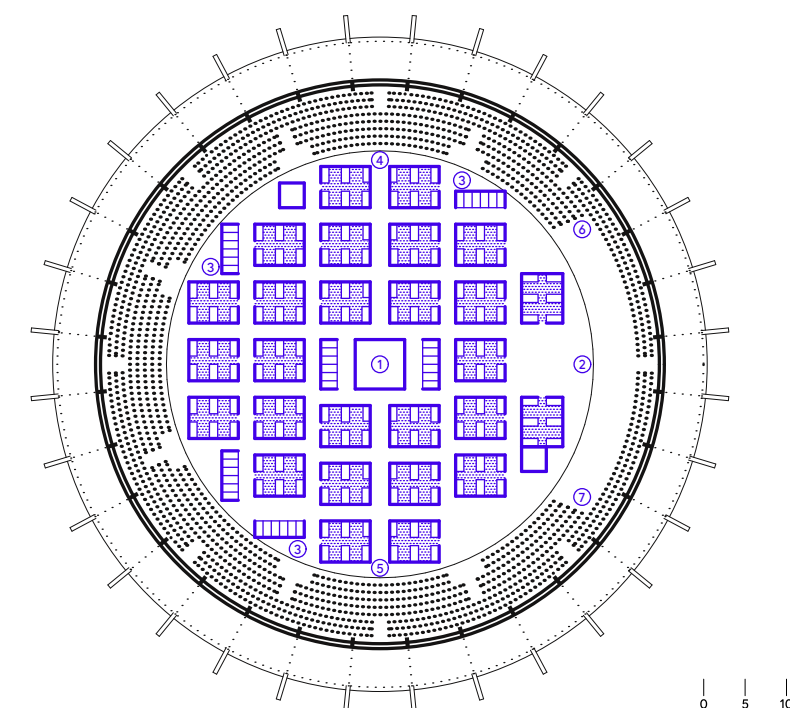
HOSPITAIS DE CAMPANHA

As primeiras imagens marcantes, próximas e reconhecíveis pela comunidade de arquitectos e artistas portugueses chegaram-nos de Espanha, do hospital montado no interior do centro de exposições IFEMA. Onde em Fevereiro 2020 se realizou a Feira de Arte ARCO, estava um mês depois um pavilhão despido, cinzento, vazio, pontuado por dezenas de camas hospitalares com lençóis brancos, num *open space* a perder de vista. O IFEMA pontuado de camas brancas marcou a realidade da pandemia; como num filme distópico, os hospitais de campanha começaram a ser instalados. Por esta altura, o panorama internacional transmitia-nos uma enorme dificuldade no acolhimento dos novos doentes, onde todos os dias os hospitais iam alargando a sua lotação. Portugal teve a vantagem de contactar com o vírus um pouco mais tarde e, por isso, poder agir com antecedência e conhecimento do que se havia feito noutros países. De imediato foram previstos hospitais de campanha, aumentando a capacidade de camas para doentes, que acabariam por transmitir uma imagem de enorme segurança à população, servindo de mensagem pública do governo e dos municípios com as empresas parceiras: “Estamos a preparar reforços”.

Temendo o pior, em Lisboa foram montados dois “hospitais de campanha” preventivos que acabariam por não ser utilizados. No Estádio Universitário, espaço cedido pela Universidade de Lisboa, a Câmara Municipal de Lisboa (CML) previu instalar em três pavilhões de até 500 camas para apoio aos hospitais de Santa Maria, São Francisco Xavier e São José. O projecto⁸ contava ainda com a parceria das Forças Armadas Portuguesas, que disponibilizariam camas e refeições, enquanto os meios humanos e hospitalares estavam a cargo do HSM. O outro hospital de campanha, no Campo Pequeno, surgiu como extensão ao Hospital Curry Cabral. Viria através da iniciativa privada, que lançou a campanha “Todos por um Hospital”, uma angariação de fundos que obteve 450 mil euros e teve vários intervenientes, como a Gestão do Campo Pequeno, a RTP e diversos empresários. As 28 tendas instaladas na arena da praça de touros foram cedidas pela Ordem dos Cavaleiros da Cruz de

8. O seu funcionamento representaria um investimento de cerca de 300 mil €/mês para a CML.

Planta do Hospital de Campanha no Pavilhão Rosa Mota, Porto:
1. Sala de comando
2. Zona de alimentação
3. Armazéns
4. Entrada e saída de doentes
5. Entrada e saída de profissionais de saúde
6. Entrada de produtos limpos
7. Saída de produtos sujos
© Vítor Alves. Cortesia: Ordem dos Médicos



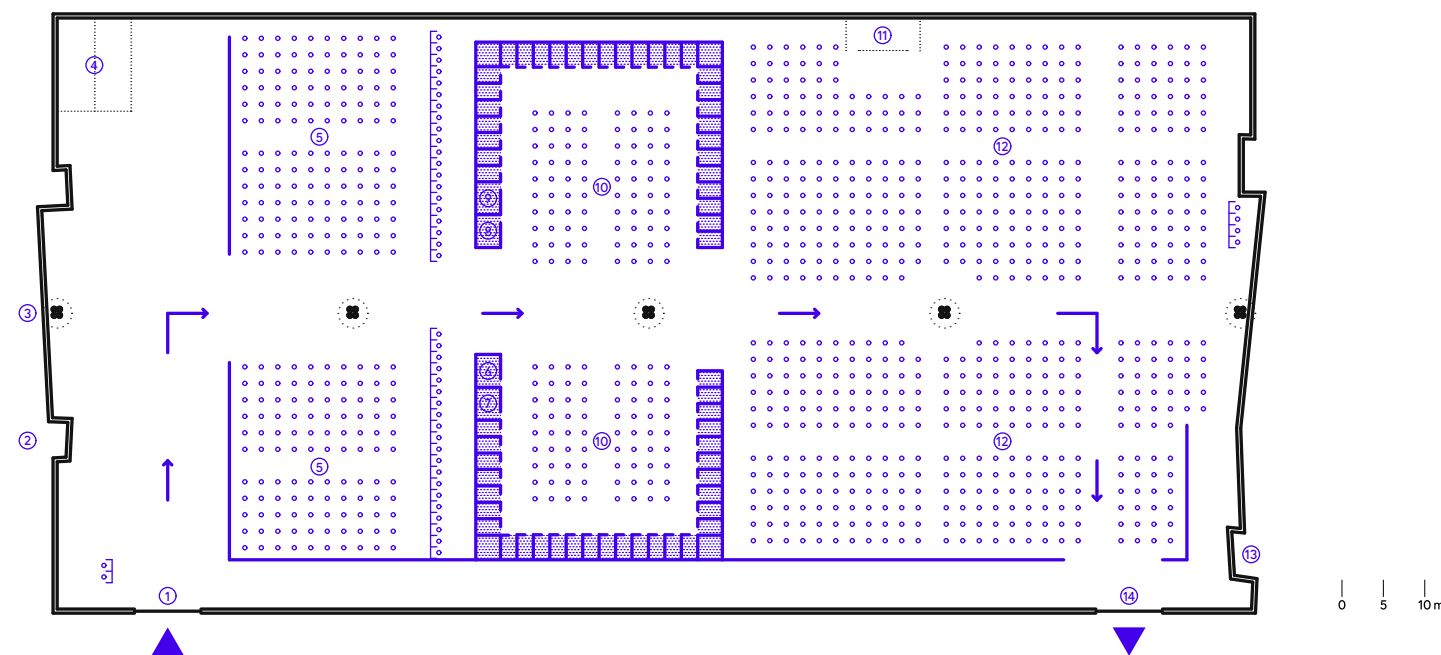
Malta, com 256 camas disponíveis. Por sorte, apenas teve efeitos mediáticos e proporcionou fotografias para a posteridade: os casos positivos com necessidade de isolamento acabaram por ser acolhidos em estruturas militares disponíveis, sem dar uso a estas novas estruturas temporárias.

O primeiro hospital de campanha criado para servir de retaguarda às unidades hospitalares do Porto foi instalado em 17 dias dentro do Pavilhão Rosa Mota (hoje Super Bock Arena). Para além da sua função sanitária, teve também um impacto visual junto da população, como demonstram os *banners* cénicos e as impactantes imagens disseminadas com o hospital instalado dentro da cúpula modernista, tal como no IFEMA. Foi montado em Abril 2020 pelo Município do Porto com o apoio do Exército, de empresas privadas e com coordenação funcional da Ordem dos Médicos para apoio aos hospitais do Porto e ao programa de triagem dos lares de terceira idade. O hospital de campanha teve 320 camas em dois pisos (embora só 30 tenham sido ocupadas) e a sua disposição cumpria os percursos de entrada e saída, fixando circuitos com zonas “limpas” separadas das zonas “sujas”, locais para descanso e para refeições, balneários, zonas de colocação e de remoção dos equipamentos de protecção individual e uma farmácia. No seu funcionamento, o hospital contou com voluntários e um programa de donativos para “aliviar” a pressão sobre o SNS. Foi encerrado em Junho 2020.

ZONAS DE CONCENTRAÇÃO E APOIO À POPULAÇÃO (ZCAP)

As ZCAP estão previstas como um dispositivo da Protecção Civil⁹ para fazer face ao alojamento das populações em caso de emergência ou catástrofe, como um incêndio, inundação, ou outro. A adaptação de edifícios existentes atenta à capacidade de instalação de camas, balneários, zona de refeições, gabinetes de acompanhamento psicológico e médico, pelo que pavilhões, escolas ou ainda hotéis são considerados. A excepcionalidade da pandemia veio trazer desafios a estes dispositivos, pois as populações a alojar e isolar implicam três níveis de contágio: casos negativos; casos positivos; casos inconclusivos. Estes níveis traduzem-se numa organização espacial distinta da utilizada noutras emergências, pois a adaptação de equipamentos sociais para *mass shelter*, usualmente pavilhões desportivos, escolas, centros comunitários e outros, podem não garantir os níveis de isolamento aplicáveis na diferenciação dos três níveis. Materializando uma adaptação na 1.ª vaga num município de média dimensão, a escola EB 2/3 de Gueifães foi transformada numa ZCAP em Abril de 2020. Esta ZCAP ocupou os pavilhões escolares e instalou 150 camas para acolher temporariamente — entre Abril e Junho 2020 — utentes idosos sem retaguarda familiar ou institucional, que não sofressem de doença infecto-contagiosa Covid-19 ou outra que obrigasse ao seu isolamento clínico. O complexo escolar foi escolhido por preencher características específicas: pavilhões térreos; fácil adaptabilidade à mobilidade reduzida pela presença de rampas; salas de aula com duas portas, para o interior e para o exterior do pavilhão, facilitando o isolamento, se necessário. E também pela adaptação reversível, com regresso simples à função inicial. O Centro de Acolhimento “Covid Negativo” destinou-se a utentes que reunissem condições de independência em relação a actividades de vida diária.

9. As respostas no terreno implicam a articulação da Protecção Civil, sob alçada dos municípios, com as Administrações Regionais de Saúde (ARS), os Agrupamentos de Centros de Saúde (Aces), sob alçada do Ministério da Saúde (MS), em operações de descentralização de decisões e de gestão de recursos usualmente centralizadas. Se a Protecção Civil é auxiliada em situação de catástrofe pelos recursos locais do Exército, dos Bombeiros ou da Cruz Vermelha, no contexto de pandemia sanitária, a questão de saúde veio alterar os protocolos de acção, a gestão de recursos humanos e as aprovações da Saúde Pública, numa concertação entre MS, ARS e Hospitais, que conduziu à flexibilização de recursos e à adaptação de planos de apoio à população. Ver *Instalação e gestão de ZCAP – Manual Técnico*, Carnaxide: Direção Nacional de Bombeiros, 2020.



CENTROS DE VACINAÇÃO (CV)

Noutra frente, mas em paralelo à emergência e ao tratamento, os laboratórios das grandes farmacêuticas internacionais foram também desenvolvendo as suas pesquisas nas áreas do tratamento e da prevenção. A aprovação de várias vacinas e a necessidade da inoculação em massa veio dar origem a uma nova tipologia espacial: os Centros de Vacinação (CV). A instalação destas estruturas variou, tal como variaram as próprias estratégias de vacinação em cada país: por exemplo, no Brasil houve CV a funcionar na mesma lógica drive thru dos centros de testagem, minimizando contactos e infra-estruturas. Em Itália foi lançado o desafio ao arquitecto Stefano Boeri para desenhar pavilhões temporários pré-fabricados, numa estrutura circular desmontável de madeira e tecido, numa estética apelativa e fotogénica nas redes sociais, que iriam ocupar praças públicas nos vários centros urbanos em todo o país — uma estratégia que acabou por não se realizar. Portugal, mais pragmático, usou espaços do quotidiano urbano que estivessem sem ocupação na altura, como escolas, templos, quartéis, pavilhões desportivos, etc. Mas para fazer chegar as vacinas aos CV a viagem ainda foi longa.

Em Portugal, foi criada em Novembro de 2020 uma Task Force responsável pela estratégia de vacinação e coordenação do plano definido. Perante todo um contexto de incerteza, vulnerabilidade e medo, esta fase da vacinação foi alvo de grandes críticas, levantando muitas vozes negacionistas — uma postura diferente face ao que se passava nos hospitais. Profissionais de saúde, utentes de lares, alguns elementos do exército, polícia e bombeiros foram os primeiros a ser vacinados. O processo de vacinação da população geral teve início em Janeiro 2021 e foi-se desenvolvendo por faixas etárias¹⁰. A Task Force, que anunciou o fim da sua missão em Setembro 2021, coordenou diversos espaços de logística para transporte, armazenagem e distribuição das vacinas. No fim do seu percurso, as vacinas eram direccionadas para os CV, espaços da responsabilidade dos serviços municipais.

Em Lisboa, esta coordenação tem estado a cargo do Serviço Municipal de Protecção Civil, com experiência em situações críticas e planeamento de operações, e dos restantes serviços municipais que garantem o suporte e o pessoal. O Plano Municipal de Vacinação foi elaborado em consonância com as Orientações e a Estratégia Nacional no âmbito do Plano de Vacinação e em articulação com as Autoridades de Saúde locais, nomeadamente a ARS de Lisboa e Vale do Tejo. As primeiras estruturas a funcionar como CV iriam servir os utentes prioritários — a população mais idosa, imunodeprimidos ou pessoas afectadas por problemas de saúde — e teriam por isso de estar disseminadas nas áreas urbanas, garantindo maior proximidade à população e exigindo o menor esforço possível de mobilidade. Em Lisboa, nesta fase, estiveram activos em simultâneo oito Centros Municipais de Vacinação. À medida que esta população prioritária foi inoculada — e também porque os espaços tinham compromissos de outra ordem — houve uma concentração de esforços, abrindo menos espaços mas de maior capacidade. A recomendação para a vacinação de crianças, no final de 2021, e a adição de novas doses a administrar nos planos de vacinação veio também fazer com que estes espaços sejam ainda hoje de grande importância (e, quem sabe, se serão espaços a manter num futuro próximo?).

Foi nesta sequência de acontecimentos que abriu o badalado “maior centro de vacinação em território nacional”, a 1 de Dezembro 2021: o Pavilhão 4 da Feira Internacional de Lisboa (FIL), no Parque das Nações. A sua organização espacial inspirou-se na do CV do Pavilhão 1 do Estádio

Planta do Centro de Vacinação, FIL, Lisboa:

1. Entrada
 2. Instalações sanitárias staff
 3. Área saúde
 4. Posto de informação
 5. Zona de acolhimento (240 lugares sentados e 40 postos de atendimento)
 6. Gabinete médico A
 7. Preparação enfermagem A
 8. Gabinete médico B
 9. Preparação enfermagem B
 10. Zona de vacinação (60 cabines de vacinação, 2 cabines para macas, 2 cabines de preparação, 152 lugares sentados)
 11. Sala de emergência
 12. Zona de recobro (641 lugares sentados)
 13. Instalações sanitárias públicas
 14. Saída
- © Vítor Alves. Cortesia: CML

10. Quando se soube que as prioridades de vacinação tinham sido subvertidas, levantaram-se grandes polémicas, o que levou à nomeação do vice-almirante Henrique Gouveia e Melo, em Fevereiro 2021, para comandar a Task Force. Uma figura do exército, sempre de farda, vinha acalmar os ânimos, elevando os níveis de confiança que a população depositava no processo.

Universitário, que se revelou a mais adequada dos nove espaços abertos pelo município, quer para a eficiência do trabalho das equipas técnicas quer para a comodidade dos utilizadores. A capacidade de vacinação foi duplicada para 6 mil pessoas/dia: com 60 postos tem capacidade para realizar até 9 mil inoculações diárias contra a Covid-19 (6000) ou gripe (3000). Também as amplas zonas de espera são importantes para protecção do frio e da chuva, garantindo que não haja concentração de pessoas no exterior e que se possam manter as distâncias mínimas de segurança. A entrada dirige para um circuito público feito através de um eixo central de distribuição que se desdobra simetricamente, articulando uma sequência de espaços: ENTRADA; → ZONA DE ACOLHIMENTO e inscrição junto do Secretariado com um Posto de Informação e, em cada ala, uma zona de espera de cerca 140 cadeiras e o acesso a 30 POSTOS DE REGISTO; → ZONA DE VACINAÇÃO com 30 cabines de inoculação de cada lado, apoiadas por sala de enfermagem para preparação das vacinas e gabinete médico. Aqui, a eventual espera organiza-se em 100 cadeiras por ala; → ZONA DE RECOBRO com capacidade de mais de 600 cadeiras, divididas pelas duas alas, passando pelo balcão de distribuição de um kit alimentar. No Recobro estão instaladas uma sala de emergência para atender algum caso que surja e as instalações sanitárias públicas; → SAÍDA. Os espaços técnicos consistem num corredor, paralelo ao eixo central e em toda a sua extensão, otimizando a circulação e seu direccionamento; balneários para a equipa de enfermagem perto da zona de entrada; copa de apoio às equipas que trabalham no centro, após a área de recobro. Toda a estrutura é reutilizável e de montagem e desmontagem rápida, constituída por painéis ligeiros e perfis de alumínio. A sinalética (a cargo da CML) indica os zonamentos e a função de cada espaço. No exterior há lugar para uma ambulância em permanência, garantindo o acesso imediato ao hospital. Mais afastado existe um parque de estacionamento com 300 lugares para utentes e pessoal técnico.

Os espaços da pandemia são respostas estratégicas que conformam uma realidade sistémica na procura de uma concertação global ou ocidentalizada. Perante a pandemia mundial coordenam-se recomendações internacionais, como as da Organização Mundial de Saúde ou da Agência Europeia de Medicamentos (EMA). Um funcionamento global coordenado pode travar infecções, sendo que em cada país as recomendações são interpretadas, normatizadas e geridas pelos governos e suas instituições. Por sua vez, as decisões colectivas adoptadas chegam ao indivíduo, na despistagem da doença, na vacinação, no isolamento e tratamento dos casos confirmados. Mais além das fantasias apocalípticas dos inúmeros filmes de ficção científica ou de terror sobre contextos de pandemias (como o norte-americano *Contagion* de Steven Soderbergh, 2011) ou ainda os vídeo-jogos de combate a vírus que nos transformam em zombies (como o japonês *Biohazard/Resident Evil*, anos 1990), deparamo-nos com a realidade de que as situações de pandemia mundial estão previstas como cada vez mais frequentes num mundo que é hoje globalizado e que tende para o crescimento dos densos aglomerados populacionais urbanos. Indo mais além, a pandemia e a sua gestão levantam grandes questões para lá da urgência de adopção de medidas sanitárias e que são do foro constitucional, como os direitos de acesso aos sistemas de saúde (continuam a divergir as opiniões entre a privatização e o acesso público) e à habitação (inúmeras pessoas em situações precárias de habitação tiveram de ser acolhidas em estruturas temporárias devido à obrigatoriedade de isolamento), a liberdade de escolha individual (ser ou não vacinado) ou até a liberdade física (confinamentos obrigatórios e limites à circulação).

Na perspectiva da arquitectura, a presente situação pandémica veio trazer para territórios usualmente distantes geograficamente das situações de catástrofe a necessidade de estruturas de emergência ou, pode-se também dizer, de soluções espaciais paliativas para apoiar a resolução de cenários de catástrofe mais vastos. Se os campos de refugiados e outros locais de realojamento de massas, nomeadamente junto às fronteiras de países mais seguros, abastados ou pacíficos, são teatros recorrentes de implementação de arquitecturas de emergência, com a Covid-19 estes cenários ocorrem dentro das cidades — exigindo o encerramento de fronteiras para estancar a circulação do vírus. Como noutros contextos de emergência internacional, o arquitecto pode ter um papel nas equipas que se constituem para delinear e manter estes espaços, estabelecendo articulações entre os “saberes” das várias entidades. A arquitectura participa entre tantas outras áreas do conhecimento e da prática, partilhando os arquitectos a responsabilidade da implementação e gestão. A aprendizagem neste processo de emergência sanitária tem sido feita em contínuo, a par e passo da evolução da própria pandemia, onde novidade e incerteza não podem travar a acção. Necessitam-se respostas muito rápidas requerendo experiência, conhecimento e pragmatismo. Por isso, o presente surge como um momento de avaliação do que tem sido concretizado.

No processo de pesquisa e recolha de informação para este artigo, deparamo-nos com a dificuldade de encontrar desenhos ou diagramas da distribuição espacial dos diversos locais de apoio à pandemia. Tivemos a sensação de tudo constituir um *work in progress*, um trabalho ainda a decorrer, sem “desenhos finais”. Trabalhar nestes contextos de grandes colaborações orientadas para a resolução de problemas, significa para o arquitecto agir como técnico dentro de um sistema complexo e saber integrar equipas vastas, abdicando do estatuto de autor em prol do colectivo. Talvez resida aqui a razão: a solução espacial dissolve-se na resolução de um problema mais vasto.

AGRADECIMENTOS:

Dra. Laurinda Queirós
Dr. Pedro Teixeira (Protecção Civil da Maia)
Dra. Isabel Moreira (CMPorto)
Eng. Nuno Jorge (HSM)
Arq. Mafalda Lopes da Costa (CML)
Dra. Isabel do Carmo
Dra. Helena Gonçalves Pinto

IMAGENS

p. 22: Covidário, Hospital de Santa Maria, Lisboa
p. 23: Drive Thru, Queimódromo, Porto
p. 24: Hospital de Campanha, Campo Pequeno, Lisboa
p. 25: Centro de Vacinação, FIL, Lisboa

SPACES OF PANDEMIC EMERGENCY



Covidarium, Santa Maria Hospital, Lisbon © MBW

On 11 December 2019 China informed the world of human infection with the SARS-CoV-2 virus. What seemed like a distant, Asia-based virus was quick to arrive in Europe. The ease and speed with which this virus spread was unprecedented, and on 2 March 2020, the first infection was confirmed in Portugal – the Covid-19 disease had officially entered the country. A global pandemic was declared on 11 March, leading to a great run in the hospitals to adapt their spaces to the new reality. The primary concerns were the isolation of the infected and the treatment of patients.

Reading the spaces opened to combat the pandemic in Portugal is a difficult and fragmented operation, with access to those spaces practically prohibited. Given that logistical and technical operations are far removed from the design or concept issues architecture normally responds to, the emergency spaces that emerged in the pandemic were both disquieting and inventive. The immediacy and versatility of the responses to the emergency are of spatial and general architectural interest. These places isolate the interior from the exterior, with the aim of controlling an invisible enemy, in this case SARS-CoV-2. They have a tendency to provoke fear, resistance, mistrust and, at times, a certain stigma in those occupying them. They are naturally places where open access is not possible, nor desirable. Let's be honest, who would want to visit active health-care units in the context of a pandemic?

Public health emergencies have influenced science fiction, which in turn has an influence on the collective imagination and the popular perception of emergency situations. Fiction gives rise to images that become the first interpretations of disruptive situations out of control. Let's focus on an allegory: in the movie *E.T. The Extra-Terrestrial* by Steven Spielberg (1982), the mandatory confinement at home of those under observation – E.T. and the boy – transforms the family home into a field hospital. The medical action takes place in plastic bubbles and isolators and inflatable chambers, where health professionals and NASA researchers run around wearing scrubs, masks, gloves and oxygen bottles. The “domestic bubble” became a global expression that we all recognise as a place of biological safety against an unknown “enemy”.

Continuing along a line of apocalyptic fiction, more recently the very popular mini-series *Chernobyl* (HBO, 2019), based on the nuclear power accident of 1986, featured an “invisible enemy” in radioactivity that was at once slow, hidden, of restricted access and lethal in terms of its spread. The radioactivity gradually led to the evacuation of the town, the disappearance of human and animal life, with the local spaces, both public and private, becoming abandoned places of potentially deadly contamination. Believing in nuclear science and management of a crisis caused by the invisible enemy is a parallel narrative to distrust in information management and the extent of government involvement in a cover-up of confidential information, the sacrifice of the “liquidators” and countless

consequences for civilians and military personnel. Audiovisual allegories help to make catastrophes enter popular language and breathe life into conspiracy theories and denialist arguments; they are dystopian scenarios where science, conspiracy, fear and individual perseverance are mobilised in a collective emergency.

The Covid-19 disease was immediately confronted with the denial of the very existence of the virus and growing fake news reports about laboratorial manipulation for mass control; later there was the vaccination conspiracy about the injection of a serum that would leave one at the mercy of the health laboratories and innovative control technologies, including the insertion of 5G chips, amongst other futuristic deliriums.

For *J-A* it is important to reveal some of the most important spaces in the national emergency process, in the knowledge that there were countless responses, phases and entities which on the ground coordinated with each other in facing the emergency. Having only partial and tentative access to the spaces in question, reporting on the ground is an exercise that is fragmented and constantly being updated, as the daily variations in the statistical data show.¹

The residential space is central to public emergency management. In 2020, the home became the prime bubble against contamination. Whilst isolation at home during a pandemic recalled mediaeval quarantine measures in a city, over the last century and a half one had already seen the adoption of quarantine measures by means of isolation in hospitals, lazarettos and other specialised facilities. Covid-19 has once again seen the recovery of the private, family space as a place of isolation and quarantine, raising new questions as to the limits of individual freedom. Over 24 months of the pandemic the domestic space became central to the organisation of public and societal life, be it through prophylactic social isolation, be it as a remote working and learning space, or be it in the individual treatment and isolation of infections that were monitored by the Portuguese National Health System (SNS) but did not require hospitalisation.

During this time, architecture and urbanism became key elements in everyday life, from the

public² to the residential space in urban contexts, giving rise to unexpected self-reflection that revisited the major modernist topics which were now updated in terms of adaptation to daily life, human health and new hygiene precepts. The importance of housing and sanitary and healthy conditions, such as the existence of small private exterior spaces, and shared kitchens and toilets or the luxurious, almost idyllic, conditions of a minority, introduced new ideas on living in our cities. The insufficiency of the urban domestic space led to successive escapes and moves to non-urban areas in which the home could be extended into the exterior, nature was more prominent and residential density pressure was not so noticeable.

The domestic bubble revealed new boundaries between comfort, function and privacy, reflecting the social asymmetries in the most intimate spatial unit, the home: balconies, terraces, courtyards and other simple exterior spaces became new socio-economic and quality of life indicators, emerging as factors that enhanced the domestic space and architectural design.

If it can be said that everyday life spaces adapted to the demands of the pandemic – from houses to supermarkets, and from schools to offices, and the home became the minimal unit of management of the health crisis – then healthcare spaces played a major role in that process. In the people's vocabulary and in the conception of the dynamics of the “new normal”, the spaces of triage, testing, isolation and treatment and behaviours such as social distancing and diverse technical and hygienic precautions, and even some new symbolical rites, such as funereal practices, emerged. In the past, “given the need to build rapidly in the context of epidemics, one opted for prefabricated structures that were cheap and easy to assemble: the hospital tent. Just like barracks or huts used by troops, they were easy to assemble and disassemble, making it possible to structure constructions into groups or in isolation”.³ The spaces designed today in response to Covid-19 pandemic emergencies are the legacy of such experiences. Our attempt is to present a selection of emergency space types, of which we provide a reading and description of how they contributed to management of the pandemic in accordance with the time sequence of their activation in the field.

HOSPITAL EMERGENCY

In Portugal the first structure to respond rapidly to the health emergency caused by the SARS-CoV-2 virus was the São João Hospital (HSJ) in Porto. Once it was clear that the general Accident and Emergency (A&E) space was not in a position to receive infectious patients, the HSJ set up a “Covid-19 Emergency Room” in tents provided by the National Institute of Medical Emergency (INEM). Installed in the parking lot next to the hospital's general A&E Room, on 7 March 2020 everything was ready and became active five days later when it received its first patients (with and without Covid-19) in safety and to calm the fears of the remaining population. Generally speaking, the first space to house these emergency rooms were field tents set up outside hospital buildings that were provided by institutions whose scope of operation included responding to health emergencies, such as INEM, the Portuguese Red Cross, the Order of the Knights of Malta and the Portuguese military. However, because of the cold, with negative temperatures being registered, it proved impractical to continue on a precarious basis. Thus, new structures for receiving emergency patients, who informally were referred to as “covidarium”, began to be conceived. This was very far from the reality in China – in Wuhan they were able to build a 25,000 sq. m hospital for Covid-19 treatment in just 10 days; it was opened on 3 February 2020. But with the chaos that was being experienced in Italy⁴, which was too close to home for comfort (at the time the Milan/Bergamo area was the global epicentre of the pandemic, presenting the highest numbers of new cases and deaths in Europe), the Portuguese hospital infrastructures had to adapt within another space and time scale.

The country's largest hospital, Santa Maria Hospital (HSM), in Lisbon, took the first step, with conversion of the central reception zone into a Covid-19 emergency space in order to receive the first cases in March 2020. Additionally, construction of a new Covid Ward in a parking area just outside the general A&E space was planned.⁵ Based on teamwork that originated in the HSM Installations and Facilities Department⁶, working together with the clinical departments and following orientations by the hospital's directors, a layout was organised on the basis of prefabricated containers to receive patients and suspected cases. Decisive for the success of this solution was the experience in the hospital section of said department and feedback from the contractors – some of which, having worked internationally, already had experience of what was going on in other countries. The HSM Covid ward is still operating, welcoming users in an external registration cabin first and then channelling them to the waiting room and triage. This area is followed by individual cubicles prepared for recliner chairs or stretchers and also isolation rooms equipped with their own toilet facilities. The setting up of a CT scan room ensured that infectious patients could be kept isolated in the Covid Ward and did not have to move about in the hospital building. The planning for this portacabin-based emergency room was later used by the contractors in response to requests from other hospitals, adapting the plans to other conditioning factors and specifications. On the basis of the solution for the isolation of positive cases, the possibility of housing hospitalised patients and the Intensive Care Unit (ICU) in these portacabins was also considered – but this was later rejected given the construction costs and costs for implementation of the technical

infrastructure, and above all because double the human resources would have been needed.

At the HSM, in addition to the design for the exterior Covid ward, spaces for nursing and other services, as well as the ICU, were restructured and adapted, in some cases with physical extensions, carried out at lightning speed, being added to the existing building. The spatial conception centred around layouts, circuits and defined zones that were free of the virus or possible contamination, zones for healthcare professionals to put on/take off the necessary equipment, and limited access areas containing technological equipment or equipment for video surveillance and patient monitoring. In addition to the layouts, the adaptation of hospital emergency areas was very demanding in terms of the technical installations, requiring controlled ventilation systems; air filtering and renovation systems; negative pressure equipment with soundproofing systems; a huge amount of electricity sockets for equipment, especially ventilators and UPSs; medicinal gas distribution networks; and the extraction of excretions; plus other equipment that proved absolutely necessary. Some of the solutions became definitive solutions for the future operation of the hospital, such as division of the emergency attendance services, whereby respiratory diseases were separated from the general emergency needs. The regulations also manifested limits and the existing rules are to be revised as some of them no longer responded to the needs that emerged.⁷ Complementary to the fundamental life support services, the hospital morgue and its facilities had to be adapted to house a greater number of dead bodies, and the space was extended with four additional refrigerated containers.

In an emergency situation, time can be scarce when it comes to solution implementation, and adaptations and improvements may be necessary; this is a complex situation that calls for flexibility and, at times, improvisation. With a State of Emergency in force and the borders closed, adapting emergency rooms and other pandemic spaces had to make do with what was offered in the internal market and the available stocks; this also meant logistical changes to the usual ways in which health spaces were planned.

MOBILE SCREENING CENTRES

The development in terms of testing the population created different response spaces, attendance figures and speeds, translating to a spatial configuration that evolved as things developed. Whilst we can argue that, heading into 2022, the public spaces in our cities featured cabins, tents and other portable structures outside on the footpaths, where queues for rapid testing for the screening of negative cases rapidly formed, in the early stages testing was much rarer and only took place in cases recommended by the SNS. Testing became more widespread when lateral flow tests at home and free testing sites became more common. A negative test became a condition for entry into restaurants and entertainment and sports venues, with “at the door” testing or testing in purposefully reserved public spaces known as Walk Thru spaces being the norm.

The first mobile testing centre installed during the early stages of the State of Emergency in 2020 was in the huge asphalted and fenced-in space of the Queimódromo, an outdoor venue where the traditional “Queima das Fitas” academic fest is held in Porto's Municipal Park. The field laboratory adopted the name Drive-Thru

Testing Centre and was a temporary, prefabricated, rapid solution that emerged as the result of a partnership between the private Unilabs laboratory and Porto City Council, which granted the space and the security, under the monitoring of the Northern Portugal Regional Health Administration. It remains in operation in 2022. Functional and effective in spatial terms, the concept is simple: vehicles drive onto the site and form a queue that goes through both tents – one for testing and one for processing. The hygienic bubble of the private car ensures both access to testing and the relative isolation of the potentially infected, who are registered by the SNS for further analysis; it choreographs the movements on the large, asphalted space. The *drive-thru* concept, initially adopted for the mass consumption of fast food, and inherited from the *drive-in* cinemas, thus returned as an isolation strategy and for assisting to bodies outside the home.

Installed to serve a number of municipalities, the Drive-Thru had the advantage of allowing for private travel during the lockdown phase, without the bodies coming into greater contact with other services and people outside the domestic bubble, except, of course, for the moment of the swab insertion, at a time when tests were performed because of a suspicion of a “positive” result and not so much as a guarantee of a “negative” one. The pandemic reactivated these spatialities of distance and distancing. Thanks to the *drive-thru* concept, new meaning was attached to a place that was previously associated with concerts, events and parties for thousands of people, which, without mass testing, would



Drive-Thru, Queimódromo, Porto © Miguel Nogueira
Courtesy: CMP

not have existed there. Going through the gate of the Queimódromo and waiting to be tested, attaches a certain stigma to the venue, a certain distancing from it – though not quite on a par with the stoning of ambulances carrying patients which marked the air of the times in early 2020 in other countries. One must also acknowledge the places for the isolation and treatment of infectious diseases, be they respiratory or not, which have since been deactivated.

FIELD HOSPITALS

The first impressive images that brought things home and made them recognisable for the community of Portuguese architects and artists came to us from Spain – the hospital set up inside the IFEMA exhibition centre. Where the ARCO Art Fair had been held in February 2020, only one month later was home to a pared-down, grey, empty pavilion housing dozens of hospital beds with white sheets – an all but endless open space. IFEMA now housing white beds brought home the reality of the pandemic; like in a dystopian film, field hospitals were now being installed. At the time, the international panorama reflected a huge difficulty in taking up new patients, as all



Field hospital, Campo Pequeno, Lisbon © Rita Carmo

hospitals were rapidly filling to the brim. Portugal was lucky enough to have come into contact with the virus a little later than other countries; accordingly, it was able to act in advance, thanks to the knowledge of what had been done elsewhere. Field hospitals were immediately provided for, increasing the bed capacity for patients and transmitting an image of great safety to the population, as they served as a public message for the central and local governments and companies they partnered with: “We are getting ready”.

Fearing the worst, two preventative “field hospitals” were set up in Lisbon that ended up not being used. In the University Stadium, a space ceded by the University of Lisbon, Lisbon City Council (CML) foresaw the installation, in 3 pavilions, of up to 500 beds as support for the Santa Maria, São Francisco Xavier and São José hospitals. The project⁸ was also supported by the involvement of the Portuguese Armed Forces, which provided beds and meals, whilst the HSM was responsible for the human and hospital resources. The other field hospital, in Campo Pequeno, emerged as an extension of Curry Cabral Hospital. It was the result of a private initiative, which launched the “All for a Hospital” campaign, a fundraising action that received 450,000 euros and involved a range of entities, such as Gestão de Campo Pequeno (Campo Pequeno Bullfighting Ring and Shopping Centre Management), RTP (the Public Television Station) and a number of businessmen. The 28 tents set up in the bullfighting ring were provided by the Knights of Malta and provided space for 256 beds. As luck would have it, it remained a merely media-related project and all it provided was photographs for posterity: the positive cases that needed to be isolated were housed in available military structures without having to use these new temporary structures.

The first field hospital that was to serve as a back-up to the hospitals in Porto was set up in 17 days inside the Rosa Mota Pavilion (today known as the Super Bock Arena). In addition to its healthcare function, it also greatly impressed the local people visually, as demonstrated by the attractive banners and impactful images featuring the hospital installed under the venue’s modernist dome, just like at the IFEMA. It was set up in April 2020 by Porto City Council with the support of the Army and private companies and functional coordination by the Medical Association to provide support to the city’s hospitals and the triage system for old people’s homes.

The field hospital had 320 beds on two floors (though only 30 were ever occupied) and the layout complied with entrance and exit routes, establishing circuits with a separation of “clean” zones from the “dirty” zones, and featured rest and eating areas, bathrooms, zones for putting on and taking off individual protection equipment

and a pharmacy. Operation-wise, the hospital relied on volunteers and a donation programme to “relieve” pressure on the SNS. It was shut down in June 2020.

CONCENTRATION AND POPULATION SUPPORT ZONES (ZCAP)

The ZCAPs are a Civil Protection facility⁹ aimed at housing the population in the event of an emergency or catastrophe, such as fires, flooding or similar. Existing buildings that offer the possibility of installing beds, bathrooms, meal areas and psychological and medical accompaniment offices can be considered as such facilities. The exceptional nature of the pandemic brought specific challenges for such facilities, as the population groups to be housed and isolated called for three different infection levels: negative cases; positive cases; and inconclusive ones. These levels require a spatial organisation that is different from other emergency spaces, as the adaptation of social facilities to mass shelters, in the norm sports halls, schools, community centres and the like, may not be able to guarantee the isolation intensities to keep these three levels separate. As the materialisation of a first wave adaptation in a medium-sized municipality, the Gueifães Primary/Intermediate School was converted into the Gueifães Concentration and Population Support Zone in April 2020. The ZCAP took over the school pavilions and installed 150 beds to temporarily accommodate – between April and June 2020 – elderly patients without family or institutional support who did not have Covid-19 or any other infectious disease that would have required clinical isolation. The school complex was chosen because it met specific characteristics: ground-floor pavilions; easy reduced mobility adaptability due to the existence of ramps; and classrooms with two doors, one to the pavilion interior and the other to the exterior, thus facilitating isolation if necessary. Also, thanks to reversibility making a return to the original function easy. The “Covid Negative” Reception Centre was aimed at users who met conditions of independence in terms of daily life activities.

VACCINATION CENTRES (VC)

On another front, but in line with the emergency and treatment, the large pharma company laboratories also advanced their research in the areas of treatment and prevention. The approval of a number of vaccines and the need for mass inoculation gave rise to a new type of space: the Vaccination Centres (VCs). The installation of said structure varied from country to country, as indeed did the vaccination strategies: Brazil, for example, had Drive-Thru VCs, just like the Drive-Thru testing centres, thus keeping both contact and infrastructures to a minimum. In Italy, the architect Stefano Boeri was given the task of designing temporary, circular, prefabricated pavilions made of wood and fabric that could be disassembled, while applying aesthetics that were attractive and photogenic enough for the social networks; these were to be placed in public squares in diverse urban centres around the country – a strategy that ended up not being realised. Portugal more pragmatically used urban everyday spaces that were empty at the time, such as schools, churches, military barracks and sports pavilions, etc. But for the vaccines to arrive at the VCs was to be quite a long journey.

In Portugal, a task force was set up in November 2020 that was to be responsible for the vaccination strategy and coordination of the

plan. In a context of uncertainty, vulnerability and fear, the early vaccination phase became the target of major criticism, with many voices being raised to reject it – which was different to what was happening in the hospitals. Healthcare professionals, the residents of elderly nursing homes, and certain members of the army, police and fire brigade, were the first to be vaccinated. Vaccination of the general population began in January 2021 and was carried out by age group.¹⁰ The task force, which declared its mission accomplished in September 2021, coordinated various logistics spaces for the transport, storage and distribution of the vaccines. The vaccines were then channelled towards the VCs, which were the responsibility of the local councils.

In Lisbon, said coordination has been the responsibility of the Municipal Civil Protection Department, which has experience in critical situations and operational planning, and other municipal departments, which provided backup and personnel. The Municipal Vaccination Plan was drawn up in line with the national guidelines and strategy in the context of the Vaccination Plan, working in close cooperation with the local health authorities, namely the Regional Health Administration for Lisbon and the Tagus Valley (ARSLVT). The first structures to function as VCs were to serve priority users, more elderly population groups, the immunocompromised and persons with health problems, and for this reason they had to be spread throughout the urban areas so as to ensure greater proximity to the population and requiring the least effort in terms of mobility possible. In this phase, eight Vaccination Centres were operating simultaneously in Lisbon. As the priority groups were gradually all inoculated, and also because the spaces had other types of limitations, there was a concentration of efforts with a view to operating less spaces but spaces with a greater capacity. The recommendation, in late 2021, that children be vaccinated and the addition of new doses to be administered as part of vaccination plans also meant that these spaces continue to be of major importance today (and who knows for sure for how long they will still be around?).

It was as a result of this development that the much-hyped “largest vaccination centre in the country” opened on 1 December 2021 in Pavilion 4 of the Lisbon Exhibition and Congress Centre (FIL) in Parque das Nações. The spatial organisation thereof was inspired by the VC in Pavilion 1 at the University Stadium, which proved to be the most practical of the nine spaces opened by the city, both in terms of work efficiency on the part of the technical teams and user comfort. The vaccination capacity was doubled to 6,000 persons per day, and with 60 vaccination posts it has a capacity for up to 9,000 daily jabs against Covid-19 (6,000) and influenza (3,000). Its spacious waiting zones are also important for protection from the cold and rain, also ensuring that there was no concentration of persons outside and that minimal safety distances could be maintained. At the entrance one is channelled into a public circuit consisting of a central distribution axis divided symmetrically into two and leading to a sequence of spaces: Entrance; → Reception and pre-registration area with an information post and, on each side, a waiting area with some 140 chairs offering access to 30 registration posts; → Vaccination Zone with 30 inoculation cubicles on each side, supported by a nursing room for the preparation of the vaccines and a medical office. If one has to wait here there are 100 chairs on each side in order to do so; → Recovery Zone with a capacity of more than 600 chairs divided into the two sides, plus a counter for the distribution of a nutrition kit. The



Vaccination centre, FIL, Lisbon © Paula Melâneo

Recovery Zone also features an emergency room to attend to specific cases, as well as public toilets; → Exit. The technical spaces consist of an aisle that runs parallel to and the whole length of the central axis, thus optimising circulation and the channelling thereof; bathrooms for the nursing team near the entrance; a kitchen support area for the teams that work in the centre, after the Recovery Zone. The whole structure is re-usable and can be quickly assembled/disassembled, as it is made up of lightweight panels and aluminium profiles. The signage (for which Lisbon City Council is responsible) indicates the various zones and the function of each space. Outside there is an ambulance waiting permanently, thus ensuring immediate access to a hospital. Somewhat further away is a car park with 300 parking spaces for users and technical personnel.

The pandemic spaces are a global or westernised concentration of efforts shaping strategic responses to a systemic reality. In a global pandemic, international recommendations have to be coordinated, such as those by the World Health Organisation (WHO) and the European Medicines Agency (EMA). Working in global coordination can result in halting infections, but in each country the recommendations are interpreted, acted upon and managed by the respective governments and their institutions. In turn, the collective decisions take their final form in the screening for the disease, vaccination, isolation and treatment. Beyond the apocalyptic fantasies of the countless science fiction or horror movies that play out in a pandemic (such as the US film *Contagion* by Steven Soderbergh, 2011) or videogames that combat viruses that transform people into zombies (such as the Japanese game *Biohazard/Resident Evil* from the 1990s), we have to face up to the reality that global pandemics are predicted to happen much more frequently in a globalised world in which the trend is towards growth of the densely-populated mega-cities. If one goes even further, the pandemic and the management thereof raises major issues beyond the urgency of adopting health measures, issues that belong to the sphere of constitutional rights, such as right of access to healthcare (opinions continue to be split between privatisation and public access) and housing (countless persons in precarious situations had to be housed in temporary structures due to mandatory isolation), individual freedom of choice (to be or not to be vaccinated) and even physical freedom (mandatory isolation and restrictions on movement).

From the point of view of architecture, the current pandemic has brought to territories that were normally geographically distant from situations of catastrophe a need for emergency architectures or, one can also say, palliative spatial solutions, as support in the resolution of wider catastrophic scenarios. Whilst refugee camps and other sites of mass housing, such as those

close to the borders of safer, wealthier or more peaceful countries, are recurrent theatres for the implementation of emergency architectures, with Covid-19 these scenarios now take place within the cities – requiring the closure of borders to stem circulation of the virus. As in other contexts of international emergency, the architect has a role to play in the teams that are set up to design and maintain these spaces, creating links between the specific types of knowledge of the various entities involved. As one of many areas of knowledge and practical experience, architecture can play its part, with architects sharing the responsibility for implementation and management. The learning curve in this health emergency process has been continuous, matching the evolution of the pandemic itself, where novelty and uncertainty must not hamper action. Very rapid responses based on experience, know-how and pragmatism are needed. For this reason, the present can be a moment of assessment of what has been achieved.

In researching and gathering information for this article, we experienced a difficulty in finding spatial distribution drawings or diagrams for the various pandemic support sites. We had the feeling that everything was a *work in progress*, was ongoing, and that there were no “final drawings”. Working in such contexts of large-scale collaborations aimed at resolving specific problems means, for the architect, having to act as a specialist in a complex system and knowing how to be a member of huge teams, giving up the status of author-designer for the good of the collective. Perhaps reason resides herein: the spatial solution is diluted in the resolution of a much larger problem.

the electro-mechanical and the civil construction workshop. The technical team includes professionals such as mechanical engineers, civil engineers, electro-technicians, bio-medical agents and architects; the workshops feature metal workers, carpenters, electricians and other workers who ensure the constant maintenance of the various hospital services in terms of the medical equipment and the hospital complex buildings.

- Such as the need for positive pressure in an operation theatre block: in the event of an urgent operation of an infected patient, it is necessary to opt for a hybrid solution (positive and negative pressure).
- Operation of this project was to mean an investment of around 300,000 euros a month for Lisbon City Council.
- Responses in the field require coordination by the Civil Protection, which answers to the local governments, together with the Regional Health Associations (ARS), the Health Centre Groupings (ACeS), working under the Ministry of Health (MS), in operations where decision making is decentralised but human resources management is still normally centralised. If the Civil Protection is assisted in a catastrophe by local Army, Fire Brigade or Red Cross resources, in the context of a health pandemic, the health issues saw a change to the action protocols, human resources management and public health approvals, in concerted actions by the MS, ARS and the hospitals, leading to the flexibilisation of resources and the adaptation of population support plans. See *Instalação e gestão de ZCAP – Manual Técnico*, Carnaxide: Direção Nacional de Bombeiros, 2020.
- When it became known that the vaccination priorities had been subverted, this led to considerable controversy, which resulted in the appointment of Vice-Admiral Henrique Gouveia e Melo as the task force commander in February 2021. A member of the Armed Forces, who always wore a military uniform, he successfully calmed things down and raised the trust levels of the population in the process.

WITH SPECIAL THANKS TO:

Laurinda Queirós M.D., Pedro Teixeira (Maia Civil Protection), Isabel Moreira (Porto City Council), Nuno Jorge (HSM), Mafalda Lopes da Costa (Lisbon City Council), Isabel do Carmo M.D. and Helena Gonçalves Pinto.

