

J

A



Agora,
mais natural.

ST40 Feelwood Oakgrain

Todos os nossos decors mostrados e mencionados são reproduções.

Um realismo tanto visual como tátil: graças à nova textura de superfície sincronizada mate, tanto em profundidade como em relevo, o seu aspeto e toque está realmente próximo aos de uma autêntica tábua de madeira oleada mate.



Descubra a nova Coleção & Serviços 24+
to.egger.link/decorative-collection



E EGGER

MORE FROM WOOD.

Nº1
DO MUNDO
*Fonte: Euromonitor International Limited 2023.
em grandes eletrodomésticos

FAZER PIZZA PARA OS VIZINHOS ITALIANOS

CONFIANÇA: NÍVEL HAIER



FROM COOKING TO AMAZING



Já pensou nas coisas simples do dia a dia que deixa de fazer, com medo que algo corra mal? Como não tirar o avental à mesa, para não sujar a camisa bonitinha. Ou quando não arrisca fazer pizza para os vizinhos, só porque são italianos – sim, a pressão é grande. O que falta é confiança. A mesma que quer sentir quando escolhe uma marca de eletrodomésticos. Quando escolhe Haier, escolhe uma receita de tecnologia e design apurada durante mais de 30 anos e líder mundial há mais de uma década.

Escolhe a confiança para viver o dia a dia como sempre quis.

Haier

wonder | wall

PROJECTOS
COM PLANTAS
ARTIFICIAIS
E PRESERVADAS

T: +351 964 229 272 | wwall@wonderwall.pt | www.wonderwall.pt

Blum para espaços multifuncionais

A tendência para a integração de diferentes divisões da casa veio para ficar e o novo sistema de portas pocket REVEGO aumenta o conforto destes espaços. Permite abrir rapidamente determinadas áreas da habitação quando estão a ser utilizadas e fechá-las novamente quando não são necessárias.

Deixe-se inspirar!

Luso Blum
Ferragens para Móveis, Unipessoal Lda
Av. dos Mourões, nº 191
4410-500 São Felix da Marinha, Portugal
Tel.: +351 22 733 4200
info.pt@blum.com



blum.com/rev803

blum Inspirations

Laboratórios Técnicos



Cada vez mais o trabalho do futuro é desenvolvido em formato híbrido e os espaços das marcas assumem uma nova função que vai muito além da estética.

Inovação

Partilha

Conhecimento

Os Laboratórios Técnicos são iniciativas organizadas pela Ordem dos Arquitectos nas instalações das empresas e com o objetivo de proporcionar aos profissionais uma experiência com as soluções construtivas e os materiais do fabricante. Destinam-se em exclusivo a arquitetos e são eventos essencialmente práticos.

Uma experiência multissensorial e uma oportunidade para consolidação da marca através de uma experiência, com base numa geografia, tendo em vista melhorar a relação dos profissionais e aproximá-los dos locais que disponibilizam os recursos para que arquitetos os possam partilhar com os seus clientes.

Saiba mais em

www.lt.ordemdosarquitectos.org



SOFALCA

A Sofalca é uma empresa portuguesa, fabricante de cortiça expandida desde 1966. A Sofalca desenvolveu a Blackcork e a Gencork para assim valorizar o material tão nobre como a cortiça.

Blackcork representa uma viagem pelo design inovador, explorando um material com características únicas - a cortiça preta expandida.

A Gencork desenha revestimentos em cortiça expandida e explora a criatividade, tecnologia, sustentabilidade e emoções humanas, num diálogo perfeito.


www.sofalca.pt
design@sofalca.pt

Projeto The Line ou o Deserto a Olhar-se ao Espelho na Bienal de Arquitetura de Veneza (2023)

Shakil Y. Rahim

Na última Bienal de Arquitetura de Veneza (2023), que teve como tema “O Laboratório do Futuro”, a NEOM apresentou, na Abbazia di San Gregorio, a exposição *Zero Gravity Urbanism – Principles for a New Livability*, onde mostrou o projeto The Line e enumerou os sete princípios orientadores de um novo modelo urbano: hiper-proximidade, hiper-conectividade, pegada mínima, espaço público omnipresente, uso hiper-misto, cidade multiverso e infraestrutura invisível. Visitei a exposição na tarde do dia 4 de junho de 2023. O relato que se segue é sobre o que encontrei.

O projeto The Line, localizado no Noroeste da Arábia Saudita, é a idealização de uma cidade linear que se estende por dois arranha-céus paralelos ao longo de 170 km de comprimento, numa largura de 200 m e com 500 m de altura edificada. Com conclusão prevista por fases até 2045, faz parte de um plano urbanístico maior, com ambição de criar novas áreas habitacionais, turísticas e industriais, na quente e inóspita paisagem do deserto saudita.

É uma cidade vertical e futurista, em que a organização visa maximizar a eficiência espacial e minimizar o impacto ambiental. Com capacidade para 9 milhões de habitantes, a verticalização permite uma densidade populacional significativa sem o extenso consumo de solo característico das cidades tradicionais. Além dos complexos habitacionais terá inúmeros equipamentos, como escolas, hospitais, parques, estádios e múltiplos outros serviços. O controle de qualidade da construção civil será otimizado pela composição de peças modulares padronizadas, produzidas com recurso a inteligência artificial, automação tecnológica e velocidade de impressão 3D. A exposição mostrava desenhos técnicos, maquetes, axonometrias e imagens fotorrealistas do edificado, com elevado pormenor técnico e encenação visual. De entre os esquemas de distribuição térmica e secções dos *clusters* funcionais, havia silhuetas de pessoas a circular por toda a parte e, em vários casos, figuras minúsculas absorvidas pela grandiosidade da escala dos edifícios. Questão óbvia é se a integração da população, num ambiente urbano tão distinto da experiência humanizada, não irá trazer problemas de inclusão social e conflito de identidades culturais. Onde vão viver as classes trabalhadoras? Enterrados? Nas zonas preteridas pelos elevados contrastes térmicos? Quais os pisos mais apetecíveis e mais caros: os de baixo por estarem em sombra? Existe baixo e cima? Há subúrbios?

Na multiplicação de modelos 3D e *renders*, os projetos de arquitetura expostos navegavam por imaginários distópicos e visionários, num caleidoscópio de luzes, sombras e reflexos, com sobreposição de volumetrias irregulares e interconexões de espaços nos diferentes eixos dimensionais. Uma pluridimensionalidade que lembra os *capricci* de Piranesi e mimetiza a vertigem futurista de ritmos e ângulos que recordam as ficções desenhadas por Moebius ou por Schuiten e Peeters. Na maioria dos projetos, assinados por arquitetos reconhecidos como Jean Nouvel, Peter Cook e Ben van Berkel, assiste-se ao desejo de equilibrar o contraste visual das novas interpretações do espaço urbano com grandes áreas verdes que simulam atmosferas naturais e de bem-estar. De notar ainda que, ao longo dos 170 km, as duas fachadas exteriores são em espelho: empenas cegas que formalizam o alçado tardoz da cidade e viram costas ao território. O espelho estende a paisagem de areia, provavelmente num sentido de continuidade visual para camuflar o volume e não romper o deserto; mas, tal como Lewis Carroll, não dá para esquecer que estamos *do Outro Lado do Espelho*.

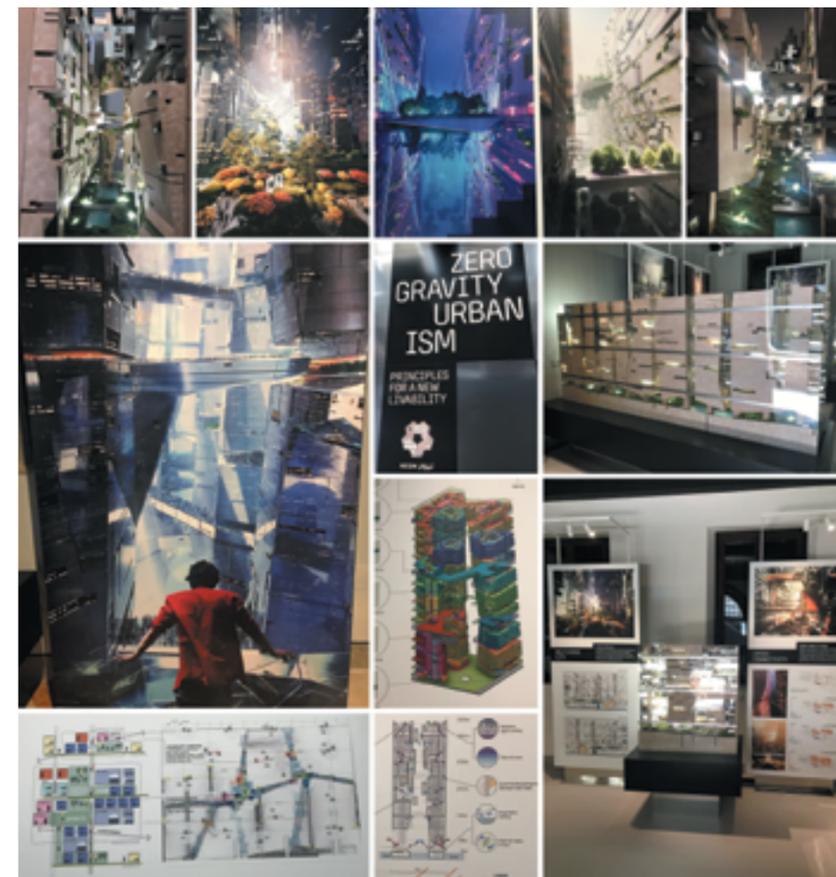
Neste universo de virtualizações, foi-me permitida durante a exposição uma experiência de imersão através de colocação de óculos de realidade aumentada, que simulava uma visita à cidade e fez com que eu flutuasse pelo espaço urbano e entre os edifícios, numa especulação ótica para um humano alado (asas que quase derreteram). Um dos objetivos era mostrar o inovador sistema de mobilidade e transportes multimodal, sem necessidade de carros e com rede de alta velocidade, The Spine, metro e corredores de transporte horizontal em diferentes alturas. Com a ausência de combustíveis fósseis, redução da poluição e do congestionamento, a sustentabilidade energética irá investir em fontes renováveis como as eólicas, o Sol e o hidrogénio verde, assim como na investigação em biotecnologia e na obtenção de água por dessalinização do Mar Vermelho. Apesar da promessa de sustentabilidade, a pegada ecológica continua comprometida e há um impacto ambiental na biodiversidade local e no ecossistema marítimo, assim como nas emissões de carbono do setor da construção civil. Veja-se, por exemplo, a contradição de estar previsto o maior parque de esqui da Península Arábica no meio do deserto.