IMAGES

- p.14: Field hospital, Rosa Mota Pavilion / Super Bock Arena, Porto
- p.17: Plan of the Covid-19 ward, Santa Maria Hospital, Lisbon:
- Entrance/Registration
 - Waiting Room
 - Resuscitation Room
 - Observation and circulation
 - CAT scan
 - Waiting shed
- p.19: Plan of the Field hospital (main floor), Rosa Mota Pavilion / Super Bock Arena, Porto:
- Command room
 - Food court
 - Warehouses
 - Patients' entrance and exit
 - Healthcare professionals' entrance and exit
 - Clean products entrance
 - Dirty products exit
- p.20: Plan of the Vaccination Centre, FIL, Lisbon:
- Entrance
 - Sanitary facilities staff
 - Health area
 - Information desk
 - Reception area (240 seats and 40 service stations)
 - Medical office A
 - Nursing preparation A
 - Medical office B
 - Nursing preparation B
 - Inoculation zone (60 vaccination booths, 2 booths for stretchers, 2 preparation booths, 152 seats)
 - Emergency room
 - Observation area (641 seats)
 - Sanitary facilities public
 - Exit

Helena Roseta¹



POLÍTICA DE HABITAÇÃO EM PORTUGAL

Em 2009, em plena crise económica originada inicialmente pela financeirização da habitação, o *J-A* publicou uma entrevista de Manuel Graça Dias a Helena Roseta, então vereadora da habitação em Lisboa². Desde essa altura, a economia política da habitação do país como um todo e, em particular, nas duas principais regiões urbanas transformou-se: assistimos ao intensificar da financeirização, provocando uma crise global da habitação. Nesta entrevista abordamos a relação entre a política da habitação e a arquitectura em Portugal, com enfoque na contemporaneidade e na prospectiva, mas sem desleixar uma genealogia do presente esboçada através da própria trajectória da entrevistada. Começamos por falar do programa nacional Bairros Saudáveis, do legado do BIP/ZIP em Lisboa e do papel dos profissionais da arquitectura em ambos. De seguida, falamos do quadro mais amplo da actual crise da habitação e, em particular, da falta de regulação estatal e de habitação pública, assim como do papel da habitação face à crise climática. Concluimos com uma abordagem aos desafios para a profissão na actualidade.

Eliana Sousa Santos (ESS): Começemos por falar do Programa Nacional Bairros Saudáveis. Qual é a expectativa para os projectos aprovados?

Helena Roseta (HR): O Programa Bairros Saudáveis foi criado em 2020 com uma dotação de 10 milhões de euros. É um programa de capacitação de comunidades em territórios vulneráveis. Foi desencadeado pela pandemia, por isso se chama Bairros Saudáveis. O objectivo era a apresentação de projectos por parcerias para melhoria dos seus territórios, afectados pela pandemia. É um programa muito aberto: podem ser projectos de intervenção social, económica, ambiental, urbanística, de saúde, ou uma mistura destas várias coisas. O limite máximo de cada projecto são 50 mil euros. Não é propriamente um programa de habitação, nem de reabilitação, porque com esse dinheiro não é possível. Foi aberto o concurso no final desse ano. Apareceram, para nosso grande espanto, quase 800 candidaturas.

Fizemos uma consulta pública antes, para discutir as próprias regras do programa. Porque o grande desafio era partir para um programa de apoio financeiro a territórios vulneráveis, não existindo nenhuma cartografia de territórios vulneráveis. Um pormenor: o programa foi criado sem nenhuma estrutura, com uma coordenadora que sou eu e uma equipa de seis pessoas, mas depende de sete ministérios. Não era muito evidente como é que se coordena um programa nestas condições e eu pensei ao princípio que seria uma dificuldade. Foi uma vantagem. Permitiu gerar uma estrutura de decisão que não é hierárquica, completamente diferente do que estamos habituados nos programas públicos em Portugal. Todas as reuniões e decisões desta entidade estão no *site* do programa, todas as propostas aprovadas. A transparência é total.

ESS: Que futuro vê para este programa?

HR: Estamos no meio, ainda não chegámos ao fim. O futuro vem depois do fim deste ciclo, que tem várias etapas. As primeiras foram a preparação, o lançamento e o concurso. Seguiu-se a avaliação destas propostas todas, o júri teve que escolher 200 e poucas, que eram aquelas para as quais o dinheiro chegava. A lista final de classificação foi aprovada e homologada em Maio. A partir daí começou a grande dificuldade de fazer os contratos com esta gente toda e garantir o primeiro financiamento. Isto demorou, não um mês ou dois, mas até Outubro de 2021. Porquê? Dificuldades orçamentais e processuais. São problemas técnicos, mas têm aquela marca que eu acho um bocadinho salazarenta: o orçamento, e não “o povo”, é quem mais ordena. É difícil cumprir e ao mesmo tempo lutar contra esta mentalidade. Mas consegue-se.

E chegámos ao ponto mais importante do nosso programa que é a execução dos projectos. São 243 neste momento já a arrancar, há dois que desistiram com estas peripécias e atrasos. Agora estão a nascer as dificuldades próprias de montar uma coisa destas. Estamos a fazer oficinas colaborativas, no sentido de percebermos quais são as dificuldades, que são de toda a ordem. Dificuldades de comunicação porque continuamos em pandemia. Dificuldades para arranjar espaços. Tudo isto são desafios, mas a coisa mais interessante é que quem faz os projectos é quem os propõe. Na parceria, quem gere e responde pelo apoio público tem de ser uma entidade privada do sector solidário ou social: podem juntar-se como parceiros juntas de freguesia ou municípios, escolas ou até grupos de voluntários, mas sempre em parceria.

¹ Este texto resulta de uma entrevista realizada por Eliana Sousa Santos e Tiago Castela em duas partes, a 17 de Dezembro de 2021 e a 11 de Fevereiro de 2022, através do serviço de conferência remota Zoom devido à pandemia de Covid-19. O texto é composto por excertos editados da transcrição.

² Helena Roseta em entrevista a Manuel Graça Dias, “Do urbanismo totalitário ao crime urbanístico”, *J-A* 234, 2009, pp. 22–33.

ESS: Este programa vem na linha do programa BIP/ZIP.

HR: O BIP/ZIP tinha algumas características diferentes. Primeiro, era só no concelho de Lisboa. Segundo, antes de lançarmos o programa tínhamos feito um Programa Local de Habitação para identificar os problemas e depois tínhamos feito uma identificação dos territórios prioritários. Por isso é que se chama BIP/ZIP: Bairros de Intervenção Prioritária ou Zonas de Intervenção Prioritária. Era preciso localizar os problemas, com base nos indicadores que tínhamos disponíveis, indicadores do INE³, mesmo desactualizados, indicadores dos territórios que a Câmara tem. Fizemos uma consulta pública, tivemos mais de mil participações. E foi muito interessante, houve várias associações e grupos que disseram: nós também queremos ser BIP/ZIP aqui. O que significa que o programa foi visto como um programa de capacitação e não como um programa estigmatizante. Porque fazer um programa — como já houve, e até muito importante — chamado Bairros Críticos, é complicado⁴. Porque quem é que quer ser um Bairro Crítico?

Com o Bairros Saudáveis, o nome colocou algum problema, porque há muitas zonas do país em que “bairro”, sobretudo no Norte, está muito associado a “bairro social”, o que à cabeça é logo uma palavra estigmatizante. Acabou por ficar Bairros Saudáveis, mas depois abriu-se o âmbito: tanto pode ser na área metropolitana de Lisboa ou do Porto um bairro específico legal ou até informal, como pode ser uma rua, como pode ser uma “ilha”, como pode ser no interior do país uma aldeia ou uma freguesia inteira.

Tiago Castela (TC): Houve muitas candidaturas de fora das duas áreas metropolitanas?

HR: Cerca de metade dos 246 projetos aprovados estão nas duas áreas metropolitanas, os restantes estão espalhados pelo resto do território continental. Nós criámos um jornal onde está o mapa das candidaturas financiadas. Este mapa mostra que há muitas candidaturas nos chamados territórios do interior identificados por lei⁵. Conseguiram-se uma grande dispersão territorial.

ESS: A escala para cada projecto é semelhante à do programa BIP/ZIP. Continua adequada? Recordo o Edifício Manifesto, da Artéria. Se há dez anos, com essa verba, o conseguiram fazer, agora já seria muito mais difícil.

HR: Quanto ao BIP/ZIP, se a Câmara quiser continuar, continuará. Mas poderá haver mudanças. O mapa do BIP/ZIP está desactualizado. A cidade mudou muito nestes dez anos. Bairros que perderam população, problemas de despejos, problemas de Alojamento Local, problemas de fim de contratos de arrendamento, etc. Sobretudo as zonas históricas: vendo-se os resultados do censo, perderam população e estão mais vulneráveis. Embora tenham lá gente mais rica. Mas são vulneráveis por outras razões. E provavelmente o próprio programa precisa de ter uma evolução.

O caso do Bairros Saudáveis é diferente. Não faço a menor ideia do que vai ser o futuro, porque o programa foi previsto para responder à pandemia. Julgávamos que se resolvia num ano. Não é isso que está a acontecer. Estamos a viver em circunstâncias novas, a pandemia foi um grande revelador de desigualdades. Precisamos de monitorizar este programa para saber se isto tem pés para continuar. Neste momento, estamos a começar a fazer a primeira monitorização qualitativa das dificuldades que os projectos estão a encontrar, através de pequenas oficinas colaborativas. Tudo isto é muito experimental.

TC: Qual é a contribuição de arquitectos?

HR: Temos muitos arquitectos envolvidos. Muitos que tiveram experiências através do BIP/ZIP e conheciam este tipo de programas. Outros porque souberam e envolveram-se. Mas isto é muito diversificado, temos muita gente da área da saúde envolvida, nomeadamente médicos de saúde pública: ficaram encantados com um programa que lhes permitia concretizar algumas das coisas que os programas municipais de saúde defendem que devem ser feitas, mas para as quais não há verba. Temos uma mistura de parceiros talvez mais diversificada do que a do BIP/ZIP. Até temos uma aldeia que se candidatou com um projecto através de uma comunidade de um baldio, e o território vulnerável é o baldio⁶. O BIP/ZIP é um programa completamente urbano. O Bairros Saudáveis pode envolver territórios totalmente rurais.

TC: Consegue dar exemplos de projectos que inovem em termos do que pode ser uma contribuição arquitectónica?

HR: Arquitectónica específica, não, porque estamos a falar de pequenas verbas. Aqui é sobretudo a capacidade que o arquitecto tem para encontrar soluções que muitas vezes não estão em catálogo nenhum. Essa capacidade é importante, e a capacidade de perceber as potencialidades dos locais.



Mulheres em Construção!, Programa Bairros Saudáveis, 2021

A terceira componente que os arquitectos podem dar, sobretudo quem tenha experiência de trabalhar com câmaras municipais, é serem facilitadores. Mas, para mim, o mais importante é a abertura para o novo, como no Mulheres em Construção!, um projecto muito interessante, criado por um grupo de arquitectas, cujo objectivo é exactamente ensinar mulheres de comunidades vulneráveis a fazer trabalho de construção civil⁷.

ESS: Há pouco falava das alterações nos últimos dez anos em Lisboa e, eventualmente noutra escala, no resto do território.

HR: Alterações demográficas, em primeiro lugar, que seguem o padrão que já sabíamos que ia acontecer, que é o de envelhecimento. A cidade de Lisboa é um dos territórios com maior incidência de envelhecimento do país todo. As outras grandes diferenças são do próprio tecido sócio-económico. Primeiro, o boom imobiliário que fez subir preços e trouxe o Alojamento Local e, portanto, uma pressão enorme para despejar pessoas para meter lá estrangeiros a pagar, enfim, turismo. Que deu rendimento a muita gente, mas também tirou casa a muita gente. Por outro lado, logo a seguir à pandemia, o fecho de grande parte da actividade comercial. Portanto, perda de emprego, perda de habitação e perda de actividade económica. Isso, juntamente com a mudança demográfica, cria aqui um cenário muito desafiante.

ESS: O que pensa da tendência nos últimos anos de utilizar imóveis de habitação como activos de investimento?

HR: Essa tendência tem a ver com os fundamentos da economia a nível global. Quando há diminuição das taxas de juro e diminuição da rentabilidade de outras possibilidades, nomeadamente o investimento financeiro em activos móveis, o investimento de refúgio é o imobiliário. Não conseguimos controlar isso com legislação portuguesa. Conseguimos regular o nosso mercado interno, e conseguimos, eventualmente, negociando na União Europeia que haja condições de transparência maiores para os fundos imobiliários. Aliás, um dos erros que Ana Pinho fez, quando resolveu fazer aquele Fundo Nacional de Reabilitação do Edificado para reabilitar devolutos públicos, foi colocar aquilo como modelo de Fundo⁸. É por isso que a Lei de Bases não fala em fundos públicos, fala em bolsas públicas. Se pomos a palavra fundo, atiram-nos logo com a directiva dos fundos imobiliários e com o controlo da CMVM⁹, com a obrigação de rentabilidade, com a concorrência internacional, com essas coisas todas.

Os arquitectos não estão sensibilizados para o funcionamento dos mercados. Ora, têm que perceber que o seu trabalho é uma das ferramentas que faz subir o valor de mercado, e mais, faz subir muito mais do que aquilo que lhes pagam... Aqui está um exercício interessante para a Ordem dos Arquitectos.



Programa BIP/ZIP: Edifício Manifesto (2010–2012), na Madragoa em Lisboa. Artéria © Rui Pinheiro

TC: Mencionou a regulação. Nas duas grandes cidades, como nas suas áreas metropolitanas, qual é o papel regulador do Estado no mercado da habitação?

HR: Não regula coisa nenhuma. Tem ajudado a desregular. Por isso é que se fez a Lei de Bases da Habitação, para tentar, pelo menos, pôr um ponto, dizer “calma aí, que não é assim”¹⁰. Mas o Programa Nacional da Habitação, que deveria ser a matriz da política de habitação e que foi posto em consulta pública recentemente, pouco ou nada diz sobre regulação¹¹. Há uma intenção de construir habitação pública, porque há dinheiro do PRR¹². Encantados da vida! Acho isso excelente. Mas não chega, não é só com a produção da habitação pública que vamos conseguir regular preços. É uma componente ínfima do mercado imobiliário, que é muito plural e que tem uma dimensão sobretudo privada: 98% do património imobiliário habitacional. Vamos ver o que é que o próximo censo diz. Não se construiu assim muito nestes últimos dez anos, em termos de património público. O que é que falta? Falta uma regulação do mercado de compra e venda, que é complicada, passa pela regulação de todo o sistema do crédito à habitação, que depende de normas europeias, regras do euro, do Banco Central Europeu, do Banco de Portugal, etc. E falta uma regulação do mercado de arrendamento para as condições de hoje. Houve dois grandes instrumentos de desregulação neste decénio que foram a liberalização do mercado de arrendamento com a Lei de 2012¹³, e o boom do Alojamento Local, incentivado ao máximo porque trazia investimento. Contribuíram para trazer maiores disrupções a um mercado que já estava desregulado. Do meu ponto de vista, no arrendamento, a única solução é uma lei nova, de raiz. A lei está cheia de “botox”. Chama-se Novo Regime do Arrendamento Urbano, mas este novo é de 2006¹⁴, e já é uma alteração do antigo que era de 1990¹⁵, que vem do código civil de Seabra do século XIX¹⁶.

7. Há exemplos de activismo arquitectónico semelhantes e anteriores em Belo Horizonte, no Brasil, como o projecto Arquitetura na Periferia. À data da publicação, pode ser consultada informação em arquiteturaperiferia.org.br.

8. A arquitecta Ana Pinho foi Secretária de Estado da Habitação entre 2017 e 2019, depois de ter sido brevemente Presidente do Conselho de Administração do Fundo Nacional de Reabilitação do Edificado (FNRE). Este foi criado antes do início do seu mandato, através da Resolução do Conselho de Ministros n.º 48/2016, de 1 de Setembro. O regime especial de afectação de imóveis do domínio privado da administração directa e indirecta do Estado ao FNRE foi já estabelecido durante o seu mandato, através do Decreto-Lei n.º 150/2017, de 6 de Dezembro. O FNRE é desde 2019 um dos três fundos de investimento imobiliário actualmente geridos pela Fundiastamo, que por sua vez é uma das entidades da sociedade anónima Parpública, que é propriedade do Estado português. Economistas como Ana Cordeiro Santos têm sugerido compreender a criação de fundos como o FNRE como parte de um processo de financeirização do Estado português. Em 2020, o FNRE não havia reabilitado um único fogo, como o jornal Público noticiou a 21 de Julho de 2020. À data da publicação, a notícia estava disponível em: <https://www.publico.pt/2020/07/21/economia/noticia/seguranca-social-investiu-71-milhoes-fundo-nao-fez-unica-obra-1923278>.

9. Comissão do Mercado de Valores Mobiliários.

10. Lei n.º 83/2019, de 3 de Setembro, aprovada durante um governo do PS. O projecto foi de Helena Roseta enquanto deputada. A Ordem dos Arquitectos foi uma das entidades ouvidas pelo grupo de trabalho.

11. O Programa estava previsto na Lei.

12. O Plano de Recuperação e Resiliência (PRR) de 2021 é um plano quinzenal e nacional de desenvolvimento criado no quadro de um programa mais amplo da União Europeia.

13. Lei n.º 31/2012, de 14 de Agosto, que alterou o chamado Novo Regime do Arrendamento Urbano (NRAU) durante um governo do Partido Social Democrata (PSD) em coligação com o Centro Democrático e Social (CDS).

14. Lei n.º 6/2006, que aprovou o chamado NRAU durante um governo do PS.

15. Decreto-Lei n.º 321-B/90, que aprovou o Regime do Arrendamento Urbano durante um governo do PSD.

16. De 1867, tendo sido o primeiro Código Civil em Portugal.

Uma legislação totalmente desfasada do nosso tempo, não funciona, tem vindo a ser alterada com modificações cirúrgicas aqui e ali, escritas numa linguagem muito hermética. Não sei se algum de vocês já se entreteve alguma vez a ler o chamado NRAU com as alterações todas, é incompreensível. Aquilo só serve, sem desprimor, para pagar a advogados... Um exemplo: o mercado de arrendamento privado hoje, tal como está na lei, tem basicamente dois intervenientes, o senhorio e o inquilino. Hoje existe um agente fundamental que são os mediadores, que podem ser, também, um factor de regulação. A lei não reflecte nada disto. É muito importante saber, no caso dos senhorios, se se trata de um pequeno proprietário ou de um grande fundo imobiliário; e, no caso dos inquilinos, a sua capacidade económica. Estamos perante fundos internacionais que ninguém regula, que estabelecem contratos de arrendamento com uma pessoa, que tem que fazer frente a um senhorio que nem conhece. Há aqui um desequilíbrio total de poder. Acho que a lei das rendas tem de ser feita de raiz.

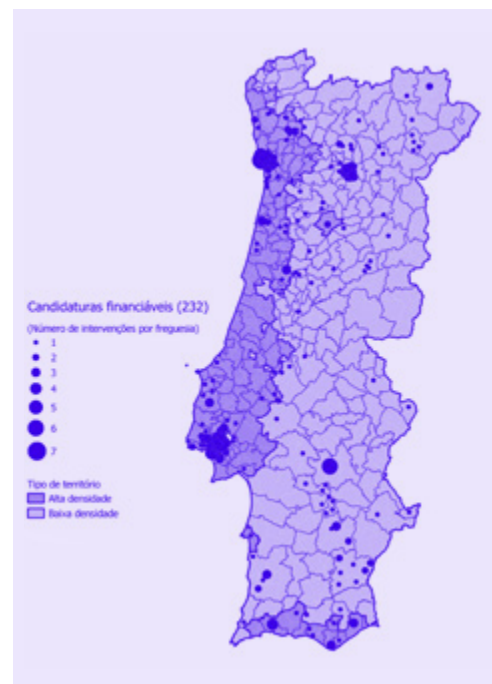
ESS: Como é que se pode tornar operativa a Lei de Bases da Habitação?

HR: A Lei de Bases, mais do que ser regulamentada tem que ser cumprida. Aquilo que eu acho que tem de ser mexido, e espero que nesta legislatura isso seja feito, é em relação ao Artigo 13.º, com o problema dos despejos e a ligação que isto tem com o Novo Regime do Arrendamento Urbano¹⁷. No arrendamento urbano, tem que se separar o arrendamento habitacional do não-habitacional, sujeito às regras da concorrência, da União Europeia. Mas não é um direito constitucional ter direito a uma loja. Parece-me absolutamente essencial fazer uma lei do arrendamento habitacional a partir do zero, fazendo relação com o Alojamento Local que está numa legislação à parte e que interfere muitíssimo no destino dos imóveis habitacionais.

ESS: E o Programa Nacional de Habitação?

HR: O governo pôs em consulta pública um documento, que foi alvo de vários pareceres, nomeadamente um parecer da Rede H que tinha um título muito engraçado: “Ceci n’est pas un Programa Nacional de Habitação”¹⁸. E não era, porque falhava as questões essenciais. Qual é a importância do Programa? É amarrar numa lei da Assembleia o compromisso que os governos têm com a habitação, a obrigação de resposta que têm, os vários programas, medidas, decretos. Como existe, aliás, para o Programa Nacional das Políticas de Ordenamento do Território¹⁹. É isto que queremos para a habitação. Que haja um programa nacional com uma validade de quatro ou cinco anos, qualquer governo que entre pode depois ajustar a lei. Mas tem que ser aprovado por lei do parlamento e tem que ter relatórios anuais com os indicadores todos que estão na Lei de Bases. Senão, não há nenhum vínculo que obrigue o governo a ter uma política coerente, explicada no Programa Nacional e que tenha metas e prazos. Recordo que se fez o primeiro levantamento das carências habitacionais — que o IHRU fez há uns anos — porque a Assembleia aprovou por unanimidade uma resolução²⁰. Senão, não havia. Porque estamos numa fase da política nacional em que a maior parte destas questões são descentralizadas para os municípios, e deixámos de ter informação nacional. As próprias estatísticas e indicadores das estratégias locais de habitação, que são obrigatórias para cumprir o programa 1.º Direito²¹, não estão disponíveis a nível nacional.

Não pode haver regulação do mercado quando não há informação. O mercado tem umas partes opacas, nós não temos dados. O IHRU e o INE já publicam de 3 em 3 meses as estatísticas dos valores de compra e venda e do arrendamento, isso já foi um avanço enorme, que é resultado do trabalho da Ana Pinho. Mas, por exemplo, há um dado essencial, de que a Lei de Bases da Habitação fala, que é o cruzamento dos valores da habitação com a evolução dos rendimentos das famílias. Portanto, temos aqui questões de fundo, e por isso é que eu fiz a Lei de Bases. Para as pessoas poderem recorrer aos tribunais quando são violados os seus direitos fundamentais. Resumindo: Artigo 13.º, Lei das Rendas, Programa Nacional de Habitação, estatísticas. São estas as coisas que eu acho fundamentais. O governo tem estado a fazer outras coisas, regular o problema dos devolutos, a informação disponível sobre o que está vazio e o que não está vazio. Toda a tradição é ocultar essa informação, os próprios municípios. São informações da maior relevância. Quando dizemos: falta habitação, vamos lançar o 1.º Direito, um compromisso de 20 e tal mil fogos até 2024. E quando vemos os resultados do censo de casas devolutas, anda à volta dos 700 mil. O que é que são esses 20 mil fogos para o país todo? É metade das casas devolutas da cidade de Lisboa. Temos aqui um recurso que existe. Naturalmente, uma parte destas serão segundas habitações, estão no seu direito, as pessoas têm o direito à propriedade em Portugal. Toda a regulação do mercado passa por aqui, por esta informação de dados de base, que não tem que ser por boa vontade do INE, mas sim por obrigação legal definida pela Assembleia da República.



Bairros Saudáveis. Candidaturas financeáveis

17. Referência ao artigo 13.º da Lei n.º 83/2019, dedicada à “Protecção e acompanhamento no despejo”.

18. A Rede Nacional de Estudos sobre a Habitação (Rede H), para a qual Helena Roseta contribuiu, publicou um resumo do seu parecer no jornal *Público* de 27 de Dezembro de 2021, com o mesmo título.

19. O primeiro PNPOI foi aprovado através da Lei n.º 58/2007, de 4 de Setembro. Tal como o programa Bairros Críticos foi uma iniciativa de João Ferrão.

20. O Levantamento Nacional das Necessidades de Realojamento Habitacional foi realizado pelo IHRU em 2018, em resposta à Resolução da Assembleia da República n.º 48/2017.

21. Programa de Apoio ao Acesso à Habitação, financiado e gerido pelo IHRU, e criado pelo Decreto-Lei n.º 37/2018, de 4 de Maio; faz parte da Nova Geração de Políticas de Habitação.

TC: Para os municípios, há margem de manobra para regular o mercado?

HR: Os municípios, neste momento, já têm algum poder de regulação, mas não estão a utilizá-lo. Têm, por exemplo, o poder de regulação — ainda esta semana houve problemas na Câmara de Lisboa por causa disso, o presidente perdeu a votação — sobre o Alojamento Local. Se tiverem definido o regulamento de Alojamento Local de acordo com a Lei, na última alteração que se fez, podem dizer: já se esgotou a quota. E isso já é uma regulaçãozinha. E a outra coisa que podem fazer — mas para isso é preciso que criem um instrumento, e aí os arquitectos também são convocados — são as Cartas Municipais de Habitação. Os municípios estão todos a entregar as suas estratégias locais de habitação para poderem ter acesso ao dinheiro do 1.º Direito. Dinheiro esse garantido por via do financiamento do PRR. Agora, vão fazer o 1.º Direito, mas não está cartografado. Não é exigido o instrumento cartográfico, articulado com os Planos Directores Municipais. Esse instrumento é a Carta Municipal de Habitação, prevista na Lei de Bases. Existindo, permite aos municípios, por exemplo, condicionar a quantidade de imobiliário privado que pode ser afectada a um arrendamento livre, e a parte que tem que ser a custos controlados. O município tem um poder regulador imenso. No urbanismo ninguém contesta que o tenha e acham normal, sempre teve e, às vezes, é muito mal utilizado, mas tem-no. E nesta área do mercado imobiliário que está absolutamente ligada ao urbanismo — muitas vezes os planos urbanísticos não são mais do que um processo de multiplicação de valor do solo — não têm instrumentos de regulação. Dizem que não é com eles.

TC: Há dois pontos anteriores que gostaria que relacionasse: a habitação pública ser reduzida, em comparação com outros países europeus, sendo na democracia política reservada apenas para classes com remuneração mais baixa; e o próprio termo “bairro” poder ser estigmatizado. Podemos conceber a habitação pública de outra maneira?

HR: Essa marca que aparece na habitação pública em Portugal, aparece porque inicialmente, logo a seguir ao 25 de Abril, se impôs a prioridade absoluta dos bairros de barracas que havia na altura. Foi o programa SAAL, que teve uma curta vida, mas que foi muito aberto e pioneiro²². E depois, em 1993, o PER, que era para “acabar” com as barracas²³. Quando se dá o 25 de Abril somos confrontados com um país em que havia mais famílias do que casas, mas há um *boom* imobiliário nos anos 1980 e 1990, quando houve acesso fácil ao crédito à habitação. Nós hoje temos mais casas do que famílias. E isto, para quem não territorializa as coisas, tem servido para dizer que não há problema de habitação. O problema é que há muita casa que não está a ser utilizada. Porque se calhar está num sítio que não interessa a ninguém, ou está num estado em que já ninguém a pode habitar, ou está paralisada por heranças de famílias, ou, pura e simplesmente, está nas mãos de um fundo imobiliário que não a quer pôr no mercado, está à espera que ela se valorize.

O meu principal desafio aos arquitectos é fazerem pressão para que dados sobre estas realidades sejam trabalhados pelo INE. Isto tem que ser monitorizado porque a transformação foi muito rápida. Nós, de repente, passámos de um mercado imobiliário tradicional, em que toda a gente conhecia toda a gente, as câmaras conheciam os promotores, para uma coisa em que não é assim. Os promotores são agentes externos com os quais as câmaras têm dificuldade em lidar, porque elas próprias não têm, às vezes, força suficiente para lhes fazer frente, pois são apoiados por todas as regras neo-liberais que a União Europeia tem vindo a construir há décadas. Portanto, as tensões agudizaram-se, a escala do problema mudou, e quando muda a escala, muda a natureza do problema. Precisamos de olhar para ele com segurança de informação e é isso que não temos. Estamos a trabalhar às cegas.

ESS: Assim não se vê o desequilíbrio entre este contexto especulativo e programas para mitigar os problemas, como o Renda Acessível?

HR: Os Programas de Renda ou Arrendamento Acessível até agora são um *flop*. No do governo, os proprietários não querem lá pôr os seus edifícios. E o de Lisboa empatou-se com um problema de parcerias público-privadas que o Tribunal de Contas não deixou passar, está meio parado. E as coisas na habitação demoram muito tempo a dar fruto.

TC: Como podemos, se houver condições políticas, ter uma situação mais parecida com a de outros países europeus, com uma diversidade maior de habitação pública?

HR: Vamos lá ver, é positivo que haja verba para fazer habitação pública. Mas é muito importante que se perceba, e a academia deve dizê-lo e a Ordem dos Arquitectos também, que não é só construir habitação pública. É construir, manter e saber em que estado ela está. E sobre essa matéria não temos nada. A habitação pública em Portugal está sobretudo na mão dos municípios, 120 mil ou 130 mil, pouco mais de 10 mil na mão do IHRU. Não temos nenhum estudo, nenhuma informação, nenhuns dados comparativos sobre em que estado é que se encontra, a sua integração na cidade e, sobretudo, qual o grau de participação das pessoas na gestão dos bairros. Se as pessoas se relacionam bem com o bairro, ou se se relacionam mal. Isto é da maior importância. Há um livro que li recentemente, *The Fall*

22. Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL). Foi um programa do Fundo de Fomento da Habitação (FFH), a entidade antecessora do IHRU. Durou formalmente entre 1974 e 1976, mas os bairros continuaram a ser construídos pelo FFH.

23. O Programa Especial de Realojamento foi criado pelo Decreto-Lei n.º 163/93, de 7 de Maio, durante um governo do PSD.

and *Rise of Social Housing* de Becky Tunstall, que tenta analisar as razões de sucesso e insucesso de um bairro com os moradores. Temos muito pouca informação sobre isto.

TC: Mas como fazemos habitação pública para as classes médias que precisam?

HR: Nós temos que construir habitação pública para tentar regular o mercado. Para as classes médias que precisam, temos que meter a habitação privada ao barulho. Por isso é tão importante a regulação do mercado do arrendamento e da venda. Se não regularmos o mercado, não vai ser só com a habitação pública que se vai resolver o problema. Há toda uma geração que não tem acesso à habitação. Porque a regra na habitação é: quem cá está, já está e quem não está, chegou depois, olha, paciência. É muito injusto este funcionamento do mercado habitacional. Muito injusto, muito desfasado e totalmente desregulado.

TC: Qual o potencial do modelo cooperativo de habitação?

HR: É um potencial fantástico, neste momento desaproveitado. O modelo cooperativo que nós tivemos em Portugal a seguir ao 25 de Abril era a cooperativa de propriedade, ou seja, as pessoas metiam-se numa cooperativa para conseguirem construir a casa com apoios, depois ficam donos da casa, e depois a cooperativa acaba por deixar de ter objecto. Quando os juros começaram a subir muito no final da década de 1980, as medidas não acompanharam e houve grandes problemas com muitas cooperativas. Hoje a situação é diferente, podemos ter outros modelos cooperativos.

O Nuno Teotónio Pereira — faz este ano cem anos que ele nasceu — sempre defendeu o que ele chamava as cooperativas do inquilinato, ou seja, a pessoa tem o usufruto da casa o tempo todo de vida, mas depois a habitação volta para a cooperativa e é atribuída a outro. E estes modelos, semelhantes aos dos países nórdicos, permitem que a cooperativa mantenha sempre um lote de habitações para gerir, para entregar e para renovar. Temos que entrar por modelos desta natureza e, sobretudo, criar modelos novos. Criar modelos de cooperativas dirigidas especificamente à camada jovem, que neste momento é a que tem menos acesso à habitação, que lhes permitam a possibilidade de encarar a organização da sua vida, com prazos longos de utilização do fogo, que lhes permitam também usufruir de condições muito especiais. Porque é que uma parte dos fogos devolutos pelo Estado e pelos municípios não são colocados em concurso para cooperativas de jovens pegarem nesses fogos, fazerem eles a recuperação à sua maneira, de acordo com os seus próprios interesses? Temos aqui circunstâncias altamente favoráveis. E seguramente há jovens arquitectos, engenheiros, economistas, advogados, jovens com todas essas formações que são capazes de conceber um modelo, não só de recuperação de um devoluto em termos de arquitectura e de qualidade ambiental, mas também em termos de gestão do negócio. Nem que fosse apenas a título de experiência piloto: meia dúzia de concursos de ideias, que envolvessem a recuperação pondo em concurso fogos devolutos. Eu defendo isto há muitos anos, mas ainda não consegui que ninguém pusesse isto em prática. Temos os recursos, temos a necessidade. Se for preciso algum enquadramento legal, faça-se a lei, que permita ceder o imóvel quase em comodato ou em preços mínimos num prazo muito longo, em direito de superfície. Eu penso que a malta jovem está mais acessível à ideia do direito de superfície. Querem é garantir que têm casa por um tempo suficiente para se organizarem.

TC: Falava há pouco de injustiça. Queríamos também falar de injustiça climática e do papel das políticas de habitação.

HR: Esse é um dos temas do Bairros Saudáveis, nalguns casos, a pobreza energética e a necessidade de adaptar as casas para terem melhores condições térmicas. Há projectos especificamente virados para isso. Nós somos bombardeados com as pessoas que morrem todos os dias de Covid-19. Mas isto não está comparado com quem morre de outras doenças pulmonares e respiratórias, porque estes tipos de doenças estão absolutamente ligados às condições habitacionais. Vão parar à pobreza energética.

TC: Muitas vezes os programas que existem para, por exemplo, melhorar o isolamento térmico das habitações ou para haver produção local de energia não chegam às pessoas que mais precisam.

HR: Lá está, é como a Renda Acessível. Se aparecer um grande empreendedor ou um grande promotor que queira beneficiar desses financiamentos, facilmente o faz. Estes programas não podem ser cegos ao destinatário. Os programas públicos têm de ser desenhados de acordo com as prioridades escolhidas pelo país. Se o país não conhece os números, e ninguém define as prioridades, os programas são cegos. Portanto, podem até servir para agravar desigualdades. Fica toda a gente muito contente porque se investiu não sei quanto nas janelas duplas, e vidros não sei quê, e mais em telhados, e isto, e aquilo, mas não para quem mais precisava. A luta é mesmo de mudança na maneira de olhar os problemas. E essa é uma luta permanente.

ESS: Por a questão da habitação se ter tornado central, vai haver mais arquitectos a participar no debate político?

HR: Já há muitos arquitectos a envolverem-se, no debate político, nos movimentos, em grupos de cidadãos independentes, em listas dos vários partidos. Isso mudou completamente. Durante muito tempo não havia um único arquitecto na Assembleia da República. Quando eu lá estava já havia vários, e agora cada vez haverá mais. A arquitectura mudou, são ciclos. Houve um ciclo do *star system*, em que o modelo, a referência dos arquitectos era ter uma grande obra e dar brado... Mas isso já mudou. Vê-se pelo prémio Pritzker, as referências a nível mundial na arquitectura de hoje são integração social, transformação de habitats pobres, inovação, participação das pessoas. São processos desta natureza que estão a recolher os prémios, porque é isto que a comunidade precisa.

TC: A maioria daqueles que terminam a sua formação em arquitectura, o que acabam por ter à sua espera são posições precárias. Há agora um movimento para criar um sindicato.

HR: Criar um sindicato parece-me da maior relevância, porque a Ordem dos Arquitectos não tem funções sindicais. A Ordem, antes de ser criada, era uma associação, e o modo dominante do exercício da profissão não era esse. Era o pequeno profissional liberal ou o funcionário público em câmaras municipais. Isso mudou. Hoje em dia os modos dominantes são os chamados colaboradores, a trabalhar em ateliers de dimensão variada. Há aqui um problema que a profissão tem que encarar. E que se organizem do ponto de vista sindical para defender os seus direitos como trabalhadores é uma necessidade neste momento, porque já são muitos. E porque há uma especificidade no trabalho do arquitecto enquanto criador. Numa profissão em que a pessoa está precarizada, mas simultaneamente não deixou de ter direitos de autor, isto é uma coisa específica que tem que ser bem trabalhada. E os arquitectos que estão, por exemplo, nos municípios, como é respeitada a sua independência e a sua imparcialidade? Quando estão debaixo de uma tutela que os manda dar pareceres com os quais não estão de acordo, e ética e profissionalmente entendem que é um erro? Quem os defende? Há aqui uma especificidade muito grande que eu penso que, quer a Ordem, quer o sindicato, devem trabalhar.

TC: Vê maneira de concebermos políticas de habitação, e especificamente políticas de habitação preocupadas com a crise climática, que ajudem a transformar esta paisagem da precariedade?

HR: Claro que sim. Mas a oportunidade é agora, porque um dos pilares do PRR é precisamente a transição climática. As políticas previstas, todos os programas no PRR sobre transição climática, os arquitectos devem-nos estudar atentamente e intervir. Para que não aconteça aquilo de que estávamos a falar há bocado. Afinal de contas há meios e há recursos, mas não vão beneficiar quem devia ser beneficiado. Tem que haver aqui algum escrutínio. E os arquitectos aí têm alguma capacidade.

TC: Qual pode ser o papel da Ordem dos Arquitectos?

HR: A primeira coisa é divulgar quais são as políticas públicas nesta área. Neste momento, o grande instrumento, sendo políticas públicas do Ministério do Ambiente, é de facto o PRR nas grandes componentes da mobilidade e da edificação. Como é que a Ordem dos Arquitectos acompanha o desenvolvimento de projectos naquelas áreas? Os projectos ou programas têm que ser lançados com regras, com procedimentos concursais. Quem é que lá está a definir essas regras? Quem é que lá está a escrutinar? Quem é que lá está a dar a componente de combate à desigualdade sócio-económica que é muito evidente na transição climática? A Ordem tem poderes para isso. Tem poderes regulatórios, é um organismo público e, portanto, pode e deve, junto das entidades públicas, e em particular junto do governo, fazer um escrutínio muito sério de tudo o que o PRR diz em matéria de transição climática.



Fotografia de Grupo, Lei de Bases da Habitação, 2019

HELENA ROSETA: POLITICS OF HOUSING IN PORTUGAL¹

In 2009, in the midst of an economic crisis initially caused by the financialization of housing, J–A published an interview by Manuel Graça Dias with Helena Roseta, then councillor for housing in Lisbon.² Since then the economic housing policy in the country as a whole, and in the two main urban regions in particular, has changed: we witnessed an intensification of financialization, leading to a global housing crisis. This interview looks into the relationship between architecture and the politics of housing in Portugal, focusing on contemporaneity and prospects for the future, but without neglecting a genealogy of the present outlined on the trajectory of the interviewee herself. The interview begins by talking about the nationwide Healthy Neighbourhoods programme, the legacy of Lisbon's BIP/ZIP programme, and the role architecture professionals played in both. And then moves on to the wider context of the current housing crisis, and in particular the lack of State regulation and public housing, as well as the role of housing in the climate crisis. The interview closes by examining the challenges facing the profession today.

what we are used to in Portugal, in terms of public programmes. All meetings and decisions are featured on the programme's website, as well as all approved applications. There is total transparency.

ESS: What future do you see for the programme?
HR: We are half-way there; and still have some way to go. The future begins after the end of this cycle. The cycle consists of several stages. The first stages were the preparations, the launch and the call for applications. Then the assessment of all applications; the jury had to choose just over 200, as many as the available money would permit. The final classification list was approved and ratified in May. Then began the great difficulty of concluding contracts with all these people and guaranteeing the initial funding. That took not just one or two months but until October 2021. Why? Budgetary and process problems. Technical issues but of the kind that I find reek a little of the Portuguese fascist period: the budget, and not the "people", has the say. It's difficult to comply with and at the same time fight against that mentality. But it is possible.

And so, we arrived at the most important part of our programme, which is: the project execution. Currently there are 243 ongoing projects, 2 have given up, because of the ups and downs and delays. Now we are dealing with the difficulties that are inherent in running such a programme. We are conducting collaborative workshops, with a view to finding out what problems there are, and there are all sorts of problems. Communication problems because we are still in a pandemic. Problems with finding spaces. This is all challenging, but the most interesting thing is that the project proponents are the same people as those who carry them out. In partnerships, those who manage and answer for the public support must be a private entity from the solidarity or social sector; others can join as partners – parish councils, local governments, schools, and even volunteer groups – but always in the form of a partnership.

ESS: This programme follows in the wake of the BIP/ZIP programme.

HR: Certain things were different about the BIP/ZIP programme. Firstly, it was for the municipality of Lisbon only. Secondly, before we launched the programme, we had conducted a Local Housing Programme in order to identify the problems; then we identified the priority areas: that is why it's called BIP/ZIP, the Portuguese abbreviation for Priority Intervention Neighbourhoods and Priority Intervention Zones. It was necessary to localise the issues, on the basis of the indicators that were available, INE³ indicators that were no longer up-to-date, indicators on areas belonging to the council. We performed a public consultation that attracted more than 1,000 participants. It was very interesting; there were various associations and groups who said: we want to have the BIP/ZIP programme here too. Which means that the programme was seen as a capacitation programme, and not a stigmatising one. Because carrying out a programme, one that already existed and was even very important, called

Critical Neighbourhoods, was complicated.⁴ Who wants to be a Critical Neighbourhood?

The name "Healthy Neighbourhoods" also proved somewhat problematic because in many parts of the country, the word "neighbourhood" is linked to the term "social neighbourhood" and so in the heads of many it was a stigmatising word. The name was kept, but the programme later expanded its scope; both in the Lisbon and Porto metropolitan areas it could be a specific legal or even informal neighbourhood or also be a street, an "ilha" tenement, a village in the country's interior or even a whole civil parish.

Tiago Castela (TC): Did any applications come from outside the two metropolitan areas?

HR: Roughly one half of the 246 green-lit projects are from the two metropolitan areas, the rest are distributed throughout the continental territory. We created a journal wherein the approved applications are mapped. That map shows that there are many applications from so-called interior areas of the country identified by law as such.⁵ So, we achieved wide dispersal in terms of coverage.

ESS: The scale for each project is similar to the BIP/ZIP programme. Is that still adequate?
I remember the Manifesto Building by Artéria. They may have been able to do that ten years ago with that kind of money, but now that would be a lot more difficult.

HR: As far as the BIP/ZIP is concerned, if the Council wants it to go on, it will. But changes could be made. The BIP/ZIP map is outdated. The city has changed a lot in the last ten years – neighbourhoods that have seen a decline in population, problems such as evictions and short-term rentals, and even the ending of rental contracts, etc. Particularly the historic areas, and the census results will show this, have had a decline in population and are more vulnerable. Although richer people live there, too. But they're vulnerable for other reasons. And probably the programme itself has to evolve in this respect.

But the case of Healthy Neighbourhoods is different. I haven't the slightest idea what the future holds because the programme was designed to respond to the pandemic. We thought it would be over in a year. But that is not the case. We are now living in new circumstances; the pandemic revealed a lot of inequalities. We need to monitor this programme, to see if it has what it takes to go on. We are now beginning to qualitatively monitor the first difficulties the projects encounter, by means of small-scale collaborative workshops. It's all very experimental.

TC: What contribution are architects making?

HR: We have a lot of architects involved. Many who gathered experiences with BIP/ZIP knew what to expect from this type of programme. Others became involved when they found out about it. But there is a lot of diversity; we have many people from the healthcare area involved, particularly medical doctors specialised in public health, and they were enchanted by a programme that made it possible for them to realise some of the things that the municipal health programmes said should be done, but for which there was no funding available. Our mixture of partnerships is perhaps more diverse than that for BIP/ZIP. We even have a village that applied with a project about their own common land, and in this case the vulnerable territory is the commons.⁶ BIP/ZIP is a completely urban programme. Healthy Neighbourhoods can also include rural territories.



BIP/ZIP programme: Prodac Norte, Lisbon © Ateliermob

TC: Can you give us some examples of innovative projects, as to what the architectural contribution can be?

HR: Not specifically architectural examples, because we're talking about small amounts of money here. What makes a difference is the capacity of the architect to come up with solutions that often can't be found in any catalogue. That capacity is important, as is the capacity to understand the potential of a location. The third component architects have to offer, particularly those who are experienced in working with town and city councils, is that they can facilitate things. But for me, the most important thing is openness to the new, as shown by Women in Construction!, a very interesting project set up by a group of female architects. The aim is to teach women from vulnerable communities how to do construction work.⁷

ESS: You mentioned how much Lisbon has changed in the last ten years and, perhaps on another scale, the rest of the Portuguese territory.

HR: First and foremost, demographic changes, which follow patterns we already knew were going to happen, such as the ageing issue. Lisbon city is one of the regions with the highest ageing rate in the whole country. Other major differences are in terms of the socio-economic fabric. First, the property market boom which led to increased prices and brought the holiday rental with it. The latter has resulted in enormous pressure to evict people in order to have foreigners paying to rent the space, tourism essentially. Which has meant income for many people but has also left many people without a home. Then, immediately following the pandemic, there was the cessation of a sizeable part of commercial activity. So, we are dealing with a loss of employment, loss of housing, and loss of economic activity. All this, together with the demographic changes, has given rise to a very challenging scenario.

ESS: What do you think of this recent trend of using buildings designed for housing as investment assets?

HR: That trend has to do with the economic systems implanted worldwide. When interest rates are lowered and there is reduced profitability for other possibilities, namely investing in moveable assets, investors take refuge in property. We are not able to control this with Portuguese laws. We can regulate our internal market, and we can perhaps negotiate within the European Union that there be greater transparency when it comes to property funds. Indeed, one of the errors of Ana Pinho, when she decided to create the National Fund for Renovation of Buildings, aimed at redeveloping empty publicly owned properties, was to define it as a Fund model.⁸ That is the reason why the Basic Law does not speak of public funds, but public grants. When we use the word

"fund", they can throw the directive on property funds and oversight of the CMVM [the Portuguese Securities Market Commission] at us, along with mandatory profitability, international competition, and the rest.

Architects are not sensitised to how the market works. They must understand that their work is one of the tools that makes market value rise, rise much higher than what they are paid... That would be an interesting exercise for the Order of Architects (OA).

TC: You mentioned regulation. In the two largest cities, and their respective metropolitan areas, what is the regulatory role of the State in the housing market?

HR: The State doesn't regulate anything. It has helped to deregulate. Which is one reason the Basic Law on Housing was created – to attempt, at least, to put an end to all this, to say: "Stop, this is not how things should be".⁹ But the National Housing Programme, which should provide guidance for the housing policy, and was recently opened to public consultation, says little or nothing about regulation.¹⁰ There is a will to build public housing, because there is money from the PRR.¹¹ Nothing would give me more pleasure! I think it's an excellent idea. But it's not enough; we will not be able to control prices by building public housing alone. This is a tiny part of the property market, which is very diverse, and which is mostly in private hands, covering 98% of the housing stock. We will see what the newest census figures say. Not an awful lot has been built in the last ten years in terms of public stock. So what is missing? There is a lack of regulation of the private property market; this is complicated, as it would also mean regulation of the whole mortgage system, which depends on European regulations, the Euro system rules, the European Central Bank, Bank of Portugal, etc.

What is also needed is rental market regulation for the conditions of today. There have been two major deregulation tools this decade: the liberalisation of the rental market through the Law of 2012,¹² and the holiday rental boom, which was incentivised to the hilt because it meant investment. These have contributed to greater disruptions in a market that was already deregulated. As I see it, the only solution for the rental market would be a completely newly written law. The current law is full of "fillers". They say "new urban rental regulatory framework" (NRAU), but "new" here means from 2006,¹³ and even then it was just an amendment of the previous law of 1990,¹⁴ which in turn derived from Seabra's Civil Code in the nineteenth century.¹⁵ So, it's a law that does not serve for the present day situation; it doesn't work, and has been amended through surgical modifications here and there, all written in a very obscure language. I don't know if any of you has ever tried to read the NRAU with all the amendments, no one can understand it. It only serves, and I mean no disrespect, for lawyers to earn money. One example: the private rental market today, as it is in the law, basically involves two parties: the landlord and the tenant. But today there is a fundamental actor involved, who is the real estate agent, and this actor should also be included in the regulation. But the law does not reflect any of that. It's important to know, in the case of a landlord, whether they are a small property owner or a large property fund; and in relation to the tenant, one needs to know their economic capacity. We now have international property funds that are regulated by no one, that conclude rental contracts with a person, who then has to

deal with a landlord they know nothing about. There is a total imbalance of power here. I think the rental law needs to be redone from the ground up.

ESS: How can that make the Basic Law on Housing operative?

HR: The Basic Law, more than just being something that is regulated, has to be complied with. I think what we will have to work on, and I hope that is achieved in this legislature period, is Article 13, with the problem of evictions and the connection to the new urban rental framework.¹⁶ As far as urban rentals are concerned, it will be necessary to separate housing rentals from non-housing rentals, under the competition rules of the EU. But having a shop is not a constitutional right. It would appear absolutely essential to me to make a completely new housing rental law, including holiday rentals, which are currently covered by a separate law, and is an area that has enormous influence on the purpose housing property assets serve.

ESS: And the National Housing Programme?
HR: The government has made a document available for public consultation that was the subject of several opinion reports, including a Rede H opinion with a very funny title: "Ceci n'est pas un National Housing Programme".¹⁷ And it wasn't, because it left out essential issues. What is the significance of the Programme? It is to establish in a law passed by Parliament the government's commitment to housing and the need of the various programmes, measures and laws to respond. As there is with the National Programme for Regional Planning Policies.¹⁸ That is what we want for housing. That there is a national programme that is valid for four or five years, and that any later government can then adjust the law. But this must be approved by a parliamentary law, and there must be annual reports including all the indicators in the Basic Law. Otherwise, there is no obligation for the government to have a cohesive policy that is explained in the National Programme and has targets and deadlines. I would recall that when the first survey of housing needs was carried out by the IHRU some years ago, it did so because Parliament unanimously approved a resolution.¹⁹ If it hadn't, they wouldn't have done it. Because we are in a phase in national politics where the most of these issues have been decentralised, passed on to the local governments, so we no longer have national information. Even statistics and indicators on local housing strategies, which are obligatory for compliance with 1.^o Direito,²⁰ are not available at the national level.