Enquanto cidade cognitiva, fará uso de dados para conectar e gerir o quotidiano dos moradores, o

que levanta também preocupações sobre privacidade, segurança e identidade. Dessa forma, a proposta aproxima-se de *cidades inteligentes* que procuram conciliar habitabilidade com inovação, tecnologia, sustentabilidade e eficiência, como os casos de Masdar City em Abu Dhabi, ou Songdo em Seul, conhecidas pelos sistemas de gerenciamento, infraestruturas, automação e ampla conectividade. Ou ainda a cidade verde Forest City, na Malásia, ou a proposta de cidade digital financiada por Bill Gates para Belmont, Arizona. Mas não é só lá fora, também aqui em Portugal, o projeto PlanIT Valley (Paredes) procura essa inteligência urbana que pretende construir a cidade para o cidadão do futuro.

Apesar de o projeto The Line ter como objetivo diversificar a economia saudita, afastando-se da dependência do petróleo, são inúmeros os desafios técnicos, financeiros, sociais e ambientais. Propõem-se

como uma abordagem inovadora para o planeamento urbano, mas a magnitude faraónica levanta muitas dúvidas sobre sustentabilidade, viabilidade e implementação. Desde logo, há um enorme desafio de engenharia, pela dimensão, apoios estruturais, complexidade e resistência a condições ambientais adversas. A necessidade de operações de manutenção contínua exigirá inovações em materiais e processos de construção, técnicas de produção e sistemas de gestão de infraestrutura. A viabilidade económica pode tornar-se um problema de retorno sobre o investimento, uma vez que os valores de financiamento são muito elevados. Há também uma forte dependência de tecnologias emergentes que pode afetar significativamente o progresso do projeto. Aspetos que parecem passar ao lado da exuberante exposição que estava exposta na Bienal de Veneza.



Fotografias da exposição *Zero Gravity Urbanism – Principles for a New Livability*, NEOM. Bienal de Arquitetura de Veneza, 2023. Fonte: própria.

↘ FEEDBACK ↗ ↘ FEEDBACK ↗ ↘ FEEDBACK ↗

↘ FEEDBACK ↗ ↘ FEEDBACK ↗ ↘ FEEDBACK ↗

A cada dia que passa, práticas reflexivas como a leitura, a escrita e a discussão de ideias, tornam-se progressivamente práticas em vias de extinção. Para além das repercussões associadas aos avanços tecnológicos, existem evidências que apontam numa outra direção mais alarmante: a perda daquilo que Immanuel Kant denominou de *uso público da razão*, ou seja, a liberdade de usar a razão individual para refletir e adotar uma postura crítica perante algo.