Market regulation is not possible when there is no information to go on. The market has its opaque areas, so we have no data. The IHRU and the INE now publish, on a quarterly basis, data on housing sales and rental prices; this is a step forward and is the result of the work of Ana Pinho. But there is also essential data, of which the Basic Law speaks, which is the crossing of housing prices with family income. So, we are dealing with fundamental issues, which is why I developed the Basic Law. So that people whose fundamental rights are violated can turn to the courts. To sum up: Article 13. Rental Law, National Housing Programme, statistics. These are the things I consider fundamentally important.

The government has been doing other things: regulating the problem of empty properties, providing information on what is empty and what isn't. There is a whole tradition of keeping that information secret, in local government. But it is highly important information. When we say:

there is a lack of housing, we are going to launch 1.º Direito, with a commitment of 20,000 or more dwellings by 2024. And when we see the results of the empty homes census: around 700,000. What do 20,000 dwellings mean in terms of the whole country? That's half of the empty houses in the city of Lisbon. So, there is an existing resource here. Of course, some of these are second houses and, as people have the right to own property in Portugal, they are within their rights. All market regulation involves such database information, and this must be provided not through goodwill on the part of the INE but must be legally defined by the Portuguese parliament.

TC: When it comes to regulating the market, do the municipalities have much freedom?
 HR: Local governments currently have some regulatory powers but are not using them. For example, they have the power to regulate the holiday rental market, and just this week there were certain issues because of this at Lisbon City Council; the mayor lost in a vote. If they have defined their regulation of the holiday rental market in accordance with the law, i.e. the latest amendment thereto, then they can say: the set number has already been reached. That is regulation, no matter how little. And there's something else they can do, but for that they would have to create an instrument, which would require the cooperation of architects, which is the Municipal Housing Map. Local governments are all in the process of delivering their local housing strategies in order to access 1.º Direito money. That money is guaranteed through the PRR funding. So, now they want 1.º Direito but have not made maps. Such map instruments are not stipulated along with Municipal Master Plans. Said map instrument is the Municipal Housing Map, which is provided for in the Basic Law. If it were available, it would allow local governments, for example, to place limits on the amount of private property that can be allocated to the free rental market, and how much has to be allocated to the controlled rent segment. Local governments have enormous regulatory powers. As far as urban planning is concerned, no one questions the powers they have, it's considered normal; they have always had these powers, sometimes put to insufficient use, but the powers are there. And in this area of the property market, which has a lot to do with urban planning – urban development plans are often no more than a process of multiplication of the land value – they have no regulatory instruments. They simply wash their hands of it.

TC: I would like you to elaborate on the links between two previous points you made: the fact that public housing figures are lower than in other European countries, and that even after political democratisation, public housing was reserved for the lower-income classes: and the term "neighbourhood" being stigmatised. Can one conceive of public housing differently?
 HR: The stigma on public housing in Portugal emerged because originally, immediately after the 25 April Revolution of 1974, there was an absolute priority to get rid of the shantytowns that existed at the time. First there was the SAAL housing programme, which was short-lived, but was also very open and pioneering.²¹ Then, in 1993, we had the PER, which was to finally do away with shacks.²² When the revolution came, we were dealing with a country that had more families than houses, but there was a property boom in the 1980s and 1990s when mortgages were easy to come by. Today there are more houses than there are families. And that fact, for those

who do not territorialise things, has been used to say there is no housing problem. The problem is that there are many houses that are not being used. Because either they are in places no one is interested in living in, or because they are in an uninhabitable state, or because they are part of family inheritance disputes, or purely and simply they belong to a property fund that doesn't want to put them on the market, preferring to wait for them to increase in value.

My main challenge to architects is for them to apply pressures so that data on such realities are produced by the INE. This has to be monitored because the transformation was very rapid. Suddenly we went from a traditional property market, where everyone knew everyone else, and the councils knew the developers, to something that is very different. The developers are external agents the councils have difficulties dealing with, because they sometimes lack the strength to confront them, who are supported by all the neo-liberal regulations that the European Union has been building for decades. So, tensions have only heightened, and the scale of the problem changed, and when the scale changes, the problem itself changes. We need to look at it with secure information, and that we do not have. We are working blind.

ESS: Does this not show the imbalance between the speculative context and programmes aimed at mitigating the problems, such as the Accessible Rent programme?
 HR: The Accessible Rent or Rental programmes have so far been a flop. Regarding the government one, property owners just don't want to have their buildings in it. And the Lisbon programme became bogged down with a public-private partnership issue and the Court of Auditors decided to block the programme; and since then, it has been stagnant. And everything that has to do with housing takes a long time to bear fruit.

TC: If the political conditions are met, how can we reach a situation that is more similar to other European countries, with a greater diversity of public housing?
 HR: First things first, it's a good thing that there is funding for public housing. But it's very important that we understand, and academics should say this and the Order of Architects, too: it's not just about building social housing. It's building it, maintaining it, and knowing what kind of a state the housing is in. And on all these issues, we have no information. In Portugal, public housing is essentially in the hands of the councils – 120,000 or 130,000 houses, and a little over 10,000 in the hands of IHRU. There are no studies, no information, no comparative data on the state of the housing, on its integration into the city, and above all, on the extent of participation of the residents in neighbourhood management. Whether the people have a good relationship with their neighbourhood or a bad one. This is extremely important. There's a book I read recently: *The Fall and Rise of Social Housing* by Becky Tunstall. It analyses the reasons for the success or lack of success of a neighbourhood for the residents. We have very little information on this.

TC: But how can we provide public housing for the middle classes who need it?
 HR: We have to build public housing to try and regulate the market. For the members of the middle classes who need it, we have to add private housing into the mix. Which is why regulation of the rental and sales markets is so important. If we do not regulate the market, we will not be able

to resolve the issue with public housing alone. There's a whole generation that has no access to housing. Because the rule in housing is: if you're in, you're in and if you're not in, it's because you got here later; sorry not sorry! How the housing market works is anything but fair. It's very unfair, outdated and is totally deregulated.

TC: What kind of potential does the cooperative housing model have?
 HR: Fantastic potential, but currently unused. The cooperative model we had in Portugal following the 25 April Revolution was a property cooperative; in other words, people joined a cooperative so that they could build a house and receive State support, later become owners of the house, at which point the cooperative no longer serves a purpose. When the interest rates started to rise in the late 1980s, the measures taken did not accompany that rise, leading to major problems for a lot of cooperatives. Today the situation is different and other cooperative models are possible.

Nuno Teotónio Pereira, who was born 100 years ago this year, always argued in favour of what he called "tenancy cooperatives", where a person has the right to use a house over a whole lifetime, but when that person dies, the house is returned to the cooperative and then given to another person. These models, similar to those in Nordic countries, mean that cooperatives always have a group of houses to manage, hand over and renovate. We have to look at models of this type and, above all, create new models. Create cooperative models aimed specifically at young people, who at the moment are the group that have least access to housing, making it possible for them to organise their life, with long periods of use of the dwelling and also enabling them to benefit from very special conditions. Why is it that part of the empty housing owned by the State and the local governments is not placed in competitions so that cooperatives for young people can take the dwellings, renovate them in their own way and in accordance with their own interests? The conditions in the country are very favourable. And certainly, there are young architects, engineers, economists and lawyers here, young people with all this training and who can come up with a model, not only for the recovery of an empty property in architectural and environmental quality terms, but also in terms of business management. If need be, just as a pilot experiment: half-a-dozen competition ideas around recovery that would make empty houses available on a competition basis. I have argued for this for many years now but have found no-one to put this into practice. We have the resources, we have the needs. If a legal framework is needed, let's make the law allowing one to transfer a property almost on the basis of a loan or at minimal prices over a very long period of time, on a building lease legal base. I think that the young crowd are more accessible to this building lease idea. They want to make sure they have a home for long enough so that they can get organised.

TC: You spoke of unfairness just now. We would also like to speak of climate injustice and the role of housing policies.
 HR: That is one of the themes of Healthy Neighbourhoods; in certain cases, energy poverty and the need to adapt houses to improve them thermally. There are projects aimed specifically at this. We are bombarded with figures on the number of people who die every day of Covid-19. But this pales in comparison to those who die of other pulmonary or respiratory diseases, because

such diseases are absolutely linked to housing conditions. It all comes down to energy poverty.

TC: Oftentimes, the programmes that exist, for example, those designed to improve insulation in housing or to encourage local energy generation, do not reach the neediest.
 HR: There you have it: it's similar with the Accessible Rent programme. If a large entrepreneur or developer appears and wants to avail of funding, they can do so easily. These programmes must see who they are aimed at. State programmes must be designed in line with the priorities defined by the whole country. If the country does not know the figures, and no one defines the priorities, then the programmes are running blind. So, they can actually aggravate inequalities. Everyone is very happy because I don't know how much was invested in double glazing and roofs and this and that, but not for those most in need. The struggle is really one of changing the way we look at problems. It's a constant struggle.

ESS: Because the housing issue has become so central, will more architects be getting involved in the political debate?
 HR: There are already lots of architects getting involved in the political debate, in movements, in independent citizen groups, and in various party lists. Things have changed completely. For a long time, there wasn't a single architect in the Portuguese Parliament. When I was there, there were several and now there are more and more. Architecture has changed; it changes in cycles. There was the "star system" cycle, where the model, the reference for architects was to build a major work and use it to project yourself... But things have changed. The Pritzker prize-winners today show you that the architectural references worldwide are now social integration, transformation of poor habitats, innovation, and resident participation. It's processes of this kind that are winning the prizes because this is what the community needs.

TC: Most of those who complete their training in architecture can only expect to find employment in precarious conditions. There is currently a movement towards setting up a trade union.
 HR: Setting up a trade union is very important to me, because the Order does not function as a trade union. The Order of Architects, before it existed, was just an association, and the dominant means of carrying out the profession was different. It was either small-scale freelancers or civil servants working in local government. This has changed. Today, the dominant form of being an architect is what has become known as collaborators, people who work in studios or firms of various sizes. There is a problem here that the profession has to face up to. Organising in a trade union form to defend their rights as workers is a necessity at this moment in time, because there are so many of them. And because there is a specificity to the work of an architect as a creator. In a profession where a person is in a precarious situation, but at the same time has not given up their authorship rights, this is a specific thing that needs working out. And the architects who are, for example, at the town councils, how is their independence and impartiality respected? When they're under the tutelage of someone who makes them issue opinions they do not agree with, and they ethically and professionally see that this is an error? Who defends them? This is a very important specificity that I think should be worked on by both the Order and a trade union.

TC: Do you see a way for us to develop housing policies, and more specifically housing policies that are concerned about the climate crisis, that will help to transform this scenario of precariousness?
 HR: Yes, of course. But the opportunity is now, because one of the pillars of the PRR is precisely climate transition. The policies and all the PRR programmes on climate transition are something architects should study closely and become involved in. So that which we talked about just now never is the case again. At the end of the day, there are means and resources, but these will not benefit who should benefit from them. There has to be a certain amount of scrutiny here. And architects have that capacity.

TC: What can the role of the Order of Architects be?
 HR: The first thing is to disseminate what the public policies in this area are. Currently, the major instrument in terms of public policies of the Ministry of the Environment is the PRR, as far as the major aspects of mobility and building are concerned. How does the Order monitor the projects conducted in these areas? The projects or programmes must be launched with rules, with competition-like procedures. Who is there to define these rules? Who is there to supervise and scrutinise? Who is there to represent the aspect of the struggle against socio-economic inequality, which is a major part of climate transition? The Order has the respective powers. It has regulatory powers, is a public body and so can and should carry out very serious scrutiny, in relation to State bodies, in particular the government itself, of everything the PRR says about climate transition.

1. This text is the result of an interview conducted by Eliana Sousa Santos and Tiago Castela in two parts, on 17 December 2021 and 11 February 2022, via the Zoom video conferencing platform on account of the Covid-19 Pandemic. The text is made up of edited excerpts from the transcription thereof.
2. Helena Roseta interviewed by Manuel Graça Dias, "From totalitarian urbanism to urbanistic crime", *J-A 234*, 2009, pp. 22-33.
3. National Statistics Office.
4. Conceived by the geographer João Ferrão in 2005 and implemented by the IHRU (the Housing and Urban Renovation Institute) during a Socialist Party government; it included participation methods in three distinct areas that were regarded as needing "reinsertion": in the Lisbon region, Cova da Moura, an informally created neighbourhood, and the civil parish of Vale da Amoreira; and in Porto, the council-owned neighbourhood of Lagarteiro.
5. Decree no. 208/2017 of July 13 identifies the municipalities or civil parishes of "the interior" that may benefit from the "National Programme for Territorial Cohesion", which was approved by the Resolution of the Council of Ministers no. 72/2016 of November 24.
6. In legal terms, in Portugal "commons" are common land owned and managed by the local communities. Up until the mid-nineteenth century commons covered almost half of the continental territory. As a result of the advent of the democratic constitution, what remained of the commons was legitimised and protected. There is a literature in rural sociology on the commons, one particular author being Pedro Hespanha.
7. There are similar and earlier examples of architectural activism, for example in Belo Horizonte, Brazil, as the "Architecture on the Periphery" project. See arquiteturaperiferia.org.br for more information.
8. Architect Ana Pinho was the Secretary of State for Housing between 2017 and 2019, after having been CEO of the FNRE (the Portuguese acronym for the National

Fund for Renovation of Buildings). This was created before her tenure in government, through the Resolution of the Council of Ministers no. 48/2016 of September 1. The special regime for inclusion of buildings of the private domain of the direct and indirect State administration in the FNRE was created during her tenure, through the Decree-Law no. 150/2017 of December 6. Since 2019, the FNRE is one the three real estate funds managed by Fundiestamo, which is one of the entities of the publicly owned Parpública society. Economists like Ana Cordeiro Santos have suggested that the creation of funds like FNRE should be understood as part of the financialization of the Portuguese State. By 2020, FNRE had not redeveloped a single housing unit, as the *Público* newspaper noted on July 21, 2020. Available at <https://www.publico.pt/2020/07/21/economia/noticia/seguranca-social-investiu-71-milhoes-fundo-nao-fez-unica-obra-1923278> (accessed on 29/03/2022).

9. Law no. 83/2019 of 3 September, passed while the PS were in power. The bill was written by Helena Roseta when she was an MP. The OA was one of the bodies consulted by the working group.
10. The programme was provided for in the law.
11. The Recovery and Resilience Plan (PRR) of 2021 is a Portuguese five-year development plan set up as part of a wider European Union programme.
12. Law no. 31/2012 of August 14, which amended the so-called "New Urban Rental Regulatory Framework" (NRAU), under a government of the Social Democratic Party (PSD) in coalition with the Social and Democratic Centre (CDS).
13. Law no. 6/2006, which approved the NRAU under a PS government.
14. Decree-Law no. 321-B/90, which approved the "Urban Rental Regulatory Framework" under a PSD government.
15. Of 1867; it was the first Civil Code in Portugal.
16. Reference to Article 13 of Law no. 83/2019 on "Protection and Support During Evictions".
17. The National Network of Housing Studies (Rede H), to which Helena Roseta contributed, published a summary of its opinion in the *Público* newspaper on 27 December 2021 under the same title.
18. The first PNPO was approved through Law no. 58/2007 of September 4. Like the Critical Neighbourhoods programme, it is an initiative of João Ferrão.
19. The "National Survey of Re-housing Needs" was conducted by the IHRU in 2018 in response to Resolution of the Assembly of the Republic no. 48/2017.
20. "1.º Direito" (First Right) is the Support Programme for Access to Housing financed and managed by the IHRU and set up by Decree-Law no. 27/2018 of May 4; it is part of the "New Generation of Housing Policies".
21. "SAAL: Serviço de Apoio Ambulatório Local" (Local Ambulatory Support Service). This was a programme run by the Housing Development Fund (FFH), the FFH afterwards.
22. The Special Rehousing Programme (PER) was set up through Decree Law no. 163/93 of May 7 under a PSD government.

IMAGES
 p. 28: Women in Construction!, Healthy Neighbourhoods, 2021
 p. 29: Manifesto Building (2010-2012) in Madragoa, Lisbon, by Artéria
 p. 30: Healthy Neighbourhoods programme, Fundable applications
 p. 33: Group Photograph. Basic Law on Housing, 2019

AUTORIA:



A reabilitação do edifício Castilho 203, cujo projeto original é da autoria de Tomás Taveira (à esquerda), esteve na origem de uma intensa polémica sobre a condição autoral em arquitetura. José Mateus, cofundador do Atelier ARX e coautor do projeto de reabilitação (à direita) que deu origem a um luxuoso edifício de habitação coletiva, manifestou a sua indignação perante a construção não autorizada de um pequeno pavilhão na cobertura do edifício, na Penthouse de Cristiano Ronaldo.

REIVINDICAÇÃO,
ANONIMATO OU
NEGOCIAÇÃO

AUTORIA REIVINDICADA

A 27 de maio, a manchete do diário *Correio da Manhã* dava notícia da polémica construção de uma “marquise” na nova “Penthouse” de Cristiano Ronaldo, situada no último piso do edifício Castilho 203, “o prédio mais caro do país”¹, em Lisboa. De uma forma inesperada, o tabloide trazia para a ordem do dia um tema corrente e sempre presente na atividade profissional dos arquitetos: a autoria.

José Mateus, cofundador do atelier ARX e coautor do projeto de reabilitação promovido pela Vanguard Properties, contestou a construção do pequeno pavilhão no coroamento do edifício, e, numa publicação na rede social Facebook intitulada “O autogolo de CR7”, considerou um “desrespeito” e uma “conspiração” do seu trabalho, e lembrou que “há cultura, há autorias, há regras, há respeito pelos outros e pelo trabalho dos outros, há civismo, há princípios”. As reações de colegas manifestaram uma tendência maioritariamente de apoio e solidariedade, bem como testemunhos de experiências individuais, ainda que menos mediatizadas, em tudo semelhantes.

Na sequência de uma vistoria da Câmara Municipal de Lisboa, a “marquise” de Ronaldo acabaria por ser demolida pouco mais de três meses depois, a 7 de setembro, não por violação dos direitos autorais (cuja confirmação careceria, seguramente, de uma longa jornada judicial), mas por desconformidade com o projeto de licenciamento aprovado e com as regras urbanísticas em vigor: nem cumpria o limite de cêrcea, nem tinha sido previamente sujeita à apreciação do condomínio. Ainda assim, o caso em si, e a reação do arquiteto em particular, alimentaram uma polémica sobre a autoria e a condição de autor em arquitetura que se estendeu no tempo e dividiu posições, tanto manifestadas no território da crítica disciplinar, como da crítica não-disciplinar.

Tomás Taveira, autor original, na década de 1970, do edifício precedente e que foi agora alvo da intervenção profunda coordenada pelo escritório ARX, desvalorizou as críticas de Mateus e defendeu o futebolista: “As pessoas fazem marquises para valorizar as propriedades, para conquistar mais espaço, para pôr uma cama, por vir aí mais um filho, etc.”² Mas nem por isso desvalorizou a questão da autoria. Na mesma entrevista, afirmou que se recusaria a intervir sobre o projeto de outro arquiteto e sugeriu ter ele próprio motivos de indignação ao imputar a reabilitação do Centro Comercial Amoreiras, do qual é também autor original, ao atelier ARX³, que, segundo

Taveira, não o consultou ou informou previamente (como a deontologia obrigaria). Acrescentou que “as torres das Amoreiras têm sido alteradas diariamente e a lei permite que qualquer arquiteto vá mexer nas obras dos outros. Eticamente é absolutamente condenável, mas de um ponto de vista efetivo e legal é possível. Podem partir, podem estropiar, podem fazer o que quiserem.” Já alguns meses antes, também Taveira reagira com indignação perante a substituição das cadeiras multicromáticas do Estádio de Alvalade por uma nova mancha verde monocromática. Em entrevista ao *Diário de Notícias*, lamentava: “Tenho pena, mas a legislação portuguesa não defende os artistas.”⁴

Já em março de 2020, Nuno e José Mateus eram surpreendidos pelas intervenções no Centro de Sangue e Transplantação do Porto, edifício da sua autoria concluído em 2004, na sequência de um concurso público de 1999. A “adulteração” da obra, mais de quinze anos depois e agora conduzida pelos serviços técnicos do próprio Instituto Português do Sangue e da Transplantação, era justificada por “questões de urgência imperiosa de resposta”, mas os irmãos Mateus não aceitavam os argumentos do IPST e defendiam que era “estranho que um edifício público que tem autores [...] de repente” estivesse a ser “intervencionado de uma forma que os autores desconhecem.”⁵ Na sua opinião, ninguém estaria mais habilitado do que eles próprios, enquanto responsáveis pelo projeto original, para dirigir a transformação do edifício.

Também em fevereiro de 2021, o avanço do plano da Câmara Municipal de Viseu para cobrir a Praça 2 de Maio, projetada originalmente por Álvaro Siza e António Madureira nos anos 1990, levou à mobilização de diversas personalidades do universo da arquitetura e não só para a subscrição de uma carta aberta, encabeçada por Eduardo Souto de Moura. No texto, classificavam o novo projeto, saído de um concurso realizado em 2015, como um “atentado patrimonial” e a iniciativa da autarquia, particularmente o facto de Siza e Madureira não terem sido envolvidos⁶, como um “desrespeito despidorado pelo trabalho autoral”.

A autoria é, definitivamente, uma questão séria para os arquitetos. Prova disso são as recorrentes polémicas e litígios decorrentes de reivindicações autorais que pontuam a atualidade e que acabam por originar os raros momentos em que a arquitetura emerge no espaço mediático. Mas porque é a autoria uma questão tão séria para os arquitetos? Qual o reduto e quais os limites da autoria em arquitetura? Como se estabelece numa relação

1. António Sérgio Azenha, Rute Lourenço, Vânia Nunes. “Cristiano Ronaldo faz ‘marquise’ em casa de Lisboa de sete milhões de euros”. *Correio da Manhã*, 27.05.2021.

2. “Tomás Taveira: José Mateus está a aproveitar-se da fama de Ronaldo para pôr-se em bicos de pés”. *Semanário Sol*, 04.06.2021.

3. Contactado pelo J-A, José Mateus informou que o Atelier ARX não é, nem foi responsável por qualquer projeto de reabilitação no Edifício Amoreiras. São públicos projetos da responsabilidade do escritório Saraiva+Associados em parceria com Nini Andrade Silva, bem como do escritório Promontório.

4. Isaura Almeida. “Taveira e as cadeiras verdes em Alvalade: Ficarà abaixo de deprimente”. *Diário de Notícias*, 30.04.2021.

5. Cristiana Rocha Rodrigues. “Edifício dos irmãos Mateus no Porto alterado sem conhecimento dos arquitectos”. *Público*, 25.03.2020.

6. Álvaro Siza confirmou ao jornal *Público* (17.02.2021) que não autorizou a intervenção sobre o projeto original. João Braga Macedo, autor do projeto saído do concurso de 2015, afirmou que contactou o escritório de Siza.

entre pares e com o cliente, dono de obra ou utilizador? Como se define, ao certo, a integridade da obra e como pode ser preservada face à ameaça de “conspuração”? Que arte está em risco e que defesa pode dela ser feita?

QUADRO NORMATIVO

O número 3 dos Cadernos Técnicos da Secção Regional Sul da Ordem, *Contratos e Direitos de Autor*, responde a algumas destas questões. Com a função de regular a coexistência em comunidade, seja a comunidade específica de profissionais, seja a comunidade em sentido mais lato, entre partes distintas e com interesses potencialmente conflitantes, o quadro normativo estabelece as regras e fixa os protocolos de relacionamento: quando entre colegas, enquanto técnicos-autores, estamos no domínio da deontologia específica da profissão; quando entre arquiteto e cliente, dono de obra ou utilizador, estamos no domínio da lei geral dos direitos de autor⁷. Na sua essência, o direito à autoria, consagrado na Declaração Universal dos Direitos do Homem, é um direito fundamental e um instrumento considerado determinante para salvaguardar a liberdade de criação. Fica claro que num mundo sem proteção de autores o trabalho criativo sairia seguramente fragilizado.

Mas se no universo das regras urbanísticas, que foi aquele que acabou por determinar o desfecho da “marquise” de Cristiano Ronaldo, é fácil tornar objetivos conceitos como “limite de cércea” ou “índice de construção” — sendo todos estes valores passíveis de serem quantificados e, portanto, fixados num regulamento e verificados *a posteriori* —, no domínio dos direitos autorais, a ambiguidade de conceitos torna difícil, e muitas vezes impossível, definir as fronteiras.

A questão da autoria para os arquitetos é tão séria quanto complexa. Em grande medida, o desafio passa por distinguir o que é uma referência do que é uma cópia, para fixar os limites do plágio; o que é a natural transformação da obra pelo uso quotidiano do que é a corruptela, para identificar a adulteração; e destrinçar, ainda, a simples sucessão autoral na genealogia própria do edifício no tempo longo da usurpação indevida, intromissão ou imposição autoral. Conceitos que são eles próprios fonte inesgotável de controvérsia, sobretudo porque são também suscetíveis de múltiplas e subjetivas interpretações e de muito difícil aplicação prática. Num debate transversal a arquitetos e juristas⁸ têm sido ensaiadas diferentes abordagens ao problema, que, de tempos em tempos, toma lugar, também, nos tribunais.

SPIELRAUM: AUTORIA E INDIVIDUALIDADE

Em 2012, um acórdão do Supremo Tribunal de Justiça visava a questão dos direitos autorais em arquitetura. Longe de ser caso único, esta decisão manifesta um esforço singular de desenvolvimento dos conceitos de originalidade, criatividade e individualidade, e tem pela frente um caso particularmente complexo. Em causa estava o recurso relativo a um processo colocado pelo autor de um projeto não concretizado para o Plano de Pormenor das Antas (contratado pela Câmara Municipal do Porto em 1996 e dispensado em 1999)



No mesmo dia da manchete que fazia notícia da construção da “marquise” de Cristiano Ronaldo (que era, na verdade, um pequeno pavilhão), Georgina Rodríguez publicou nas redes sociais imagens do local, com a mensagem “Home Sweet Home”. Na fotografia é possível ver Cristiano Ronaldo a entrar no espaço, aparentemente convertido num pequeno ginásio.

contra a Metro do Porto, acusada de se ter apropriado posteriormente da sua proposta para a inserção urbana, em Contumil, da futura linha de Gondomar. Na decisão, os juízes defendem que o autor não expressou as suas ideias “com suficiente individualidade para que lhe possa ser atribuída a autoria da solução técnica encontrada” e “ter-se-á limitado a laborar sobre uma realidade preexistente”, pelo que o seu trabalho “poderia ter sido realizado por qualquer outra pessoa que tivesse sido contratada para proceder à concepção da reorganização de um determinado espaço.” E tendo em conta que “nem os esboços apresentados pelo autor constituem um bosquejo criativo, nem a ideia desenvolvida colhe originalidade”, isto é, tendo em conta que o seu projeto “não logrou expressão ou exteriorização suficientemente relevante para poder ser assumida como obra original”, o coletivo não cedeu às pretensões do demandante.

A abordagem exploratória aos conceitos de originalidade, individualidade e criatividade para sustentar a decisão não esclarece como averiguar, metodologicamente e em concreto, se uma determinada transformação está aquém, ou além, do perímetro da autoria. Maria Victória Rocha, jurista e especialista em direitos de autor, defende que há dois aspetos a considerar: a individualidade e a altura criativa. E atribui ao espaço que está para lá da mera determinação formal da obra de arquitetura pelo programa aquilo a que chama uma margem, ou *Spielraum*, em que a “individualidade do autor” se pode manifestar. Isto é, “sempre que a forma, a expressão, é imposta pela realidade, é a via única de manifestar a ideia, não se poderá falar em

7. Em Portugal, como na generalidade dos países europeus, os direitos de autor das obras de arquitetura, configuradas como criações artísticas específicas no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC), servem para regular uma relação entre direitos patrimoniais e morais potencialmente conflitantes: os direitos de propriedade sobre imóveis e os direitos de autor sobre a criação intelectual. Mas servem, também, para enquadrar as condições de reprodução das obras, sob o mesmo projeto, pelo mesmo autor ou por autor diferente. O código estabelece, no seu 60.º artigo, que o dono da obra não pode “introduzir nela alterações sem consulta prévia do autor do projeto, sob perda de indemnização por perdas e danos” e, no 159.º artigo, que a reprodução de projetos de arquitetura e planos de urbanização “só pode ser feita pelo autor ou por outrem com a sua autorização”.

8. Foi tema das “Jornadas sobre propriedade horizontal” (9-10 de dezembro de 2021), organizadas pelo Conselho Regional de Coimbra da Ordem dos Advogados, no painel “Inovações e Arquitetura — Entre a propriedade imobiliária e os direitos de autor”.

9. António Guerreiro, “Arquitetura e Crime”, *Público*, 04.06.2021.

10. Michel Foucault, “What Is an Author?”, *Modernity and its Discontents*, 1969.

11. “Vanguard Properties cria identidade olfativa e auditiva exclusivas”, press release da Vanguard Properties.

12. “Vanguard Properties cria identidade multi-sensorial”, press release da Vanguard Properties.

13. “A living masterpiece”, prospeto comercial do projeto.

14. Publicação nas redes sociais.

originalidade e, portanto, em obra suscetível de proteção pelo Direito de Autor.” No entender da jurista, apenas na existência de um trabalho criativo que faça refletir na obra “a personalidade do autor” podemos estar perante uma obra original.

AUTORIA E RELAÇÕES DE MERCADO

A propósito do edifício Castilho 203, este entendimento mais personalista ou mesmo individualista da condição de autor em arquitetura foi objeto de crítica veemente por parte de António Guerreiro, num texto publicado no jornal *Público*⁹ em que falou de uma “exacerbação autoral de quem desenhou o edifício”, uma espécie de “estetismo — a anestesia da arquitetura” e acrescentou, a respeito da reação de José Mateus à notícia da “marquise” de Ronaldo, que até parece que o arquiteto vive “num empíreo e que só tem de responder perante quem lhe encomendou a obra e em nome de uma razão estética, de uma abstrata beleza”. Uma recusa categórica à centralidade da ideia de autor e do gesto biográfico com marca distintiva da obra com clara inspiração em Foucault¹⁰.

Num contexto de relações de mercado, em que quem encomendou a obra adquire para si um lugar central na condução do projeto e, portanto, uma espécie de tutela *master* sobre a própria autoria, é necessário refletir sobre o lugar e o papel dos profissionais. A autoria não é só uma questão séria para arquitetos, é também para promotores, empreiteiros, fornecedores, clientes, enquanto partes distintas de um sistema económico.

Já há muito profissionais consagrados eram recrutados por marcas (por exemplo, de materiais de construção, mas não só) para darem a sua chancela a um produto. Com um testemunho que validasse determinada opção de projeto, o arquiteto escolhido emprestava a sua reputação, transacionando dessa forma a sua condição de autor. Com motivações não muito distintas, promotores imobiliários passaram a *vender* a autoria do projeto de arquitetura como mais um argumento numa estratégia global de marketing do edifício. Em alguns casos, como no Bom Sucesso Resort, em Óbidos, o autor é simplesmente colocado num elenco, noutros, mais sofisticados, o autor e tudo o que a si está associado (o seu currículo, a sua premiação, a sua notoriedade e até a sua imagem e o seu discurso) surgem como parte integrante de narrativas comerciais originais, como um *storytelling* do projeto e da obra. Dessa forma, o promotor logra construir, primeiro, uma ficção de proximidade e envolvimento dos clientes (investidores ou utilizadores) no processo de concepção e desenvolvimento e, depois, reforçar junto do seu público-alvo a percepção de singularidade do produto.

A ilustrar bem o fenómeno, a promoção do Castilho 203 fez uso quase incessante dos autores do projeto e num dos muitos vídeos promocionais em que recorreu à imagem e ao discurso de Mateus, este é descrito como “*the mind behind* Castilho 203”, elevando o autor a um lugar quase-sagrado, para dele extrair valor e, conseqüentemente, colocá-lo ao serviço de uma estratégia de *soft sell*. Mas a hipervalorização da autoria foi, neste caso, bastante mais longe, levando ao envolvimento de diversos artistas, como José Pedro

Croft, Miguel Palma e André Cepeda, que produziram obras específicas e exclusivas para o projeto ou para o processo de comercialização. A empresa encomendou até ao compositor de perfumes Lourenço Lucena o desenvolvimento de uma fragrância própria, o “Vanguard Eau de Parfum Pour Ambiances Exclusives”, com a qual pretendeu fixar uma “identidade olfativa” da obra. E à identidade olfativa somou ainda a “identidade auditiva”, neste caso, consumada numa melodia original, a “Vanguard Unique Melody”, desenvolvida por The Sensorialists, em parceria com a BLUG¹¹. De todos estes autores, dos seus nomes, da sua imagem, dos seus espaços de trabalho, do seu universo pessoal, em geral, fez uso recorrente em publicações comerciais com o intuito de “criar links emocionais com o mercado”¹² e enfatizar junto de potenciais clientes a ideia de singularidade, exclusividade e distinção da obra global. Na principal brochura comercial, uma citação de Claude Berda, promotor e *chairman* da Vanguard, surge junto a um esboço e uma citação de Nuno e José Mateus. “É isto que gostamos de fazer: apartamentos exclusivos, únicos”¹³, diz Berda. Segundo José Cardoso Botelho, *managing director* da empresa, a contratação de artistas foi “mais um passo na consolidação do posicionamento ultra premium da Vanguard Properties”. E acrescentou que todos os projetos da empresa “contarão com uma obra de arte da autoria de artistas portugueses de renome”. Se, por um lado, é possível reconhecer da parte do promotor uma notória valorização da autoria, por outro, é também fácil concluir que essa valorização redundava, em boa parte, na exploração dos autores para fins comerciais.

Aquilo a que Maria Victória Rocha chamava a “individualidade do autor” torna-se parte de um sistema de valorização económica do produto e dá-se, então, uma inversão na relação convencional entre autor e obra: deixa de ser a obra construída a elevar o estatuto do autor a *Autor* e passa a ser o autor a elevar o estatuto da obra construída a *Obra*. A busca por uma marca *diferenciada* (termo crucial no léxico do marketing) com que promotores pretendem lançar o seu investimento no mercado, no sentido de o impor face aos demais, desencadeia um processo de mercantilização da assinatura e, no limite, captura da autoria.

Em junho de 2018, poucos dias após a entrada em vigor do regime jurídico que voltou a alargar a possibilidade de projetos de arquitetura serem assinados, sob determinadas condições, por engenheiros, o semanário *Expresso* saía com um trabalho intitulado “Quanto vale a assinatura de um arquiteto?” À pergunta, respondia com os elevados custos dos serviços de arquitetura, sobretudo “de renome”. Como sublinhou, na altura, Luís Tavares Pereira¹⁴, esta abordagem à questão do valor do trabalho em arquitetura é a expressão da “forma como a imprensa, e por extensão a sociedade, vê a profissão de arquiteto: como uma assinatura, a ‘griffe’, ‘marca de uma linha de produtos, geralmente vinculada à assinatura do fabricante ou do criador”. E acrescentou que “a hiperbólica ‘grande assinatura’ [a primeira página do artigo do *Expresso* era quase totalmente ocupada por uma assinatura de Álvaro Siza] [...] desloca o exercício profissional do projeto e da equipa multidisciplinar para a

chancela do autor, do profissional para o artista cotado no mercado”. Ao mesmo tempo que o trabalho do arquiteto parece passar a estar reduzido ao reduto da “artisticidade” aos olhos da sociedade — um lugar abstrato, tolerado mas incompreendido — deixa de lhe ser reconhecida razão, ou autoridade, para a condução ampla e irrestrita do projeto. É o paradoxo da autoria: quanto mais firmemente ela é hasteada, menos é portadora de argumentos que confirmam ao arquiteto um papel relevante no processo de transformação da cidade.

O AUTOR E A CIDADE

São vários os sinais que apontam para o risco de um progressivo afastamento da profissão face à cidade e em torno de um pretensão hermetismo, um saber disciplinar específico, blindado e etéreo. A hiperespecialização do trabalho em arquitetura e a segmentação do processo de projeto (realidades que, apesar de tudo, ainda estão longe de serem dominantes em Portugal) são também fatores que contribuem para o alheamento da prática em relação à circunstância e cujo vínculo à realidade é substituído por vínculos a códigos de linguagem intradisciplinares.

Em maio de 2018, num evento de promoção do Castilho 203, José Mateus defendia que o edifício original e sobre o qual se propunha intervir tinha “uma escala desajustada”, “omnipresente e um pouco à parte da cidade”, sendo, por isso, seu objetivo, enquanto autor do projeto, “devolver o edifício à cidade”. Acrescentou que a sua intenção era projetar um edifício que tivesse “um lado público”, que demonstrasse “uma ideia de civismo e de pertença à cidade”. Esta foi outra ideia contestada por António Guerreiro, que lembrou modelos urbanos como as “gated communities”, condomínios fechados que se alimentam “da paisagem da cidade, ou das *vistas*, como comercialmente lhe chamam, mas que em nada se entrelaçam com a vida social da cidade”.

É justamente neste contexto de afastamento dos arquitetos em relação à sua circunstância que emerge a consagração do arquiteto-autor como artista de obras singulares, uma espécie de joalheiro a operar à escala da cidade, que produz joias valiosas e distintas e fator de valorização dos empreendimentos imobiliários. A este propósito, Pedro Levi Bismarck, na *Punkto*¹⁵, fez a crítica a uma classe profissional que, no seu entender, não interroga os processos políticos, económicos e sociais “que determinam a função da própria arquitetura na produção da cidade capitalista”, mas que, ao mesmo tempo, faz para si “cavalo de batalha” a construção de uma “marquise” num edifício de luxo. No fundo, aquilo a que António Guerreiro tinha chamado uma “arquitetura anestesiante que desconhece completamente a responsabilidade profissional do arquiteto, a questão ética que é inerente”, ou, voltando a Bismarck, a “alienação de uma classe omissa após uma década de transformação urbana violenta em Lisboa”.

De facto, a emergência da autoria não parece resultar numa maior autoridade do arquiteto na relação com o dono de obra ou com os demais intervenientes no processo de projeto; parece antes resultar, ou pelo menos coincidir, no aprofundamento da marginalização do seu papel na sociedade e do seu poder efetivo numa

circunstância económica e política em que não tem, de todo, um papel dominante e em que ocupa um lugar quase irremediavelmente periférico. É certo que, além do dono de obra e responsável pela encomenda, os arquitetos têm sempre como *cliente* a própria cidade, enquanto conceito que representa genericamente a ideia de interesse público ou bem comum. Mas esta é uma posição dúbia e de elevada complexidade prática, pois o facto de ser com dono de obra que se estabelece a relação económica, o cliente-cidade, mais vulnerável, arrisca sempre ser preterido.

Deste ponto de vista, as questões levantadas por António Guerreiro parecem assentar em boa parte num quadro de relação de forças que, para prejuízo dos arquitetos, não corresponde inteiramente à realidade. Ou seja, os mecanismos, no espaço do projeto, que estão à nossa disposição enquanto arquitetos para uma condução mais influente da dinâmica económica, social e política de cada intervenção singular (e, logo, da cidade como um todo) são exíguos. Pelo que é também injusto exigir a cada autor, individualmente, responsabilidades pelo decurso do processo de que fez ou faz parte.

ARQUITETURAS ON DEMAND

A questão da originalidade colide, particularmente nos nossos tempos, com a catadupa de projetos de promoção imobiliária, de habitação coletiva e não só, cujo desenvolvimento é reduzido a um mero exercício de mimetismo de soluções morfológicas e espaciais previamente conhecidas. Passando ao lado de um debate crítico sobre modos de habitar, configurações de acesso, hierarquização de espaços individuais, privados, coletivos e públicos... muitos destes trabalhos, resguardados na inespecificidade do cliente-utilizador, limitam-se a reproduzir modelos esquemáticos em planta, abdicando conscientemente de um processo crítico de investigação e busca por respostas inovadoras e comprometidas com a circunstância em que se inscrevem. Neste cenário, é difícil, para não dizer impossível, falar em originalidade enquanto valor a preservar.

Ainda mais além, confrontamo-nos nos últimos anos com o florescimento de plataformas online de serviços de arquitetura, que prometem rapidez, simplicidade de processos, economia e conforto, tudo à distância de um clique. Uma parte significativa destes serviços de “assessoria de projeto” é fornecida por estabelecimentos comerciais ou grandes superfícies de materiais de construção, como a Leroy Merlin¹⁶, que têm como fim último a venda dos seus próprios produtos. Na verdade, neste caso, a loja é apenas intermediária dos serviços em causa, podendo ler-se nos Termos e Condições que a “assessoria” é subcontratada à UPIK, uma *start-up* brasileira especializada no segmento.

Estamos nos antípodas da autoria: aqui, tudo é sujeito a uma radical lógica de anonimização. Não há nomes, não há rostos e a identidade dos “assessores” (ou “arquitetos online”) é totalmente omitida até ao momento do contacto, cronometrado, via *chat*. São duas horas de consultoria por divisão, incluídas no preço de 35€/divisão para clientes com Cartão Cliente e 45€/divisão para os demais. Honorários fixos e tão

15. Pedro Levi Bismarck, “Solidão de Classe”. *Punkto*, 09.06.2021.

16. Páginas do website do Leroy Merlin “Arquiteto online” e “Projeto à distância”.

No Brasil, a UPIK é detentora da plataforma “Arquiteto de Bolso” e promete “democratizar o acesso à arquitetura”. A par de outras marcas presentes no mesmo mercado, tem vindo a crescer substancialmente, contando já com dezenas de trabalhadores e tendo já desenvolvido um processo de elevada automação.

Charles Munger, Munger Hall, Universidade da Califórnia, Santa Barbara, 2021

17. Página do website do Mundo Ageas “Contrate um Arquiteto no Mundo Ageas”.

18. Sendo estas substituídas no projeto por “janelas artificiais”, de leds regulados pela hora do dia.

19. Na sua carta de renúncia, McFadden considerou o Munger Hall uma “experiência social e psicológica” e afirmou que nunca nenhum outro projeto previamente submetido à comissão tivera um potencial tão “destrutivo para o campus como lugar”.

esmagados quanto, presumivelmente, os próprios profissionais e as suas relações de trabalho. O objetivo deixa agora de ser emprestar à obra a reputação do autor, e passa a ser fornecer a consultoria estritamente necessária aos clientes que pretendam realizar os seus sonhos. “Dê vida à suas ideias” — o slogan da Leroy Merlin deixa claro quão marginal é o papel do arquiteto neste processo, em linha com o texto de apresentação da controversa plataforma de angariação e mediação de serviços de arquitetura do Mundo Ageas — “Dê vida ao seu projeto de arquitetura para a sua nova casa, loja ou escritório”¹⁷ — e da própria designação da UPIK: “*you pick*” (você escolhe), o nome diz quase tudo. Ao cliente, é prometido o controlo integral do processo de projeto, servindo o arquiteto apenas de facilitador ou auxiliar. Paradoxalmente, esse controlo torna-se ilusório quando nos confrontamos com as premissas do projeto: o cliente está afinal preso numa armadilha, refém do catálogo de produtos ou materiais de construção da loja que tutela o serviço.



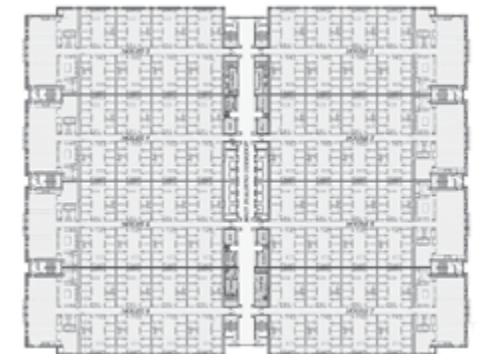
AUTORIA CAPTURADA

A questão da alienação do processo de projeto ganhou contornos polémicos recentemente a propósito de uma história da qual foi protagonista Charles Munger, um multimilionário americano que doou 200 milhões de dólares à Universidade da Califórnia Santa Barbara para a construção de uma residência de estudantes. Este contributo havia de ser determinante para a instituição, que enfrenta um défice de dormitórios estimado em, pelo menos, 10 mil camas, mas Munger exigiu uma contrapartida: o controlo e a condução do projeto. Não tendo formação académica em arquitetura e não estando reconhecido como profissional pelo AIA, a autoria acabaria por ser formalmente assumida por um escritório local, o VTBS. Mas foi o próprio responsável pelo escritório, Navy F. Banvard, a tornar público que o projeto “emana da pesquisa do Sr. Munger e do seu trabalho contínuo na transformação do conceito de residência estudantil”.

Apesar de a mesma história já ter sucedido noutras universidades, como Stanford e Michigan, foi na UCSB a polémica eclodiu não só pela dimensão do Munger Hall (11 pisos, 4.500 camas e 156.000 m²) mas, sobretudo, por 94% dos quartos para estudantes não preverem janelas¹⁸. Dennis McFadden, um consultor que há quinze anos servia a universidade numa comissão de revisão de projetos¹⁹ demitiu-se, tendo considerado a ideia, entretanto aprovada e aplaudida pelo reitor da universidade, “insuportável na sua perspetiva de arquiteto, pai e ser humano”. Munger defendeu-se, garantindo que, apesar de não ser arquiteto, tem contratado “muitos arquitetos eminentes ao longo de setenta anos” e acrescentou que a Unidade de Habitação

de Marselha terá sido uma referência, mas “corrigira” aquilo que considerou serem os “erros de Le Corbusier”.

Nesta história, não está só em causa o que Paul Goldberger chamou “uma prisão mascarada de dormitório”, ou um “Dormzilla”, nome com que o projeto se notabilizou na imprensa local e na comunidade estudantil. O problema está, além disso, na captura da condição de autor, neste caso adquirida economicamente por Charles Munger, que não só comprou a autoria do projeto, como a sua aceitação ou consensualização por parte das autoridades locais e dos reguladores. A salvaguarda do interesse público cedeu perante um donativo considerado fundamental pela universidade, e nem a mobilização de mais de 15 mil assinaturas num abaixo assinado promovido pelos estudantes foi suficiente, até ao momento, para travar o projeto.



OBRA ABERTA: AUTORIA E INDETERMINAÇÃO

A recorrência de episódios de reivindicação autoral, como os que aqui foram lembrados, suscita uma reflexão alargada sobre a condição de autor em arquitetura e reflete, antes de qualquer outra coisa, um modo divergente em como autores, proprietários, investidores, utilizadores ou colegas se relacionam com o projeto e a obra. É consensual que a atividade criativa, decorrendo de um trabalho intelectual e resultando num *produto* imaterial, logo especialmente vulnerável, deve ser defendida. Mas se o estabelecimento de normas e a fixação de direitos e salvaguardas são essenciais — e isso parece ser relativamente consensual —, o terreno em que essas normas se alicerçam é pantanoso. Cabe aos arquitetos, em primeiro lugar, enquadrar a questão com rigor.

Uma das dificuldades específicas ao campo da arquitetura no que respeita ao reconhecimento dos limites da autoria e dos direitos do autor reside naquilo que distingue a obra arquitetónica das demais obras artísticas, em geral. A funcionalidade da arquitetura, a existência de um programa, de um utilizador, de uma nova vida potencialmente infinita após a conclusão da empreitada faz da obra arquitetónica, sempre, uma “obra aberta”. Uma obra aberta, continuada por quem a habita, transformada no tempo longo e em momento algum passível de ser considerada concluída — é uma categoria exclusiva da arquitetura; não só no plano conceptual, como idealizou Umberto Eco, mas também num sentido prático e quotidiano.

Paradoxalmente, o discurso da sacralização da obra arquitetónica, levado a cabo por muitos arquitetos,

não se traduziu num reforço do seu poder e constitui até um risco de marginalização do autor e redução do seu papel à sua função estética, retirando-lhe margem de manobra enquanto operador económico, social e político no território da cidade. Como afirmou Michel de Certeau, “ao isolar da sua génese histórica o objeto do discurso, o ‘autor’ de facto nega a sua real situação. Cria a ficção de um lugar próprio (*une place propre*)”. Para não incorrer no risco da “ilusão de autoria”, sugere Certeau, é necessário preservar “os traços de pertença a uma rede”, “as condições de produção do discurso e do seu objeto” e não substituir essa genealogia negada por “um drama, combinando o simulacro de um objeto com o simulacro de um autor”.²⁰

A propósito da literatura, Roland Barthes falou mesmo num quadro “tiranicamente centrado no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões” e propôs, para “devolver à escrita o seu futuro”, a reversão de um mito: “o nascimento do leitor” deveria dar origem “à morte do autor”²¹. Mas se na literatura é possível imaginar um cenário de “supressão do autor”, no campo da arquitetura, particularmente no tempo histórico e na circunstância económica em que vivemos, a situação é menos linear: a negação radical da autoria, como evidenciam os exemplos invocados, parece incorrer também no risco de supressão da autoridade do arquiteto enquanto mediador e condutor do projeto, podendo levar, no limite, à alienação ou apropriação indevida da sua função por terceiros.