Os dias de hoje são ditados pela urgência das principais crises sociais, como a crise do ambiente, da habitação, dos refugiados, as desigualdades crescentes, entre outras. De um modo geral, a sociedade está focada na obtenção de soluções práticas e com efeitos imediatos que possam contribuir para a resolução efetiva destes problemas (todos eles dignos da devida atenção). Por este motivo, vivemos numa incessante chamada à ação onde as fronteiras entre o sensacionalismo e a necessidade se desvanecem cada vez mais num nevoeiro ideológico *woke*. Aos olhos desta ideologia – que exerce uma influência considerável no atual panorama político-social – parar para refletir e discutir abertamente sobre estes assuntos constitui uma espécie de deviação imoral, levada a cabo pelos mais privilegiados, que apenas nos afasta das resoluções destas mesmas crises. Neste caso, aos que entendem a reflexão como um devaneio idealista e que é necessário mais pragmatismo, deve-se argumentar que um verdadeiro idealista é inevitavelmente um pragmático, no sentido em que um futuro ideal ou uma mudança de paradigma acontecerão se agirmos agora, no momento presente.

Dada a relação direta entre a sociedade e a arquitetura, este fenómeno não poderia deixar de afetar a disciplina no seu todo, nomeadamente no que concerne ao sentido de responsabilidade ética e social do arquiteto. Hoje em dia assistimos a pedidos sucessivos efetuados à arquitetura para que surja com soluções práticas para todas as crises anteriormente referidas. A missão atribuída é clara: “Agir, agir, agir!”. Por outro lado, devemos também reconhecer o facto de esta pressão não provir apenas do exterior, mas também do interior da própria arquitetura: basta recordar a forma como a arquitetura moderna e as suas ambições em solucionar os problemas sociais viram o seu fim materializado na demolição do projeto Pruitt-Igoe em

1972, altura em que a arquitetura e o design revelaram a sua impotência perante a resolução das principais crises sociais.

Assim sendo, o reconhecimento dos limites da atuação da arquitetura e das suas capacidades de acabar com os problemas da sociedade constitui o primeiro passo na adoção de uma postura responsável e, acima de tudo, consciente. Ainda assim, enquanto arquitetos e, portanto, enquanto agentes ativos na construção do futuro da sociedade, devemos questionar constantemente: o que podemos ou devemos ambicionar relativamente às crises sociais emergentes?

Primeiro, devem ser feitos todos os esforços necessários para não ceder à desqualificação da postura crítica em nome do pragmatismo excessivo ou de verdades absolutas, sob pena de acabarmos definitivamente com algo que já é escasso, mas absolutamente essencial – a reflexão e a discussão de ideias sobre arquitetura (o caso torna-se ainda mais preocupante se considerarmos o nosso contexto nacional, em que este espaço de discussão é já bastante reduzido...). Por fim, à arquitetura e aos arquitetos deve-se apelar à ação orientada, em vez da ação desenfreada. Sim, é efetivamente necessário agir. Contudo, refletir e discutir abertamente sobre as crises sociais e a forma como a arquitetura deve relacionar-se com estas, constituem também formas legítimas de ação.

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

Presidente da Ordem dos
Arquitectos / Chairman
Avelino Oliveira

J–A Direção / 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
(português-ínglês)
Cláudia Gonçalves
(ínglês-português)

Revisão / Proofreading
Cláudia Gonçalves

Sede de Redação e Sede do
Editor / Headquarters of the
Editorial Team and Publisher
Edifício Banhos de São Paulo
Travessa do Carvalho 23
1249-003 Lisboa
ja@ordemdosarquitectos.org

Estatuto Editorial disponível
em / Editorial statute available
at [https://arquitectos.pt/index.
htm?no=1010697391,221](https://arquitectos.pt/index.htm?no=1010697391,221)

CDN Coordenação Vice-
-Presidente / Coordinator
Vice-President
Paula Torgal

CDN Tesoureiro / Treasurer
António Laúndes

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
6.000

Os artigos são da inteira
responsabilidade dos seus
autores. / The articles are the
entire responsibility of their
authors.
Nesta publicação foi respeita-
da a ortografia em português
adoptada por cada autor.

02 *Editorial*
AMBIENTES SUSTENTÁVEIS PARA ACTIVIDADES HUMANAS
SUSTAINABLE ENVIRONMENTS FOR HUMAN ACTIVITIES
Luís Santiago Baptista, Carlos Machado e Moura

04 *Mapeamento / Mapping*
MAPEAR “OUTRAS MANEIRAS”:
O METABOLISMO DO METAL DE ALANG–SOSIYA
MAPPING “OTHERWISE”:
ALANG–SOSIYA’S METAL METABOLISM
Berhan Aşan, Mehmet Akif Atmaca, Camillo Boano, Daniela Ciaffi, Michele Cerruti But, Igor Fardin, Cara Geldenhuys, Luna Maes, Richard Lee Peragine

12 *Reportagem / Report*
AINDA AS CHEIAS... IDEIAS PARA UM NOVO CICLO NAS
PRÁTICAS DE GESTÃO DE RISCO DE INUNDAÇÃO
STILL, ON THE TOPIC OF FLOODING... IDEAS FOR A
NEW CYCLE IN FLOOD RISK MANAGEMENT PRACTICES
João Ferreira Nunes, Maria Matos Silva