Falamos, em todo o caso, de projeto e poder. O que está em causa é a visão de toda a sociedade (sem excluir, claro, a dos próprios arquitetos) sobre a missão e o valor do trabalho da arquitetura. Num contexto fortemente pressionado pelo mercado, e sendo o projeto um campo de tensões onde confluem interesses presumivelmente divergentes, a questão coloca-se de como podem os arquitetos libertar-se da condição subalterna de qualquer um desses interesses e resgatar a sua posição de autonomia, como provedores de uma ética comum. Tal reflexão sobre o nosso papel enquanto técnicos, profissionais e cidadãos com uma posição privilegiada de intervenção na sociedade impõe uma visão heurística e, sobretudo, holística do arquiteto, cujo trabalho consiste na conciliação no território da arquitetura de múltiplos saberes, múltiplas realidades, múltiplos interesses, mas, também, múltiplos autores. E a convivência de todos esses autores na obra habitada, uns mais proeminentes do que outros, mas todas em simultâneo, é fruto de um processo de negociação formal, tanto nas diferentes fases do projeto como após a sua conclusão, a que a arquitetura e os arquitetos, pela natureza híbrida da sua própria existência, estão e estarão cronicamente sujeitos.

20. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley e Londres: University of California Press, 1988 [1980], p. 44.

21. Roland Barthes, “The Death of the Author”, *Aspen* 5/6, 1967.

AUTHORSHIP: ACKNOWLEDGEMENT, ANONYMITY OR NEGOTIATION

ACKNOWLEDGED AUTHORSHIP

On 27 May 2021 the headline in the newspaper *Correio da Manhã* told of the controversial construction of a roof terrace structure on Cristiano Ronaldo’s penthouse apartment in the Castilho 203 building in Lisbon, deemed the “most expensive building in the country”.¹ The tabloid suddenly highlighted an issue always present in the professional life of architects: authorship.

José Mateus, the co-founder of the ARX studio and co-designer of the renovation project developed by Vanguard Properties, contested the construction of a small terrace structure on the top floor of the building; in a Facebook post entitled “CR7’s own-goal”, he considered it a “disrespect” and “defilement” of his work, pointing out that there were such things as “culture, authorship, rules, respect for others and for the work of others, civicism and principles”. His colleagues reacted mostly by showing their support and solidarity, as well as posting some stories of their own experiences that were more or less similar, if less mediatic.

Following an inspection by Lisbon City’s Council, Ronaldo’s “structure” was demolished three months later, not because it violated authorship rights (confirmation of which would have certainly required a lengthy court battle), but because it was not in line with the approved building permit issued and with the planning laws in force: it did not comply with the building height regulations, nor was it submitted to the appraisal of the building’s homeowner association. Nevertheless, the case, and the architect’s reaction in particular, fed into a controversy on authorship in architecture that continued for some time and divided opinions, manifested both in the field of architecture criticism and non-disciplinary criticism.

Tomás Taveira, who designed the building that was subject to a thorough new intervention coordinated by ARX studio, devalued Mateus’ criticism and defended the footballer: “People add terrace structures to upgrade their properties, to gain space, to put a bed in there for another child, etc.”² But he did not really underestimate the matter of authorship. In the same interview he argued that he would refuse any intervention on a design by another architect and suggested that he had reasons to be unhappy about the renovation project for the Amoreiras Shopping Centre, of which he is also the original designer, by ARX studio³, which, according to Taveira, neither consulted him nor informed him in advance (as good professional ethics would require). He added that the “Amoreiras towers have been altered on a daily basis and the law allows for any architect to intervene in the design works of others. Ethically, it’s thoroughly reprehensible, but from an operational and legal point of view, it is possible. They can dismantle things, disfigure, do what they want.” A few months earlier, Taveira had also reacted to the replacement of multicoloured seating at Alvalade Stadium (designed by him) by seating in one colour, green. In an interview with the *Diário de Notícias* newspaper he complained:

“Unfortunately, the Portuguese law does not protect artists.”⁴

In March 2020 José and Nuno Mateus had been surprised by new interventions at the Blood and Transplant Centre in Porto, a building designed by them that was completed in 2004 following a public competition in 1999. The “adulteration” of the work more than 15 years later at the hands of the Portuguese Blood and Transplant Institute (IPST) itself, was apparently explained by “issues requiring an urgent response”, but the Mateus brothers did not accept the IPST’s arguments, saying that it was “strange that a public building with acknowledged designers [...] was suddenly” subject to an “intervention that said designers knew nothing about”.⁵ In their opinion, no one was more qualified than them, as the original designers of the building, to oversee any transformation thereof.

In February 2021, the decision by Viseu City Council to go ahead with the repaving of Praça 2 de Maio, which was originally designed by Álvaro Siza and António Madureira in the 1990s, led to several figures from the world of architecture and further afield signing an open letter; the list of signatories was headed by Eduardo Souto de Moura. In the body of the letter, they classified the new design, the result of a competition held in 2015, as an “attack on heritage” and the council initiative, especially as Siza and Madureira were not involved⁶, as “shameless disrespect for the original work”.

So, architects take authorship seriously. The controversies and legal disputes resulting from copyright claims are proof of this and end up being the reason behind the few times architecture makes it into the media space. Behind closed doors, the platforms for the divulgation and publication of design projects, particularly digital platforms, as well as the prize-winning systems, serve, now more than ever, as a means not only of validating a work itself but also of legitimising its designer among his professional community. There have even been cases where the designer of a certain project unveils a plaque with their own name upon completion of construction. Be it a form of eternalising their relationship with the work in question, through registering their own name on it, or a form of commercial promotion, i.e. making use of the situation to publicise their services to other potential clients, this is a very look-at-me form of affirmation of design work and a caricature of the vocation which, for some of us more present than for others, is transversal to almost all authors.

But why is authorship such a serious matter for architects? What are the central tenets and the outer limits of authorship as far as architecture is concerned? How is this defined in a relationship between peers and with the client, developer or user? How does one define precisely the integrity of a work and how can it be preserved when threatened by “defilement”? What art is put at risk and what defence of it can be made?

REGULATORY FRAMEWORK

Section 3 of the Technical Provisions of the Southern Portugal Chapter of the Order of Architects, on “Contracts and Copyright”, answers some of these questions. With the aim of regulating the community coexistence, be it of the specific community of professionals or the community in the broader sense, of different parties with potentially conflicting interests, the regulatory framework defines the rules and establishes the relational protocols: amongst

colleagues, as specialists/authors, this is the sphere of specific professional ethics; between the architect and their client, developer or user of the space, one finds oneself in the sphere of the general copyright law.⁷ In its essence, the copyright that is recognised in the Universal Declaration of the Rights of Man is a fundamental right and a tool that is considered decisive in safeguarding the freedom of creativity. In a world without protection for original authors, creative work would definitely be weakened.

But while in the universe of urbanistic rules, which determined the fate of Cristiano Ronaldo’s roof terrace structure, it is easy to objectivise concepts such as “building height limit” and “ground/floor space ratio” — as such values can all be quantified and, accordingly, defined in regulations and subsequently checked — in the area of copyright or author’s rights, the ambiguity of the concepts makes it difficult, sometimes impossible, to define the boundaries.

The question of authorship for architects is as serious as it is complex. To a large extent the challenge lies in distinguishing between a reference and a copy, when the aim is to set the boundaries for plagiarism; between the natural transformation of a work through daily use and abusive transformation, when the aim is to identify adulteration; and to separate the simple authorial succession in the genealogy of a building over time from undue usurpation, intrusion or authorial imposition. These concepts themselves are a source of controversy, above all because they are open to multiple and subjective interpretations that are very difficult in terms of practical application. In a debate that included architects and legal experts⁸, differing approaches to the issue have been tried out, which are now gradually emerging in the courts.

SPIELRAUM: AUTHORSHIP AND INDIVIDUALITY

In 2012 a decision by the Portuguese Supreme Court targeted specifically the question of the author’s rights in architecture. By no means a unique case, this decision reveals a singular effort to develop the concepts of originality, creativity and individuality and it faces a particularly complex application. The matter before the court was an appeal against a lawsuit launched by the author of an unbuilt design for the Antas Detail Plan (hired by Porto City Council in 1996 and let go in 1999) against Metro do Porto, which he had accused of having used his design for the urban integration of the future Gondomar Line of the Porto Metro in Contumil. In the court’s decision, the justices argued that the original author had not expressed his ideas “with sufficient individuality so that authorship of the final technical solution could be attributed to him” and “he limited himself to working on a pre-existing reality”, meaning that “the work could have been carried out by any other person who was hired to come up with a design for the reorganisation of a certain space”. Taking into consideration that “the sketches submitted by the original author do not even constitute a creative drawing, and the fact that the idea that was carried out was not particularly original”, i.e., given that the proposed design did not achieve “either in terms of expression or externalisation, sufficient importance to be considered as an original work”, the collective of judges did not agree with the plaintiff’s demands.

The exploratory approach to the concepts of originality, individuality and creativity as the basis for the decision did not clarify how to determine,

methodologically and specifically, whether or not a certain transformation falls within or beyond the boundaries of authorship. Maria Victória Rocha, a legal expert in Copyright and Author’s Rights argues that two aspects should be taken into consideration: individuality and creative reach. And she attributes to the space that is beyond the mere formal determination of the work of architecture based on the programme that which she calls a margin for manoeuvre, or *Spielraum* in German, where the “author’s individuality” can be revealed. In other words, “whenever the form, or expression, imposed by the reality, is the only way of manifesting an idea, one cannot speak of originality and thus of a work deserving of protection by copyright”. In her opinion, only when dealing with a creative work that reflects the “personality of the author” can one say one is dealing with an original work.

AUTHORSHIP AND MARKET RELATIONS

Apropos the Castilho 203 building, this more personal or individualistic understanding of the condition of author in architecture was the object of a scathing critique by António Guerreiro in a piece published by *Público* newspaper.⁹ Guerreiro spoke of an “authorial exacerbation on the part of the building’s designer” “aestheticism — the anaesthesia of architecture” and went on to say of José Mateus’ reaction to the Ronaldo’s “terrace structure”, that it even seemed that the architect lives “in a celestial empire and only answers to the commissioner of a work and in the name of an aesthetic reason, of an abstract beauty”. This was a categorical rejection of the centrality of the idea of the author and the biographical gesture with a clear inspiration in Foucault’s thought.¹⁰

In a market relations context, where whoever commissions a work takes on a central role in conducting the design project, thus becoming a sort of master guardian of the authorship itself, it is necessary to reflect on the place and the role of the professionals involved. Authorship is not only a matter for architects, but also for developers, contractors, suppliers and clients as different parts of one and the same economic system.

A considerable number of professionals have been recruited since long by brands to give their seal of approval to a product. Validating a certain option (a cladding material, sanitary ware, etc.), the architect in question staked their reputation, thus leveraging their condition of author. For similar reasons, property developers went on to use authorship in an architectural design as one more selling point in their overall building marketing strategy. In some cases, such as Bom Sucesso Resort, in Óbidos, the author simply figures in a squad of authors, in others, more sophisticated, they and everything that is associated with themselves (curriculum, awards/prizes, fame and even image and discourse) emerges as an integral part of an original commercial narrative, like a storytelling of the design and the work. The developer thus seeks, firstly, to create a fictive narrative of proximity to and involvement of the clients (investors or potential users) in the conception and development process, before going on to highlighting the perception of singularity of the product to the target audience.

Illustrating this phenomena, the commercial strategy of Castilho 203 made almost incessant use of the project designers, in one of the many promotional videos for the development even using Mateus’ own image and discourse, describing him as “the mind behind Castilho

203”, thus elevating design authorship to an almost sacred level, to extract value from him and, accordingly, place him in the service of a soft-sell strategy for the product in question. But the hyper-valuation of authorship by Vanguard Properties went considerably further, involving artists José Pedro Croft, Miguel Palma and André Cepeda, who produced specific and exclusive works for the design project or for the sales process. Vanguard commissioned from perfume designer Lourenço Lucena an exclusive fragrance, called “Vanguard Eau de Parfum Pour Ambiances Exclusives”, that was to represent the building’s particular olfactory identity. To the olfactory identity one can add the “auditive identity”, in this case taking the form of an original melody, the “Vanguard Unique Melody”, developed by The Sensorialists, working together with BLUG.¹¹ Of all these “authors” – their names, their image, their work places, their personal space – recurrent use was made in commercial publications with the aim of “establishing emotional links with the market”¹² and highlighting to potential clients the idea of uniqueness, exclusivity and distinction of the work as a whole. The main promotion brochure featured a quotation from Claude Berda, property developer and chairman of Vanguard, next to a drawing of and quotation from Nuno and José Mateus. “That’s what we like to do: exclusive, unique apartments”¹³, says Berda. According to José Cardoso Botelho, managing director of Vanguard, hiring artists was just “another step in consolidating the ultra-premium positioning of Vanguard Properties”. He added that all company projects “will feature artwork by renowned Portuguese artists”. While, on the one hand, one can acknowledge, on the part of the developer, a noteworthy valorisation of authorship, on the other hand, it is easy to conclude that said valorisation goes no further than the exploitation of authors for commercial purposes.

What Maria Victória Rocha called “the author’s individuality” becomes part of a system of economic valorisation, leading to an inversion of the conventional author/work relationship: it is no longer the built work that elevates an author’s status but now the author elevating the status of a built work. The quest for a brand with a *difference* (a crucial term in the marketing lexicon), with which developers hope to launch their investment in the market, with a view to besting all others, unleashes a process of marketing the designer or author and, if need be, the hijacking of authorship.

In June 2018, just a few days after the entry into force of the legal framework that once again allows for the possibility of architectural design to be made by engineers, the *Expresso* weekly newspaper published a piece entitled “How much is having an architect worth?”. In response to the question, it addressed the costs of architecture, particular “starchitecture”. As Luís Tavares Pereira¹⁴ underlined at the time, this approach to the question of the value of architectural work is an expression of “the way in which the press, and society in general, sees the profession of architect: as a signature, a ‘griffe’, a product brand linked to the signature of a producer or a creator”. Adding that “the hyperbolic ‘signature of a major figure [the first page of the article was almost totally taken up by Siza’s signature] [...] shifts the exercise of the profession away from the design project and the multidisciplinary team to the seal of approval of the author, and from the professional to the market-rated artist.” As the work of the architect is seemingly reduced to his “artistry” in the eyes of society – placed in an abstract place where it is tolerated but misunderstood – the architect is no longer recognised as having the right, or the

authority, to carry out the full and unrestricted design project. That is the paradox of authorship: the more resolutely its flag is hissed, the less it has arguments that confer upon the architect an important role in the transformation of the city.

THE AUTHOR AND THE CITY

Several signs indicate the progressive distancing of the profession away from the city and towards an alleged hermeticism, a specific disciplinary knowledge that is protected and ethereal. The hyper-specialisation of architectural work and the segmentation of the design process (realities that are still, albeit, far from dominant in Portugal) are also factors that contribute to a distancing of the professional practice in relation to the given circumstances; the bond to reality is replaced by bonds to intra-disciplinary idiomatic codes.

In May 2018, at a promotion event for Castilho 203, José Mateus argued that the original building he was about to intervene on was “out of scale” and was “omnipresent but somehow different from the rest of the city”; for this reason, his aim was to “give the building back to the city”. He added that it was his intention to design a building that had a “public side”, that demonstrated “an idea of civicism and belonging to the city”. This was another idea that was contested by António Guerreiro, who invoked urban models such as the “gated communities” that fed off the “cityscape, or the city vistas, as referred to commercially, but which did not jive at all with the social life of the city”.

It is precisely in this context of the distancing of architects from their own circumstances that the consecration of the architect/author as an artist who creates unique works emerges, a kind of jeweller operating on the urban scale, producing valuable and stand-out jewels – a valorisation factor for property. On this matter, Pedro Levi Bismarck, writing in *Punkto*¹⁵, criticised a professional class who, as he sees it, does not question the political, economic and social policies “that determine the function of architecture itself in producing the capitalist city”, but at the same time, turn the construction of a roof terrace structure in a luxury building into a “battle cry” issue. In other words, that which Guerreiro referred to as “anaesthetising architecture that is completely unaware of the professional ethics and responsibility of the architect”; or, to say it with Bismarck, the “alienation of a forgotten professional class after a decade of violent urban transformation in Lisbon”.

Indeed, the emergence of authorship does not seem to result in greater authority for the architect in their relationship with the developer and all others involved in the design process; instead, it seems to result in, or at least coincide with, an intensification of the marginalisation of the architect’s role in society and their effective power in economic and political circumstances in which they do not play a dominant role but rather an irremediably peripheral one. It is true that, in addition to the property developer and commissioner, architects always have the city itself as their client, i.e., the city as a concept that generically represents the idea of public interest or common good. But this is a doubtful position and one of high complexity in practical terms, as the fact that it is with the property developer that one establishes an economic relationship means that the city as a client, as the more vulnerable party, runs the risk of being overlooked.

Hence the questions raised by Guerreiro seem based on a balance of forces that, to the prejudice of architects, does not fully correspond

to reality. In other words, the mechanisms involved in a design project available to architects designed to give them greater influence on the economic, social and political dynamics of each intervention (and thus on the city as a whole), are restricted. Therefore it is unfair to demand individually of each author accountability in the course of a process in which they were/are involved.

ARCHITECTURES ON DEMAND

The issue of originality, particularly today, clashes with the sheer amount of property development projects, for collective or individual housing, the development of which is reduced to the mere exercise of mimicking already known morphological and spatial solutions. Ignoring a critical debate on habitation modes, access configurations, hierarchisation of individual, private, collective and public spaces... many of these works, sheltered by the unspecificity of the client/user, limit themselves to reproducing schematic models, consciously foregoing a critical process of investigation and quest for innovative responses that is committed to the circumstances that give rise to them. In such a scenario, it is difficult, if not impossible, to speak of originality as a value worthy of preservation.

Beyond all this, we have registered in recent years the flourishing of online architectural services platforms, which promote rapidity, simplicity of processes, economy and comfort – all just a click away. Part of these “design assistance” services is supplied by building material suppliers and stores such as Leroy Merlin¹⁶, the ultimate purpose of which is to sell their own products. In this case, the store is merely an intermediary of the services in question, and one can read in the Terms and Conditions that the “assistance” is outsourced to UPIK, a Brazilian start-up that specialises in this area.

This territory is the total opposite of authorship. Here, the name of the game is anonymity: there are no names, or faces, and the identity of the “consultants” (or “online architects”) is omitted until the moment of the contact, which is time-recorded, via chat. Two hours of consultancy service are included in the price of 35 euros per room for customers with a Client Card and 45 euros per room for all others. These are fixed fees probably kept as low the professionals themselves and employment relations are treated. The aim is now less about lending the work the author’s reputation and more about supplying the consultancy service that is strictly necessary for those customers that wish to realise their dreams for their own home. “Give life to your ideas” – the Leroy Merlin slogan makes it clear how marginal the role of the architect is in this process, very much in line with the introductory text to the controversial Mundo Ageas architectural services canvassing and mediation platform – “Give life to your architectural design for your new home, shop or office”¹⁷ – and the name UPIK (‘you pick’) really does say it all. The customer is promised full control of the design process, with the architect merely serving as a technical facilitator or assistant. Paradoxically, said control becomes illusionary when dealing with the premises of the design project: the customers find themselves in a trap, a hostage of the catalogue of products or building materials provided by the shop that provides the service.

HIJACKED AUTHORSHIP

The issue of the alienation of the design process recently took on a particularly controversial

outline after publication of a story in which Charles Munger was the main character. The American multimillionaire donated 200 million US dollars to the University of California at Santa Barbara for the construction of a student dorm building – a considerable contribution to the institution, which is facing a student dorm deficit of at least 10,000 beds – but Munger demanded a counterpart: the control and conduct of the design process. As he had no academic training in architecture, and not recognised by the AIA as a professional in the field, authorship was formally assumed by a local firm, VTBS. But the man in charge of said firm, Navy F. Banvard, made public that the design “emanates from Mr Munger’s research to devise a transformational approach to student housing.”

In spite of happening in other universities, such as Stanford and Michigan, at UCSB the story took on incomparable proportions, not only because of the scale of Munger Hall (11 storeys, 4,500 beds and 156,000 sq. m. floor space) but mostly because 94% of the rooms for students did not have any windows.¹⁸ Dennis McFadden, a consulting architect who was a member of the University’s design review committee for 15 years, resigned¹⁹, and described the idea, which had since been approved and applauded by the dean of the university, “unsupportable from [his] perspective as an architect, a parent and a human being.” Munger defended himself, guaranteeing that, while he was not an architect, he had hired “a lot of the very eminent architects for over 70 years” and added that the design was not only his; indeed, it featured contributions from many people. The Unité d’Habitation in Marseille had been a reference, but Munger had “eliminated” what he regarded as “Corbusier’s errors.”

This story is about more than what Paul Goldberger called a “jail masquerading as a dormitory”, or a “Dormzilla”, as the design became known in the local press and student community in Santa Barbara. It is mostly about hijacking the condition of author, a condition acquired, for a price, by Charles Munger, who not only bought authorship of the design, but also the consent of the local authorities and regulators. Safeguarding the public interest was waived in the face of a donation that was considered fundamental by the university, and not even the achievement of some 15,000 signatures in a petition launched by the students has, so far, succeed in halting the project.

OPEN WORK: AUTHORSHIP AND INDETERMINATION

These claims of authorship are grounds for wider reflection on the condition of the author in architecture and reflect the different ways in which authors, owners, investors, users and colleagues relate with a project. There is consensus that creative activity deriving from intellectual work and resulting in an immaterial product, therefore particularly vulnerable, should be protected. But while defining regulations and establishing rights and protections are essential for living together – and this appears to be consensual – the ground in which said regulations are rooted is also quite swampy. First and foremost, it is up to architects to define a rigorous framework for this matter.

A specific difficulty in the field of architecture as far as recognising the boundaries of authorship and copyright are concerned, has to do with what distinguishes the architectural work from other artistic works in general. The functionality of the architecture, the existence of a programme, of a user, of a potentially unlimited life after completion of the construction work always

make the work of architecture an “open work”. An open work that is continued by those who live/work in it and is transformed over a long period of time and may never be considered completed – a category that is exclusive to architecture; not only on the conceptual level, as Umberto Eco idealised, but also in a practical and everyday sense.

Paradoxically, the sacralisation of the work of architecture that is sustained by many architects, does not translate to a strengthening of their power; it even constitutes a risk of marginalisation of the author and the reduction of their role to an aesthetic function, reducing their margin for manoeuvre as economic, social and political operators in the territory of the city. As Michel de Certeau argued, “in isolating the object of his discourse from its historical genesis, an ‘author’ in effect denies his real situation. He creates the fiction of a place of his own”. To not run the risk of creating an “illusion of ‘authorship’”, Certeau argues that it is necessary to preserve “the traces of belonging to a network”; “the conditions of the production of discourse and its object” and not to replace that negated genealogy with “a drama combining the simulacrum of an object with the simulacrum of an author”.²⁰

Apropos literature, Roland Barthes spoke of a context that was “tyrannically centred on the author, his person, his life, his tastes, his passions” and proposed the overthrowing of a myth so as to “give writing its future”: “the birth of the reader” must be at the cost of the “death of the author”.²¹ But whereas, in literature, it is possible to imagine a scenario of “removal of the author”, in the field of architecture, particularly in the economic circumstances in which we live, the situation is not so linear: the radical negation of authorship, as evidenced by the examples invoked, also seems to run the risk of removal of the authority of the architect as a mediator and conductor of the design project, and may even lead to the alienation or undue appropriation of the role by third parties.

What one is effectively dealing with here is design and power. What is in question is the vision of all of society (including, of course, the architects themselves) as to the mission and value of the work that is architecture. In a context that is highly pressured by the market, where the design project becomes a field of tensions where presumably divergent interests converge, the question becomes one of how architects can free themselves from the subaltern condition of any one of said interests and salvage for themselves their position of autonomy, as providers of common ethics. This reflection on our role as specialists, professionals and citizens with a privileged social intervention position requires a heuristic and, above all, holistic vision on the part of the architect, whose work consists in reconciling multiple forms of knowledge, multiple realities, multiple interests and also multiple authors. And the fact that all these authors can coexist together in the same architectural work (some of whom more prominent than others, but all there at the same time) is the fruit of a formal negotiation process, both in the various design phases and even after its completion, architecture and architects are and always will be subject to, given the hybrid nature of their own existence.

- When contacted by *J–A*, José Mateus informed us that ARX studio is not and was not responsible for any remodelling project on the Amoreiras Building. Designs that are the responsibility of the Saraiva+Associados firm together with Nini Andrade Silva and Promontório firm have been made public.
- Isaura Almeida, “Taveira e as cadeiras verdes em Alvalade: ‘Ficará abaixo de deprimente’”, *Diário de Notícias*, 30/04/2021.
- Cristiana Rocha Rodrigues, “Edifício dos irmãos Mateus no Porto alterado sem conhecimento dos arquitectos”, *Público*, 25/03/2020.
- Álvaro Siza himself confirmed to *Público* (17/02/2021) that he did not authorise the intervention on the original design. João Braga Macedo, who won the design competition in 2015, claimed that he contacted Siza’s office.
- In Portugal, as in most other European countries, copyright on works of architecture, which are regarded as specific artistic creations in the Copyright and Connected Rights Code (CDADC), serves to regulate the relationship between potentially conflicting ownership and moral rights: property rights on real estate and copyright on intellectual output. But it also frames the conditions under which works can be reproduced – in one and the same design project, by the same author, or by another author. Article 60 of the code says that the owner of a work may not “make changes to it without prior consultation of the design’s author, under pain of forfeiting compensation for losses and damages”, and Article 159 that the reproduction of architectural designs and urban development plans “can only be done by the author, or by another person authorised by them”.
- This was a topic of debate at the “Jornadas sobre propriedade horizontal” (on 9/10 December 2021 held by the Coimbra Regional Board of the Bar Association, under the panel “Innovation and Architecture: between real estate property and copyright”.
- António Guerreiro, “Arquitectura e Crime”, *Público*, 04/06/2021.
- Michel Foucault, “What is an Author?”, *Modernity and Its Discontents*, 1969.
- “Vanguard Properties creates exclusive olfactory and auditive identity”, Vanguard Properties press release.
- “Vanguard Properties creates multisensorial identity”, Vanguard Properties press release.
- “A living masterpiece”, Promotional brochure for the property.
- Publication on the social media.
- Pedro Levi Bismarck, “Solidão de Classe”, *Punkto*, 09/06/2021.
- Leroy Merlin website pages “Online Architect” and “Project at distance”.
- Mundo Ageas website page “Contrate um Arquitecto no Mundo Ageas”.
- Which are replaced in the design by “artificial windows”, i.e., with LED lights controlled by the time of the day.
- In his resignation letter, McFadden considered Munger Hall a “social and psychological experiment” and said that “no project was brought before the committee that is larger, more transformational, and potentially more destructive to the campus as a place than Munger Hall.”
- Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley and London: University of California Press, 1988 [1980], p. 44.
- Roland Barthes, “The Death of the Author”, *Aspen* 5/6, 1967.

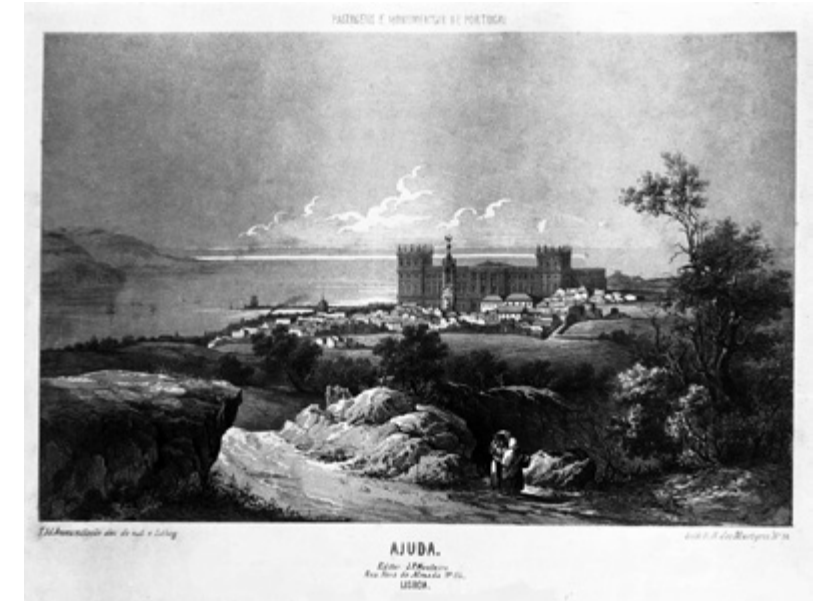
IMAGES

- p. 38: Tomás Taveira, Office building, Lisbon / ARX Portugal, Castilho 203, Lisbon
- p. 40: Post on the social media by Georgina Rodriguez about the roof terrace structure in Cristiano Ronaldo’s Penthouse, Castilho 203, Lisbon
- p. 43: UPIK, Arquiteto de Bolso, Brazil
- p. 43: Charles Munger, Munger Hall, University of California, Santa Barbara, 2021

- António Sérgio Azenha, Rute Lourenço, Vânia Nunes, “Cristiano Ronaldo faz ‘marquise’ em casa de Lisboa de sete milhões de euros”, *Correio da Manhã*, 27/05/2021.
- Tomás Taveira: “José Mateus está a aproveitar-se da fama de Ronaldo para pôr-se em bicos de pés”, *Sol*, 04/06/2021.

A Incompletude

do



Gravura do Palácio Real da Ajuda. In J. P. Monteiro (ed.), *Paisagens e Monumentos de Portugal*, s/d

Vista da Fachada Sul do Palácio Nacional da Ajuda, 2022 © Tiago Silva Nunes

Palácio

O ROUBO DAS JÓIAS

Na madrugada de 2 de Dezembro de 2002, seis jóias da coroa portuguesa, pertencentes à colecção do Museu do Palácio Nacional da Ajuda, foram roubadas na Holanda. O roubo aconteceu durante uma exposição temporária patente no Museon de Haia, intitulada *Diamante: da Pedra Bruta à Jóia*, para a qual o Estado português autorizou o empréstimo das jóias¹.

O assalto, com requintes dignos de um episódio da série *A Casa de Papel*, durou apenas 40 minutos. Os ladrões entraram no museu através de uma janela. Com um martelo partiram as vitrines de vidro, levando consigo um conjunto de 50 peças de joalharia de vários países. As falhas de segurança do museu holandês foram flagrantes e mais tarde claramente identificadas: os alarmes do museu não chegaram a ser accionados, as câmaras de vigilância não estavam ligadas e os seguranças não se aperceberam do assalto².

Das quinze jóias da coroa portuguesa emprestadas por Portugal, foram roubadas seis peças: uma gargantilha em prata e ouro do século XVIII com diamantes, dois alfinetes do século XIX em forma de trevo com diamantes rosa e brilhantes, um anel em prata e ouro do século XVIII com um diamante de 37 quilates, um castão de bengala em ouro com diamantes e um impressionante diamante em bruto de 135 quilates. Apesar da operação de resgate das jóias levada a cabo pela Interpol e pela polícia holandesa, os autores do crime nunca foram encontrados. Nem as jóias.

1. Vanessa Rato, "As jóias da coroa roubadas correram um risco desnecessário". *Público*, 07.12.2002.

2. Sónia Trigueirão, "Os ladrões demoraram 40 minutos a roubar as jóias da coroa portuguesa e não foram apanhados". *Público*, 31.08.2019.

3. Polícia Judiciária, *Obras de Arte Furtadas*, Ourivesaria. Ver www.policiajudiciaria.pt/obras-arte-furtadas/

Nacional

Em 2006, após a conclusão sem resultados da investigação do roubo pelas autoridades holandesas, o Estado português recebeu da Câmara Municipal de Haia e das seguradoras do museu uma indemnização no valor de 6,2 milhões de euros. Apesar de a investigação estar actualmente encerrada, as peças ainda se encontram hoje na lista de obras de arte furtadas da Polícia Judiciária, com as fotografias publicadas na sua página da internet³. Curiosamente, caso as jóias sejam um dia recuperadas, o Estado português terá de devolver o dinheiro da indemnização aos seguradores holandeses.

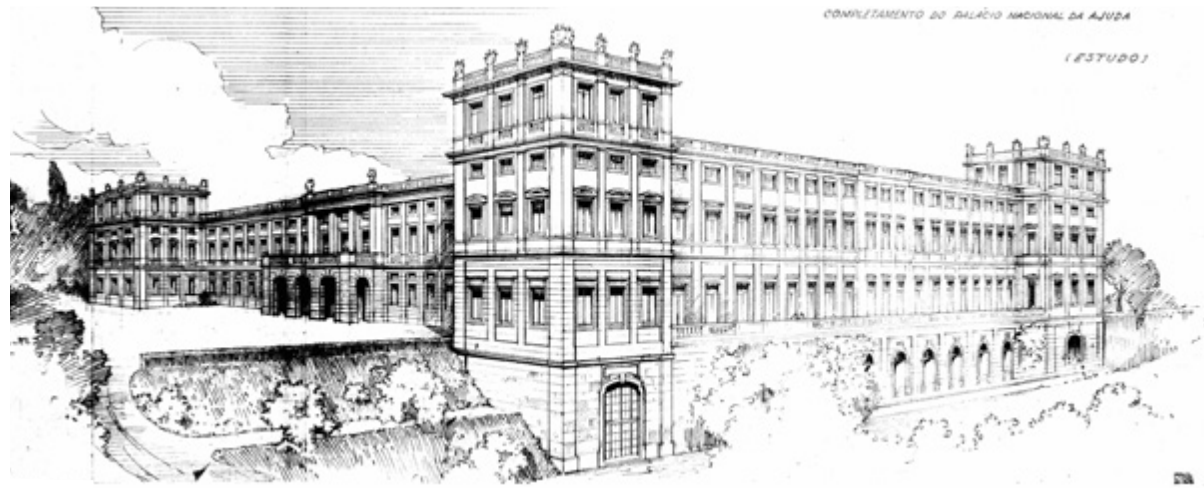
da Ajuda

A HISTÓRIA DO PALÁCIO DA AJUDA

Foi com base no surpreendente roubo das jóias da coroa portuguesa, ocorrido em 2002 na cidade de Haia, que surgiu a oportunidade de financiar no século XXI uma possível obra de conclusão do Palácio Nacional da Ajuda. A história do Palácio é fascinante, sendo pontuada por vários episódios trágicos e marcantes para o país. Classificado como monumento nacional desde 1910, o Palácio oferece a oportunidade de uma leitura da história de Portugal ao longo de mais de dois séculos.

Tudo começou com o grande terramoto de 1755, que arrasou a cidade de Lisboa e a residência da família real no Paço da Ribeira, obrigando-a a refugiar-se no topo da colina da Ajuda. Numa cota mais elevada, protegida de futuros maremotos e fenómenos sísmicos, D. José I mandou erguer o Real Paço da Ajuda. O edifício foi construído maioritariamente em madeira, para





Raul Lino, Estudo do Completamento do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1956 © Fundação Calouste Gulbenkian, RLA 554.0-554.5

melhor resistir a novos terremotos. Por essa razão, ficou popularmente conhecido pelo nome de “Real Barraca”.

Passados 39 anos, em 1794, um incêndio acabou por destruir o edifício da “Real Barraca”. No ano seguinte, iniciou-se uma nova construção com base num programa de grande escala, que previa um imponente palácio virado a sul, para o rio, com uma planta marcada por dois grandes pátios rectangulares. No entanto, em 1808, na sequência das Invasões Francesas, a família real foi obrigada a refugiar-se no Brasil, interrompendo assim o curso da obra.

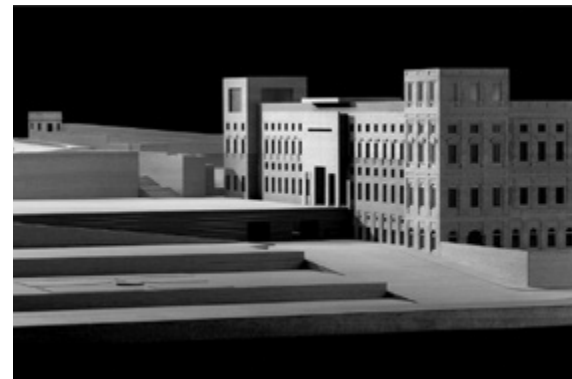
Em 1813, foram retomados os trabalhos de construção a partir de um projecto para um palácio de escala mais reduzida, com quatro torreões angulares e um pátio rectangular. A partir de 1826, a infanta D. Isabel Maria instalou-se no edifício, inaugurando o Palácio como residência régia. A partir deste momento, devido a constrangimentos económicos, o projecto sofreu cortes consideráveis no programa e na escala de intervenção. Com o fim da monarquia e a implantação da República em 1910, os trabalhos foram definitivamente interrompidos. A obra, que foi sendo levada a cabo ao longo de todo o século XIX, nunca chegou a ser concluída, deixando o Palácio incompleto.

PROJECTOS ADIADOS E INTERROMPIDOS

Ao longo do século XX, foram ensaiados vários projectos para terminar e rematar a ala poente do edifício. O arquitecto Raul Lino, nos anos 1940 e 1950, elaborou projectos que propunham completar a simetria do Palácio a nascente, com dois torreões a poente. Em 1979, executou-se uma parte de um projecto de conclusão da ala poente, da autoria do arquitecto João Seabra da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, num processo interrompido por um temporal que levou à queda de uma grua. Após o acidente, o empreiteiro responsável pela obra abandonou o estaleiro, provocando a interrupção que deu origem à memorável fachada incompleta do Palácio⁴.

Em 1983, foi realizado um concurso público para o estudo do remate a poente do Palácio Nacional da Ajuda. O júri composto por oito elementos, entre os quais os arquitectos Manuel Tainha e Manuel Correia Fernandes, considerou que o objectivo do concurso não

fora totalmente atingido, tendo decidido por maioria não atribuir o 1.º prémio a nenhuma das 17 propostas apresentadas. No entanto, apesar desta decisão, o júri entendeu atribuir o 2.º prémio à proposta do arquitecto José Luís Leitão Zúquete pela “qualidade conceptual da ideia arquitectónica documentada”, justificando que a sua avaliação “não desvaloriza as virtualidades que o trabalho em causa contém para poder passar às fases seguintes, conducentes à realização da obra.”⁵ O desfecho do concurso acabou por se tornar inconclusivo e a questão da “incompletude do Palácio da Ajuda” ficou, mais uma vez, por resolver.



Gonçalo Byrne, Maquete do Projecto de Fecho e Remate do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1989-1990 © Rui Morais de Sousa, Cortesia Arquivo Gonçalo Byrne Arquitectos

Em 1989, o então presidente do Instituto Português do Património Cultural, António Lamas, convidou o arquitecto Gonçalo Byrne para elaborar o plano de pormenor de toda a zona envolvente da Ajuda, na sequência do seu segundo lugar alcançado no concurso de 1988 para o Centro Cultural de Belém. O convite contemplava também o estudo do projecto do fecho do Palácio, em articulação com a ideia da instalação de um museu de ourivesaria que incluísse as jóias da coroa portuguesa.

Byrne propôs então uma solução para o Palácio que estabelecia uma relação de continuidade com o Jardim Botânico da Ajuda através de uma plataforma horizontal, à mesma cota do pátio do Palácio, e de um conjunto de patamares de ligação aos jardins. Esta solução pressupunha a supressão da Calçada da Ajuda e a construção da ala poente com um volume marcado por uma fachada com o mesmo ritmo, proporção e composição de vãos e dois torreões com a mesma volumetria dos torreões a nascente⁶.

4. Lina Santos, “Um Palácio por acabar há mais de 200 anos”, *Diário de Notícias*, 17.03.2018.

5. Estudo para remate a poente do Palácio Nacional da Ajuda. “Relatório final do júri do concurso público realizado”, 25 de Janeiro 1984, Arquivo Concursos, Ordem dos Arquitectos, Lisboa.

6. Maria José Garrido, “A Maldição do Palácio: a história da construção do Palácio da Ajuda”, *TVI*, 07.06.2021.

Vista da Ruína do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 2012 © Paula Melâneo

7. Maria José Garrido, “‘Terrenos cobiçados’: os polémicos condomínios fechados que vão nascer junto ao Palácio da Ajuda”, *TVI*, 07.08.2021.

8. Gonçalo Byrne, “Introdução”, painel apresentado na Discussão Pública da Unidade de Execução da Ajuda. Ver https://cidadania.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/urbanismo/planeamento_urbano/unidades_execucao/ajuda/un_exe_ajuda_painel.pdf

9. Vanessa Rato, “Seguro das jóias da coroa vai chegar quatro anos depois do roubo”, *Público*, 23.09.2006.

10. Giambattista Tiepolo, *Deposição de Cristo no Túmulo*.

11. Lucinda Canelas, “Palácio da Ajuda com obras de Massapina”, *Público*, 04.08.2012.

12. Jorge Barreto Xavier, “Verdades inconvenientes”, *Diário de Notícias*, 29.06.2021.

O plano de pormenor de Gonçalo Byrne, concluído em 1995, previa reorganizar o desenho urbano da zona da Ajuda e urbanizar os terrenos a sul do Palácio com duas zonas residenciais, com uma área máxima de 13.000 m² de construção, o que permitiria financiar 75% dos custos da obra do remate do Palácio. O projecto e o plano acabaram por nunca ser executados e, em 2018, foi declarada a caducidade do plano de pormenor⁷.

Apesar do cancelamento dos planos elaborados, Gonçalo Byrne assumiu a autoria do actual projecto urbano da Unidade de Execução da Ajuda. Na discussão pública do novo plano urbanístico, Byrne defendeu que “a estrutura urbana projectada reforça a identidade histórica do lugar criando junto ao Palácio Nacional da Ajuda, a norte da área de intervenção, um amplo jardim público e, a sul, uma nova frente urbana em quarteirões que irá redefinir as frentes das ruas da Bica do Marquês, Dom Vasco (a este) e Calçada da Ajuda (a oeste), no prolongamento da malha da cidade e com a mesma lógica urbana.”⁸

UM DESENHO MINIMAL

A indemnização no valor de 6,2 milhões de euros, recebida em 2006 pelo Estado português, foi sendo reivindicada por vários protagonistas políticos, ao longo de sucessivos mandatos, para ser alocada ao orçamento da cultura e do património. Em 2006, a ministra da Cultura, Isabel Pires de Lima, comunicou à imprensa a intenção de receber nos cofres do seu ministério o montante total pago pela seguradora e de o investir, na sua maioria, na área do património cultural, nomeadamente na requalificação do Palácio Nacional da Ajuda⁹. No entanto, no ano seguinte, no final de 2007, foram gastos 1,3 milhões dos 6,2 milhões do valor do seguro na compra em leilão de uma pintura do século XVIII — *Deposição de Cristo no Túmulo* —, da autoria do pintor veneziano Giambattista Tiepolo, para a colecção do Museu Nacional de Arte Antiga¹⁰. No mesmo momento, foi também decidido pelo Ministério da Cultura utilizar parte da indemnização na construção de uma caixa-forte para guardar e expor as restantes jóias da coroa portuguesa no Palácio da Ajuda.

Nos difíceis anos da presença da “troika” em Portugal, entre 2011 e 2014, as propostas para o Palácio da Ajuda foram ajustadas ao particular contexto económico do país. Em 2012, no curto mandato de nove meses à frente da Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC), Elísio Summavielle apresentou um programa de reabilitação para o Palácio, assumidamente “minimal”, da autoria do arquitecto Vasco Massapina. Nas palavras do director-geral, tratava-se de um programa de valorização que se distinguia dos projectos anteriores: “Não podemos admitir que um monumento nacional, que ainda por cima é um espaço de representação do Estado e é a casa do organismo encarregue de zelar pelo património em todo o país, tenha uma parte em ruína. O que pedimos a Massapina foi que desenhasse algo minimal, que assumisse o inacabado e que consolidasse a ruína, absolutamente caótica do ponto de vista visual. Resolve aquilo a que chamo um problema de higiene urbana.”¹¹

A proposta pretendia desenvolver um “arranjo paisagístico” na ala poente, consolidar a fachada nascente, intervir no torreão sul e consolidar a caixilharia, coberturas e cozinhas do Palácio, num conjunto de operações com custos contidos: “Os valores não terão nada a ver com os estimados para os projectos anteriores, que eram muito mais ambiciosos. Os gastos têm de ser limitados ao máximo.” Quando Elísio Summavielle e o então secretário de Estado da Cultura, Francisco José Viegas, deixaram os cargos em Outubro de 2012, o projecto estava estimado num valor de meio milhão de euros.

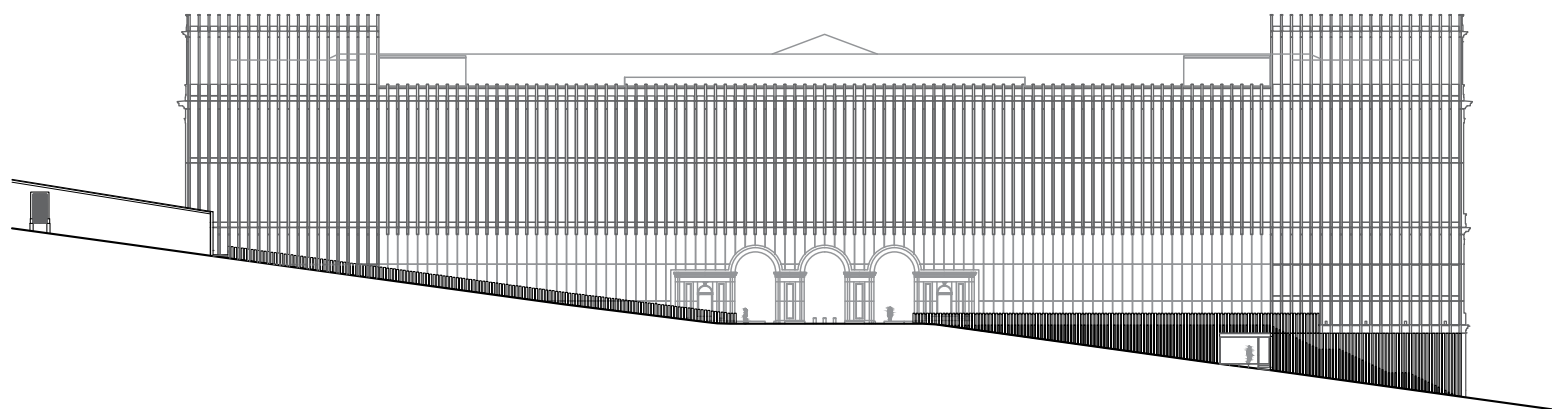


UMA DECISÃO DISCUTÍVEL

Em 2013, o secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier, decidiu alocar os 4,4 milhões de euros remanescentes da indemnização do roubo de Haia para avançar com a intervenção na ruína do Palácio Nacional da Ajuda e com a instalação do Museu do Tesouro Real na ala poente.

Num depoimento publicado em 2021 no jornal *Diário de Notícias*, o ex-secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier, recordou a sua intervenção no processo: “A minha decisão, sufragada pelo governo, foi convidar um arquitecto qualificado da estrutura da Direcção-Geral do Património Cultural para construir a nova fachada — o arquitecto João Carlos dos Santos, que tinha liderado, com sucesso, a requalificação do Mosteiro de Tibães, e que tinha um anteprojecto para o fecho da ala poente do Palácio da Ajuda.”¹² Em articulação com a DGPC, Jorge Barreto Xavier ponderou se “se devia, meramente, fazer uma fachada falsa, que retirasse o ar de ruína instalado há mais de dois séculos, ou se se devia, efectivamente, construir a fachada do edificado.”

A decisão, marcada pelo espírito estritamente economicista dos anos da “troika”, procurava agilizar procedimentos e poupar recursos: “Foi uma decisão discutível, depois dos muitos projectos ao longo de dois séculos de indecisões ou decisões sem continuidade. Colocava-se a eventual oportunidade de abrir um concurso de ideias e posterior concurso público. Mas a decisão tomada foi uma opção célere e económica para o Estado — o arquitecto em causa (agora, director-geral) é funcionário da DGPC — e o seu trabalho é reconhecido. Ganhou-se anos em procedimentos, poupou-se em concursos e projectos.”



O ANÚNCIO DO PROJECTO DE CONCLUSÃO

O projecto de conclusão do Palácio Nacional da Ajuda foi finalmente anunciado no dia 19 de Setembro de 2016. O anúncio teve lugar no Palácio, numa cerimónia pública de apresentação do projecto de exposição das jóias da coroa, já com António Costa como primeiro-ministro, num ambiente pós-troika. As declarações do então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Fernando Medina, transmitem o entusiasmo vivido: “Não é todos os dias que temos a oportunidade de acabar o que estava inacabado há 200 anos.”

Em 2016, o financiamento do projecto estava calculado em 15 milhões de euros, num valor distribuído por quatro fontes: 4 milhões da DGPC, oriundos do seguro das jóias da coroa, 2 milhões da Associação Turismo de Lisboa, 3 milhões de empréstimo a contratualizar e 6 milhões da Câmara Municipal de Lisboa. A comparticipação da autarquia foi realizada através do Fundo de Desenvolvimento Turístico de Lisboa, numa verba alcançada pela aplicação da taxa turística de Lisboa de 1 euro, valor pago por todos os turistas que pernoitam na capital menos de uma semana. Mais uma vez, Fernando Medina manifestou o seu entusiasmo ao sublinhar que a primeira aplicação das verbas da taxa turística de Lisboa aconteceu na obra do Palácio da Ajuda, com base num modelo que permite devolver ao sector cultural verbas para investimento na valorização do património: “Muitos criticaram a opção, mas foi com as taxas e taxinhas que se concluiu a obrázinha.”¹³

Cinco anos depois, a 10 de Novembro de 2021, a DGPC e a Associação Turismo de Lisboa (ATL) lançaram um comunicado conjunto a informar do adiamento da abertura do Museu do Tesouro Real: “A inauguração deste equipamento museológico ocorrerá em 2022, após o termo do período eleitoral, em data a anunciar oportunamente.”¹⁴ Neste momento, o orçamento do projecto para o novo museu, incluindo a requalificação do espaço público na Calçada da Ajuda, encontra-se estimado em 31 milhões de euros — o dobro do valor de 15 milhões apontado em 2016. Parte do investimento foi assegurado pela Câmara Municipal de Lisboa, através do Fundo de Desenvolvimento Turístico, num valor que subiu para os 17 milhões.

UMA OPORTUNIDADE PERDIDA

A decisão de avançar para o projecto de arquitectura sem concurso público, recorrendo a um arquitecto da estrutura da Direcção-Geral do Património Cultural, não foi pacífica. Três dias depois da cerimónia, o conselho directivo da Secção Regional Sul da Ordem dos Arquitectos (OASRS) emitiu um comunicado público a criticar o processo de adjudicação directa do novo projecto para o Palácio Nacional da Ajuda: “Não estando em causa a qualidade do projecto desenvolvido pela DGPC e o mérito profissional do arquitecto João Carlos dos Santos, mas tratando-se de uma obra de 15 milhões de euros, e de uma intervenção num património tão relevante na cidade de Lisboa, a OASRS lamenta que este projecto não tenha sido objecto de concurso público de concepção.”¹⁵

O então ministro da Cultura, Luís Filipe Castro Mendes, deu continuidade à estratégia promovida pelo anterior secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier, ao decidir pela não realização de um concurso público. Em resposta a jornalistas para um artigo publicado no *Público*, o gabinete do ministro esclareceu que “a escolha do projecto para a Ajuda não decorreu de um concurso internacional porque, de acordo com o custo da obra e tratando-se de uma intervenção realizada por um técnico da casa num imóvel público, a lei não o exige.”¹⁶

Na sequência da notícia do comunicado da OASRS, no mesmo artigo do jornal *Público*, o arquitecto Jorge Figueira considerou que todo o processo foi uma oportunidade perdida. O seu posicionamento crítico foi muito claro: “O processo espantou-me a mim e espantou muita gente, porque o Palácio da Ajuda é uma das histórias mais fantásticas e míticas da arquitectura portuguesa. Resolvê-la com um arquitecto da casa, como é dito, com uma espécie de expediente pragmático, parece-me que é perder uma oportunidade. Há aqui um bocadinho de cultura *low cost* que parece passar do Turismo para a própria resolução de problemas míticos da cidade de Lisboa.” Nesse momento, Jorge Figueira defendeu que esta oportunidade deveria ter sido aproveitada numa fase inicial para realizar uma exposição sobre os dois séculos de história do Palácio, sobre o seu processo complexo, sobre as várias hipóteses de projecto que foram lançadas, como as de Raul Lino ou Gonçalo Byrne.

João Carlos dos Santos, Alçado Poente do Museu do Tesouro Real, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 2019 © João Carlos dos Santos. Cortesia DGPC

13. Lucinda Canelas, “Acabar o Palácio da Ajuda e fazer dele uma caixa de jóias”, *Público*, 19.09.2016.

14. Lusa, RTP, 10.11.2021.

15. Conclusão do Palácio da Ajuda. Comunicado da Secção Regional Sul da Ordem dos Arquitectos, 22.09.2016. Ver <https://oasrs.org/noticias/173/>

16. Isabel Salema, Lucinda Canelas, “Há um bocadinho de cultura *low cost* no projecto para o Palácio da Ajuda”, *Público*, 22.09.2016.

O ARQUITECTO DA CONCLUSÃO DO PALÁCIO

A história do Palácio Nacional da Ajuda é complexa. Passados dois séculos, após vários episódios e planos, com diferentes protagonistas, políticos e monarcas, é inevitável destacar o autor do projecto de arquitectura da conclusão do Palácio, João Carlos dos Santos. Apesar das polémicas, das decisões discutíveis e das oportunidades perdidas, João Carlos dos Santos ficará para sempre associado ao desenho do remate final do Palácio: “A Ajuda andou de tragédia em tragédia — nasceu com o terremoto, foi destruída num incêndio e ficou incompleta por causa das Invasões Napoleónicas. Pelo meio viveram aqui pessoas, famílias, aqui casaram reis e nasceram príncipes. Poder contribuir para que seja terminada depois de tudo isto é um privilégio.”¹⁷

João Carlos dos Santos é subdirector-geral da DGPC desde 2013, sendo actualmente, e a partir de Junho de 2021, o seu director-geral interino. A DGPC, enquanto organismo público, “tem por missão assegurar a gestão, salvaguarda, valorização, conservação e restauro dos bens que integrem o património cultural imóvel, móvel e imaterial do País, bem como desenvolver e executar a política museológica nacional.” Se a missão do organismo é clara, o facto de ser “um técnico da casa” a elaborar o projecto da reabilitação do Palácio Nacional da Ajuda — sem um concurso público, aberto ou limitado por convite — tem levantado dúvidas.

O arquitecto João Belo Rodeia foi uma das vozes mais qualificadas a questionar a legitimidade do processo. Com base na sua experiência enquanto presidente do Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR) entre 2003 e 2005, e enquanto presidente da Ordem dos Arquitectos entre 2008 e 2013, João Belo Rodeia colocou a questão em 2016 com frontalidade: “Não há aqui nenhuma ilegalidade em não lançar um concurso mas há um aspecto que é preciso ter em conta: João Carlos dos Santos é subdirector da DGPC, que é a entidade que emite pareceres sobre o património, que aprova, acompanha e fiscaliza intervenções. Parece-me que, nessa qualidade, não devia assinar este projecto. Mais uma vez digo, não é ilegal que o faça, mas é no

mínimo redundante. No meu tempo [à frente do IPPAR] não o permitiria.”¹⁸

CINCO PROJECTOS EM DEZ ANOS

João Carlos dos Santos começou a trabalhar no projecto de conclusão do Palácio Nacional da Ajuda em 2006, para o IPPAR, enquanto técnico da Direcção-Geral de Cultura do Norte. Numa entrevista que deu recentemente à arquitecta Sara Nunes, para o programa *No País dos Arquitectos*¹⁹, revelou que foi nesse ano convidado pelo então presidente do IPPAR, Elísio Summavielle (presidente entre 2005 e 2007), para fazer uma pequena intervenção num corredor do Palácio.

Na entrevista, partilhou um episódio sobre a reacção que teve quando foi nesse âmbito visitar o Palácio e o que disse naquele momento: “Eu não estou a acreditar. Querem que eu faça o projecto para um corredor? Quando o que eu devia fazer era um projecto para esta vergonha, nesta fachada poente, que isto é uma vergonha. Como é que é possível estarmos num organismo que tutela o património e termos isto neste estado?” É interessante notar como o arquitecto, que em 2006 foi convidado para fazer um pequeno projecto para um corredor do Palácio, acabou por conceber, dez anos depois, o projecto definitivo da conclusão do edifício.

Ao longo de uma década, João Carlos dos Santos elaborou cinco projectos para o Palácio. Destes cinco apenas os dois últimos foram desenvolvidos com base no actual programa de exposição do tesouro real. No decorrer dos anos, durante o processo de investigação dos desenhos e dos documentos do Palácio na Torre do Tombo e em outros arquivos, o arquitecto criou uma relação especial com o edifício: “Hoje sinto que há entre mim e este palácio uma relação de grande afectividade, de confiança. Conheço bem a sua história trágica, que me entusiasmou, e imagino com facilidade D. Luís e D. Maria Pia a criarem os filhos nesta casa, com bailes e banquetes para muitos convidados.” O plano apresentado ao público em 2016, o seu quinto projecto, corresponde à solução actualmente implementada.

A LINGUAGEM CONTEMPORÂNEA DO NOVO MUSEU

Na entrevista à arquitecta Sara Nunes, João Carlos dos Santos afirma que “o edifício não poderia deixar de ter esta expressão contemporânea, do seu tempo.” E, de facto, o edifício do novo Museu apresenta uma linguagem contemporânea, com um sentido de familiaridade evidente com algumas obras do seu tempo, como por exemplo duas obras de 2015: a Sede da EDP em Lisboa, da dupla Aires Mateus, ou o Museu das Coleções Reais em Madrid, do atelier Mansilla + Tuñón Arquitectos.

As imagens do projecto do Museu do Tesouro Real, reveladas pela primeira vez em 2016, foram então apresentadas em consonância com o espírito do tempo. Em contraste com a linguagem clássica do Palácio, surge uma nova fachada marcada por um padrão de lâminas brancas verticais, em painéis de betão reforçado com fibras de vidro (GRC), num ritmo claro/escuro que se

17. Lucinda Canelas, “Acabar o Palácio da Ajuda e fazer dele uma caixa de jóias”.

18. Isabel Salema, Lucinda Canelas, “Há um bocadinho de cultura *low cost* no projecto para o Palácio da Ajuda”.

19. Sara Nunes, podcast *No País dos Arquitectos*, ep. 24, *Público*, 05.01.2022.

João Carlos dos Santos, Rendering do Museu do Tesouro Real, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 2019 © João Carlos dos Santos. Cortesia DGPC





repete ao longo de uma superfície plasticamente abstracta e geométrica²⁰.

A nova ala poente do Palácio sugere a mesma volumetria dos dois torreões originais a nascente, através de um artifício de simetria, escala e proporção. Os novos torreões são simétricos aos antigos mas estão parcialmente truncados em dois terços na sua base, para permitir a criação de um espaço de entrada no Museu e possibilitar que a Calçada da Ajuda continue a ter circulação de carros e eléctricos. Este jogo de relações é ainda forçado com a simulação de uma fiada vertical de janelas nos topos norte e sul dos novos torreões. Esta simulação é declaradamente um pastiche clássico, apresentando-se como um fragmento do edifício original, numa réplica forjada de branco que mimetiza a linguagem da fachada do palácio antigo.

Esta solução do fragmento no topo dos novos torreões é a mais questionável do projecto do Museu. Porque resulta num plano único de fachada sem espessura, marcado pelo relevo das reentrâncias dos vãos e do perfil das lajes, platibandas e embasamentos. Estes planos dos novos torreões não dobram para as fachadas respectivas a nascente e poente, ficando estranhamente isoladas, sem amarração. Como alternativa, poderia ter sido interessante assumir a radicalidade da multiplicação das lâminas em corte nos dois topos, reforçando uma linguagem abstracta em consonância com a linguagem do conjunto. Estes topos, mais planos, poderiam ainda

ser objecto de suporte de comunicação do Museu, numa relação mais urbana de comunicação com a cidade.

A CAIXA-FORTE DAS JÓIAS

Tudo começou com o roubo das jóias em Haia em 2002. Foi a partir desse momento que a opinião pública e as autoridades perceberam a importância e o valor da colecção das jóias da coroa portuguesa, sendo então reforçada a responsabilidade institucional de as proteger, mas também a responsabilidade de as expor ao público em segurança. O roubo das jóias e o valor de 6,2 milhões de euros entregue ao Estado português como indemnização criaram a oportunidade de criar um museu e, ao mesmo tempo, de concluir o edifício inacabado do Palácio da Ajuda.

Para impedir futuros roubos, o novo Museu do Tesouro Real irá expor a colecção dos tesouros de ourivesaria da casa real dentro de um cofre de alta segurança. Este cofre é um elemento singular no projecto do museu, permitindo aos visitantes entrar e circular no seu interior para ver os tesouros da casa real. O cofre foi concebido como uma grande caixa-forte com 40 metros de comprimento (correspondente à largura do pátio do Palácio), 10 de altura, 9 de largura e 40 centímetros de espessura. Com três pisos, a caixa-forte constitui o núcleo central do museu onde os visitantes poderão encontrar no interior do cofre, através de rampas,

Vista do Museu do Tesouro Real a partir do Jardim Botânico, 2022 ©Tiago Silva Nunes

20. João Carlos dos Santos, "Palácio Nacional da Ajuda Ala Poente — Exposição Tesouro Real", Arq 132, 2018, pp. 58-67.

a exposição permanente com mais de 2000 peças da coroa portuguesa.

No programa de Sara Nunes, João Carlos dos Santos reforçou o carácter singular deste cofre: "Pensámos que a caixa-forte poderia ser tratada quase como uma caixa de jóias. Como se fosse um contentor que, no fundo, tem aquilo que queremos estimar e guardar muito." A caixa-forte, para se destacar do interior marcadamente branco do resto do edifício, é revestida com painéis de espuma de alumínio, pintada com cor dourada. Para reforçar ainda mais a singularidade do cofre, a espuma de alumínio é retro-iluminada, fazendo com que à noite, através dos seus orifícios, a luz se projecte para o exterior do edifício. João Carlos dos Santos, na entrevista, confidenciou que esta solução remete para a luz do sol poente que antes atravessava os vãos da fachada incompleta do Palácio.

OS DILEMAS DA COMPLETUDE DO PALÁCIO

No momento em que visitarmos o novo Museu do Tesouro Real, teremos sempre presente o peso da sua história, com os seus grandes gestos, ambições e desilusões. Ao longo das décadas, foram sendo acumuladas diversas tentativas de resolução da "incompletude" do Palácio, desde as múltiplas possibilidades de desenho projectual, até aos diferentes modelos de financiamento da obra. A fachada em ruína do Palácio passou então a fazer parte do imaginário de várias gerações de portugueses. Durante 40 anos, desde 1979, a fachada incompleta do Palácio ficou na memória como uma ruína representativa da história de Portugal, como um futuro interrompido, inacabado, como um projecto por cumprir.

A solução para o remate da ala poente do Palácio Nacional da Ajuda nunca foi consensual. Por um lado, colocou-se muitas vezes a hipótese de assumir esta "incompletude" como uma cicatriz, num gesto violento e poético que expõe abertamente uma ferida, com orgulho na fragilidade e vulnerabilidade denunciadas na arquitectura do edifício. Neste cenário, os vãos recortados na fachada incompleta do Palácio enquadram o céu e iluminam o grande pátio com a luz de poente. Por



outro lado, houve muitas vezes a tentação de sarar esta ferida com um novo desenho, com uma construção que completasse e resolvesse de algum modo um vazio histórico que incomodava, com uma solução que nos redimisse através do suposto poder reparador da arquitectura. Neste cenário, recordamos o "desenho minimal" que propunha resolver o problema de higiene urbana da ruína que envergonhava o Palácio enquanto espaço de representação do Estado.

Em 2022, a ala poente do Palácio da Ajuda ficou definitivamente encerrada com a construção do Museu do Tesouro Real. E os problemas associados à "incompletude" do Palácio ficaram aparentemente resolvidos. No entanto, devemos continuar a questionar e a aprender com os episódios da longa história do processo de reconstrução do Palácio. E devemos também avaliar criticamente a proposta hoje concretizada. O facto de o encerramento do Palácio ser realizado com base num projecto elaborado pela própria DGPC, através da autoria do arquitecto João Carlos dos Santos, aumenta a responsabilidade e o consequente escrutínio do processo e das linhas que foram traçadas no seu desenho.



IMAGENS
p. 56: José da Costa Silva, Planta do Projecto Original do Palácio Real da Ajuda confrontado com a Parte Construída, 1802
p. 57: Gonçalo Byrne, Plano de Pormenor da Ajuda, Lisboa, 1989-1990
p. 58: Ruína do Palácio da Ajuda, 2017
p. 59: João Carlos dos Santos, Rendering do Museu do Tesouro Real, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 2019

THE INCOMPLETENESS OF AJUDA NATIONAL PALACE

THE JEWEL HEIST

In the early morning of 2 December 2002, six Portuguese crown jewels, belonging to the Ajuda National Palace Museum Collection, were stolen in The Netherlands. The theft took place during a temporary exhibition at The Museum in the Hague entitled *The Diamond: From Rough Stone to Gem*, for which the Portuguese State had authorised the loan of the jewels.¹

The theft, which was as well thought out as anything in the *Money Heist* series, only took 40 minutes. The thieves entered the museum through a window, using a hammer to break the glass display; they stole some 50 pieces of jewellery from several countries. The security failures at the Dutch museum were glaring and were clearly identified later: the museum's alarms did not go off, surveillance cameras were not on and the security personnel knew nothing of the ongoing heist.²

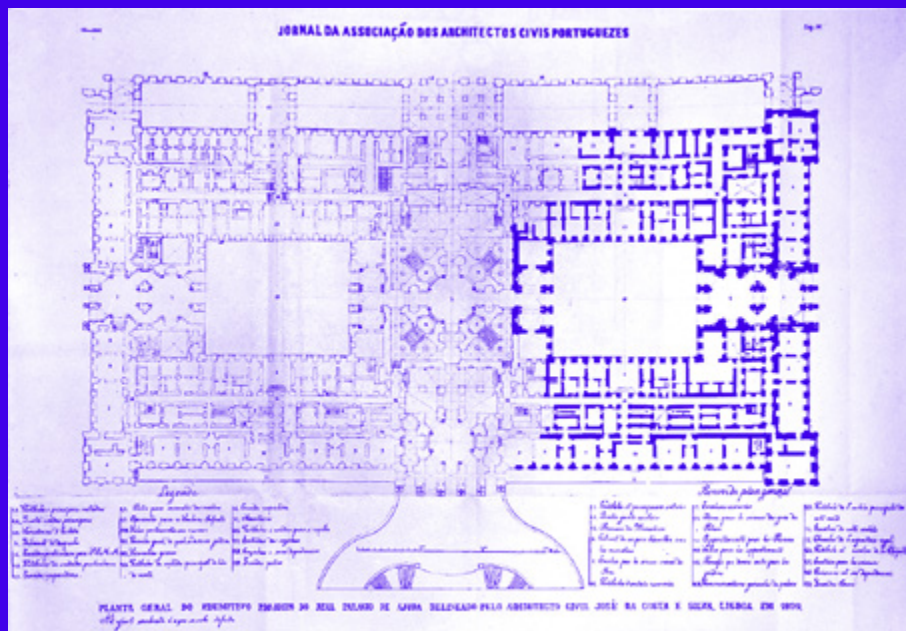
Of the 15 items on loan from Portugal, six pieces were stolen: a silver and gold necklace with diamonds from the 18th century, two 19th-century brooches imitating clover and studded with pink diamonds and other gemstones, an 18th-century silver and gold ring with a 37-karat diamond, an ornate walking stick handle in gold with diamonds and an impressive 135-karat rough diamond. Despite the recovery operation carried out by Interpol and the Dutch police, the criminals were never found. Nor were the jewels.

In 2006, after completion of the heist investigations by the Dutch authorities, the Portuguese State received from The Hague City Council and the museum's insurers compensation amounting to 6.2 million euros. Although the case is now closed, the pieces still feature on a list of stolen artworks published by the Portuguese Criminal Police force on its website, with accompanying photographs.³ Curiously enough, if the jewels are ever recovered one day, the Portuguese State will have to return the compensation money to the Dutch insurers.

THE HISTORY OF AJUDA PALACE

It was thanks to the unexpected theft of Portuguese crown jewels in 2002 in The Hague that the opportunity to finance the work on the completion of Ajuda National Palace emerged in the 21st century. The history of the palace is fascinating and contains several tragic episodes that were decisive for the course of the country. Classified as a national monument since 1910, the palace offers a unique opportunity for a reading of the history of Portugal over more than two centuries.

It all began with the Great Earthquake of 1755 that ripped through the city of Lisbon and the royal family's residence in Ribeira Palace, forcing them to find refuge at the top of Ajuda hill. On a



José da Costa e Silva, Plan of the Original Project of the Royal Ajuda Palace confronted with the Built Section, 1802

higher elevation, protected from future tsunamis and earthquakes, King José I commissioned the construction of Ajuda Royal Palace. The building was largely built of wood, in order to better withstand new earthquakes. For this reason, among the people it became known as the "Royal Hut".

Some 40 years later, in 1794, the "Royal Hut" building was destroyed in a fire. The following year, construction work began on a new building based on a large-scale programme that provided for an impressive palace building facing south, or the river, in plans marked by two large rectangular courtyards. However, in 1808, following the French Invasion, the Royal Family was forced to flee to Brazil, thus halting progress on the work.

In 1813, the building work recommenced but based on a smaller palace design featuring four corner turrets and one rectangular courtyard. From 1826 onwards, the Infanta Isabel Maria moved to the building to live in, thus inaugurating the palace as a royal residence. From this point onwards, due to economic restrictions, the design project suffered considerable cuts in terms of programme and scale. The construction work was definitively halted in 1910, with the end of the monarchy and the proclamation of the Portuguese Republic. The work, which had been carried out all through the 19th century, was thus never finished, leaving the palace incomplete.

POSTPONED AND HALTED DESIGN PROJECTS

In the course of the 20th century, several design projects endeavoured to complete and finish off the building's west wing. The architect Raul Lino produced designs in the 1940s and 1950s that sought to complete the palace's symmetry, adding two turrets on the western side. In 1979, part of a design project to complete the west wing, drawn up by the architect João Seabra from the Directorate-General of National Buildings and Monuments, was carried out, in a process that was halted by a storm that brought down a crane. After that accident, the contractor responsible for the work abandoned the work site, resulting in the interruption that gave rise to the palace's hard-to-forget incomplete façade.⁴

In 1983, a public competition was held for the study of the west wing of the Ajuda National

Palace. The jury, made up of eight members, including the architects Manuel Tainha and Manuel Correia Fernandes, opined that the competition's aim had not been totally achieved and decided by majority vote not to award the 1st prize to any of the 17 proposals received. Nevertheless, despite this decision, the jury awarded the 2nd prize to the proposal submitted by the architect José Luís Leitão Zúquete on account of the "documented conceptual quality of the architectural idea", reasoning that said appreciation "does not devalue the virtues that the work in question has for advancing to the subsequent phases of realisation of the work."⁵ Hence, the outcome of the competition was inconclusive and the matter of the "incompleteness of Ajuda Palace" remained, once again, to be resolved.

In 1989, the then president of the Portuguese Institute of Cultural Heritage, António Lamas, invited the architect Gonçalo Byrne to draw up a Detail Plan for the whole surrounding zone in Ajuda, following the latter's second placement in the 1988 competition for Belém Cultural Centre. The invitation also included a design study to complete the palace, together with the idea of the installation of a jewellery museum that would include the Portuguese crown jewels.

Byrne's solution for the palace established continuity with Ajuda Botanic Gardens by means of a horizontal platform on the same elevation as the palace courtyard and a number of levels connecting to the gardens. A prerequisite for that solution was the removal of the street named Calçada da Ajuda and the construction of the west wing, with a volume marked by a façade of the same window opening rhythm, proportions and composition and two turrets of the same size as those on the eastern side.⁶

Byrne's Detail Plan, completed in 1995, included the reorganisation of the urban design of Ajuda and urbanisation of land to the south of the palace, with two residential zones and a maximum buildable area of 13,000 square metres, which would enable financing 75% of the costs of the construction work on the palace. The design and plan were never executed, and in 2018 the Detail Plan was declared no longer valid.⁷

Despite the cancellation of his plans for the palace, Byrne assumed authorship of the urban project, the Ajuda Execution Unit. At the public



Gonçalo Byrne, Model of the Detail Plan of Ajuda, Lisbon, 1989–1990 © Rui Morais de Sousa. Courtesy Arquivo Gonçalo Byrne

debate on the new urban development plan, he argued that "the designed urban structure strengthens the historic identity of the place, creating next to Ajuda National Palace, to the north of the intervention area, a spacious public garden and, to the south, a new urban front of housing blocks that would redefine the streets Bica do Marquês, Dom Vasco (to the east) and Calçada da Ajuda (to the west), continuing the urban grid and the same urban logic."⁸

A MINIMAL DESIGN

The compensation of 6.2 million euros received by the Portuguese State in 2006 was claimed by diverse political agents over the course of successive political mandates for allocation to the cultural and heritage budget. In 2006 the then Minister of Culture, Isabel Pires de Lima, communicated to the press the intention of receiving the whole amount paid by the insurer in the coffers of her ministry and to invest it mostly in the area of cultural heritage, particularly in the renovation of Ajuda National Palace.⁹ However, just over a year later, in late 2007, 1.3 million euros of the 6.2 million euros insurance money was spent on the purchase of an 18th-century painting, *Deposition of Christ in the Tomb*, by the Venetian artist Giambattista Tiepolo for the collection belonging to the Museu Nacional de Arte Antiga.¹⁰ At the same time, the Ministry of Culture also decided to use part of the compensation money for the construction of a strongroom to store and exhibit the remaining Portuguese crown jewels at Ajuda Palace.

In the difficult period of the "Troika" (the triad of official bodies overseeing the changes to the Portuguese economic system after the bailout) in Portugal from 2011 to 2014, the proposals for Ajuda Palace were adapted to the particular economic context of the country in general. In 2012, during his short nine-month term of office at the head of the Directorate-General for Cultural Heritage (DGPC), Elísio Summavielle presented a renovation project for the palace that acknowledged its own minimalism; it was drawn up by the architect Vasco Massapina. In the words of the Director-General, it was an upgrade that distinguished itself from previous projects: "We cannot allow a national monument, which is, moreover, a space that represents the State and is home to the body entrusted with looking after heritage assets in the whole country, to continue to have a part left in ruins. What we asked of Massapina was that he design something minimal that acknowledged the incomplete state and consolidated the unfinished part, which is absolutely chaotic from the visual point of view. It resolves what I refer to as a problem of urban hygiene."¹¹

The proposal sought to develop a "landscape-based rearrangement" of the west

wing, upgrade the eastern façade, intervene in the southern turret and improve the window frames, roofs and kitchens in the palace, in a number of limited-cost operations: "The amounts are in no way similar to those estimated for previous design projects that were a lot more ambitious. Spending must be kept to a minimum." When Elísio Summavielle, and the then Secretary of State for Culture, Francisco José Viegas, left office in October 2012, the design project was estimated at half a million euros.

A DEBATABLE DECISION

In 2013, the new Secretary of State for Culture, Jorge Barreto Xavier, decided to allocate the remaining 4.4 million euros of the compensation money for the theft in The Hague to an intervention in the unfinished part of Ajuda National Palace and the installation of the Royal Treasure Museum in its west wing.

In a statement in the *Diário de Notícias* newspaper published in 2021, Barreto Xavier, the now former Secretary of State for Culture, recalled his involvement in the process: "My decision, which was voted on by the government, was to invite a qualified architect from the Directorate-General for Cultural Heritage to build the new façade – the architect João Carlos dos Santos, who has successfully overseen the remodelling of the Tibães Monastery project and who already had a preliminary design for completion of the west wing of Ajuda Palace."¹² Working closely with the DGPC, Barreto Xavier considered whether "one should build only a fake façade that covered the unfinished part that had been there for more than two centuries, or whether one should go ahead and build a proper façade for the building."

The decision arrived at, which was heavily influenced by the strict money-saving mentality of the "Troika" period in Portugal, sought to facilitate procedures and save resources: "It was a debatable decision, after many proposed designs over two centuries of indecision and decisions that were not followed upon. The possibility of launching a competition of ideas, and later on a full public competition, was considered. But the decision that was taken was a swift and economical option for the State – the architect in question is a DGPC employee (now director-general) and his work has gained recognition. We saved years in terms of procedures, and also saved money on competitions and designs."

ANNOUNCEMENT OF THE COMPLETION DESIGN

The design for the completion of Ajuda National Palace was finally announced on 19 September 2016. The announcement was made at the palace itself, at a public ceremony for an exhibition of the Portuguese crown jewels; the Prime Minister was now António Costa, and Portugal was now in a post-Troika environment. The then Lisbon Mayor Fernando Medina's statement is typical of the enthusiasm experienced there: "It's not every day that one has the opportunity to finish what was left incomplete 200 years ago."

In 2016, the design project was valued at 15 million euros, money that was to come from four sources: 4 million from the DGPC, which originally came from the crown jewels insurance; 2 million from the Lisbon Tourism Association; a 3-million-euro loan to be taken out; and 6 million euros from Lisbon City Council. The council contribution was to be achieved through the Lisbon Tourist Development Fund, from money collected through

the application of the Tourist Tax of 1 euro, which was paid by all tourists who slept in the capital city for less than one week. Once again, Medina showed his enthusiasm for the project by stressing that the very first application of the Lisbon Tourist Tax benefited Ajuda Palace; based on a model that made it possible to return to the cultural sector funds for investment in the valorisation of heritage: "Many criticised this option, but it was with the help of taxes, both great and small, that this work was completed."¹³

Some five years later, on 10 November 2021, the DGPC and the Lisbon Tourism Association (ATL) released a joint press communiqué informing that the opening of the Royal Treasure Museum had been postponed: "The opening of this museum will take place in 2022, after completion of the election period, on a date to be announced opportunely."¹⁴ At present, the project for the new museum, including redevelopment of the public space on Calçada da Ajuda, is budgeted at 31 million euros – twice as much as the amount indicated in 2016. Part of the investment was guaranteed by Lisbon City Council through the Tourist Development Fund, the amount of which has now risen to 17 million.

A LOST OPPORTUNITY

The decision to go ahead with an architectural design without a public competition, using an architect from the Directorate-General for Cultural Heritage, was a contested one. Three days after the 2016 ceremony, the executive board of the Southern Portugal Chapter of the Order of Architects (OASRS) issued a public communiqué criticising the direct award procedure for the new design for Ajuda National Palace: "While the quality of the design drawn up by the DGPC and the professional merit of the architect João Carlos dos Santos are not in doubt, as this is a work that will cost 15 million euros, and is an intervention in such an important heritage asset in the city of Lisbon, the OASRS expresses its regret that this project is not subject to a public design competition."¹⁵

The then Minister of Culture, Luís Filipe Castro Mendes, gave continuity to the strategy promoted by the previous Secretary of State for Culture, Jorge Barreto Xavier, by opting not to hold a public competition. Responding to journalists in an article published in *Público* newspaper, the minister's office clarified that "the choice of the design for Ajuda was not the result of an international competition because, given the cost involved and as it was an intervention to be carried out by an in-house specialist in a public property, this was not required by law."¹⁶

Following publication of the OASRS communiqué, in the same *Público* article, the architect Jorge Figueira opined that the whole process was a lost opportunity. His critical stance was very clear: "The process has shocked me and shocked a lot of people, because Ajuda Palace has one of the most fantastic and mythical histories in Portuguese architecture. To resolve the case with an in-house architect, in an official but practical way, as must be said, seems to me to be a lost opportunity. There is a bit of low-cost culture going on here that seems to come from tourism but goes on to cover the resolution of mythical problems in the city of Lisbon". At the time, Figueira argued that the opportunity should have been taken in an initial phase to organise an exhibition on the palace's two centuries of history, the complex ongoing process and the several design projects that have been launched in the past, such as those by Raul Lino and Gonçalo Byrne.



Ruins of Ajuda National Palace, 2017 © Paula Melâneo

THE ARCHITECT FOR COMPLETION OF THE PALACE

The history of Ajuda National Palace is complex. After two centuries and diverse episodes and plans involving various protagonists, politicians and monarchs, the author of the architectural design for completion of the palace, João Carlos dos Santos, deserves recognition as such. Despite all controversies, debatable decisions and lost opportunities, João Carlos dos Santos will forever be associated with the final design for the completion of the palace: "Ajuda has gone from tragedy to tragedy — it was born because of the earthquake, destroyed in a fire and was left incomplete because of the Napoleonic Invasions. Inbetween, people and families have lived here, kings have married here, and princes were born. It is a privilege to be able to contribute to its completion after all this".¹⁷

João Carlos dos Santos was Deputy Director-General of the DGPC from 2013 onwards and, from June 2021 onwards, has been its acting Director-General. As a public body, the mission of the DGPC is to "manage, safeguard, valorise, conserve and restore assets that are part of the Nation's immovable, movable and immaterial heritage, as well as to develop and execute the national museological policies". Whilst the body's mission is clear, the fact that an "in-house specialist" was drawing up the renovation design for Ajuda National Palace — without a public competition, open or otherwise — has raised doubts.

The architect João Belo Rodeia was one of the most highly qualified voices that questioned the legitimacy of the process. Given his experience as President of the Portuguese Institute of Architectural Heritage (IPPAR) from 2003 to 2005 and President of the Order of Architects (OA) from 2008 to 2013, Belo Rodeia pulled no punches when he called the decision into question: "While it is not illegal not to launch a competition, there is an aspect that has to be taken into consideration: João Carlos dos Santos is Deputy Director of the DGPC, which is the body that issues opinions on heritage assets and approves, monitors and supervises intervention projects. Accordingly, it would appear to me that he should not be taking responsibility for this project. I repeat: it is not illegal to do so, but it is, at the very least, unnecessary. I would not have stood for it in my time [at the head of IPPAR]".¹⁸

FIVE DESIGNS IN 10 YEARS

João Carlos dos Santos began working on completing Ajuda National Palace in 2006 for IPPAR, while he was a specialist at the Directorate-General for Culture, Northern Portugal. In a recent interview with the architect Sara Nunes for the *No País dos Arquitectos* [In the Land of Architects] series,¹⁹ he revealed that that year he had been invited by the IPPAR President, Elísio Summavielle (who was President from 2005 to 2007), to carry out a minor intervention in a palace corridor.

In that interview, he shared the reaction he had when he visited the palace for that purpose and what he had said at the time: "I can't believe it. They want me to produce a design for a corridor? When what I should be doing is a new design for this shamble, this western façade, which is a disgrace? How is it possible that we are a body responsible for heritage assets and this building is in this state?" It is interesting to note that an architect, who in 2006 was invited to produce a minor design for one of the palace corridors, ended up, ten years later, producing the final design for completion of the building.

Over the course of a decade, João Carlos dos Santos produced five design projects for the palace. Of these five, only the final two were developed to include the current royal treasure exhibition programme. Over the years, during the process of investigation of the drawings and documents at the Torre do Tombo National Archives and other archives, dos Santos developed a special relationship with the building: "Today I feel that between me and this palace there is a relationship of great affection and trust. I know its tragic history well, which has inspired me, and I can easily picture King Luis and Queen Maria Pia raising their children in his house, with balls and banquets for many guests". The plan presented to the public in 2016, his fifth design, corresponds to the now implemented solution.

THE CONTEMPORARY LANGUAGE OF THE NEW MUSEUM

In his interview with Sara Nunes, João Carlos dos Santos argues that the "building could only have a contemporary expression, be of its time". Indeed, the new museum building presents a contemporary architectural language that is evidently related to some works of the day,

in particular two buildings from 2015: the EDP headquarters in Lisbon by the Aires Mateus duo; and the Royal Collections Museum in Madrid by Mansilla + Tuñón Arquitectos.

The images of the Royal Treasure Museum design project, revealed for the first time in 2016, were presented in harmony with the spirit of the times. In contrast to the palace's classical language, there is a new façade marked by a pattern of white vertical blades, made of panels of glass reinforced concrete (GRC), resulting in a bright/dark rhythm that is repeated along a plastically abstract and geometric surface.²⁰

The new west wing of the palace suggests the same volumetry as the two original turrets on the eastern side, through a game of symmetry, scale and proportion. The new turrets are in symmetry with the old ones but are partially truncated, up to two-thirds, at the base, in order to allow for an entrance space to the museum and to enable that the Calçada da Ajuda continues to have car and tram circulation. This game of relationships is emphasised by the simulation of a vertical row of windows at the top of the new turrets to the north and south. This simulation is declaredly a classical pastiche and presents itself as a fragment of the original building, in a forged white replica that mimics the language of the old palace façade.

This fragment solution for atop the new turrets is the most questionable aspect of the museum design. Because it results in a single plane without thickness, marked by the relief of the concavities of the window openings and the profile of the floor slabs, exterior fascias and bases. The surfaces of the new turrets do not fold into the respective façades on the east and west sides, and are thus left strangely isolated, with no anchoring. As an alternative, it could have been interesting to assume the radicality of the multiplication of the blades in a cross-section at both ends, thus heightening the abstract language but remaining in harmony with the idiom of the whole building. The tops, if they were flatter, could also support communication banners for the museum, in a more urban relationship based on communication with the city.

A STRONGROOM FOR THE JEWELS

All began with the jewel theft in The Hague in 2002. From then on, both public opinion and the authorities realised the importance and value of the Portuguese crown jewel collection; the institutional responsibility to protect them was heightened and also the responsibility to show them to the public in safety. The jewel theft and the amount of 6.2 million euros given to the Portuguese State as compensation led to the opportunity to create the museum and, at the same time, to complete the unfinished Ajuda Palace building.

In order to prevent future heists, the new Royal Treasure Museum was to exhibit the royal household's jewellery collection in a high security strongroom. The strongroom is a unique element in the museum design project, as it enables visitors to enter and walk around in its insides to see the royal family treasures. The coffer was conceived as a great strongroom measuring 40 metres in length (corresponding to the width of the palace courtyard), 10 metres in height, 9 metres wide and 40 centimetres thick. With its three floors, the strongroom is the central nucleus of the museum, where visitors find access in its interior, via ramps, to the permanent exhibition featuring more than 2,000 items belonging to the Portuguese crown.



João Carlos dos Santos, Rendering of the Royal Treasury Museum, Ajuda National Palace, Lisbon, 2019 © João Carlos dos Santos, Courtesy DGPC

In Sara Nunes' series, João Carlos dos Santos highlighted the unique character of the coffer: "We believe that the strongroom can almost be seen as a jewellery box. As if it were a container essentially holding that which we want to value dearly and protect." To distinguish it from the decidedly white interior of the rest of the building, the strongroom is clad in aluminium foam panels painted gold. With a view to making the coffer even more singular, the aluminium foam is backlit, meaning that at night, through the holes, the light is projected outside the building. In the aforementioned interview, João Carlos dos Santos said that this solution was inspired by the light of the sun falling on the window openings of the palace's incomplete façade before setting in the west.

THE DILEMMAS OF THE PALACE'S COMPLETENESS

When one visits the new Royal Treasure Museum, one will always have in mind the weight of its history, the great gestures, ambitions and delusions. Over decades several attempts at resolving the palace's "incompleteness" were made — from the multiple design possibilities to the different work financing models. The palace's never completed façade thus became part of the imaginary of the several generations of Portuguese people. For 40 years, from 1979 onwards, the palace's incomplete façade was a memory as a ruin that represented Portuguese history, as an interrupted, halted future, a project yet to be carried out.

The solution for completion of the west wing of Ajuda National Palace was never consensual. On the one hand, the possibility of accepting the "incompleteness" as a scar, a kind of violent and poetic gesture that openly exposed a wound, with a certain pride in the weakness and vulnerability shown in the building's architecture, was frequently advanced. In this scenario, the void window openings in the incomplete palace façade frame the sky and illuminate the large courtyard with the light of the setting sun. On the other, there were many attempts to heal the wound with a new design, with a construction that somehow completed and resolved an uncomfortable historical void with a solution that redeemed us through the supposed reparative

power of architecture. Here, one can recall the "minimal design" that proposed resolution of the urban hygiene problem of the ruin that was an embarrassment for the palace as a representation space of the State.

In 2022, the west wing of Ajuda Palace has now finally been completed, with the construction of the Royal Treasure Museum. And the problems that emerged from the palace's "incompleteness" have apparently been resolved. However, we should continue to ask questions about and learn from the episodes in the long history of the palace reconstruction process. And we must also critically assess the design that was finally realised. The fact that the palace completion resulted from a design project drawn up by the DGPC itself, with authorship by the architect João Carlos dos Santos, increases our responsibility for and the consequent scrutiny of the process and contours of the design's development.

1. Vanessa Rato, "As jóias da coroa roubadas correram um risco desnecessário", *Público*, 7 December 2002.
2. Sónia Trigueirão, "Os ladrões demoraram 40 minutos a roubar as jóias da coroa portuguesa e não foram apanhados", *Público*, 31 August 2019.
3. Polícia Judiciária, Obras de Arte Furtadas, Ouirvesaria (www.policiajudiciaria.pt/obras-arte-furtadas/).
4. Lina Santos, "Um Palácio por acabar há mais de 200 anos", *Diário de Notícias*, 17 March 2018.
5. Study for completion of the west wing of Ajuda National Palace, "Relatório final do júri do concurso público realizado", 25 January 1984, Competition Archives, Order of Architects, Lisbon.
6. Maria José Garrido, "A Maldição do Palácio: a história da construção do Palácio da Ajuda", *TVI*, 7 June 2021.
7. Maria José Garrido, "Terrenos cobijados: os polémicos condomínios fechados que vão nascer junto ao Palácio da Ajuda", *TVI*, 7 August 2021.
8. Gonçalo Byrne, Panel Introduction at the Public Consultation Debate on the Ajuda Execution Unit, Available at https://cidadania.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/urbanismo/planeamento_urbano/unidades_execucao/ajuda/uni_exe_ajuda_painel.pdf
9. Vanessa Rato, "Seguro das jóias da coroa vai chegar quatro anos depois do roubo", *Público*, 23 September 2006.
10. Giambattista Tiepolo, *Deposition of Christ in the Tomb*.
11. Lucinda Canelas, "Palácio da Ajuda com obras de Massapina", *Público*, 4 August 2012.

IMAGES

- p. 48: View of the Ajuda National Palace South Façade
- p. 49: Engraving of the Ajuda Royal Palace. In J. P. Monteiro (ed.), *Paisagens e Monumentos de Portugal*, n.d.
- p. 50: Raul Lino, Study of the Completion of Ajuda National Palace, Lisbon, 1956
- p. 50: Gonçalo Byrne, Model of the Project of Close and Finish of Ajuda National Palace, Lisbon, 1990
- p. 51: View of the Ruins of the Ajuda National Palace, Lisbon, 2012
- p. 52: João Carlos dos Santos, West Elevation of the Royal Treasury Museum, Ajuda National Palace, Lisbon, 2019
- p. 53: João Carlos dos Santos, Rendering of the Royal Treasury Museum, Ajuda National Palace, Lisbon, 2019
- p. 54: View of the Royal Treasury Museum from the Botanical Garden
- p. 55: Detail Views of the Royal Treasury Museum

12. Jorge Barreto Xavier, "Verdades inconvenientes", *Diário de Notícias*, 29 June 2021.
13. Lucinda Canelas, "Acabar o Palácio da Ajuda e fazer dele uma caixa de jóias", *Público*, 19 September 2016.
14. Lusa, "Inauguração do Museu do Tesouro Real adiada para 2022", *RTP*, 10 November 2021.
15. Completion of Ajuda Palace, Communiqué of the Southern Portugal Chapter of the Order of Architects, 22 September 2016. Available at <https://oasrs.org/noticias/173/>
16. Isabel Salema, Lucinda Canelas, "Há um bocadinho de cultura low cost no projecto para o Palácio da Ajuda", *Público*, 22 September 2016.
17. Lucinda Canelas, "Acabar o Palácio..."
18. Isabel Salema, Lucinda Canelas.
19. Sara Nunes, *No País dos Arquitectos*, ep. 24, *Público* podcast, 5 January 2022.
20. João Carlos dos Santos, "Ajuda National Palace, West Wing — Royal Treasure Exhibition", *Arqa* 132, 2018, pp. 58–67.

BIENAL DE VENEZA:

A FESTA ACABOU?

Acima de tudo, tornámo-nos cada vez mais conscientes dos perigos globais, resultantes das nossas práticas espaciais, incluindo o transporte e o controlo ambiental, mas continuamos a viver como se estivéssemos sozinhos num planeta passivo de recursos infinitos. Parafraseando o cantor Prince, continuamos a festejar como se estivéssemos em 1999.

Harshim Sarkis, Manifesto da Bienal de Veneza de 2021¹

Um sentimento de “fim de festa” parece atravessar hoje os discursos em torno da Bienal de Veneza, e sobretudo da sua edição de Arquitetura. Duas décadas depois do otimismo fim-de-século, anunciado por Prince na sua canção pop 1999 — ironicamente retomada no texto de Harshim Sarkis, comissário-geral da última Bienal —, o pensamento crítico olha hoje para a produção arquitetónica contemporânea com algum pessimismo. Sarkis sugere que as “práticas espaciais” (sobretudo as dos arquitetos, presume-se) devem ser urgentemente repensadas, a bem da sustentabilidade ambiental do planeta. Sugiro eu: talvez devéssemos começar por repensar a própria Bienal, a bem da sustentabilidade de Veneza. Voltaremos a este tema no final do texto.

Façamos, para já, um percurso cruzado entre diferentes visões: do desafio lançado pela última Bienal — *How Will We Live Together?* —, à resposta dada pelo coletivo depA, curadores do Pavilhão de Portugal: *In Conflict*; da presença portuguesa nas diversas edições do evento, evidenciada pela exposição *Radar Veneza* (Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2021), à minha própria experiência como curador na Bienal de Veneza de 2016; e, por fim, do debate patrocinado pela The Architecture Foundation — “100 Day Studio: The exhibitionists” (2020) —, ao contundente artigo assinado por Carolyne Smith na *Architectural Review* — “Outrage: The Venice Biennale Makes a Mess” (2021). Todos estes momentos fornecem pistas para refletirmos sobre o referido “fim de festa” arquitetónico em Veneza.

COMO VAMOS VIVER JUNTOS? E EM CONFLITO?

Anunciada para 2020, mas adiada um ano devido à pandemia de Covid-19, a XVII edição da Bienal de Arquitetura de Veneza apresentou um tema premonitório: Como vamos viver juntos? Depois da crise pandémica e em plena crise ambiental? Entre os habitats naturais e os artificiais? Entre mim e o Outro? Na cidade ou fora dela? Na discórdia entre as nações?

Harshim Sarkis instigou os arquitetos e curadores participantes — 112 convidados nas secções-tema (Pavilhão Central e Arsenale) e os restantes designados pelos 60 países nos seus pavilhões nacionais — a pensarem e a mostrarem novas formas de “contrato social” (à *la Rousseau*) capazes de gerar um novo “contrato espacial” entre a arquitetura, a vida humana e a das outras espécies; mas lembrando, como Aristóteles, que a cidade será sempre o grande palco dessa interação socioespacial. Escreveu Sarkis: “Como vamos viver juntos? é uma pergunta simultaneamente antiga e urgente. Os babilónios colocaram-na, enquanto construíam a sua torre. Aristóteles colocou-a quando escreveu sobre política. A sua resposta foi ‘a cidade’.”²

Os contributos dos participantes na Bienal de 2021 foram, na sua maioria, pouco convincentes, permanecendo mais no diagnóstico pseudocientífico ou na efemeridade da experiência coletiva — entre a ecologia ambiental e a ecologia social —, do que no ensaio propositivo ou no projeto disciplinar da arquitetura e da cidade. Numa conferência recente, no âmbito da exposição *Radar Veneza*³, o historiador francês Jean-Louis Cohen resumiu bem o espírito desta edição: nas últimas Bienais de Arquitetura, os participantes convidados para o Pavilhão Central e para o Arsenale realizaram, quase sempre, instalações muito contaminadas pelas linguagens dos museus da arte contemporânea, embora fazendo-o de um modo naïf; desta vez, e numa mudança de estratégia, resolveram produzir análises com pretensões científicas — como num museu de ciência — fazendo-o, uma vez mais, de forma absolutamente amadora.

1. Ver <https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/statement-hashim-sarkis>, tradução do autor.

2. Ibid.

3. *Radar Veneza* – Debate “Da Produção ao Arquivo / From Production to the Archive”, Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2 de outubro 2021. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=RxCyrp9Q0aQ>

Tal aconteceu em secções esotéricas desta Bienal como “As One Planet” (Giardini de Sant’Elena) ou “Among Diverse Beings” (Arsenale), estranhamente integradas no seio de outras temáticas, bem mais estruturadas, como as das secções “As New Households” e “Co-Habitats” (ambas no Arsenale) em torno de novas experiências de coabitação e cocriação urbana.