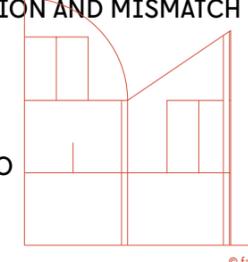
22 *Entrevista / Interview*
ROTOR: CONSTRUIR A PARTIR DE UM CATÁLOGO DIFERENTE
ROTOR: BUILDING FROM A DIFFERENT CATALOGUE
Ricardo Camacho

34 *Ensaio / Essay*
OS ARQUITECTOS ABAIXO–ASSINADOS:
NOTAS SOBRE PROJECTOS COLECTIVOS
THE UNDERSIGNED ARCHITECTS: NOTES ON COLLECTIVE PROJECTS
Luís Santiago Baptista

48 *Crítica / Critique*
DUAS CASAS DO FALA ATELIER: ENTRE O FASCÍNIO E O DESENCONTRO
TWO HOUSES BY FALA ATELIER: BETWEEN FASCINATION AND MISMATCH
Pedro Baía + Tiago Silva Nunes (fotografia / photography)

60 *Recensão / Review*
COMING TOGETHER: UMA TRILOGIA DE FILMES DO
CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE
COMING TOGETHER: A FILM TRILOGY FROM THE
CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE
Alexandra Areia

72 *Portfolio*
TRABALHOS DO OLHAR
WORKS OF THE GAZE
Luca Galofaro + Vítor Alves (texto / text)



HUMAN ACTIVITIES FOR ENVIRONMENTS SUSTAINABLE

Luis Santiago Baptista
Carlos Machado e Moura

Architects have a problem with the word sustainability. They correctly assert that good architecture has always been sustainable. It is true that, before the technological utopias of modernity, architecture and even construction in general, necessarily had to passively respond to the milieu of which they were a part, by using local resources. Even in post-war revision of modern architecture, architects had to learn from vernacular models and traditional sources. See, for example, the Survey of Portuguese Vernacular Architecture. One could say that this founding idea of sustainability is based on an essentially intuitive and pragmatic approach to architecture that revolves around the material permanence and historical continuity of architecture. But architects are not right when they use such arguments to devalue the emerging ecological concerns that inevitably dominate contemporaneity. They ignore the tremendous technological evolution in building practices and infrastructural installations, which increasingly make long temporality impossible. Rem Koolhaas named it “junkspace”, the result of an industrial and digital mode of production in constant transformation and expansion dominated by cardboard, silicone and profiles, as well as never-ending tubes, cables and machines, referred to by Reyner Banham as “mechanical pudenda”. But it is on a deeper level that this devaluation has more perverse effects. With the loss in credibility of the developmentalist perspective of the technological resolution of the ecological issue, the idea of sustainability introduces a whole new set of concerns for architects that transcends the reality of the built work and integrates it into a process that goes from extraction, production and distribution of the materials to models of appropriation and management of its spaces, taking in the labour-related and social framing of its construction processes. It will be difficult that energy sources, given the growing integration of renewable energy forms; ecological approaches, re-establishing the balance between the artificial and the natural; re-use practices, favouring the rehabilitation of existing structures; recycling processes, fostering the circularity of materials and elements; and process analysis, taking into consideration the energy incorporated and the ecological footprint; not to have profound implications and repercussions for contemporary architectural practice, no matter how much we still relegate them to a secondary level. The fact that the financial and technocratic system has co-opted the word sustainability cannot serve as an excuse not to assume one's responsibilities to the discipline and profession.

This fifth issue in this series of *J-A* explores the issue of sustainability and ecological implications in the technological, social and political dimensions of contemporary architecture. In the MAPPING, we travel to the Gulf of Khambhat in India to get to know better the operations of the impressive ship dismantling industries and recycling concerns in relation to metals. The problem of the cyclical flooding in urban areas is the topic of our REPORT, which presents a critical analysis of this climate phenomenon with a specific focus on Lisbon. The INTERVIEW with Lionel Devlieger and Michaël Ghyoot from Rotor focuses on their approach to the recycling practices of the construction materials industry in the context of contemporary urban production and the impact thereof on the activity of architects. The ESSAY looks at the collective interventions of architects, both at the national and international levels, not so much from an association-based perspective but in design terms, using a number of significant modern and contemporary examples. Two houses by Fala Atelier, one in a suburban context in Matosinhos, the other in a peripheral historic area of Lisbon, are featured in the CRITIQUE which looks at issues of authorship, commission and appropriation. Three recent films by the CCA, the guest institution at the most recent edition of the Architecturas Film Festival in Porto, are discussed in the REVIEW, bringing to the architectural agenda the new social concerns of a milieu dominated by authorial celebration. Last but not least, the PORTFOLIO takes a look at two collage series by Luca Galofaro that construct intriguing fictional and imaginary realities but are very dense in historical and disciplinary terms.

AMBIENTES SUSTENTÁVEIS PARA ACTIVIDADES HUMANAS

Luis Santiago Baptista
Carlos Machado e Moura

Existe um problema dos arquitectos com o termo sustentabilidade. Com razão afirmam que a boa arquitectura sempre foi sustentável. É verdade que, antes das utopias tecnológicas da modernidade, a arquitectura e mesmo a construção em geral tinham necessariamente de responder ao meio onde se inseriam de forma passiva e com recursos locais. Mesmo na revisão da arquitectura moderna do pós-guerra, os arquitectos haveriam de aprender com modelos vernaculares e as fontes da tradição. Veja-se o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal. Esta ideia, diríamos, fundadora de sustentabilidade, baseia-se numa abordagem essencialmente intuitiva e pragmática à arquitectura, assente na permanência material e continuidade histórica da arquitectura. Mas, por outro lado, os arquitectos não têm razão quando, desta forma, desvalorizam as emergentes preocupações ecológicas que, inevitavelmente, dominam a contemporaneidade. Desde logo, esquecem a tremenda evolução tecnológica nas práticas construtivas e nas instalações infra-estruturais que, cada vez mais, inviabilizam essa temporalidade longa. Rem Koolhaas deu o nome de *junkspace* a essa realidade material resultante do modo de produção industrial e digital, em constante transformação e ampliação, dominada por gesso cartonado, silicone e perfilados, bem como uma infinidade de tubos, cabos e máquinas, que Reyner Banham denominara de *mechanical pudenda*. Mas é a um nível mais profundo que essa desvalorização tem os seus efeitos mais perversos. Com a perda de credibilidade da perspectiva desenvolvimentista da resolução tecnológica do problema ecológico, a ideia de sustentabilidade introduz todo um novo conjunto de preocupações para os arquitectos, que transcendem a realidade da obra construída, integrando-a num processo que vai da extracção, produção e distribuição dos seus materiais aos modelos de apropriação e gestão dos seus espaços, passando pelo enquadramento laboral e social dos seus processos de construção. Será difícil que as fontes energéticas, com a crescente integração das energias renováveis; as abordagens ecológicas, restabelecendo os equilíbrios entre o artificial e o natural; as lógicas de reutilização, privilegiando a recuperação das estruturas existentes; os processos de reciclagem, fomentando a circularidade dos materiais e elementos; a análise dos processos, considerando a energia incorporada e a pegada ecológica; não tenham implicações e repercussões profundas nas práticas arquitectónicas contemporâneas, por muito que ainda teimemos em secundarizá-las. A cooptação do termo sustentabilidade pelo sistema financeiro e tecnocrático não pode servir de desculpa para não assumirmos as nossas responsabilidades disciplinares e profissionais.