No Pavilhão Central, destacaria o ensaio projetual levado a cabo pelo coletivo DOGMA, *The Opposite Shore. Retrofitting Suburban Settlements from Property to Cooperation*, que, como o título indica, equacionava as possibilidades de reconversão cooperativa de milhares de mansões privadas resultantes do *sprawl* suburbano belga. A propósito da Bélgica, este país apresentou uma das representações nacionais mais inteligíveis, entre os pavilhões dos Giardini da Bienal — *Composite Presence* com curadoria do atelier Bovenbouw Architectuur — na qual, e fugindo à instalação artística ou à análise ambientalista, se utilizaram, criticamente, materiais da arquitetura — grandes maquetes —, colocando em diálogo tipologias e morfologias da cidade informal; ou seja, abordando a relação entre a vida coletiva e a “forma compósita” da cidade, tema quase tabu para a crítica de arquitetura mais moralista ou antiformalista.



depA Architects, *In Conflict*, Pavilhão de Portugal, Biennale Architettura 2021, Veneza
© Andrea Avezzi. Cortesia: La Biennale di Venezia

A representação portuguesa soube distanciar-se, simultaneamente, de apologias e de moralismos formais, preferindo expor uma das “feridas” abertas pelo manifesto de Harshim Sarkis: a política, os políticos, os seus populismos e os conflitos por estes gerados na *pólis* (de onde todos emergem). Para isso, o coletivo depA — Carlos Azevedo, João Crisóstomo, Luís Sobral, a que se juntou o curador Miguel Santos — partiu à procura de sete episódios polémicos na História da Democracia portuguesa, confrontando-a com as suas próprias contradições⁴.

Apresentando os seus conteúdos através de painéis e maquetes, em depurados suportes monocromáticos e em claro contraste com a profusão ornamental do seu “contentor” — o *piano nobile* do Palazzo Giustinian Lolin —, a exposição *In Conflict*⁵ tomou como base a diversidade de notícias publicadas sobre cada um desses sete episódios, para (des)multiplicar as leituras políticas e disciplinares do conflito, noutros lugares e projetos portugueses; talvez em número exagerado para o espaço e tempo usual de visita a um pavilhão nacional.

Essa visão caleidoscópica, proposta pelos depA, conseguiu falar mais para dentro do que para fora de Portugal, uma vez que o “atlas” de páginas noticiosas exibidas nos painéis do pavilhão privilegiou, antes de tudo, a língua portuguesa, o mesmo acontecendo nos diálogos ocorridos em cinco dos nove debates organizados em torno dos temas da exposição (quase todos online e em tempo de pandemia)⁶. As questões debatidas sobre a realidade nacional, como as políticas de habitação, as linhas de violência urbana ou a descolonização da cidade (em todos os sentidos) são afinal comuns a tantas outras *pólis* “em conflito”, como, por exemplo, a própria cidade-anfitriã: Veneza. Teria valido a pena, por isso, ampliar ainda mais as geografias tratadas nesses debates. De louvar, no entanto, foi o modo como, entre o convite direto e a organização de uma “call for ideas”, os depA atribuíram a

4. Os sete episódios são: a conturbada história da construção/demolição das Torres do Bairro do Aleixo (Porto); o quotidiano do Conjunto Habitacional dos Cinco Dedos (Lisboa-Chelas); o Programa SAAL no Algarve e os seus “Índios da Meia-Praia” (Lagos); o paradoxal processo participativo no Plano de Pormenor da Aldeia da Luz (Mourão-Alqueva); a Reconversão do Estaleiro da Margueira (Almada); a Reabilitação da Ilha da Bela Vista (Porto); e a Reconstrução de Casas Destruídas pelos Incêndios de 2017 (Pinhal Interior, Centro de Portugal).

5. *In Conflict*, representação portuguesa na XVII Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia 2021, Palazzo Giustinian Lolin, Veneza, 22 de maio a 21 de novembro 2021.

6. Ver <https://www.inconflict.pt/>



Bovenbouw Architectuur, *Composite Presence*, Pavilhão da Bélgica, Biennale Architettura 2021, Veneza © Francesco Galli. Cortesia: La Biennale di Venezia

curadoria das nove sessões a outros protagonistas que investigam e interrelacionam essa diversidade temática. Da exposição fica-nos um catálogo, em dois volumes⁷, bem desenhado e organizado, e uma compilação documental de reportagens televisivas, sarcasticamente remontadas em vídeo por Sofia Augusto.

O Leão de Ouro para o melhor projeto na Bienal de 2021 foi atribuído ao coletivo raumlabor-berlin e aos seus *Instances of Urban Practice* (presentes no Arsenale). Através de diversas instalações efémeras ou de ocupações espontâneas de espaços negligenciados da capital alemã, o coletivo gerou “lugares e ocasiões” (como diria Aldo van Eyck⁸) de interação com os cidadãos, privilegiando o debate coletivo, a pedagogia aberta e a criação em comunidade. A minha referência a Van Eyck é propositada, porque o trabalho dos raumlabor retoma (por vezes de modo literal) a revisão crítica da cidade moderna ou o ideário da contracultura das décadas de 1960–1970: entre o Team 10 e a Internacional Situacionista; entre o high-tech Archigram e o low-tech hippie de Woodstock. Fá-lo, hoje,

de um modo já não “contracultural”, mas antes “politicamente correto”.

Ainda no Arsenal, e uns metros depois da “instalação” dos raumlabor, um pavilhão menos sofisticado, pensado por Daniel Talesnik e Andres Lepik, mostrou-nos a importância das *Infraestruturas da Cidade de São Paulo* — essa sim, a *pólis* de todos os conflitos. Ali, por momentos, parámos para ver o modo como, entre outros casos, uma multitude de pessoas de diferentes condições sociais e culturais se apropria dos vãos livres (em todos os sentidos) do edifício do SESC 24 de Maio, desenhado por Paulo Mendes da Rocha; e como é também possível gerar “contratos sociais” espontâneos e imprevistos, a partir de um assumido “contrato espacial” com arquiteturas formais, permanentes, infraestruturais. Eis a prova de que o bem-intencionado manifesto de Harshim Sarkis conseguiu gerar leituras muito diversas, por vezes quase contraditórias.

RADAR VENEZA E O DEBATE SOBRE O PAVILHÃO DE PORTUGAL

Os arquitetos portugueses vêm marcando presença na Bienal de Veneza há mais de quatro décadas, através de participações individuais, a convite da própria organização, ou de representações oficiais em pavilhões nacionais ali promovidos pelos sucessivos governos. Na verdade, nas edições de Arquitetura, essa “oficialização” iniciou-se apenas em 2002, data a partir da qual o país manteve uma presença regular em Veneza, em alternância com as edições dedicadas à Arte.

Sobre essas e outras questões debruçou-se a recente exposição *Radar Veneza, Arquitetos Portugueses na Bienal, 1975–2021*⁹, comissariada por Joaquim Moreno e Alexandra Areia para a Casa da Arquitectura em Matosinhos. Procurando ir muito além do simbólico, mas parco, espólio documental cedido pela Direção-Geral das Artes (DGArtes) àquela instituição sobre a presença de Portugal em Veneza, os curadores partiram em busca de outros documentos inéditos e publicados sobre a temática; mas sobretudo do registo de uma “história oral” dessas participações e representações, por recurso a entrevistas aos participantes envolvidos nas diversas edições do evento. Daí resultou um percurso expositivo linear, composto por tabelas cronológicas, fichas técnicas e algum material iconográfico, muito sintético, sobre as presenças portuguesas na Bienal de Arquitetura. Apesar de etapista, essa leitura curatorial permitiu perceber alguns curiosos cruzamentos autorais e geracionais estabelecidos ao longo dessa história de quase meio século. O desenho expositivo, desenvolvido pelo atelier Barbas Lopes Arquitetos, incorporou ainda projeções em vídeo das referidas entrevistas e, pontualmente, exemplares dos catálogos resultantes das diversas edições da Bienal, estes dispostos de um modo não-cronológico.

O momento mais original da exposição ficou reservado para o seu centro gravítico, o “Bairro Veneza”, um conjunto diversificado de delicadas estruturas em ferro, suportando 24 maquetes em papel-tecido — desenhadas e montadas por Ivo Poças Martins — dos sucessivos espaços em que foram “alojados” os pavilhões portugueses em Veneza. Utilizo o verbo “alojar” porque esse conjunto de maquetes revelou-nos um facto já conhecido: o Estado português não tem, nunca teve, e não parece desejar ter um pavilhão definitivo em Veneza, preferindo arrendar espaços na cidade, por temporadas, para as suas representações oficiais. Nunca encontrei uma explicação lógica para isso, mas penso que se baseará na ingénuo esperança de que a Bienal de Veneza venha a disponibilizar um terreno nos Giardini, ou no Arsenale, para que Portugal ali instale o seu pavilhão definitivo, entre os países que conseguiram negociar essa possibilidade atempadamente.

Até que esse “mito” se concretize, o Ministério da Cultura continuará a pagar rendas sumptuosas para utilizar palacetes ou antigos armazéns em Veneza, pedindo aos curadores de cada representação — entre as edições de Arte e de Arquitetura — que agucem o seu “engenho” criativo e

7. depA architects, *In Conflict*, XVII Mostra Internazionale di Architettura, cat. exp., vols. I e II, Lisboa/Porto: DGArtes, Circo de Ideias, 2021.

8. Aldo van Eyck, “Place and Occasion”, *Progressive Architecture* 43, 1962, p. 155.

9. *Radar Veneza, Arquitetos Portugueses na Bienal, 1975–2021*, Casa da Arquitectura, Matosinhos, 16 de abril 2021 a 30 de janeiro 2022.



Joaquim Moreno, Alexandra Areia, *Radar Veneza. Arquitetos Portugueses na Bienal 1975–2021*, Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2021–2022 © Ivo Tavares Studio

financeiro para neles instalarem as suas propostas. Soube-se, recentemente, que o próximo aluguer do Palácio Franchetti, no Grande Canal, custará ao Estado português 300 mil euros/ano¹⁰, uma quantia acima do orçamento regular destinado à produção dos próprios conteúdos expositivos; uma situação absurda, mas bem conhecida dos curadores e criadores portugueses que passaram pela Bienal.

No catálogo de *Radar Veneza*, a curadora Alexandra Areia, baseada nos depoimentos desses participantes compilados pela exposição, conclui:

*Portugal tem marcado uma presença regular desde a sua primeira participação oficial em 2002, mas também algo elusiva, em perpétuo nomadismo, com passagens por múltiplos lugares de Veneza. [...] Além desse percurso errático, as participações oficiais da Bienal de Arquitetura de Veneza têm sido também marcadas por circunstâncias e contextos organizativos flutuantes, por vezes até turbulentos, que acabam por refletir-se na própria concepção dos projetos curatoriais. [...] A ausência de um espaço permanente em Veneza contribui para que Portugal acabe por replicar na Bienal a sua crónica condição de país periférico, sem obter a adesão e a projeção internacional que países representados nos seus respetivos pavilhões nos Giardini conseguem mais facilmente atrair.*¹¹

Nos debates públicos, realizados em torno desta exposição, defendi que a situação “periférica”, descrita por Alexandra Areia, deveria ser encarada não como um estigma, mas como uma oportunidade para Portugal procurar um lugar definitivo para o seu pavilhão, fora dos terrenos glamorosos e exclusivos da Bienal; adquirindo-o, antes, no seio do tecido urbano de Veneza, e deste modo contribuindo para a sua revitalização. Se, ao longo das últimas décadas, o país tivesse canalizado para esse fim os montantes despendidos anualmente em alugueres de espaços, o pavilhão português estaria hoje definitivamente concretizado, afirmando-se como um exemplo incontestável de responsabilidade cultural, social e ambiental. Mais: poderia ser uma verdadeira embaixada do país em Veneza, permanentemente aberta à vida da cidade, ao debate interdisciplinar, à residência artística e à criação contemporânea, dentro e fora dos períodos de representação em cada Bienal de Arte, Arquitetura e Cinema; e isto é algo que nenhum pavilhão nacional, localizado no meio dos Giardini de Sant’Elena ou do Arsenale, conseguirá jamais corporizar.

No essencial, esta defesa da Bienal enquanto oportunidade de revitalização urbana resgata o pensamento que motivou Vittorio Gregotti a organizar, entre 1974 e 1976, diversas manifestações em torno da Arquitetura no seio da Bienal de Arte de Veneza, e que constituíram o embrião daquela que viria a ser a primeira edição exclusivamente dedicada à disciplina, realizada em 1980. Sobre o pioneirismo desse pensamento, escreveu o curador Joaquim Moreno, no catálogo de *Radar Veneza*:

E o novo diretor de artes visuais [da Bienal], o arquiteto Vittorio Gregotti (1974–1976), exigiu como condição para aceitar o cargo a inclusão da arquitetura como uma nova parte do setor que dirigia.

10. Christiana Martins, Luciana Leiderfarb, “Batalha em Veneza: toda a história da polémica representação portuguesa na Bienal”, *Semanário Expresso*, 20 de fevereiro 2022.

11. Alexandra Areia, “A Representação Nacional”, in *Radar Veneza, Arquitetos Portugueses na Bienal, 1975–2021*, cat. exp., Lisboa/Matosinhos: DGArtes/Casa da Arquitectura, 2021, pp. 40–41.

*O efeito mais visível e mais profundo desta mudança, do fim da Bienal como concurso ou competição, foi a sua mobilização como agente transformador da cidade, capaz de utilizar outros espaços, mobilizar outros agentes e atrair outros públicos.*¹²

No mesmo catálogo, a investigadora da história da Bienal de Veneza, Léa-Catherine Szacka, reforça a visão “descentralizadora” de Gregotti, sobretudo na edição de 1976:

*Sob o título Ambiente-Arte, o evento de 1976 questionou a relação entre a arquitetura e as outras artes. Tomou o partido de um único tema — o ambiente — sobre o qual Gregotti pretendia um ponto de vista crítico, algo inédito no contexto veneziano. [...] Outra novidade foi a descentralização das exposições: tradicionalmente confinada aos jardins públicos de Sant’Elena, a exposição tomou conta de muitos edifícios e estruturas na cidade caídos em desuso: igrejas, armazéns, locais de construção, palácios, etc.*¹³

Alguns desses edifícios e estruturas reutilizados por Gregotti entre 1974 e 1976 — como as grandes Moagens Stucky, na Giudecca, ou os Armazéns do Sal, em Zattere — foram então palco de exposições que colocaram em diálogo a criação contemporânea com a Veneza urbana e industrial (que começava então a desaparecer); tal como, três anos depois, Aldo Rossi “conversaria” com a Veneza monumental, através do itinerante Teatro del Mondo — um edifício belo e precário, montado sobre uma simples plataforma flutuante, mas capaz de nos comover e de nos revelar, uma e outra vez, a riqueza urbana e arquitetónica daquele território.

Quando, em 2016, fui convidado pelo Ministério da Cultura a pensar e curar, em conjunto com Roberto Cremascoli, a representação portuguesa à XV Bienal de Arquitetura de Veneza, esse desejo descentralizador e essa comoção perante a cidade levou-nos imediatamente a propor que o Pavilhão de Portugal se localizasse no seio de Veneza, de preferência num lugar revelador da sua memória coletiva. Em face do parco orçamento que nos foi proposto, do qual mais de metade se destinaria ao aluguer de um qualquer armazém ou palacete, procuramos um lugar não-convencional e não-

-dispendioso — um edifício abandonado ou inacabado na cidade — no qual pudéssemos abordar o tema do alojamento social, uma das possíveis “frentes de batalha” dos arquitetos, tal como proposto por Alejandro Aravena, comissário-geral da Bienal desse ano.

Desse desejo e desse contexto — por nós explicados na entrevista publicada no catálogo de *Radar Veneza*¹⁴ — surgiu a possibilidade de abordar a obra de Álvaro Siza face às transformações operadas nos seus bairros residenciais, em várias cidades europeias, e particularmente em Veneza. Situado na Ilha da Giudecca, o projeto interrompido do Bairro do Campo di Marte — parte integrante de um Plano Geral ganho por Siza em concurso na década de 1980 — tinha-se tornado num exemplo eloquente da entropia política e social que a cidade atravessa: a desertificação habitacional, provocada pelo incremento turístico e pela saída progressiva da população autóctone; o deficit de investimento público no alojamento das famílias carenciadas da ilha; e o atraso nos processos de reabilitação da cidade que vão conduzindo à sua progressiva decadência.

Decidimos, então, “okupar” um edifício inacabado na obra interrompida do Campo di Marte e ali instalar o Pavilhão de Portugal perante a anuência envergonhada das autoridades locais e o entusiasmo inesperado dos *giudeccini*. Foram estes, na verdade, que corporizaram o tema da nossa representação — juntamente com os habitantes que encontramos noutros bairros desenhados por Álvaro Siza, no Porto, em Haia e Berlim —, tornando a obra do arquiteto português num pretexto e num veículo para um projeto curatorial mais amplo.

Dentro do pavilhão, relembrámos ainda a primeira presença de Siza em Veneza, na exposição-debate que Vittorio Gregotti organizou para a Bienal de 1976 — *Europa-America. Centro Storico e Suburbio* —, a qual contaria com o incontornável protagonismo de Aldo Rossi, então reforçado pela difusão internacional do seu livro *A arquitetura da cidade* (1966). Por tudo isto, atribuímos à representação portuguesa de 2016 o título *Neighbourhood: Where Alvaro meets Aldo*¹⁵, homenageando as “frentes de batalha” travadas pela cidade habitada: as de Siza, de Gregotti e de Rossi (este último também autor de um edifício de habitação social no Campo di Marte, integrado no plano traçado por Siza).

Após o encerramento da XV Bienal de Arquitetura, em novembro de 2016, e face a um certo embaraço político gerado pelo Pavilhão de Portugal, as autoridades venezianas decidiram retomar as obras do edifício por nós “okupado”, no sentido de concluir as 19 unidades de habitação social

Nuno Grande, Roberto Cremascoli, *Neighbourhood, Pavilhão de Portugal, Biennale Architettura 2016, Veneza* © Nicolò Galeazzi / Atelier XYZ



12. Joaquim Moreno, “República de Castores”, in *ibid.*, p. 22.

13. Léa-Catherine Szacka, “Annalizzare il Posto”, in *ibid.*, p. 60.

14. Nuno Grande e Roberto Cremascoli, entrevista sobre a representação portuguesa na Bienal de Veneza de 2016, in *ibid.*, pp. 322–325.

15. *Neighbourhood. Where Alvaro meets Aldo*, representação portuguesa na XV Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia 2016, Campo di Marte, La Giudecca, Veneza, 26 de maio a 27 de novembro 2016.

que o compõem. Na sequência desta experiência, escrevi, mais tarde, um breve texto onde procurei estabelecer uma relação entre o “não-pavilhão” português (como lhe chamámos), a Bienal e a cidade:

*Ano após ano, nos Giardini da Bienal de Veneza, os pavilhões nacionais tornam-se “displays” de um evento passageiro e ostentativo, condenados a permanecer, no resto do tempo, vazios e fechados à cidade; por contraste, em 2016, na Ilha da Giudecca, um “não-pavilhão” efêmero deu lugar a um habitat permanente, restabelecendo uma nova esperança na comunidade veneziana.*¹⁶

Reafirmava, assim, a minha convicção de que a “turistificação” de Veneza e a “parque-tematização” da sua Bienal, sobretudo nos seus recintos tradicionais, em nada contribuem para a coesão urbana e social da cidade, obrigando, inclusive, os seus habitantes a pagar um dispendioso bilhete para visitar jardins e espaços patrimoniais que, afinal, lhes pertencem por direito.

Os debates que derivaram das exposições *Radar Veneza* (2021) e *Neighbourhood* (2016), sobre o futuro da Bienal de Veneza — e em particular sobre a localização definitiva do Pavilhão de Portugal —, permanecem ainda em aberto, mas alertam-nos para a necessidade de acabarmos com esse longo desperdício de tempo e de recursos tão essenciais à revitalização da própria cidade que lhe dá sentido.

COMO VAMOS VIVER COM VENEZA? E QUAL O CONTRIBUTO DA BIENAL?

Durante as minhas visitas a Veneza, entre 2014 e 2018, percebi que uma nova geração de curadores de arquitetura europeus vem realizando uma série de eventos-*off* no seio daquela cidade, procurando “parasitar” — como os próprios gostam de afirmar — o totalitarismo cultural da Bienal ao longo dos meses da sua realização.

Nos anos subsequentes ao fecho do nosso “não-pavilhão” de Portugal, eu e o Roberto Cremascoli fomos convidados por alguns desses curadores a participar em diferentes encontros que visavam debater precisamente essas formas “parasitárias” de expor arquitetura. Um deles ocorreu no fórum online “100 Days Studio”, promovido pela Architectural Foundation de Londres¹⁷, que teve a coordenação de Davide Tommaso Ferrando, jovem crítico e curador do *Unfolding Pavilion* de Veneza (2016 e 2018). A sessão, provocatoriamente denominada “The Exhibitionists”, ocorreu no dia em que a Bienal de Arquitetura de 2020 deveria abrir portas e juntou a nossa experiência curatorial às dos outros mentores desse mesmo pavilhão — Daniel Tudor Munteanu e Sara Favargiotti — mas também à dos criadores do *Airbnb Pavilion* — Fabrizio Ballabio e Alessandro Bava — presentes no evento de 2014.

Como as suas designações indicam, esses pavilhões temporários ocuparam espaços da cidade de Veneza marcados: ora pelo turismo urbano — espaços anunciados na plataforma Airbnb e arrendados de forma subversiva; ora pelo “esquecimento” urbano — obras notáveis de arquitetura como a Casa Cicogna em Zattere, de Ignazio Gardella, ou o Bairro IACP Giudecca de Gino Valle. No primeiro exemplo, um vulgar apartamento foi convertido numa galeria temporária, na qual obras de 50 criadores questionaram a concentração turística e cultural na cidade; no segundo, deram-se a conhecer projetos de jovens arquitetos nos mencionados edifícios de Veneza, interagindo com os habitantes locais, os quais raramente participam diretamente nas atividades das Bienais.

Participei nalguns desses momentos e partilho uma convicção com esses curadores: talvez mais do que a arte, a arquitetura transporta, pela sua natureza ontológica, um pensamento crítico sobre a cidade; e nesse sentido, a Bienal de Arquitetura de Veneza não tem de ser apenas uma festa privada para arquitetos diletantes, que a visitam como participantes ou turistas; pode ser também um palco de encontro com os venezianos, interpelando-os sobre os inúmeros dilemas espaciais e territoriais que partilham com tantos outros cidadãos do mundo. Foi isso, precisamente, que o “não-pavilhão” de Portugal de 2016 procurou indagar, de algum modo também ele “parasitando” a própria Bienal que o integrou. Como afirma Davide Tommaso Ferrando, uma Bienal de Arquitetura deve ser, antes de tudo, esse “exibicionismo que age” criticamente.

Um ano depois da realização de “The Exhibitionists”, e em cima da adiada data de inauguração da Bienal (maio de 2021), a revista *Architectural Review* publicou um importante artigo sobre o evento, assinado por Carolyn Smith¹⁸. Nele eram de novo abordadas questões sobre a “turistificação” da cidade, a partir do impacto da “festa”:

*Enquanto os 600.000 visitantes da Bienal contribuem, indubitavelmente, para os 3,3 biliões de libras anuais [aprox. 4 mil milhões de euros], gerados pelo turismo na economia local, o surto de Covid-19 veio mostrar até que grau esse mesmo turismo despojou Veneza, até ao nível da vulnerabilidade crónica. Numa era de excesso de exposições internacionais, de incontáveis distrações, e de reduzidos períodos de atenção, pode-se questionar se um evento temporário consegue atingir algum significado para lá da sua efemeridade. Os curadores podem pensar que a sua contribuição mudará o mundo, mas, no seu âmago, a Bienal tornou-se uma experiência turística (ostensivamente intelectualizada) —, um parque temático transitório de ideias para uma elite.*¹⁹

16. Nuno Grande “La Giudecca: Where an Ephemeral non-Pavilion Gave Way to a Permanent Habitat”, in Bruno Gil, João Manuel Miranda, Martinho Araújo (eds.), *CASA Origin, Coimbra Architecture Summer Atelier*, Coimbra: EDARQ, 2021, p. 132.

17. “Day 32 of the 100 Day Studio: The Exhibitionists”, The Architecture Foundation, Londres, 23 de maio de 2020. Ver https://www.youtube.com/watch?v=7bNAzVGa_bo

18. Carolyn Smith, “Outrage: the Venice Biennale Makes a Mess”, *The Architectural Review* 1482, jun. 2021.

19. Ibid., tradução do autor.



Davide Tommaso Ferrando, *Unfolding Pavilion*, Bairro IACP Giudecca (Gino Valle), Veneza, 2018 © Atelier XYZ. Cortesia: Davide Tommaso Ferrando

Como se percebe, a referida “parque-tematização” da Bienal de Veneza tornou-se alvo crescente da crítica ao evento, a que se junta o seu já longo cariz “nacionalista” — um país, um pavilhão, um prémio para a melhor representação nacional —, facto que nos remete para a sua matriz oitocentista (1895), mas que vem perdendo total sentido no seio de um mundo cada vez mais globalizado e culturalmente interativo.

Outras comparações tornam-se ainda mais pungentes, como a de Jean-Louis Cohen — também ele curador do Pavilhão da França em 2014 — que olha a atual Bienal de Veneza como uma espécie de Jardim Zoológico, onde alguns países ganharam direito a ter as suas “jaulas”, para deleite dos 50.000 convidados na semana inaugural do evento e de outros 150.000 visitantes ao longo dos seis meses seguintes²⁰.

A questão de fundo, no que respeita sobretudo à responsabilidade disciplinar da Bienal de Arquitetura, é que a “pegada” socioecológica desses 200.000 participantes anuais, para além do claro prejuízo ambiental gerado (viagens de avião, transportes de material, resíduos não recicláveis dos pavilhões), em nada contribui para contrariar a descrita vulnerabilidade crónica do tecido de Veneza. O artigo da *Architectural Review* deixou-nos sugestões, mas sobretudo duas perguntas no ar:

*Um legado mais significativo seria empregar esses recursos consideráveis para gerar empregos para a população residente (e decrescente) de Veneza. Sendo uma das instituições mais dominantes da cidade, está na hora de perguntar: afinal, que interesses defende a Fundação Bienal de Veneza? [...] Este será o tempo da Bienal perguntar, não “Como vamos viver juntos?”, mas “Como vamos viver com Veneza?”*²¹

O artigo disparava a primeira questão em direção a Roberto Cicutto, o novo Presidente da Fundação da Bienal de Veneza, mas devolvia a segunda a Harshim Sarkis, comissário-geral do evento em 2021, que, de tão preocupado em perspetivar uma vida ecológica e sustentável para o planeta, não percebeu que o sentimento de “fim-de-festa”, descrito pelo seu manifesto, começava afinal na própria insustentabilidade de Veneza e da sua Bienal.

DEPOIS DA FESTA

Ao longo deste texto identifiquei momentos muito distintos mas que, em comum, demonstram o modo como vivemos hoje uma mudança de paradigma em relação à prática dos arquitetos e à sua exposição cultural: em manifestos, mais justos ou mais moralistas, em prol de uma arquitetura de cocriação, ecologicamente responsável, contra a produção singular do chamado “star system” (lembremos que Eduardo Souto de Moura ganhou o Leão de Ouro de Veneza na edição de 2018); em eventos que evitam falar das práticas e dos instrumentos tradicionais da arquitetura para os diluir em processos mais próximos das ciências sociais ou ambientais; em diagnósticos que revelam fragilidades institucionais impeditivas de uma participação mais estruturada de Portugal nesse fórum a que se deu o nome de “Bienal de Veneza”; e, por fim, em evidências de como esse fórum se vem fechando sobre si mesmo, perdendo pertinência crítica enquanto verdadeiro encontro entre criadores, e destes com a própria cidade que os acolhe, como defendia Vittorio Gregotti no início da década de 1970.

A glamorosa festa veneziana dos arquitetos parece estar a chegar ao fim, tal como a conhecíamos. O que nos resta fazer então? Não professo soluções mágicas, mas, como se percebe, venho idealizando que Veneza se torne, de novo, no grande laboratório da sua Bienal; ou seja, num lugar da experimentação crítica e criativa, resultante de esforços e fundos concertados entre a União Europeia, a UNESCO (a cidade é afinal Património de toda a Humanidade), o Município de Veneza e a Fundação Bienal de Veneza, e sobretudo destes com os vários países participantes, visando a aquisição e implantação de verdadeiras embaixadas ou centros culturais no seio da cidade, a que deixaríamos de chamar “pavilhões nacionais”.

A concretizar-se, o grande objetivo seria o da revitalização do tecido social e urbano de Veneza, através de um contributo efetivo para a recuperação de edifícios e espaços públicos existentes — já consagrados ou ainda negligenciados —, salvando-os da degradação e do previsível afundamento nas águas da Lagoa; enfim, tornando-os, como referi, palcos da verdadeira presença (não-efémera e não-nacionalista) de cada país participante, entre os venezianos e os turistas, e muito para lá desses lugares que se tornaram símbolos de exclusão: os Giardini e o Arsenale, sendo estes devolvidos aos cidadãos.

Se a festa dos arquitetos está no fim, então que comece a festa da cidade.

20. *Radar Veneza* — Debate: “Da Produção ao Arquivo / From Production to the Archive”, Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2 de outubro 2021. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=RxCyrp9Q0aQ>

21. Carolyn Smith, tradução do autor.

IMAGENS

p. 68: depA Architects, *In Conflict*, Pavilhão de Portugal, Biennale Architettura 2021, Veneza

p. 69: Dogma, *The Opposite Shore: The Suburban Settlement from Private Property to Co-operative Living*, 2016–2019, Biennale Architettura 2021, Veneza

p. 70: Davide Tommaso Ferrando, *Unfolding Pavilion*, Bairro IACP Giudecca (Gino Valle), Veneza, 2018

p. 71: Aldo Rossi, *Teatro del Mondo*, Veneza, 1979–1980

VENICE BIENNALE: IS THE PARTY OVER?

Above all, we have become increasingly aware of the global dangers of our spatial practices, including transportation and environmental controls, but we continue to live as if alone on a passive planet of endless resources. To paraphrase from the singer Prince, we continue to party like it was 1999.

Hashim Sarkis, Venice Biennale Manifesto, 2021¹

A “the party’s over” sentiment seems to dominate the discourse around the Venice Biennale, especially the Architecture edition. Two decades on from the fin-de-siècle optimism, anticipated by Prince in his pop song 1999 – and ironically taken up again in the text by Hashim Sarkis, the curator of the most recent Biennale – critical thought today looks at contemporary architectural practice with a certain amount of pessimism. Sarkis suggests that “spatial practices” (especially those of architects, one presumes) must be urgently rethought, for the good of the environmental sustainability of the planet. Here’s a suggestion: perhaps we should start by rethinking the Biennale itself, for the good of the sustainability of Venice. We shall return to this topic at the end of this article.

But first, let us plot a twisting course between differing visions: from the challenge launched by the most recent edition of Biennale, “How Will We Live Together?” to the response by the depA collective, the curators of the Portuguese Pavilion. *In Conflict*: from the Portuguese presence at the various editions of the event, as featured at the *Radar Veneza* exhibition (Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2021) to my own experience as a curator at the Venice Biennale 2016; and, finally, from the debate sponsored by The Architecture Foundation, “100 Day Studio: The Exhibitionists” (2020) to the devastating article written by Carolyn Smith in the *Architectural Review*: “Outrage: the Venice Biennale Makes a Mess” (2021). All these moments offer grounds for reflection on the aforementioned “end of the party” for architects at Venice.

HOW WILL WE LIVE TOGETHER? AND IN CONFLICT?

Announced to take place in 2020 but postponed for one year due to the Covid-19 pandemic, the 17th Venice Biennale of Architecture had an ominous theme: How will we live together? After the crisis of a pandemic and in a fully-fledged environmental crisis? Between natural and artificial habitats? Between me and the Other? In the city or outside it? In discord between nations?

Hashim Sarkis encouraged the participating architects and curators – 112 guests in the themed sections (Central Pavilion and Arsenale) and the remaining guests appointed by the 60 countries in their national pavilions – to think about and show new forms of the “social contract” (à la Rousseau) that were capable of generating a new “spatial contract” between architecture, human life and that of other species; but also while bearing in mind, like Aristotle, that the city will always be the great stage of socio-spatial interaction. Sarkis wrote: “The question, ‘How

will we live together?’ is at once ancient and urgent. The Babylonians asked it as they were building their tower. Aristotle asked it when he was writing about politics. His answer was ‘the city’.”²

The contributions by the Biennale 2021 participants were mostly not very convincing, remaining more in the sphere of pseudo-scientific diagnostics or the ephemerality of the collective experience – between environmental and social ecology – than actively experimenting with or designing architecture and the city. At a recent conference for the *Radar Veneza* exhibition³, the French historian Jean-Louis Cohen summed up the spirit of this edition perfectly: at the more recent Architecture Biennales, the invited participants in the Central Pavilion and the Arsenale almost always produced designs that were heavily influenced by the imagery of the contemporary art museums, even if in a naïf way; this time there was a change of strategy, whereby they decided to produce analyses that had scientific pretensions, as if in a science museum; once again, they did so absolutely amateurly.

This was the case in esoteric sections of this Biennale, such as “As One Planet” (in the Giardini de Sant’Elena) and “Among Diverse Beings” (Arsenale), which were strangely included amongst other, much better structured themes, such as those for the “As New Households” and “Co-Habitats” sections (both at the Arsenale) on new cohabitation and urban co-creation experiments.

In the Central Pavilion, I would highlight the design essay by the DOGMA collective *The Opposite Shore. Retrofitting Suburban Settlements from Property to Cooperation*, which, as the title indicates, examined the possibilities for the cooperative conversion of thousands of private mansions that were the result of Belgian suburban sprawl. Apropos Belgium, the country had one of the most intelligible national representations present in the pavilions on the Biennale’s Giardini de Sant’Elena – *Composite Presence* curated by the Bovenbouw Architectuur studio – in which, sidestepping the pitfall of artistic installation and environmental analysis, architectural materials, in the form of large models, were used in a critical way, creating a dialogue between typologies and morphologies of the informal city; in other words, looking at the relationship between collective life and the “composite form” of the city, which is an almost

taboo subject for more moralistic or anti-formalistic architecture criticism.

The Portuguese representation was able to distance itself simultaneously from formal apologies and moralism, preferring to expose one of the “wounds” opened up by Hashim Sarkis’ manifesto: politics, politicians, populist traits and the conflicts generated by these in the *polis* (where they all originate). To this end, the depA collective – consisting of Carlos Azevedo, João Crisóstomo and Luís Sobral, plus the curator Miguel Santos – endeavoured to come up with seven controversial moments in the history of Portuguese democracy, thus confronting it with its own contradictions.⁴

Presenting the contents in the form of panels and models on pared-down monochromatic supports, in clear contrast to the ornamental profusion of its “housing” – the *piano nobile* at the Palazzo Giustinian Lolin – the *In Conflict* exhibition⁵ was based on the diversity of news items published on each of those seven developments, in order to (de)multiply the political and disciplinary readings of the conflict in other Portuguese places and design projects; perhaps the number of cases dealt with was too great for the space and the time normally spent visiting a national pavilion.

This kaleidoscopic vision proposed by depA managed to speak more to Portugal internally than to outside Portugal, given that the “atlas” of newspaper pages shown on the pavilion’s panels favoured the Portuguese language over others, the same being the case for the dialogues at five of the nine debates organised around the exhibition themes (almost all of which were online at a time marked by the pandemic).⁶ The issues on the national reality that were debated, such as the housing policies, the contours of urban violence and the decolonisation of the city (in all senses of the term), are essentially common to so many other cities “in conflict”, such as, for example, the host city of Venice itself. For this reason, it would have been worthwhile opening up these debates more in terms of the geographic regions dealt with. However, praiseworthy was the way in which depA attributed curation of the nine sessions to other protagonists who look into and are involved in such matters, somewhere between a direct invitation and organisation of a “call for ideas”. Of the exhibition there remains a two-volume catalogue⁷, which is



depA Architects. *In Conflict*, Portuguese Pavilion, Biennale Architettura 2021, Venice © Andrea Avezzi. Courtesy: La Biennale di Venezia



Dogma, *The Opposite Shore: The Suburban Settlement from Private Property to Co-operative Living*, 2016–2019, Biennale Architettura 2021, Venice © Francesco Galli. Courtesy: La Biennale di Venezia

well designed and organised, and a documentary compilation of television reports sarcastically re-edited in a video by Sofia Augusto.

The Golden Lion for Best Design at the Biennale 2021 was given to raumlabor-berlin and its *Instances of Urban Practice* (shown at the Arsenale). Through diverse ephemeral installations and spontaneous occupations of neglected spaces in the German capital, the collective generated “places and occasions” (as Aldo van Eyck⁸ would put it) for interaction between citizens, favouring collective debate, open pedagogy and community creation. I mention Van Eyck on purpose because raumlabor’s work revisits (at times literally) the critical revision of the modern city and the counter-culture ideas of the 1960s and 1970s: somewhere between Team 10 and the Situationist International; between the high-tech of Archigram and the hippie low-tech of Woodstock. It does so today no longer on a “counter-culture” basis but out of “political correctness”.

Also at the Arsenale, just a few metres on from the raumlabor “installation”, a less sophisticated pavilion, the brainchild of Daniel Talesnik and Andres Lepik, showed the importance of São Paulo’s *Architectural Infrastructures* – indeed, the city of all conflicts. For a few moments, one stops to see, amongst other things, a multitude of people from different social and cultural backgrounds appropriate the open spans (in all senses of the term) of the SESC 24 de Maio building, designed by Paulo Mendes da Rocha; and how it is also possible to generate spontaneous and unplanned “social contracts” from an existing “spatial contract” with formal, permanent and infrastructural architectures. This is proof that Hashim Sarkis’ well-intentioned manifesto succeeded in generating very different, and at times almost contradictory, readings.

RADAR VENEZA AND THE DEBATE ON THE PORTUGUESE PAVILION

Portuguese architects have taken part in the Venice Biennale for more than forty years, in the form of individual participations, invitations by the organisers or official representations in national pavilions promoted by successive governments. In truth, as far as the Architecture Biennales are concerned, said “officialization” only began in 2002, and from then on Portugal has been a regular presence at the Venice Biennale, both the Art and the Architecture editions.

The recent exhibition *Radar Veneza: Portuguese Architects at the Biennale, 1975–2021*⁹, curated by Joaquim Moreno and Alexandra Areia for the Casa da Arquitectura in Matosinhos, dealt with such questions. Seeking to go beyond the symbolic but sparse collection of documents on the Portuguese presence in Venice provided by the Directorate-General of the Arts (DGArtes), the

curators went on a quest for other unpublished and published documents on the topic; above all, emphasising registration of an “oral history” of the participations and representations and using interviews with the participants at various editions of the event. This resulted in a linear exhibition consisting of chronological tables, technical credits and some visual material, albeit very brief, about the presence of Portuguese architects at the Biennale. Despite its reliance on time “stages”, this curatorial reading made it possible to understand some of the curious authorial and generational crossings established over the course of this history of almost half a century. The exhibition design, the work of the Barbas Lopes Arquitectos firm, also incorporated video projections of the aforementioned interviews plus isolated copies of catalogues of the various Biennale editions, exhibited non-chronologically.

The exhibition’s most original aspect was reserved for its gravitational centre, “Bairro Veneza” [Neighbourhood Veneza], a diversified set of delicate iron structures holding up 24 models in crepe paper, created and mounted by Ivo Poças Martins, of the successive spaces that have “housed” the Portuguese pavilions in Venice. I use the verb “to house” specifically because this group of models revealed something that was already known: the Portuguese State does not have, has never had, and does not appear to want to have a permanent pavilion in Venice, preferring to rent spaces in the city for its official representations. I have never found a logical explanation for this situation, but I think that it is based on the naïve hope that the Venice Biennale will one day provide a site in the Giardini de Sant’Elena or the Arsenale for Portugal to install its permanent pavilion there, to join those countries that have successively negotiated that possibility earlier.

Until that “myth” becomes a reality, the Ministry of Culture will continue to pay sumptuous rents to use palatial houses or former warehouses in Venice, requesting of the curators for each representation, both for the Art and Architecture editions of the Biennale, that they sharpen their creative and financial “senses” so that their proposals can be installed on the premises. Only recently it became known that the Portuguese State will pay 300,000 euros a year¹⁰ for Palazzo Franchetti, a sum that exceeds the budget for the exhibition contents themselves; this is an absurd situation but one that is well known to the Portuguese curators and creators who have participated in the Biennale.

In the *Radar Veneza* catalogue, the curator Alexandra Areia, based on the statements of those participants that are compiled by the exhibition, comes to the conclusion:

*Portugal has had a regular presence since its first official representation in 2002, but also a somewhat elusive one, in a condition of perpetual nomadism, having passed through multiple venues in Venice. [...] In addition to this erratic path, official participations in the Venice Architecture Biennale have also been shaped by fluctuating and sometimes turbulent circumstances and organisational contexts, which end up being reflected in the very conception of the curatorial projects. [...] The absence of a permanent space in Venice replicates Portugal’s chronic condition as a peripheral country at the Biennale, without the acceptance and international visibility that countries represented with their own permanent national pavilions in the Giardini can more easily attract.*¹¹

At the public debates around this exhibition, I have argued that the “peripheral” situation, as described by Alexandra Areia, should not be seen as a stigma but as an opportunity for Portugal to search for a permanent site for its pavilion outside the glamorous and exclusive Biennale locations; Portugal should, rather, purchase a site in the heart of the Venice urban fabric, thus contributing to the reinvigoration of said fabric. If the country had channelled the amounts spent yearly on renting spaces over the last few decades towards that goal, the Portuguese pavilion would today be a reality and be able to affirm itself as an example of cultural, social and environmental responsibility beyond question. Moreover, the pavilion could be a veritable embassy of the country in Venice, permanently open to the life of the city, interdisciplinary debate, artistic residency and contemporary creativity, both during and outside the representation periods for each Biennale, be it for Art, Architecture or Cinema; and that is something that no national pavilion located in the Giardini de Sant’Elena or the Arsenale has ever achieved.

Essentially, this defence of the Biennale as an opportunity for urban regeneration is a return to the thinking that motivated Vittorio Gregotti to organise various shows around Architecture at the Venice Art Biennale between 1974 and 1976; these formed the embryo of what was to become the first edition of the Biennale dedicated exclusively to the discipline in 1980. On the pioneering nature of this approach, the curator Joaquim Moreno writes in the *Radar Veneza* catalogue:

*And the new director of the visual arts sector, the architect Vittorio Gregotti (1974–76), demanded, as a condition for accepting the position, the inclusion of architecture as a new domain of the sector he headed. The most visible and most profound effect of this change – the end of the Biennale as a competition or contest – enabled its newfound power as a transformative agent in the city, able to use new spaces, mobilise other interested parties, and attract new audiences.*¹²

In the same catalogue, the researcher on the history of the Venice Biennale, Léa-Catherine Szacka, highlights Gregotti’s “decentralising” vision, particularly in the 1976 edition:

*Under the title Ambiente-Arte [Environment-Art], the 1976 event questioned the relationship between architecture and the other arts. It took the side of a single theme – the environment – on which Gregotti wanted a critical point of view, a first for the Venetian event. [...] Another novelty was the decentralization of the exhibitions: traditionally confined to the public gardens of Sant’Elena, the exhibition took over many disused buildings and structures in the city: churches, warehouses, building sites, palaces, etc.*¹³

Some of the buildings and structures that were reused by Gregotti between 1974 and 1976 – such as the Molino Stucky in Giudecca and the Salt Magazines in Zattere – housed exhibitions that created a dialogue between contemporary creativity and urban and industrial Venice (which was then beginning to disappear); so much so that, three years later, Aldo Rossi was to “converse” with the monumental Venice through the travelling *Teatro del Mondo*, a beautiful but fleeting building, mounted on a simple floating platform, but

capable of moving us and revealing us, now and again, the urban and architectural richness of that territory.

When, in 2016, I was invited by the Ministry of Culture, to think about and curate, together with Roberto Cremascoli, the Portuguese representation at the 15th Venice Architecture Biennale, that decentralising desire and that urban stimulus, led us to immediately propose that the Portuguese pavilion should be in the heart of the city of Venice, preferably in a place linked to its collective memory. Given the slender budget that was made available, of which more than half was reserved for renting a warehouse or palatial building, we sought an unconventional and inexpensive location — such as an abandoned or unfinished building in the city —, where we would address the topic of social housing, one of the possible “battle fronts” for architects, as proposed by Alejandro Aravena, the Biennale’s curator that year.

That desire and that context — explained by us in the interview published in the *Radar Veneza* catalogue¹⁴ — led to the possibility of addressing the work of Álvaro Siza in terms of the transformations that took place in his residential projects in various European cities, and particularly in Venice. Located on the island of Giudecca, the stalled project for the Campo di Marte neighbourhood, an integral part of the competition for a general plan that Siza had won in the 1980s, had become a perfect example of the political and social entropy the city is experiencing: residential desertification, caused by increasing tourism and the progressive departure of the native population; a lack of public investment in housing for the island’s needy families; and delays in renovation processes in the city, leading to progressive decline.

So, we decided to “squat” in an unfinished building of the halted Campo di Marte project, and install the Portuguese pavilion there, an idea that met with the embarrassed tacit consent of the local authorities and unexpected enthusiasm on the part of the *giudeccini*. Truth be told, it was they who embodied the theme of our representation project, together with the residents of other neighbourhood projects designed by Álvaro Siza in Porto, The Hague and Berlin, thus turning the work of the Portuguese architect into a guise and a vehicle for a wider-reaching curatorial project.

In the pavilion itself, we recalled Siza’s first presence in Venice, at the exhibition/debate Gregotti organised for the 1976 Biennale, *Europa–America: Centro storico-suburbio* [Europe–America. Historic Centre and Suburb], which was to feature the inevitable protagonism of Aldo Rossi, who was then fortified by the international dissemination of his book *The Architecture of the City* (1966). For all these reasons, we gave the Portuguese representation in 2016 the title: *Neighbourhood: Where Alvaro meets Aldo*¹⁵ in homage to the “battle fronts” in the inhabited city: those of Siza, Gregotti and Rossi (whereby the latter also designed a social housing building in Campo di Marte that was integrated into Siza’s plan).

After the closure of the 15th Architecture Biennale in November 2016, facing down political embarrassment caused by the Portuguese Pavilion, the Venetian authorities decided to recommence work on the building we had “squatted”, with a view to completing the 19 social housing units that make it up. Following that experience, I later wrote a short text in which I sought to establish a relationship between the Portuguese “non-pavilion” (as we called it), the Biennale and the city:

*Year after year, in the Giardini of the Venice Biennale, the permanent national pavilions are on display in a brief and ostentatious event, doomed to remain empty and closed to the city the rest of the time; by contrast, in 2016, on the island of Giudecca, an ephemeral “non-pavilion” gave way to a permanent habitat, re-establishing hope for communal life within Venice.*¹⁶

This reaffirmed my conviction that the “touristification” of Venice and the “theme-parkisation” of its Biennale, particularly in its traditional venues, make no contribution at all to the urban and social cohesion of the city; on the contrary, they oblige the city’s residents to pay for expensive tickets to visit gardens and heritage spaces that belong to them by law.

The debates the *Radar Veneza* (2021) and *Neighbourhood* (2016) exhibitions gave rise to on the future of the Venice Biennale, and in particular on the permanent location of the Portuguese Pavilion, are still ongoing, but alert one to the need to end the long-established waste of time and resources essential for the reinvigoration of the very city that gives it its meaning.

HOW WILL WE LIVE WITH VENICE? AND WHAT WILL THE BIENNALE’S CONTRIBUTION BE?

On my visits to Venice from 2014 to 2018 I understood that a new generation of European architectural curators had been holding a number of off-Biennale events in the city, acting as “parasites”, as they themselves freely admit, i.e. living off the cultural totalitarianism of the Biennale over the months that the event is held.

In the years following the closure of our Portuguese “non-pavilion”, Roberto Cremascoli and I were invited, by some of those curators, to take part in a number of encounters aimed at discussing those precise “parasitic” forms of exhibiting architecture. One such session took place on the online forum “100 Days Studio”, organised by the London Architectural Foundation¹⁷ and coordinated by Davide Tommaso Ferrando, a young critic and curator of the *Unfolding Pavilion* at Venice (2016 and



Davide Tommaso Ferrando, *Unfolding Pavilion*, IACP Neighbourhood Giudecca (Gino Valle), Venice, 2018 © Laurian Ghintoiu. Courtesy: Davide Tommaso Ferrando

2018). The session, provocatively entitled “The Exhibitionists”, was held on the day the 2020 Architecture Biennale was meant to open, and added our curatorial experience to that of the other mentors of the aforementioned pavilion, Daniel Tudor Munteanu and Sara Favargiotti, and also to that of the designers of the *Airbnb Pavilion*, Fabrizio Ballabio and Alessandro Bava, who took part in the 2014 event.

As their names indicate, these temporary pavilions occupied spaces in the city of Venice that were marked either by urban tourism, i.e. they

were spaces advertised on the Airbnb platform and rented out subversively; or by falling into urban “neglect”, e.g. noteworthy works of architecture such as Ignazio Gardella’s Casa Cicogna in Zattere or the IACP complex in Giudecca by Gino Valle. The first example saw a run-of-the-mill Airbnb apartment being converted into a temporary gallery in which works by 50 artists and designers questioned the tourist and cultural concentration in the city; the second highlighted designs by young architects in the aforementioned Venice buildings that interacted with the native residents, who rarely get the chance to participate directly in the Biennale activities.

I took part in some of these developments and I share one conviction with these curators: perhaps more so than art, architecture conveys, thanks to its ontological nature, critical thought on the city; in this sense, the Venice Architecture Biennale should not only be a private party for dilettantish architects who visit it as participants or tourists; it can also be a stage for encounters with Venetians, one where they are asked about the countless spatial and territorial dilemmas they share with so many other citizens around the world. It was precisely this that the Portuguese “non-pavilion” of 2016 sought to breathe life into; it, too, in a way lived like a “parasite” on the Biennale of which it was part. As Davide Tommaso Ferrando argues, an Architecture Biennale should be, above all, “exhibitionism that acts” critically.

One year after “The Exhibitionists”, and very close to the opening of the new Biennale (in May 2021), *The Architectural Review* published an important article about the event written by Carolyn Smith¹⁸. The article addressed issues such as the “touristification” of Venice on the basis of the impact of the “party”:

While the Biennale’s 600,000 visitors undoubtedly contribute to the €3.3 billion the tourism sector generates for the local economy each year, the outbreak of Covid-19 exposed the degree to which tourism has asset-stripped Venice to the point of chronic vulnerability.

*In an age of a glut of international exhibitions, countless distractions and reduced attention spans, the question remains as to whether a temporary event can carry significance beyond its limited time period. Curators may believe that their contribution will change the world but, at its core, the Biennale is (ostensibly high-brow) “experience tourism” — a transitory theme park of ideas for the educated elite.*¹⁹

At long last, the aforementioned “theme-parkisation” of the Venice Biennale had increasingly become the target of criticism of the event; here, one can add its long-standing “nationalistic” nature: one country, one pavilion, one prize for the best national representation. This harks back to its nineteenth-century origins (1895) but has since lost all meaning in an increasingly globalised and culturally interactive world.

Other comparisons have become even more powerful, such as that of Jean-Louis Cohen — who was also curator of the French Pavilion in 2014 — which sees the Biennale as it is currently as a kind of zoo, where certain countries win the right to have their own “cages”, to the delight of the 50,000 guests during the event’s opening week and another 150,000 visitors in the following six months.²⁰

The fundamental issue, as far as the disciplinary responsibility of the Architecture Biennale is concerned, is that the socio-ecological



Aldo Rossi, Teatro del Mondo, Venice, 1979–1980 © La Biennale di Venezia

“footprint” of these 200,000 annual visitors, and the environmental damage they cause is very clear (plane travels, material transports, non-recyclable waste in the pavilions), does nothing to address the documented chronic vulnerability of the fabric of Venice. *The Architecture Review* article leaves some suggestions, but above all two unanswered questions:

*Perhaps a more meaningful legacy would be to employ these considerable resources to create permanent jobs for Venice’s (dwindling) resident population. As Venice’s most dominant institution, is it time to ask whose interests the Biennale Foundation is serving? [...] It’s time for the Biennale to ask not “How Will We Live Together?”, but “How Do We Plan to Live with Venice?”*²¹

The article aims the first question at Roberto Cicutto, the new President of the Venice Biennale Foundation, but directs the second one at Hashim Sarkis, the curator of the 2021 event, who was so concerned with providing a perspective on ecological and sustainable life for the planet that he failed to understand that the “party’s over” sentiment addressed in his manifesto originated in the very unsustainability of Venice and its Biennale.

AFTER THE PARTY

In the course of this article I have identified very different moments that, together, show that the way in which we live today requires a change in paradigm in terms of the practice of architects and the cultural exhibition thereof: through manifestos, at times more just, other times more moralistic, for an architecture of co-creation, that is ecologically responsible, against the unique output of the so-called “star system” (let’s not forget that Eduardo Souto de Moura won the Golden Lion in 2018); through events that do not speak of the traditional practices and tools of architecture only to dilute them later in processes that are closer to the social or environmental sciences; through diagnostics that reveal institutional shortcomings that impede a more structured participation by Portugal in the forum they have given the name of “Venice Biennale”;

complex (Chelas, Lisbon); the SAAL housing programme in the Algarve and its “Meia-Praia Indians” (Lagos); the paradoxical participatory process in the Aldeia da Luz Detail Plan (Mourão–Alqueva); the conversion of the Margueira Shipyard (Almada); the redevelopment of Bela Vista “Ilha” (or workers’ housing complex) (Porto); and the Reconstruction of Houses Destroyed by the Fires in 2017 (Pinhal Interior, Central Portugal).

5. *In Conflict*, Portuguese Representation at the 17th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia 2016, Palazzo Giustinian Lolin, Venice, 22 May to 21 November 2021.
6. <https://www.inconflict.pt/>
7. depA architects, *In Conflict, XVII Mostra Internazionale di Architettura*, exh. cat., 2 vols., Lisbon/Porto: DGArtes, Circo de Ideias, 2021.
8. Aldo van Eyck, “Place and Occasion”, *Progressive Architecture* 43, 1962, p. 155.
9. *Radar Veneza: Portuguese Architects at the Biennale, 1975–2021*, Casa da Arquitectura, Matosinhos, 16 April 2021 to 30 January 2022.
10. Christiana Martins, Luciana Leiderfarb (2022), “Batalha em Veneza: toda a história da polémica representação portuguesa na Bienal”, *Expresso*, 20 February 2022.
11. Alexandra Areia (2021), “The National Representation”, in *Radar Veneza, Portuguese Architects in the Biennale, 1975–2021*, exh. cat., Lisbon/Matosinhos: DGArtes/Casa da Arquitectura, 2021, pp. 40–41.
12. Joaquim Moreno, “Republic of Beavers”, in *ibid.*, p. 22.
13. Léa-Catherine Szacka, “Annalizzare il Posto”, in *ibid.*, p. 60.
14. Nuno Grande and Roberto Cremascoli, Interview on the Portuguese Representation at the Venice Biennale 2016, in *ibid.*, pp. 322–331.
15. *Neighbourhood. Where Alvaro meets Aldo*, Portuguese Representation at the 15th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia 2016, Campo di Marte, La Giudecca, Venice, 26 May to 27 November 2016.
16. Nuno Grande, “La Giudecca: Where an Ephemeral non-Pavilion Gave Way to a Permanent Habitat”, in *CASA Origin, Coimbra Architecture Summer Atelier*, Bruno Gil, João Manuel Miranda, Martinho Araújo (eds), Coimbra: Edarq, 2021, p. 132.
17. “Day 32 of the 100 Day Studio: The Exhibitionists”, The Architecture Foundation, London, 23 May 2020. Available at https://www.youtube.com/watch?v=7bNAzVGA_bo
18. Carolyn Smith, “Outrage: the Venice Biennale makes a mess”, *The Architectural Review* 1482, June 2021.
19. *Ibid.*
20. *Radar Veneza — Debate on “Da Produção ao Arquivo / From Production to the Archive”*, Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2 October 2021. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=RxCy9p9Q0aQ>
21. Carolyn Smith.

IMAGES

- p. 60: Carlo Ripa di Maena, Aldo Rossi and Vittorio Gregotti, Zattere, Venice, 1976
- p. 62: depA Architects, *In Conflict*, Portuguese Pavilion, Biennale Architettura 2021, Venice
- p. 63: Bovenbouw Architectuur, *Composite Presence*, Belgian Pavilion, Biennale Architettura 2021, Venice
- p. 64: Joaquim Moreno, Alexandra Areia, *Radar Veneza. Portuguese Architects in the Biennale, 1975–2021*, Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2021–2022
- p. 65: Nuno Grande, Roberto Cremascoli, *Neighbourhood: Where Alvaro meets Aldo*, Portuguese Pavilion, Biennale Architettura 2016, Venice
- p. 67: Davide Tommaso Ferrando, *Unfolding Pavilion*, IACP Neighbourhood Giudecca (Gino Valle), Venice, 2018

UNDOCUMENTED:

Em Portugal existe atualmente apenas um centro de instalação temporária (CIT) propriamente dito — a Unidade Habitacional de Santo António do Porto (UHSA). Todos os demais centros destinados à detenção de migrantes são espaços equiparados a centros de instalação temporária (EECITs), [...] nas zonas internacionais dos aeroportos. A UHSA destina-se principalmente à detenção de imigrantes que aguardam a execução de uma medida de afastamento do território nacional, bem como de indivíduos que aguardam a execução de pena acessória de expulsão, após cumprirem uma sentença de prisão ou em caso de antecipação da pena de expulsão. Em regra, os estrangeiros cuja entrada no país é recusada, bem como os requerentes de asilo aos quais se aplica a detenção, são mantidos nos EECIT.

As condições e os desafios que caracterizam cada um destes locais de detenção são extremamente diversos, embora todos eles possam acomodar pessoas durante o período máximo permitido por lei — 60 dias. [...] No que toca aos três EECIT atualmente ocupados — Lisboa, Porto e Faro —, pode adiantar-se que todos eles são desadequados para permanências que vão além de poucos dias. [...] Todos os países consultados apenas detêm imigrantes em tais espaços durante um período máximo de 48 horas. [...] Portugal assume-se, assim, [...] como um caso excecional.

Nas visitas ao EECIT de Lisboa, o MNP [Mecanismo Nacional de Prevenção] testemunhou graves situações de sobrelotação. As mesmas podem ser explicadas, como avançado pelo SEF, pelo aumento do tráfego aéreo para Portugal, aliado à exiguidade do espaço. [...] O MNP pôde verificar que várias pessoas se encontravam a pernoitar em colchões dispostos no chão da sala comum, o que consubstancia um tratamento desumano de quem ali se encontra, pela falta de privacidade e higiene que implica e pela ausência de condições mínimas de uma privação de liberdade digna. [...] No EECIT de Lisboa optou-se pela divisão do espaço em duas alas — uma para as pessoas cuja entrada no país foi recusada e outra para requerentes de asilo. Cada uma das alas tem uma camarata feminina e outra masculina, com beliches. Frequentemente, estes revelam-se insuficientes para todos os detidos. Para além das camaratas e respetivos balneários, o Centro dispõe apenas de um pequeno pátio, com mesa e bancos de pedra, e uma sala comum de refeições, com mesas, cadeiras e um sofá com televisão. [...] Em todos estes Centros se sente a desadequação dos espaços para assegurar estadias que não sejam de curta duração, uma vez que as pessoas estão confinadas às camaratas e às salas de refeições, em áreas exíguas e sem oferta de ocupação relevante.

Os CIT e EECIT têm ocupado um lugar de destaque em recentes relatórios anuais do MNP, onde reiteradamente se sinalizaram fatores de risco para a ocorrência de tortura e maus-tratos. [...] Ora, 2020 foi um ano particularmente atípico para os EECIT, por diferentes motivos. Em primeiro lugar, com o aparecimento da pandemia, houve uma enorme restrição no número de voos que chegaram aos aeroportos nacionais. [...] Em segundo lugar, os dois principais EECIT do país estiveram vários meses encerrados para obras. [...] Por último, e de forma mais impactante, a trágica morte de um cidadão ucraniano no EECIT de Lisboa, abalou o país e trouxe a detenção de estrangeiros para o centro da agenda política nacional. Qualquer um destes três aspetos deveria ser suficiente para conduzir às profundas mudanças que os EECIT portugueses necessitavam.

Provedor de Justiça. “Centros de Instalação Temporária e Centros Equiparados”, *Mecanismo Nacional de Prevenção — Relatório à Assembleia da República, 2018–2020*.

THE ARCHITECTURE OF MIGRANT DETENTION

INDOCUMENTADOS: A ARQUITETURA DA DETENÇÃO DE MIGRANTES

In Portugal there is currently only one proper Temporary Detention Centre (CIT in Portuguese) — the Saint Anthony Housing Unit (UHSA) in Porto. All other centres for the detention of migrants are spaces deemed equivalent to Temporary Detention Centres (EECITs), located [...] in the international zones of airports. The UHSA mainly serves for the detention of immigrants awaiting execution of an order of expulsion from the national territory, and individuals awaiting execution of an additional expulsion sentence after having completed a prison sentence, or cases of anticipation of the expulsion sentence. As a rule, foreigners who are not granted access to the country, as well as asylum seekers for whom detention applies, are housed at an EECIT.

The conditions and challenges that characterise each of these detention sites are extremely diverse, although all of them can accommodate people for the maximum period permissible by law — 60 days. [...] As for the three EECITs that are currently occupied — in Lisbon, Porto and Faro — one can say that they are all inadequate for stays longer than a few days. [...] All countries enquired only hold immigrants in such spaces for a maximum of 48 hours. [...] Portugal, it must be acknowledged, [...] is an outlier or exception.

On its visits to the Lisbon EECIT, the MNP [National Prevention Mechanism] found serious situations of overcrowding. These can be explained, according to the Portuguese Immigration and Border Service (SEF), by an increase in air traffic to Portugal and by a lack of available space. [...] The MNP was able to confirm that several people were sleeping on mattresses on the floor of the living space, which qualifies as inhumane treatment of those staying there, given the lack of privacy and hygiene it entails, and given the lack of the minimum conditions for the privation of freedom with dignity. [...] At the Lisbon EECIT, the choice was made to divide the space into two wings — one for those who have been denied entry into the country and the other for asylum seekers. Each of these wings has a female and a male dormitory section, featuring bunkbeds. The beds are frequently not enough for all detainees. Beyond these two dormitory sections and the respective sanitary installations, the EECIT has only a small courtyard with a stone table and benches, and a shared eating space featuring tables, chairs and a sofa and television. [...] In all Centres, the spaces are inadequate for stays other than those of a short duration, given that the people are confined to their sleeping chambers and the meal rooms, in narrow spaces and without a significant offer in terms of occupying their time.

Attention has been called to the CITs and EECITs in recent reports of the MNP, where risk factors that could contribute to torture or maltreatment are repeatedly highlighted. [...] The year 2020 was a particularly atypical year for the EECITs for assorted reasons. Firstly, the emergence of the pandemic led to a huge restriction in the number of flights arriving at Portuguese airports. [...] Secondly, the two main EECITs in the country were closed for renovation work for several months. [...] Finally, and more impactfully, the tragic death of a Ukrainian citizen in the Lisbon EECIT shocked the country, bringing the detention of foreigners to the centre of the national political debate. Any of these three aspects should be enough on its own to lead to the profound changes the Portuguese EECITs require.

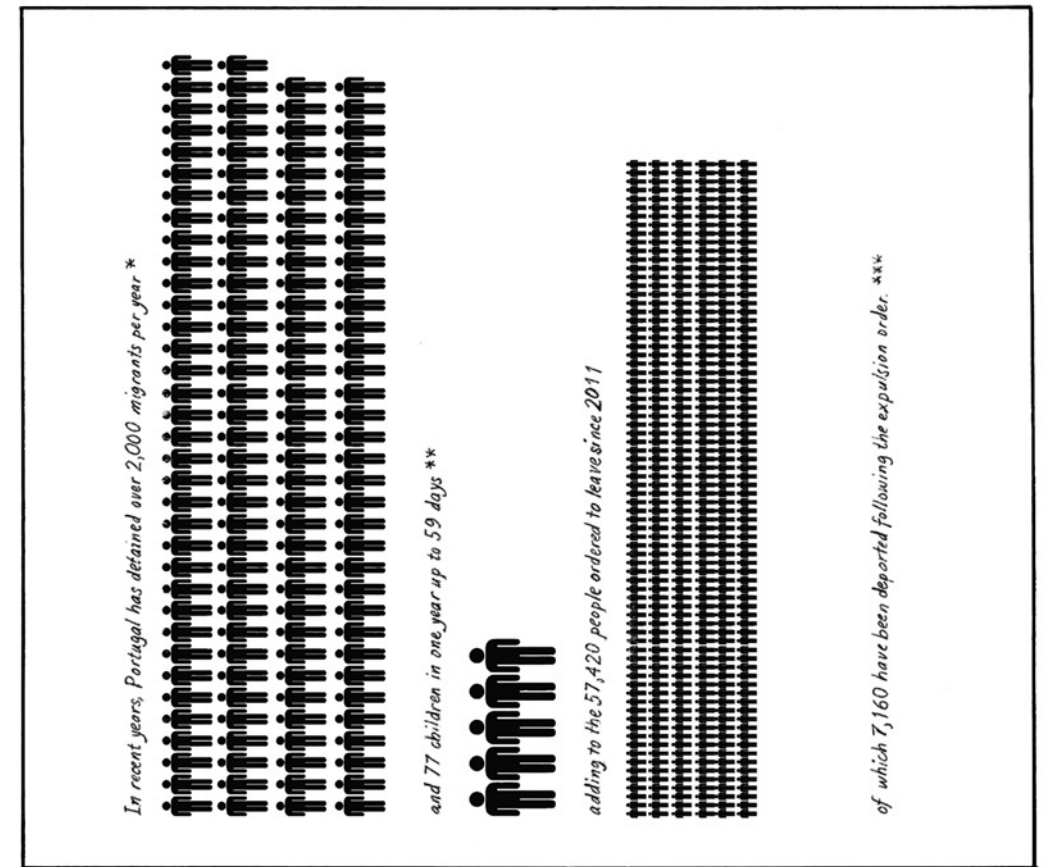
Justice Ombudsman. “Temporary Detention Centres and Equivalent Centres”, *National Prevention Mechanism — Report to the Portuguese Parliament, 2018–2020*.

A detenção de imigrantes é o setor de encarceramento que mais cresce numa indústria de construção prisional em expansão. Apesar disso, os locais, edifícios e pessoas envolvidas permanecem em grande medida invisíveis, tal como o aparelho projetado para gerir e controlar o fluxo de corpos humanos.

Como tornar visíveis os locais de detenção e as suas histórias, trazê-los para os debates sobre o nosso ambiente construído, enquadrando a detenção de imigrantes como um problema arquitetónico? Comprometida nas políticas de visibilidade, a arquitetura tem tanto a ver com a realidade construída como com a representação.

Empregando instrumentos de representação arquitetónica, em vez de desenhos e fotografias, estas imagens documentam uma realidade física, interrompida pelas vozes dos indivíduos cuja presença é negada no nosso ambiente construído.

Nos últimos anos, Portugal deteve mais de 2.000 migrantes por ano* e 77 crianças em um ano até 59 dias** somando-se às 57.420 pessoas intimadas a sair desde 2011 das quais 7.160 foram deportadas após ordem de expulsão.***

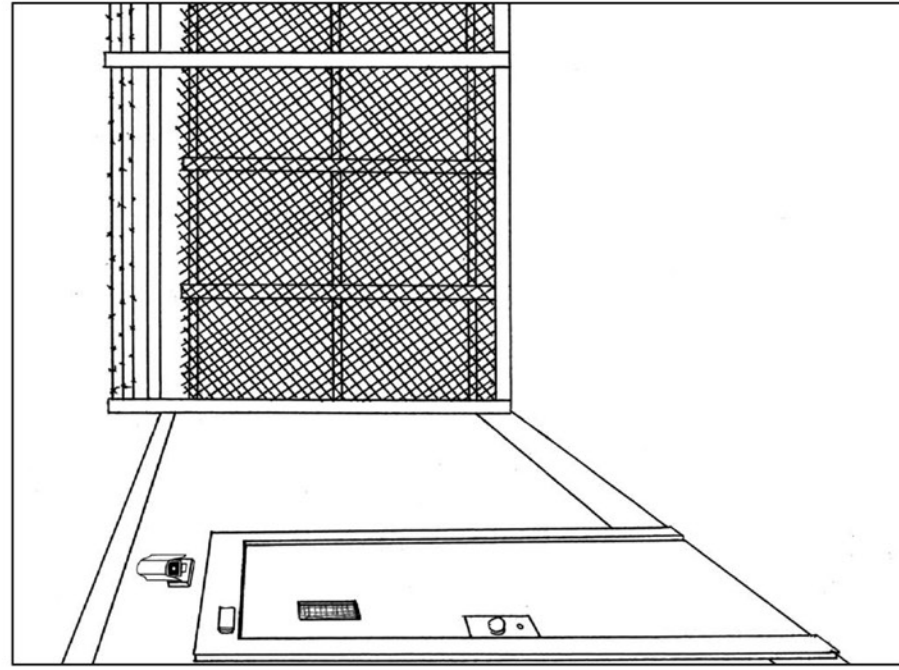
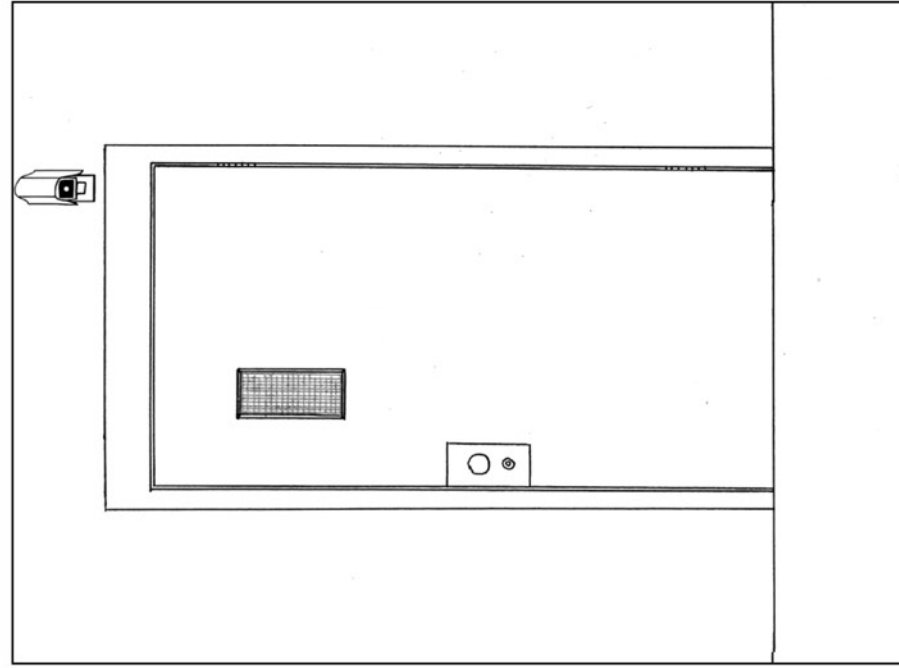


Immigration detention is the fastest growing incarceration sector in an already booming prison construction industry. Despite this, the sites, buildings, and people involved remain largely invisible, just as the apparatus that manages and controls the flow of human bodies is designed to be.

How do we make visible the sites and stories of detention, bring them into conversations about our built environment, frame immigration detention as an architectural problem? Embedded in the politics of visibility, architecture has as much to do with the built reality as it does with representation.

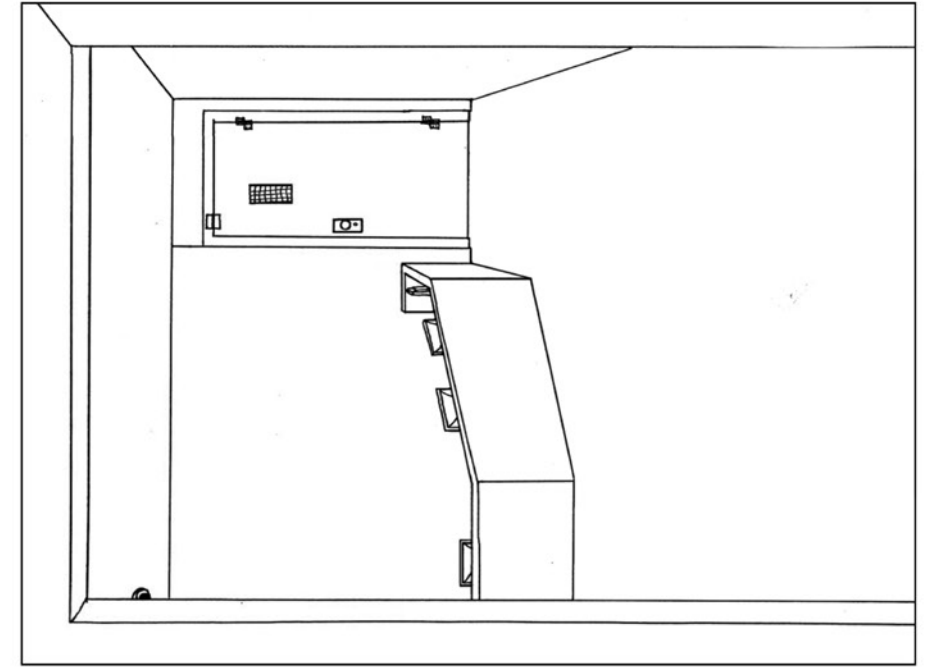
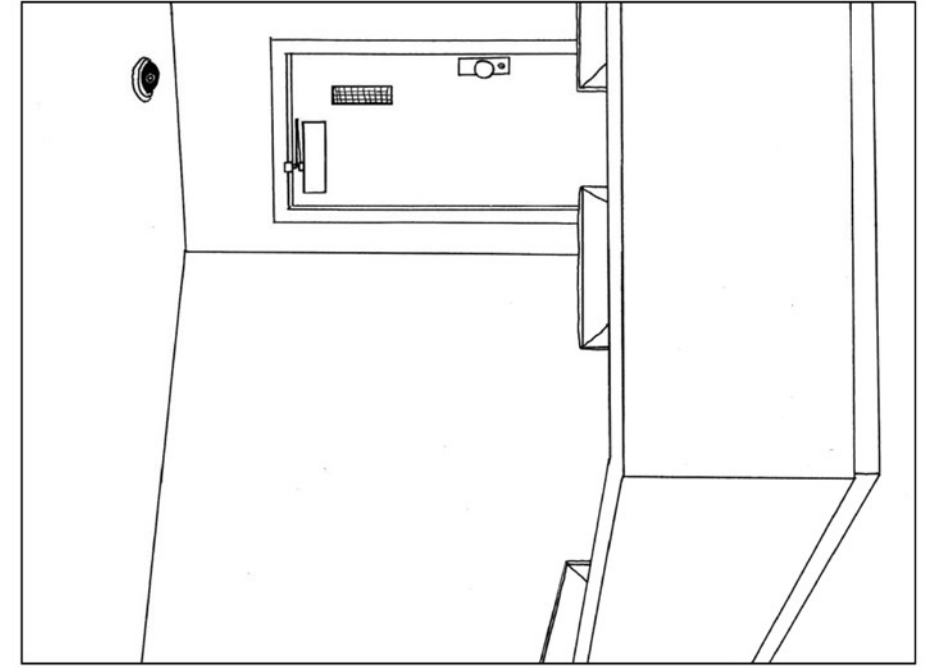
Employing architectural tools of representation, these images document a physical reality in lieu of drawings and photographs, interrupted by the voices of the individuals who are denied presence in our built environment.

* GLOBAL DETENTION PROJECT AVAILABLE DATA: 2009, 2015, 2016
** ASYLUM INFORMATION DATABASE, 2019
*** EUROSTAT, 2011-2020



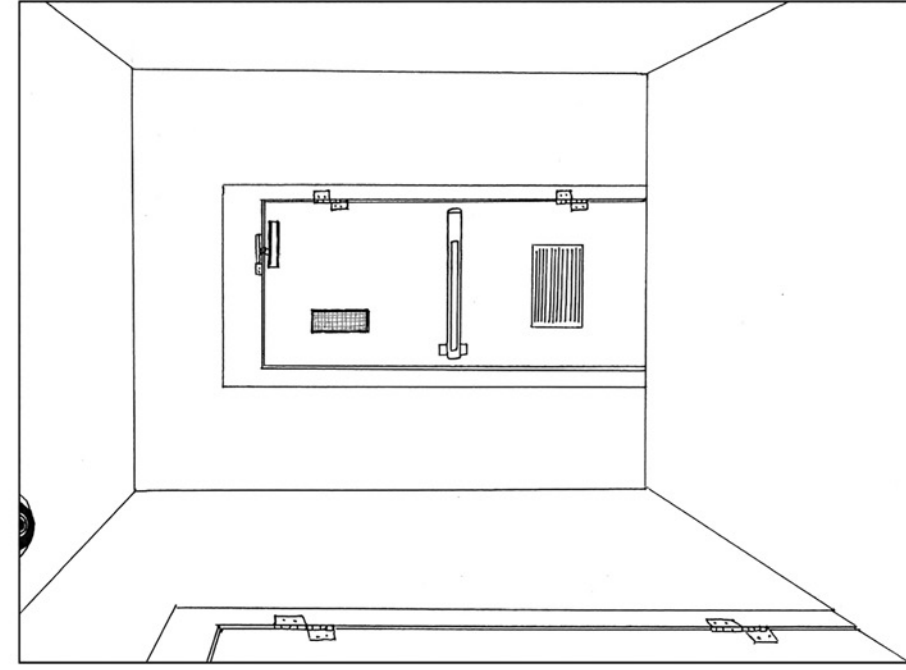
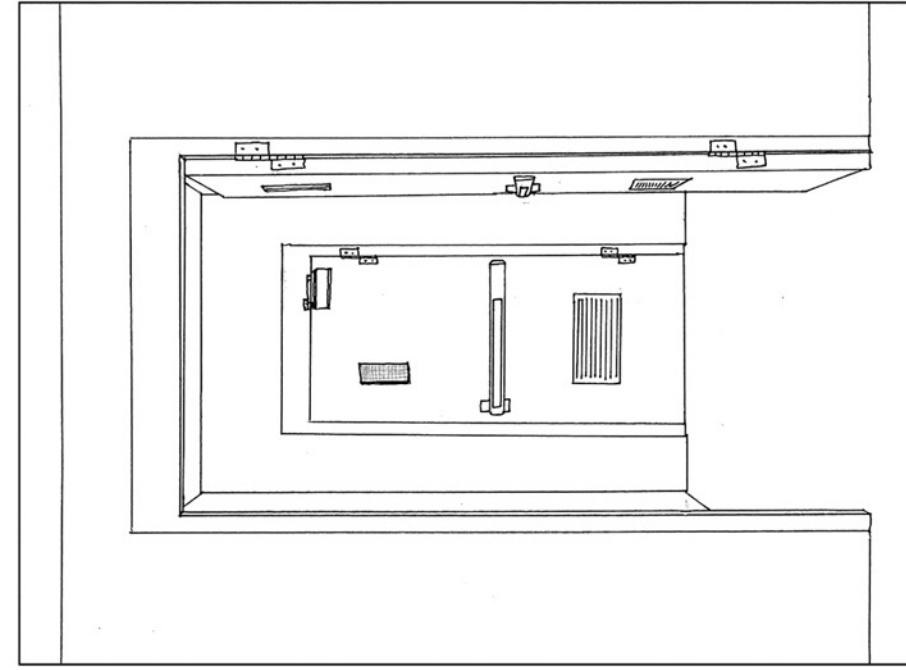
Can we start?

Podemos começar?



I ask you, "How do you sleep at night?"

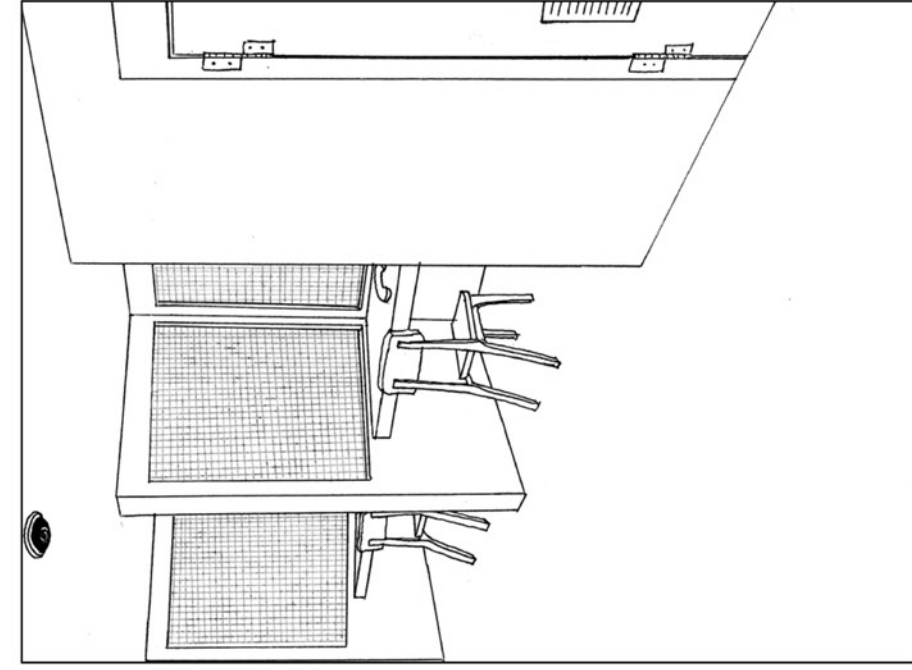
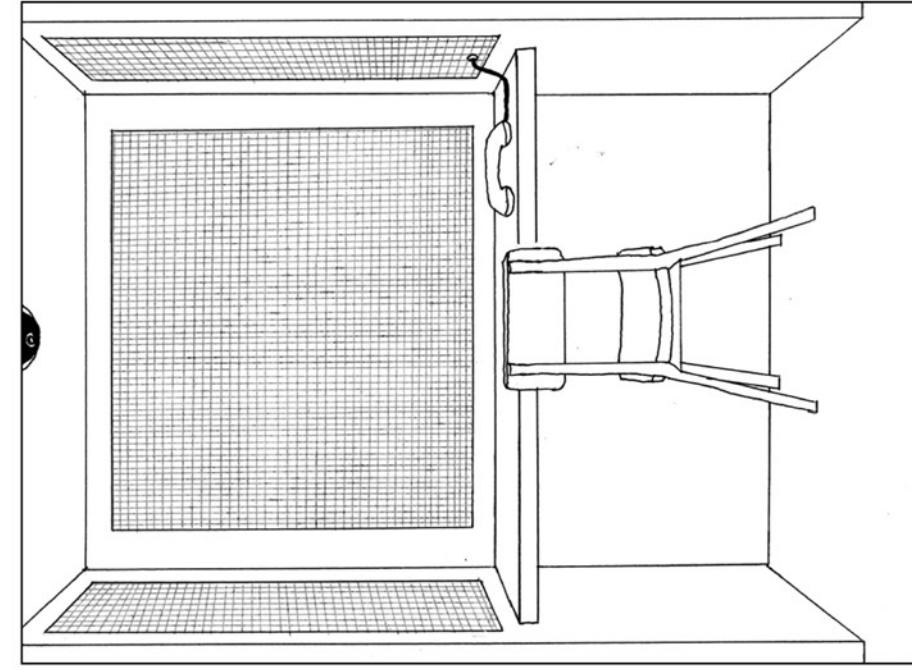
Pergunto-te: "Como é que consegues dormir?"



I ask, "What about the architect's role in shaping society?"

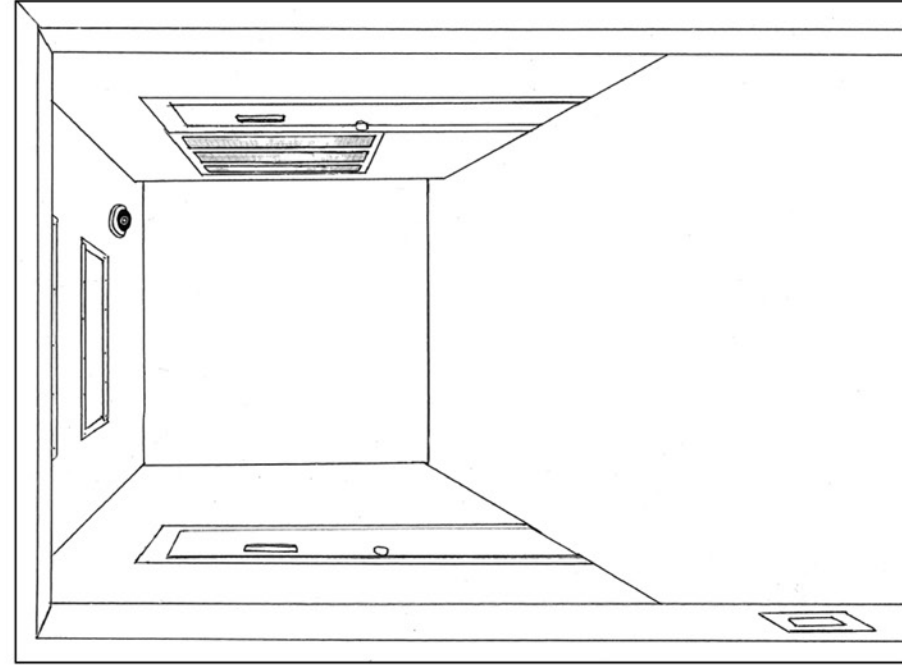
Pergunto: "Qual o papel do arquiteto na configuração da sociedade?"

Levantas-te e respondes: "Os arquitetos geralmente têm grandes egos, creem-se acima dos outros."

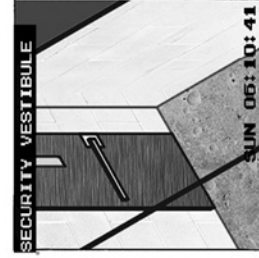
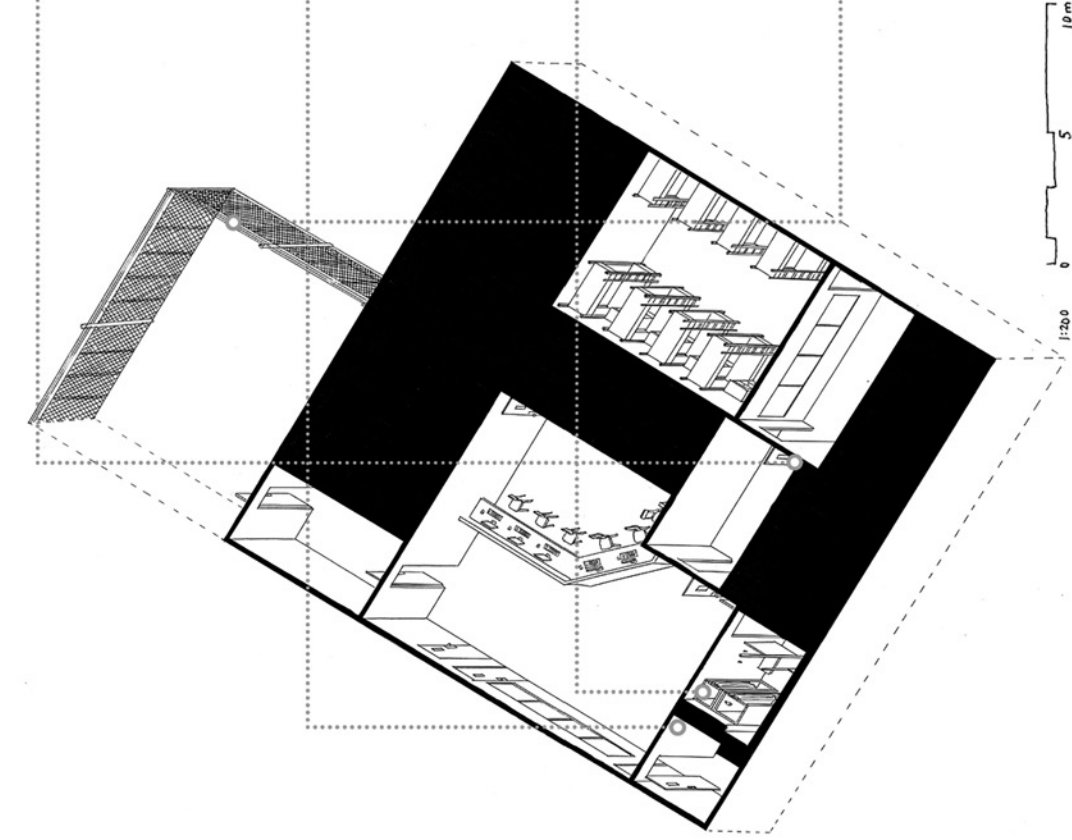
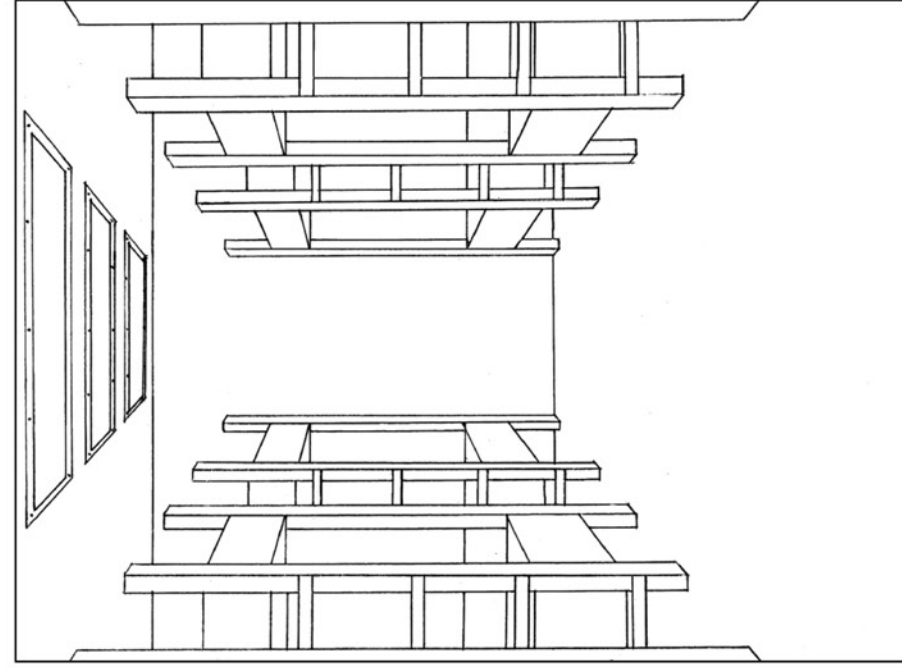


You get up and answer, "Architects usually have big egos, they think they're walking three feet above ground."

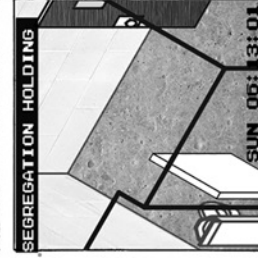
"Tens de ser modesto e não te preocupares com ideais, ou em construir um grande monumento a ti próprio."



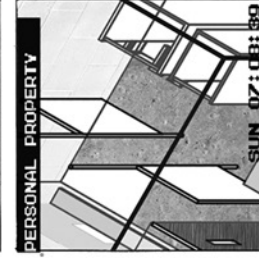
"You have to be modest, and not to be concerned with ideals, or building a great monument to yourself."



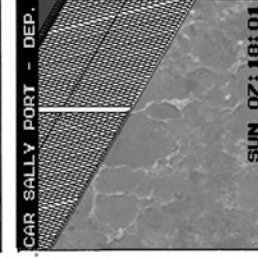
MINIMUM SIZE: 27 X 48 M = 108 M²
 WALLS: REINFORCED MASONRY
 FLOORS: SEALED CONCRETE
 CEILING: GYPSUM BOARD
 DOORS: HOLLOW METAL VISION PANEL
 GLAZING: N/A
 PLUMBING: FLOOR DRAIN
 HVAC: TYPICAL W/EXHAUST
 LIGHTING: RECESSED FLUORESCENT
 SECURITY: ELECTRONIC ACCESS CONTROL, VIDEO SURVEILLANCE
 COMMUNICATIONS: N/A
 NOTE: SEPARATES HOUSING UNITS FROM PROCESSING



MINIMUM SIZE: 36 X 33 M = 119 M²
 WALLS: REINFORCED CONCRETE BLOCK
 FLOORS: SEALED CONCRETE
 CEILING: PETERUM CEILING
 DOORS: HOLLOW METAL VISION PANEL
 GLAZING: N/A
 PLUMBING: DETENTION TOILET/SINK COMBO UNIT
 HVAC: TYPICAL W/EXHAUST
 LIGHTING: RECESSED FLUORESCENT
 SECURITY: ELECTRONIC ACCESS CONTROL, VIDEO SURVEILLANCE
 COMMUNICATIONS: N/A
 NOTE: TEMPORARY UP TO 10 HRS, SINGLE OCCUPANCY



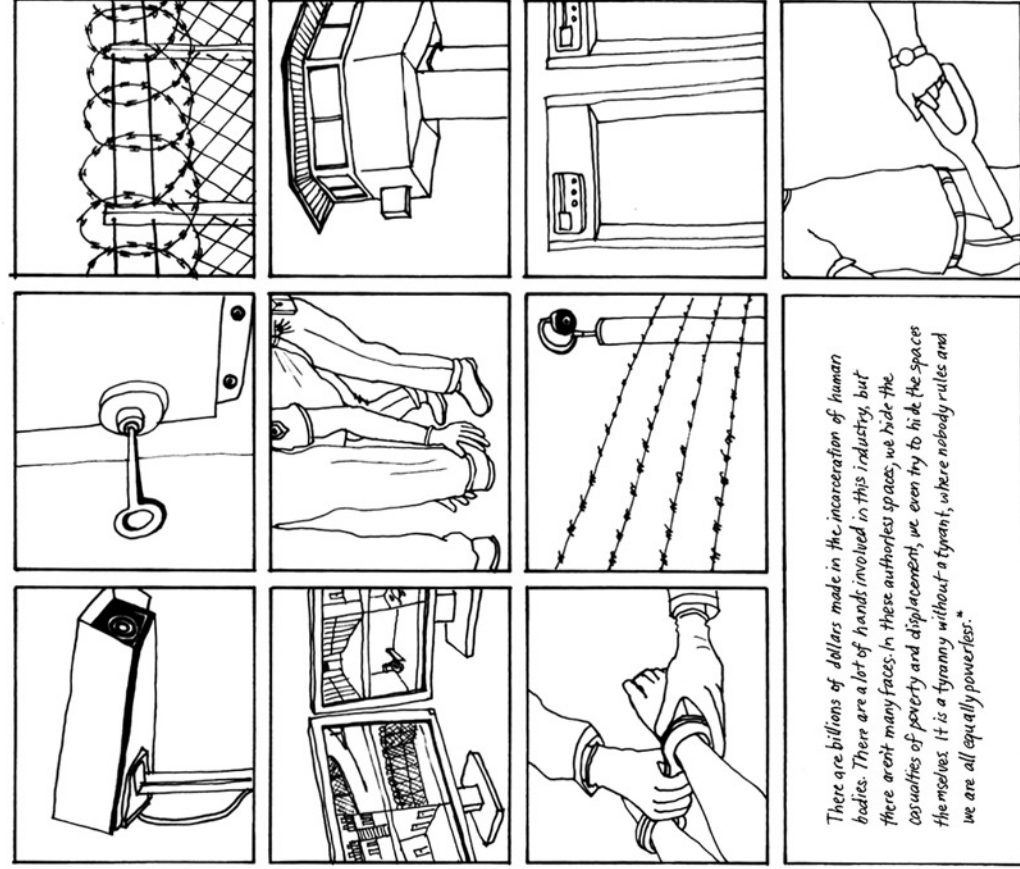
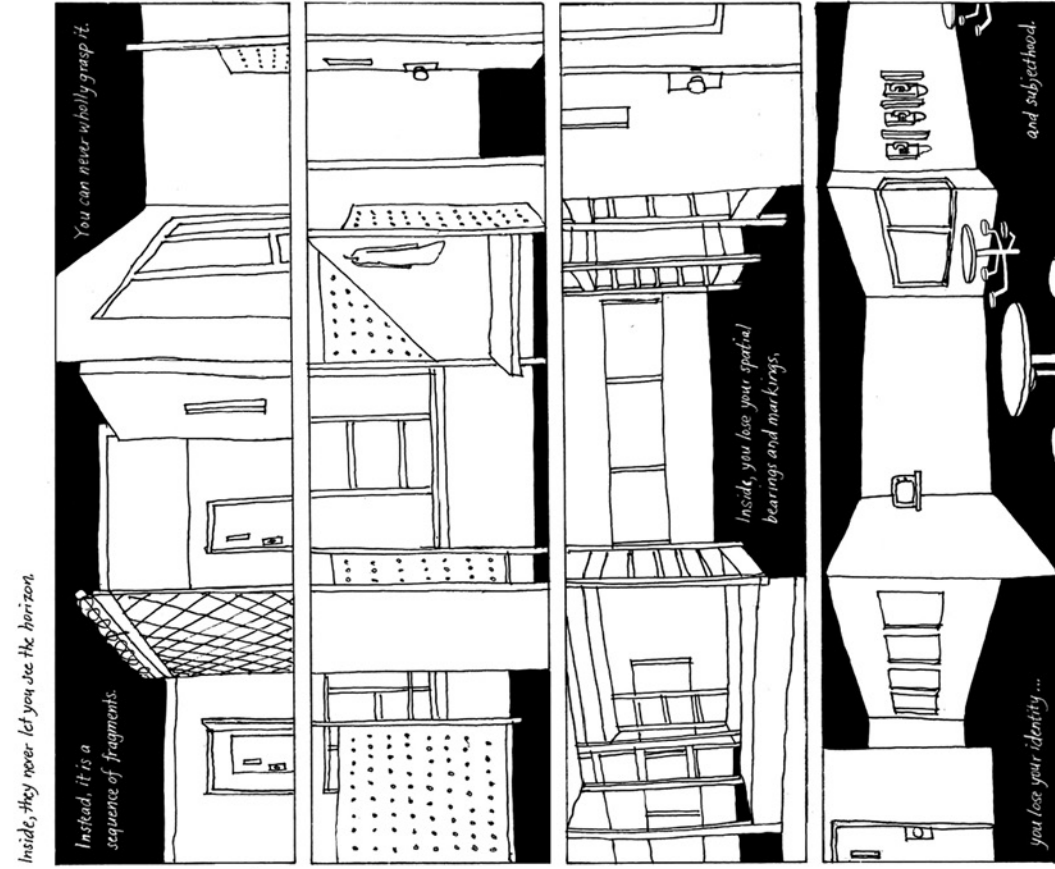
MINIMUM SIZE: 45 X 34 M = 153 M²
 WALLS: REINFORCED CONCRETE BLOCK
 FLOORS: SEALED CONCRETE
 CEILING: DETENTION CEILING
 DOORS: HOLLOW METAL VISION PANEL
 GLAZING: BULLETPROOF W/ WHEELCHAIR ACCESSIBLE
 PLUMBING: SHOWER W/ WHEELCHAIR ACCESSIBLE
 HVAC: 10 TPC W/EXHAUST
 LIGHTING: RECESSED FLUORESCENT
 SECURITY: VIDEO SURVEILLANCE
 COMMUNICATIONS: PASS THROUGH PROPERTY STORAGE
 NOTE: HIDEKIT SCREENS FOR SHOWER/CHANGE AREA



MINIMUM SIZE: 73 X 82 M = 621 M²
 WALLS: GALVANIZED STEEL SECURITY FENCE W/ RAILS
 FLOORS: ASPHALT CONCRETE
 CEILING: DETENTION CEILING
 DOORS: HOLLOW METAL VISION PANEL
 GLAZING: N/A
 PLUMBING: N/A
 HVAC: N/A
 LIGHTING: SURFACE MOUNTED FLUORESCENT
 SECURITY: ELECTRONIC ACCESS FOR GATE, VIDEO SURVEILLANCE
 COMMUNICATIONS: INTERCOM AT SECURITY GATE
 NOTE: ENCLOSED NEXT TO INTAKE-RELEASE AREA

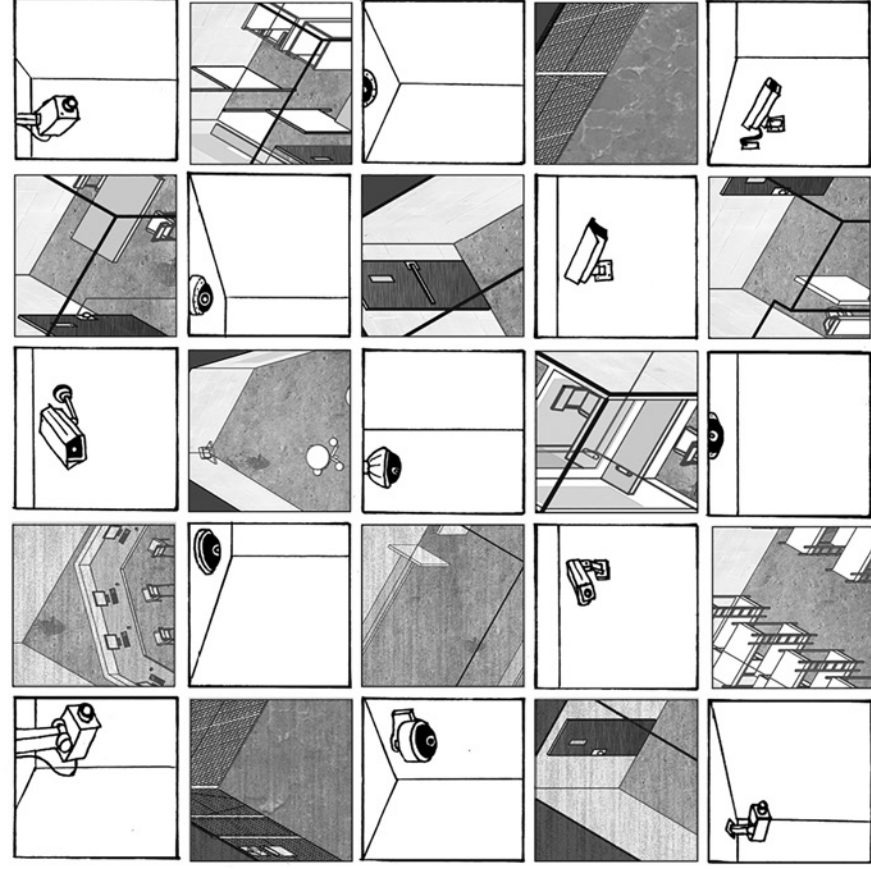
Bilhões de dólares são ganhos com o encarceramento de corpos humanos. Há muitos agentes envolvidos nesta indústria, mas não há muitos rostos. Nestes espaços sem autor, escondemos as vítimas da pobreza e do deslocamento, tentamos até esconder os próprios espaços. É uma tirania sem tirano, onde ninguém governa e somos todos igualmente impotentes.*

No interior, eles nunca nos deixam ver o horizonte. Em vez disso, vemos uma sequência de fragmentos que nunca podemos compreender totalmente. No interior, perdemos as referências e coordenadas espaciais, perdemos a nossa identidade... E o estatuto de pessoa.