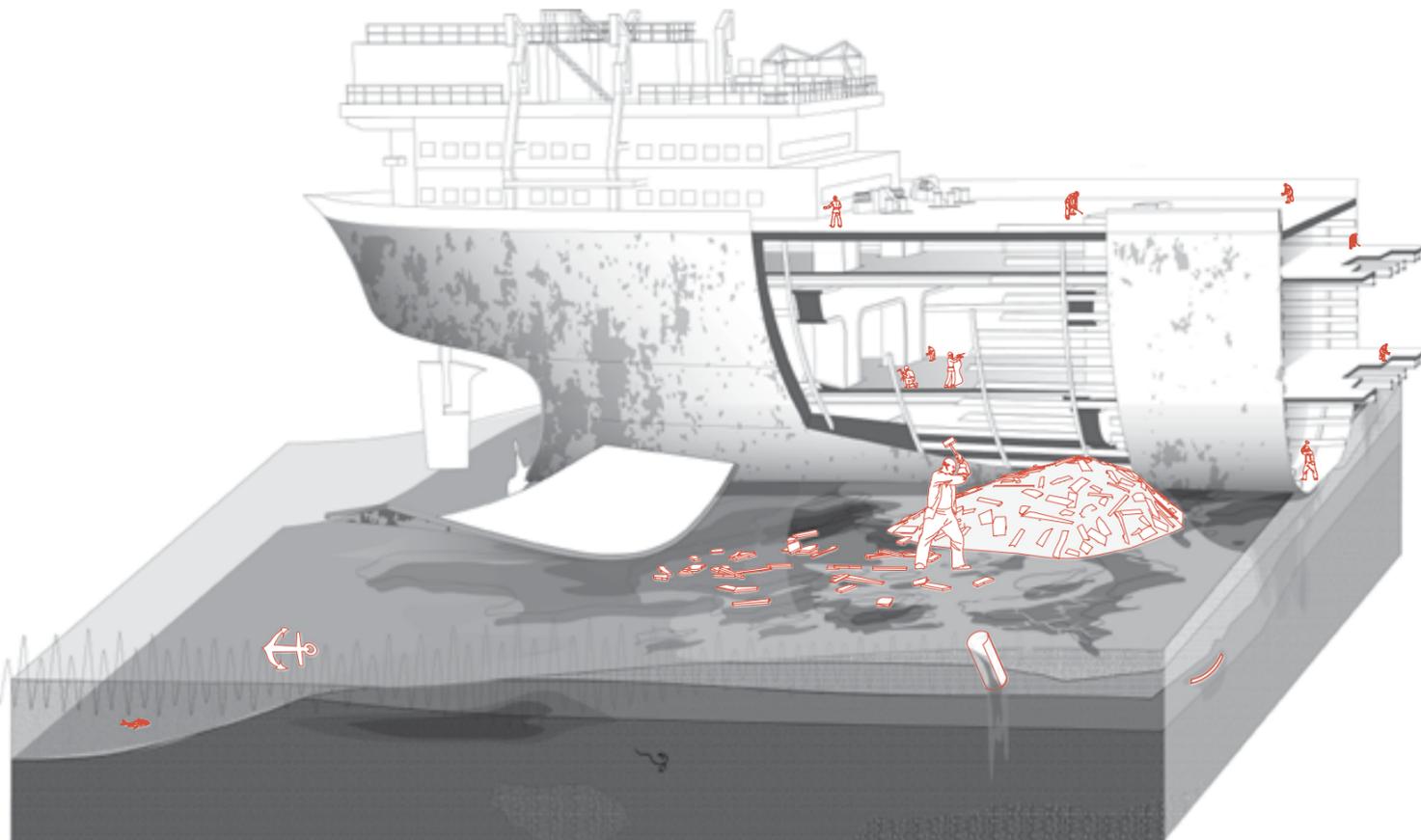
Este quinto número desta série do *J-A* explora o tema da sustentabilidade e das implicações ecológicas na arquitectura contemporânea, nas suas dimensões tecnológicas, sociais e políticas. Vamos, no MAPEAMENTO, até ao Golfo de Khambhat na Índia, compreender as operações das impressionantes indústrias de desmantelamento naval e de reciclagem de metal. A problemática das recorrentes cheias em meio urbano é o tema da REPORTAGEM, com uma análise crítica deste fenómeno climático focada no caso específico de Lisboa. A ENTREVISTA, com Lionel Devlieger e Michaël Ghyoot dos Rotor, centra-se nas suas abordagens às práticas de reciclagem de materiais da indústria da construção no âmbito da produção urbana contemporânea e seus reflexos na actividade dos arquitectos. O ENSAIO aborda as intervenções colectivas dos arquitectos, tanto a nível nacional como internacional, de uma perspectiva não tanto associativa mas, acima de tudo, projectual, convocando uma série de exemplos significativos, mais ou menos recentes. Duas casas do Fala Atelier, uma em contexto suburbano em Matosinhos, outra em área histórica periférica em Lisboa, apresentam-se à CRÍTICA, cruzando questões de autoria, encomenda e apropriação. Os três filmes recentes do CCA, instituição convidada da última edição do Architecturas Film Festival no Porto, são o objecto da RECENSÃO, trazendo para a agenda da arquitectura as novas problemáticas sociais num meio dominado pela celebração autoral. Finalmente, o PORTFOLIO constitui-se através do confronto de duas séries de colagens de Luca Galofaro, que constroem intrigantes realidades fictícias e imaginárias, mas cheias de densidade histórica e disciplinar.

4 MAPEAMENTO

MAPEAR “OUTRAS MANEIRAS”: MAPPING “OTHERWISES”:

A viragem epistemológica desencadeada pelo polémico âmbito supra-humano do Antropoceno — sendo outros *-cenas* reflexos deste carácter controverso (ver, por exemplo, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno, Lixoceno) — incentiva-nos a questionar criticamente a disciplina, os métodos e o projeto da arquitetura. Mais especificamente, defendemos que esta viragem epistemológica obriga a disciplina a enfrentar duas circunstâncias evidentes. Por um lado, poderíamos dizer, parafreando Freud, que o arquiteto não manda na sua própria casa. Com efeito, os *-cenas* demonstraram como ficaram aquém do esperado as promessas da arquitetura de criação de um novo ambiente para os seres humanos, mais em sintonia com a natureza, através de soluções tecnológicas — aquilo a que podemos chamar tecno-solucionismo¹. Por outro lado, esta viragem epistemológica também põe em causa a possibilidade de um regresso a um estado de natureza preexistente e puro² e insta-nos a abordar as questões ecológicas do ponto de vista do presente contaminado³. Acreditamos que o fenómeno do desmantelamento de navios é uma