As pessoas descrevem uma sensação de assombração espacial — sentir a presença de outra pessoa na cela, ou nas paredes, que nunca se consegue vislumbrar. A percepção espacial é afetada tanto pelo que se vê como pelo que não se vê. Desvinculado do mundo social e perceptivo, o espaço torna-se demasiado pequeno ou grande, demasiado brilhante ou monótono, demasiado barulhento ou silencioso — demasiado vazio, impossível e violento. As paredes são muito grossas, impenetráveis pelo corpo ou pela voz.

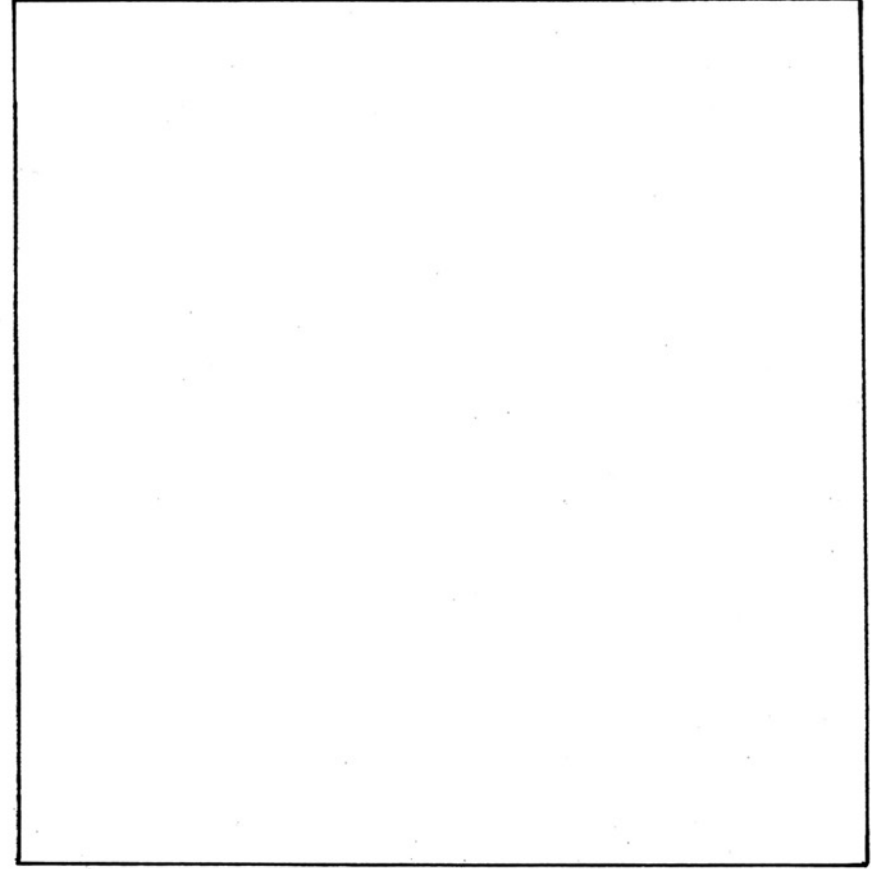
People describe a sense of spatial haunting — feeling the presence of someone else in the cell, or in the walls, who you can never catch a glimpse of. Your spatial perception becomes affected by what you do see as much as what you don't see.



Uhinged from your social and perceptual world, a space becomes too small or too big, too bright or too dull, too loud or too quiet — too blank, impossible, and violent. The walls are too thick, impenetrable by your body and your voice.

O documentário de rádio "Alone Inside" de Brett Story revela o trauma induzido pelo confinamento solitário. Depois de muito tempo a olhar para paredes brancas a não mais de 2 metros de distância, com uma exposição 24 horas por dia, 7 dias por semana à iluminação fluorescente, pode surgir o que se tem denominado de "cegueira da visão branca" — a incapacidade de ver cores, ou mesmo de ver. Como escreveu o autor e prisioneiro durante décadas Jack Henry Abbott: "O confinamento solitário na prisão pode mudar a constituição ontológica de uma pedra."

Brett Story's "Alone Inside" radio documentary reveals the trauma induced by solitary confinement. After a long time staring at white walls no more than 6 feet away and 24/7 exposure to fluorescent lighting, it can induce what has been called "white blindness" — the inability to see colour, or to see at all.

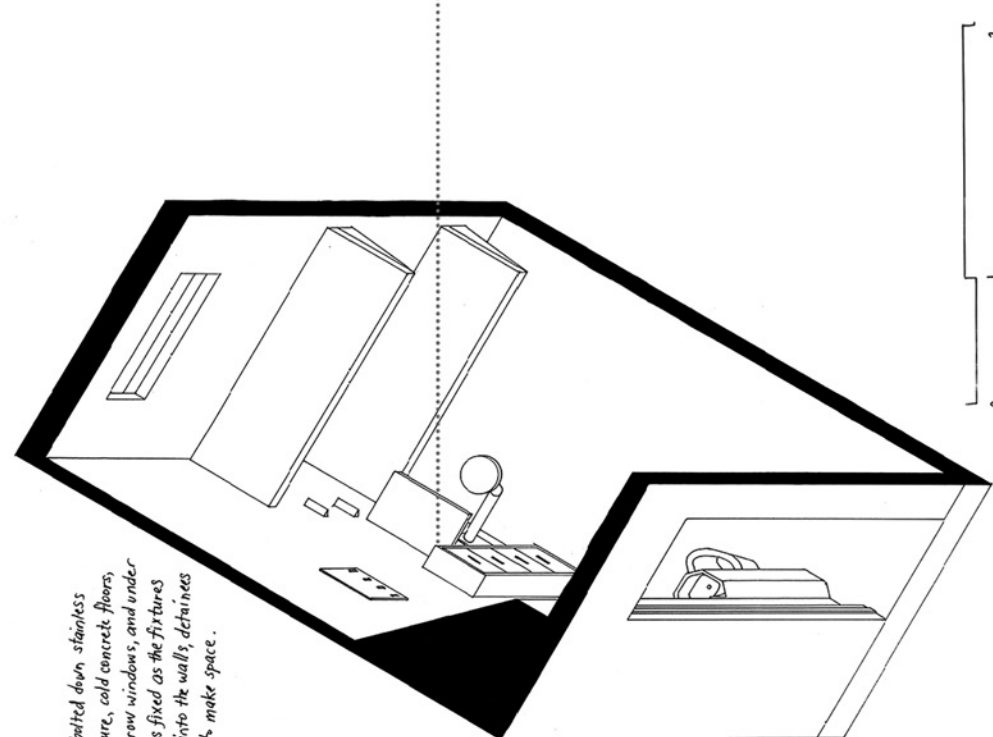
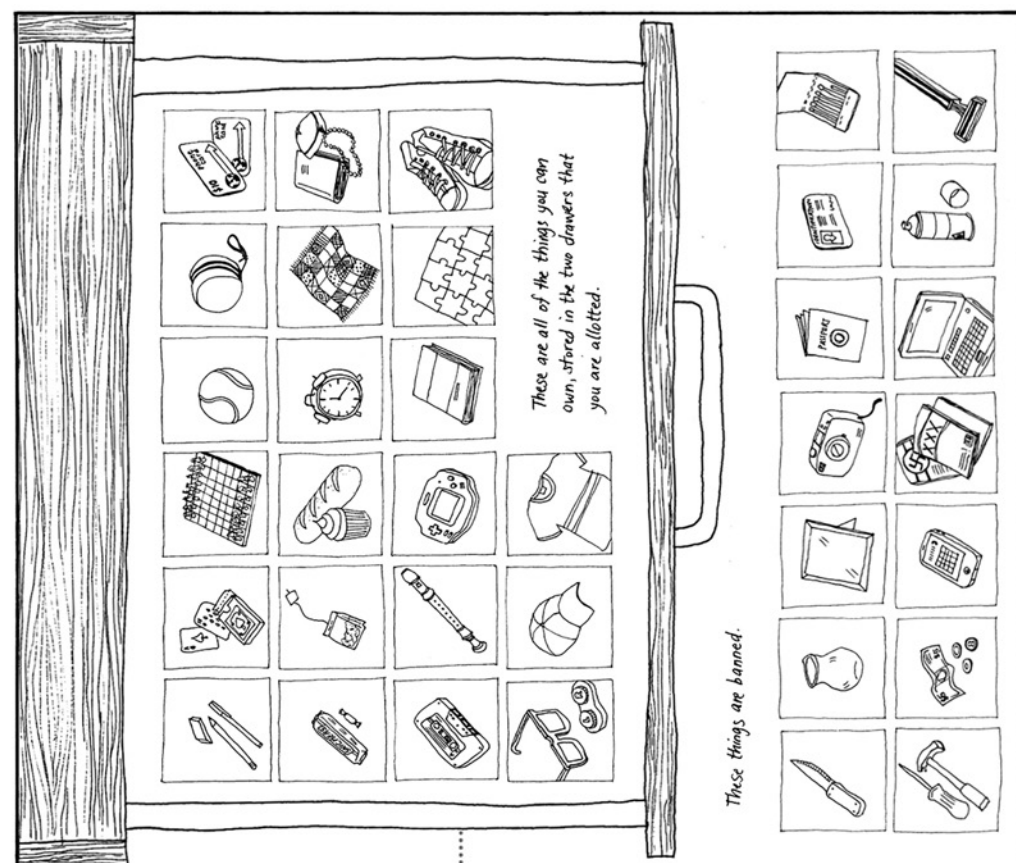


As author and long-time prisoner Jack Henry Abbott once wrote: "Solitary confinement in prison can change the ontological make-up of a stone."

This excerpt is based on Tings Chak's graphic novel, *Undocumented: The Architecture of Migrant Detention* (2014).

Este excerto é baseado na novela gráfica de Tings Chak, *Undocumented: The Architecture of Migrant Detention* (2014).

www.tingschak.com



Amongst battled down staircases steel furniture, cold concrete floors, frosted narrow windows, and under a routine as fixed as the fixtures embedded into the walls, detainees find ways to make space.

Entre mobiliário de aço inoxidável aparafusado ao chão, pisos frios de betão, estreitas janelas foscas e sob uma rotina tão fixa quanto as luminárias embutidas nas paredes, os detidos encontram maneiras de conquistar espaço.

Estas são todas as coisas que podemos ter conosco, armazenadas nas duas gavetas que nos estão atribuídas.

Estas coisas são proibidas.

MAPEAMENTO ^{OPEN} (C)CALL MAPPING

MAPPING ^{OPEN} (C)CALL MAPEAMENTO

Convocatória para mapeamentos

O mapeamento, enquanto meio de interpretação da realidade, é hoje uma nova forma de produção crítica. Neste sentido, torna-se fundamental reivindicar essa prática da crítica, num olhar exigente e ambicioso, com base em análises rigorosas e factuais. A construção e a partilha de um mapeamento crítico pode oferecer novas perspectivas de entendimento de uma realidade disciplinar e profissional da arquitectura, cada vez mais complexa e plural.

O J-A pretende assim convocar propostas de mapeamentos que incidam sobre temas emergentes da arquitectura na contemporaneidade, como os debates em torno das condições da profissão, das consequências da legislação, da viragem tecnológica e digital, da geografia dos arquivos, das questões de género, do debate pós-colonial, da premência ecológica, dos fluxos migratórios, das tensões políticas e sociais, entre outros temas possíveis.

Esta convocatória procura ampliar o campo da intervenção crítica em arquitectura através da exploração de novas possibilidades de discurso que vão além da prática convencional da escrita, como o recurso a mapeamentos, cartografias, cronologias, axonometrias, diagramas, análises estatísticas, entre outras formas de representação textual e iconográfica.

A resposta à convocatória deverá ser enviada em PDF, para ja@ordemosarquitectos.org, incluindo:

- autores e título;
- sinopse até 500 palavras;
- material visual e gráfico.

A publicação no J-A terá as seguintes características:

- 8 a 10 páginas (230x300 mm);
- preto e branco com uma cor;
- modelo bilingue (português/inglês).

A convocatória está aberta até ao final de 2023, esperando-se uma primeira recepção de propostas no **final de Setembro**. Está prevista a remuneração dos trabalhos a publicar.

Call for mappings

Mapping, as a means of interpreting reality, is today's new form of critical production. In this sense, it becomes essential to claim this practice of criticism, in a demanding and ambitious view, based on rigorous and factual analyses. The construction and sharing of a critical mapping can offer new perspectives of understanding of an increasingly complex and plural disciplinary and professional reality of architecture.

J-A thus intends to call for proposals for mappings that focus on emerging themes in contemporary architecture, such as debates around the conditions of the profession, the effects of legislation, the technological and digital shift, the geography of archives, gender issues, the post-colonial debate, ecological urgency, migratory flows, political and social tensions, among other possible topics.

This call seeks to expand the field of critical intervention in architecture through the exploration of new possibilities of discourse that go beyond the conventional practice of writing, such as the use of mappings, cartographies, chronologies, axonometries, diagrams, statistical analysis, among other forms of textual and iconographic representation.

The response to the call must be sent to ja@ordemosarquitectos.org, in PDF, including:

- authors and title;
- synopsis up to 500 words;
- visual and graphic material.

Publication in J-A will have the following characteristics:

- 8 to 10 pages (230x300 mm);
- black and white with one colour;
- bilingual model (Portuguese/English).

The call is open until the end of 2023, while the first proposals are expected to be received by the **end of September**. Works to be published will be remunerated.

MAPEAMENTO ^{OPEN} (C)CALL MAPPING

MAPPING ^{OPEN} (C)CALL MAPEAMENTO

PROGRAMA

EDITORIAL

Em 2010, num número do *J–A* significativamente intitulado *Ser Crítico*, Manuel Graça Dias resumia em poucas palavras as tarefas de uma arquitectura crítica em tempos adversos: “A arquitectura é crítica sempre que questiona programas, lugares, símbolos, convenções, hábitos, modos de produção, usos, políticas, ensino. Há muitos modos inteligentes e úteis de o fazer; inútil é nada questionar.”¹ O então director do *J–A* introduzia a crítica pelo lado do projecto. No mesmo número, Mark Wigley trazia a perspectiva complementar da teoria: “Ser crítico significa apenas pensar. Nesse caso, o que significa pensar? Significa não só ter uma ideia mas também, simultaneamente, ter uma ideia sobre o efeito dessa ideias, senti-la mover-se no mundo. Ser crítico é pensar nesse movimento.”² Algumas páginas à frente, Jorge Figueira sublinhava em consonância que “a crítica pode ser a tentativa de focar um determinado objecto em movimento. De lhe compreender o rasto. De o fazer tocar o chão.”³ Se Wigley reclamava um “*expanded architect*” capaz de “pensar multidimensionalmente”, Figueira reconhecia que esse caminho não poderia “ser a deliberação justiceira, sentencial, por que muitos anseiam”, mas antes uma prática “incerta, variável”. Arriscada, nas palavras de Pedro Vieira de Almeida em 1996, já que “um crítico deve correr riscos tão grandes no exercício da sua actividade de crítico, como o artista criador na sua actividade própria. E só isso, somado com o direito de errar, justifica moralmente o crítico face ao trabalho criticado.”⁴ A síntese deste “questionar” objectos e ideias “em movimento” será o mote do novo *J–A*.

Há muito que vivemos tempos de incerteza e indefinição do território disciplinar da arquitectura e do campo profissional do arquitecto. Esta situação advém da já longa cisão dos discursos da arquitectura dos anos 1970 entre, por um lado, os defensores da autonomia disciplinar e do trabalho autoral num campo de circunscrição à actividade projectual e, por outro lado, os proponentes da progressiva interiorização ideológica e das abordagens activistas, procurando enfrentar as problemáticas sociais e contemporâneas através de uma politização do discurso disciplinar. Esta dicotomia atingiria o seu extremo nas últimas décadas, por um lado, com as tendências “projectivas” e “pós-críticas” de assimilação radical da teoria no projecto, por outro, inversamente, com os programas “especulativos” de autonomização total da investigação em relação ao projecto. Neste confronto entre forma e acção, projecto e discurso, obra e práticas espaciais, manifestam-se hoje alguns dos grandes dilemas e desafios da disciplina e

profissão da arquitectura. Paralelamente a estas crises de identidade, o papel do arquitecto é hoje estrangulado pelas inexoráveis lógicas de produção e posto em causa pela sua crescente especialização. Neste sentido, perguntamo-nos: é possível estabelecer pontes entre posições tão antagónicas e práticas tão dispersas e fragmentárias? Qual o mapa desta constelação de posições e afirmações? Podem as suas barreiras ser interrogadas de modo a clarificar a nossa situação presente? Não será a crítica o instrumento necessário e fundamental para o realizar?

Ainda assim, tanto a nível nacional como internacional, assistimos hoje a um desaparecimento da crítica no seu sentido tradicional, actividade essencial na constituição da modernidade, no desenvolvimento do pensamento contemporâneo e na construção da identidade disciplinar da arquitectura. Vários factores contribuem para esse processo de erosão da crítica na contemporaneidade. Por um lado, o mito do arquitecto-estrela e a mistificação do papel da autoria na pós-modernidade, que afastaram progressivamente os arquitectos das suas responsabilidades e desafios políticos e sociais. O lugar do arquitecto na sociedade está hoje em questão e a crítica pode ser o instrumento fundamental para realizar esse questionamento, mesmo que corra os riscos de nem sempre ser bem recebida num campo em permanente equilíbrio precário – entre a arte, a tecnologia e as ciências humanas – como o da arquitectura. Por outro lado, a crítica sucumbiu à exacerbação da mediatização das sociedades. Viu-se suplantada pela crescente velocidade de circulação da informação e das imagens e a consequente aproximação ao imediato e transitório. A acessibilidade quase instantânea aos acontecimentos e a voracidade do consumo das imagens são avessos ao tempo mais estendido e amadurecido da crítica. O press-release suplanta o ensaio crítico, a informação absorve a reflexão. Não vale a pena queixarmo-nos desta realidade mediática, ela existe e é sobre ela que actuamos; mas pensamos que valerá todos os nossos esforços encontrar espaços críticos onde esse tempo mais longo e essa reflexão mais expansiva possam ser activados.

Veículo fundamental da Ordem dos Arquitectos, o *J–A* constituiu-se historicamente como instrumento crítico privilegiado no contexto português. Porém, ao longo da sua existência, o reconhecimento da importância da crítica andou a par com a constatação da sua dificuldade e escassez. Logo na década de 1980, Manuel Tainha reconhecia no seu papel não o desafio

de “adivinhar o perfil do arquitecto do futuro [mas] em vez disso [o] de criarmos as condições que tornem efectivo o futuro do arquitecto”⁵ e “alargar os limites da consciência do nosso papel social”⁶. Gonçalo Byrne reclamava o “*Jornal* como um retrato crítico e vivo da prática da arquitectura”⁷ e diagnosticava a nossa “crónica debilidade teórica”⁸, escrita como projectual, por ocasião de um concurso de textos críticos. Mas é sobretudo com Manuel Graça Dias e Ana Vaz Milheiro que o *J–A* encontra essa vocação crítica, com ênfase nas duas séries que dirigiram.⁹ O *jornal* constituía-se, desde então, como plataforma editorial de divulgação e debate, capaz de oferecer estímulo à reflexão profissional e teórica sobre a arquitectura, a cidade e o território. Conscientes da importância da crítica, as restantes séries souberam convocá-la, de formas diferentes, nos seus projectos editoriais. Mas, pese embora os esforços empreendidos, foi prevalecendo uma continuada insatisfação, uma ideia de objectivo não concretizado, resultante da tal insuficiência teórica antes diagnosticada por Byrne e sucessivamente reafirmada pelas novas direcções. Com efeito, num momento final de revisão da série que dirigiu com Ricardo Carvalho, José Adrião assinalava que a “produção arquitectónica portuguesa é pouco plural”, uma “questão [que] está também relacionada com uma quase inexistência de crítica”, já que o facto de os críticos “serem poucos” redunda num país “pouco plural e pouco heterogéneo”.¹⁰ Diogo Seixas Lopes – que com André Tavares viria a dirigir uma série de tendência disciplinar, com programa assumidamente jornalístico – reconhecia que “a crítica e a teoria, secundarizadas durante muito tempo, são decisivas para reclamar esse protagonismo [da arquitectura portuguesa] e seus proveitos. Se não, todo o conhecimento acumulado e transmitido arrisca o esquecimento. Ou, pior, alimenta a mesquinhaz de estarmos orgulhosamente sós.”¹¹ Mesmo a última série, de Paula Melâneo e Inês Moreira, encontrou na “actualidade e na crítica”¹² o alimento da sua produção, ainda que de índole jornalística e, sobretudo, pulverizada em diferentes formatos, incluindo debates, fóruns e vários meios digitais. É forçoso referir as condições particularmente difíceis desta última série, com a perda de autonomia da equipa do *J–A*, acrescida de uma redução espartana do seu orçamento e da indefinição continuada entre suportes impressos e digitais.

Mas a verdade é que a história da crítica de arquitectura em Portugal é indissociável da história do *J–A*. Mesmo tratando-se da crítica possível, num contexto em grande medida adverso à teoria da arquitectura e essencialmente apoiado na prática profissional e na actividade do projecto, o *J–A* não deixou de ocupar um dos lugares mais significativos, garantindo uma reflexão crítica independente sobre a prática profissional consolidada em quatro décadas de publicação regular. Esse espaço de relevo foi conquistado em parte graças ao estatuto privilegiado de autonomia editorial relativamente aos órgãos da Ordem dos Arquitectos de que gozou durante grande parte da sua existência e que o presente concurso veio agora restabelecer. Numa altura em que se prepara o primeiro número da próxima série, que se prevê publicar por ocasião do 40.º aniversário do *Jornal*¹³, cremos estarem reunidas as condições para que o *J–A* se possa cumprir como projecto assumidamente crítico. Um programa capaz de potenciar uma reflexão alargada sobre a definição do campo disciplinar da arquitectura e o papel do arquitecto

na sociedade, revelando as suas dimensões política, produtiva, social e cultural.

O conceito editorial que propomos para o novo *J–A* segue a herança renovadora das diversas séries precedentes do *Jornal Arquitectos*. A partir dos problemas e desafios actuais, propõe uma nova abordagem crítica e um novo modo de interacção com a sua audiência. Se, por um lado, pretende criar pontes entre os múltiplos discursos disciplinares presentes na actualidade, vinculando-os às problemáticas mais amplas da sociedade contemporânea e aos diversos agentes e intervenientes no campo da arquitectura, por outro, oferece uma leitura aprofundada num tempo mais longo, com a expansão e aprofundamento das questões em análise, sejam elas temas, acontecimentos, projectos, obras, exposições ou livros, através de um discurso claro e acessível, deliberadamente distante do jargão disciplinar. O nosso projecto sustenta-se nos grandes debates disciplinares da crítica de arquitectura que emergiram desde a transição do milénio. Apoiamo-nos, por exemplo, na reactivação da crítica de arquitectura da revista *Criticat*, na defesa do texto longo de Justin McGuirk, ou no papel crítico da representação visual de Jimenez Lai e Klaus¹⁴. Será, por fim, necessário referir que ao longo do processo de definição do nosso projecto editorial fomos inspirados pela experiência recente da revista online *The Avery Review*, criada pela GSAPP da Universidade de Columbia em 2014, precisamente com o intuito de reactivar a crítica de arquitectura no mundo contemporâneo, explorando a escrita do ensaio como meio crítico e expansivo de construção de um discurso simultaneamente disciplinar e político sobre o espaço arquitectónico, urbano e territorial¹⁵.

TEMÁTICAS

Este projecto tem para o novo *Jornal Arquitectos* a seguinte estratégia:

- uma revista crítica não temática que responda assertivamente às questões e debates da actualidade, tanto a nível nacional como internacional;
- uma revista crítica coesa que congregue uma equipa editorial e redactorial forte e estabilizada, e que proporcione uma perspectiva sólida da realidade contemporânea;
- uma revista crítica responsável que posicione politicamente o arquitecto no mundo contemporâneo, nas suas relações com as estruturas de poder políticas e económicas, com a realidade produtiva, as condições profissionais e os debates disciplinares;
- uma revista crítica actuante que convoque para a disciplina e a profissão os grandes debates globais da actualidade, da sustentabilidade à ecologia, da afirmação pós-colonial à questão de género, da experiência quotidiana à activação dos arquivos, da condição humana à explosão digital;
- uma revista crítica plural que explore as múltiplas vertentes e tipologias do campo disciplinar e profissional, quer nas suas dimensões discursivas e textuais, quer iconográficas e visuais;
- uma revista crítica aberta que convoque a participação nacional e internacional sobre temas específicos que queremos abordar nos diversos números;

Luís Santiago Baptista, Carlos Machado e Moura

- uma revista crítica independente que assuma as suas tarefas éticas e profissionais, apoiadas na clareza, rigor e responsabilidade editoriais.

ESTRUTURA

O. Editorial / Editorial
Texto curto de apresentação do número para introdução e justificação da pertinência dos temas e assuntos convocados. O editorial explicita sumariamente os artigos das diferentes rubricas, possibilitando uma leitura de conjunto de cada número. O editorial será sucinto, exclusivamente textual, portanto sem recurso a qualquer imagem.

1. Mapeamento / Mapping
Mapeamento, cartografia, diagrama ou análise estatística sobre um tema premente da contemporaneidade, concretizado preferencialmente por *open call* internacional. Com um editor específico, pretende convocar novas vozes do meio crítico, académico ou não, a contribuir para a reflexão sobre a disciplina e a profissão na contemporaneidade. As temáticas convocadas serão de âmbito internacional, mas com relevância para os debates nacionais. O formato convoca as questões críticas da actualidade através da visualização gráfica das problemáticas, subentendendo instrumentos textuais e iconográficos.

2. Reportagem / Report
Texto apoiado em investigação de índole mais jornalística, para análise de um tema da actualidade considerado premente e de interesse do público alargado. A reportagem convida a uma reflexão mais ampla, extravasando as temáticas exclusivamente disciplinares e as dimensões meramente autorais. A abordagem baseia-se na facultade dos arquitectos de espacialização dos acontecimentos e dos fenómenos abordados, recolhendo material iconográfico existente de diversos autores e complementando-o com infografias e fotografias produzidas pela equipa editorial.

3. Entrevista / Interview
Diálogo com uma ou mais personalidades relevantes sobre um tema importante da actualidade, sob a forma de conversa. A entrevista cordial mas incisiva com os convidados procura levantar questões e discutir os problemas, explorando as dimensões críticas da comunicação em discurso directo entre entrevistador e entrevistado. A sua transcrição para a revista procurará manter a espontaneidade inerente à oralidade que caracteriza a conversa. A entrevista será ilustrada por imagens dos assuntos abordados e por um retrato que assinala o momento da realização da conversa.

4. Ensaio / Essay
Texto exploratório de carácter mais especulativo sobre uma questão abrangente da actualidade, em linha com a vertente mais ensaística da disciplina da arquitectura. Pela sua natureza, o ensaio pode extravasar mais facilmente a obra construída ou uma realidade particular, assumindo uma abordagem mais livre e aberta, embora profundamente rigorosa e consistente. O ensaio será acompanhado de material iconográfico considerado relevante para o tema abordado, podendo incluir material fotográfico realizado especialmente para o artigo.

5. Crítica / Critique
Texto crítico de análise de um projecto e obra de um objecto ou espaço construído considerado relevante, na continuidade da tradição disciplinar da crítica de arquitectura. Apesar de ser um modo em retracção nas últimas décadas, a crítica de obra procura aqui ser reactivada, embora contestando as abordagens formalistas dominantes, patentes nos discursos da autonomia disciplinar, através da convocação dos contextos políticos, produtivos, económicos e sociais que as enquadram e justificam. Os artigos serão acompanhados por material técnico dos projectos e fotografias da obra.

6. Recensão / Review
Texto expansivo de análise crítica de um ou mais eventos culturais relacionados, seja uma exposição, uma publicação, uma conferência ou um acontecimento. Estes eventos culturais serão seleccionados da actualidade, tendo em conta o seu interesse e pertinência. Apesar de seguir a forma reconhecida da recensão crítica, assume-se que todas as formas de produção cultural podem ser alvo de leituras aprofundadas e contextualizadas em problemáticas mais abrangentes. O artigo pode ser ilustrado com material iconográfico existente ou produzido especialmente pela equipa editorial.

7. Portfolio
Dossier visual sobre temáticas consideradas prementes e relevantes com trabalho autoral já existente ou especificamente encomendado. O portfolio marca no *J–A* a ideia da centralidade da crítica visual na história da disciplina, seja através do desenho, do *cartoon*, da ilustração, da banda desenhada, do diagrama, da fotografia, da fotomontagem, da colagem, etc. Contrariamente ao resto da revista, o portfolio será publicado num caderno a cores, nas páginas que encerram cada número. Com a intenção de mostrar a pluralidade de meios existentes, este dossier manifesta o poder incontornável da imagem nas práticas críticas de uma sociedade estruturalmente mediatizada.

1. Manuel Graça Dias, “Situações críticas”, *J–A* 239, Lisboa: OA, 2010, p. 47.
2. Mark Wigley entrevistado por Joaquim Moreno, “Bem-vindos ao Vácuo”, *ibid.*, p. 31.
3. Jorge Figueira, “Houston, we have a problem: O fim da crítica de arquitectura”, *ibid.*, p. 86.
4. Pedro Vieira de Almeida, “Da manipulação”, *J–A* 165, Lisboa: AAP, 1996, p. 51.
5. Manuel Tainha, “O pássaro ferido”, *J–A* 21/22/23, Lisboa: AAP, 1983, p. 6.
6. Manuel Tainha, “Equilíbrio interior e reconhecimento público da profissão”, *J–A* 33/34, Lisboa: AAP, 1985, p. 8.
7. Gonçalo Byrne, “Editorial”, *J–A* 40–41, Lisboa: AAP, 1985, p. 20.
8. Gonçalo Byrne, “A fundamentação teórica”, *J–A* 49, Lisboa: AAP, 1986, p. 3.
9. Vejam-se os números “Situação–Crítica” *J–A* 211 (2003) e “Ser Crítico” *J–A* 239 (2010).
10. José Adrião, “Conversa entre Cláudia Taborda, Joana Vilhena, José Adrião, José Capela, Jorge Carvalho, Pedro Cortesão e Ricardo Carvalho”, *J–A* 233, Lisboa: OA, 2008, p. 37.
11. Diogo Seixas Lopes, “Profissão: português”, *J–A* 243, Lisboa: OA, 2011, p. 90.
12. Paula Melâneo, Inês Moreira, “Concurso para a selecção da equipa redactorial do *JA – Jornal Arquitectos* 2015–17”.
13. O número 1 foi publicado a 12 de Novembro 1981.
14. Ver *Volume 36 – Ways to be Critical*, Amsterdão, 2013.
15. Ver <http://averyreview.com/>

↙ FEEDBACK (OPEN CALL)

FEEDBACK ↗

↗ O J-A procura FEEDBACK.

Numa nova série dedicada à crítica, convocamos os nossos leitores a exercerem-na, seja abordando assuntos e questões que vos interessem e motivem, seja como resposta directa aos números e temas do próprio J-A. Acreditamos que a crítica deve ser aberta e plural.

Lançamos por isso uma chamada para participações que podem ter os seguintes formatos:

- textos originais até 500 palavras;
- textos originais até 250 palavras acompanhados por imagem livre de direitos;
- cartoons, diagramas, fotografias ou fotomontagens autorais.

A equipa editorial do J-A reserva-se o direito de seleccionar as melhores contribuições, em função do espaço disponível, a publicar na edição impressa da revista.

Aguardamos, pois, o vosso FEEDBACK para ja@ordemdosarquitectos.org.

(OPEN CALL)

FEEDBACK ↙

(OPEN CALL)

FEEDBACK ↙

(OPEN CALL)

FEEDBACK ↙

(OPEN CALL)

FEEDBACK ↙

↙ FEEDBACK (OPEN CALL)

FEEDBACK ↗

↙ FEEDBACK (OPEN CALL)

FEEDBACK ↗

↙ FEEDBACK (OPEN CALL)

FEEDBACK ↗

↙ FEEDBACK (OPEN CALL)

FEEDBACK ↗

↙ FEEDBACK (OPEN CALL)

FEEDBACK ↗

↙ FEEDBACK (OPEN CALL)

FEEDBACK ↗



DESAFIOS DE SEGURANÇA CONTRA INCÊNDIOS NO CASO DE “CONSTRUÇÕES VERDES”

Qual é a posição da proteção contra incêndios quanto à tendência da construção sustentável? No caso da “construção verde”, a aplicação de soluções específicas de proteção contra incêndios difere significativamente da construção convencional?

Nos sistemas de certificação existentes para a construção sustentável, a segurança contra incêndios geralmente não é considerada ou é realizada de forma insuficiente. Enquanto isso, a proteção contra incêndios é um elemento importante do desenvolvimento sustentável. Ele permite que se preocupe não apenas com a segurança pessoal dos usuários do edifício, mas também influencia muito a segurança de toda a comunidade circundante e o estado do meio ambiente.

EFEITOS DESTRUTIVOS DE UM INCÊNDIO EM UM EDIFÍCIO, DESTRUTIVOS PARA A ECOLOGIA E A SAÚDE

Portugal foi o segundo país mais afetado por incêndios florestais na União Europeia – mais de 67 hectares de terra arderam em 2020. No entanto, os incêndios são igualmente perigosos em edifícios.

Um incêndio em um prédio não é apenas uma ameaça à vida das pessoas. Ao abalar a estrutura do edifício, o fogo ameaça outros objetos nas proximidades, e os gases gerados durante a combustão penetram no ar, poluem a água e aumentam a poeira. Em uma perspectiva mais ampla, quando um edifício precisa ser reconstruído, há mais gasto de energia e emissões de CO2, portanto, tudo deve ser feito, também na tendência da construção sustentável, para minimizar o risco de tais acidentes.

Artigo patrocinado por Aluprof

ALUPROF
ALUMINIUM SYSTEMS

aluprof.com
aferraria@aluprof.eu

PROTEÇÃO PASSIVA CONTRA INCÊNDIOS

A ideia básica da construção sustentável pode estar relacionada ao princípio médico de “primeiramente, não faça mal”. Isso significa que todas as ações visam **minimizar as perdas**. Isso se aplica a todo o processo de construção – desde a minimização das perdas de energia até a redução das perdas ambientais e a redução da sua pegada de carbono, até a redução dos resíduos de construção.

A proteção passiva contra incêndios é baseada no mesmo: o uso ideal de materiais e tecnologias para que, em caso de incêndio, os elementos estruturais resistam o suficiente.

O paradoxo é que a madeira, que definitivamente não é resistente ao fogo, é um material passivo que é frequentemente usado na construção. Outras soluções de eco-construção, como fachadas de duplo vazio que ajudam a gerir melhor a energia térmica de um edifício, ou grandes espaços abertos com vidros que permitem a entrada de muita luz natural nos edifícios, aumentam o risco de incêndio ao fornecer ao fogo um “combustível” primário, ou seja, oxigênio.

O que pode ser feito em tal situação – ao querer continuar a reduzir a pegada de carbono, mas ao mesmo tempo garantir a segurança contra incêndios?



Andrew Marvell College, Kingston Upon Hull, Reino Unido. Sistemas utilizados: MB-59S Casement, MB-78EI, MB-SR50



SOLUÇÕES TÉCNICAS NA ÁREA DE PROTEÇÃO CONTRA INCÊNDIOS

A utilização de outros materiais que também cumpram as normas de construção ecológica, e ao mesmo tempo permitam uma maior proteção contra incêndios, pode ser, por exemplo, a utilização do alumínio. **A marca Aluprof – líder mundial no mercado de carpintaria de alumínio, está perfeitamente atenta a este tipo de desafios e nuances relacionados com a proteção contra incêndios e a construção sustentável.**

As divisórias corta-fogo feitas de perfis de alumínio com enchimento de vidro ignífugo ou placas que cumprem as normas de proteção contra incêndio são uma solução perfeita que combina as necessidades da construção ecológica e ignífuga.

Esses sistemas são as divisórias corta-fogo MB-78EI Aluprof com classes de resistência ao fogo de EI30 a EI60. Permitem a criação de divisórias permanentes até 4 m de altura (e no caso do EI60 até 5 m) e portas de batente com folha até 2,5 metros. O sistema MB-78EI é preenchido com vidro resistente ao fogo (13 a 65 mm de espessura) ou elementos em camadas feitos de chapas e painéis. Com a ajuda deste sistema, também é possível obter estruturas à prova de fumaça.

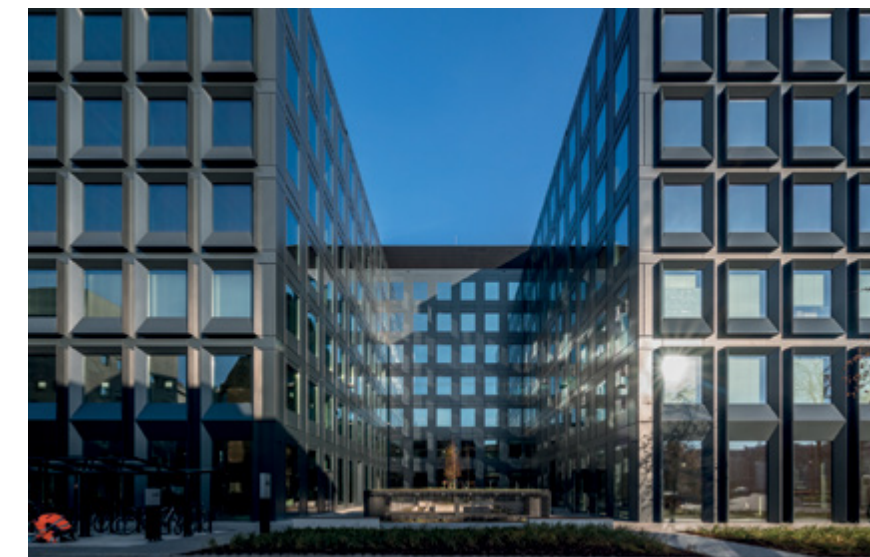


Don Bosco Brussel, Bélgica.
Sistemas utilizados: MB-78EI

PROJETO DE EDIFÍCIOS SUSTENTÁVEIS MAIS RESISTENTES AO FOGO

O trabalho de construtores e projetistas pode ser facilitado por certificados emitidos por centros de pesquisa europeus e laboratórios de técnicas de construção especializados em estruturas resistentes ao fogo. São eles, entre outros, o instituto húngaro ÉMI, o instituto romeno Incerc e o internacional Efectis.

Os certificados Efectis são concedidos a produtos que atendem aos padrões de incêndio. Entre os produtos Aluprof com certificado Efectis, destaca-se o sistema de portas e divisórias MB-45EW, cujos enchimentos de seções especiais garantem a resistência ao fogo, e todo o sistema permite a utilização do vidro resistente ao fogo Pyrogard classe EW30.



Green2Day, Wrocław, Polónia.
Sistemas utilizados: MB-78EI,
Certificado LEED Platinum

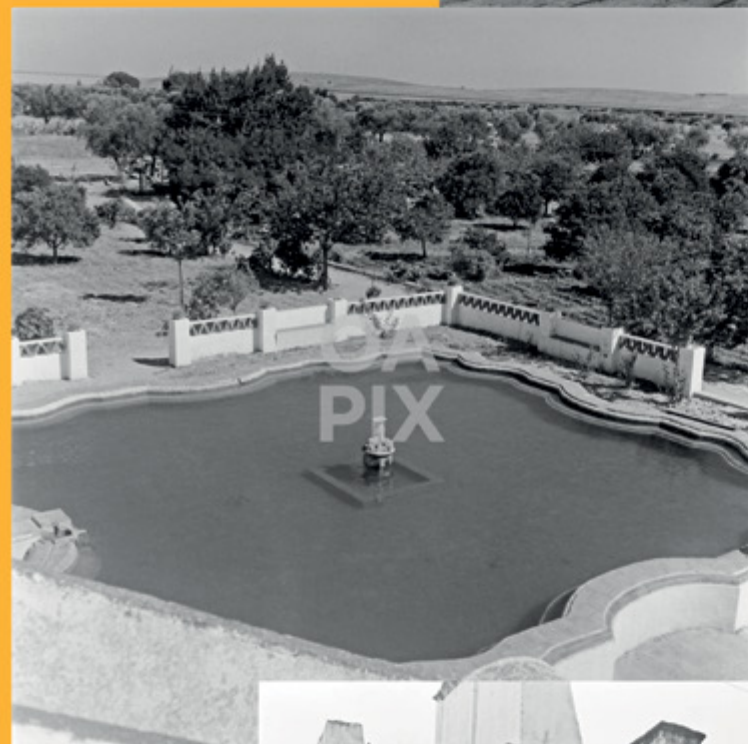
LET'S BUILD A BETTER FUTURE

A proteção contra incêndios anda de mãos dadas com a construção sustentável. Todas as pessoas envolvidas no processo de investimento devem abordar as questões verdes e de proteção contra incêndios de forma holística – quando focamos em um aspeto, outros podem acabar passando. Somente uma análise abrangente e multifacetada nos permitirá construir edifícios de baixa emissão, por um lado, e garantir a máxima segurança contra incêndios, por outro.

OA PIX



www.oapix.org.pt



Entre 1955 e 1960, o então Sindicato Nacional dos Arquitectos levou a cabo o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa (IARP), um levantamento sistemático da construção popular portuguesa realizado de norte a sul do país, dividido em seis zonas (Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Estremadura, Alentejo e Algarve). A profunda mutação do território português e da sua construção, que se vem sentindo desde então, torna o material recolhido um espólio de valor incalculável e único. O IARP foi publicado em livro, sob o título *Arquitectura Popular em Portugal*, em 1961 e reeditado em 1980, 1988 e 2004. Em 2011 a Ordem dos Arquitectos assinalou os 50 anos da primeira edição da *Arquitectura Popular em Portugal* através da criação de um site com a digitalização de parte do espólio IARP; num universo de 6 000 fotografias, algumas inéditas, foram selecionadas, inventariadas e digitalizadas 2 000 imagens, proporcionando a sua ampla divulgação, com grande relevância cultural, histórica e iconográfica, disponíveis em www.oapix.org.pt.

O projeto OAPIX foi financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação EDP



zehnder
always the
best climate



Zehnder ComfoAir Flex. O conforto que não se pode ver mas que se pode sentir.

Zehnder ComfoAir Flex foi desenvolvido como uma solução ideal para habitações e pequenas casas onde é necessária uma utilização eficiente do espaço. Graças ao seu 'design' ultra compacto, Zehnder Comfo Air Flex permite a montagem de tetos falsos com economia de espaço para uma integração harmoniosa em qualquer casa. **Zehnder ComfoAir Flex, o conforto invisível.**



Zehnder Group Ibérica info@zehnder.es +34 900 700 110



MUDA TUDO

Durante anos só se via abandono. Até que alguém viu uma casa.

Apresentamos a melhor tinta que já fizemos: CIN Premium. Elegante, altamente durável e de acabamento perfeito, é o resultado dos nossos mais de 100 anos de conhecimento. Criada para quem valoriza as memórias do passado, traz consigo a experiência de quem vai desenhando o futuro. Pintamos?



SINTRA
#E909

cin.com/deco

DA
FROM

BAUHAUS BAUHAUS

TO THE
A
NEW HOUSE
NOVA CASA

▶ EUROPEAN
CONFERENCE ON
ARCHITECTURAL
POLICIES

▶ CONFERÊNCIA
EUROPEIA DE
POLÍTICAS DE
ARQUITETURA

PROGRAMME AND TALKS AT
PROGRAMA E CONFERÊNCIAS EM

CEPA.ARQUITECTOS.PT/PT/CEPA

ORGANIZAÇÃO



PATROCINADOR
EXCLUSIVO



AEG

QUEBRE AS REGRAS NA COZINHA

Planeie a cozinha e os seus cozinhados com a liberdade que a sua criatividade merece. Sem se preocupar com exaustor e o tamanho dos tachos e frigideiras. Desfrute de flexibilidade total com a placa de indução **AEG 8000 Flexibridge® com exaustor integrado**. A sua cozinha, ao seu gosto.

CHALLENGE THE EXPECTED



Saiba mais em aeg.com.pt

LET'S BUILD
A BETTER FUTURE

ALUPROF
ALUMINIUM SYSTEMS



**JANELAS, PORTAS, FACHADAS
E SISTEMAS DE PROTEÇÃO AO FOGO
EM ALUMÍNIO**



aluprof.com

Augusto Ferraria
email: aferraria@aluprof.eu