The epistemological shift ushered in by the contentious supra-human frame of the Anthropocene — other *-cenas* being reflections of this disputed character (see, for instance, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene, Wasteocene) — urges one to critically question the discipline, methods and project of architecture. More specifically, the argument is that this epistemological shift forces the profession to face up to two evident realities. On the one hand, one could say, paraphrasing Freud, that the architect is not the master in his or her own home. Indeed, the *-cenas* have demonstrated how architecture's promises of creating a new environment for human beings that is more in tune with nature through technological solutions — what one can call techno-solutionism — has fallen short.¹ On the other hand, this epistemological shift also calls into question the possibility of a return to a pre-existing, pure state of nature,² urging one to address ecological questions from the contaminated standpoint of the present.³ We believe that the phenomenon of ship-breaking is an interesting position from which to address these questions.



O METABOLISMO DO METAL DE ALANG-SOSIYA ALANG-SOSIYA'S METAL METABOLISM

perspetiva interessante a partir da qual se podem abordar estas questões.

Os navios oceânicos atingem o fim da sua vida operacional após vinte a trinta anos de atividade. O volume de sucata de navios a nível mundial é equivalente a 20,4 milhões de arqueação bruta (GT). Neste momento, 70% a 80% dos navios oceânicos do mundo são desmantelados na Índia, Bangladesh e Paquistão⁴, havendo outros grandes estaleiros de desmantelamento de navios na República Popular da China, EUA e Turquia. Em meados dos anos 1990, a China detinha 50% da quota de mercado da indústria mundial de reciclagem de navios mas, na sequência de preocupações ambientais suscitadas por organizações internacionais e de alterações das políticas ambientais, a indústria de desmantelamento de navios da China entrou em declínio⁵. Hoje em dia, com uma área de 1.500.000 metros quadrados e 1200 trabalhadores, o Changjiang Ship-Recycling Yard continua a ser um dos maiores do mundo⁶, e outros estaleiros relevantes situam-se em Aliaga, na Turquia, onde 2,8% (em números) e 1,1% (em tonelagem) por ano da frota mundial foi desmantelada entre 1994 e 2002⁷.

Outro protagonista importante desta economia é o território de Alang-Sosiya, no Golfo de Cambaia (Índia), onde são desmantelados cerca de metade dos navios reciclados⁸. Alang-Sosiya é um dos maiores estaleiros de desmantelamento do mundo e os seus lodaçais costeiros recebem centenas de navios (200 em 2019) que, depois de desmantelados, são revendidos como sucata⁹. Isto significa que navios provenientes de todo o mundo são desmantelados nesta região específica, o que faz com que o território de Alang-Sosiya seja moldado por eixos raciais, coloniais e económicos. Desde 1983¹⁰ que o processo de varadouro dos navios tem provocado uma grave poluição costeira e condições de trabalho perigosas. Depois de varados, os navios começam a ser desmontados por grupos de trabalhadores manualmente e com maçaricos a gás e oxigénio¹¹. Um processo que, para um navio com um tamanho médio de 15.000 toneladas, demora entre três a seis meses e exige 150 a 300 trabalhadores¹². No entanto, as implicações desta economia não podem ser reduzidas ao processo de produção em si e estendem-se muito para lá dos lodaçais e dos próprios navios, acabando, em última instância, por ter impacto na vida humana e não-humana.

Para dar um exemplo: os movimentos de trabalhadores atraídos pelo aumento da indústria do desmantelamento de navios provocaram uma sobrepopulação e aglomerados populacionais improvisados — barracas chamadas *Kohli*¹³ — cujo número se torna significativo se considerarmos que em 2020 perto de 80% dos 20.000 trabalhadores diretamente empregados em cerca de 120 parcelas de desmantelamento de Alang-Sosiya eram emigrantes¹⁴, provavelmente a trabalhar por salários entre os 59 e os 119 dólares por mês, enquanto o salário médio indiano é de 195¹⁵. Federico Demaria observou em 2010 que estas barracas “não têm água corrente, eletricidade ou saneamento básico”¹⁶. Contudo, a indústria do desmantelamento de navios também afeta a vida não-humana: a poluição atmosférica por metais pesados e os derramamentos de petróleo estão a provocar a erosão das praias de lodo onde o desmantelamento é levado a cabo, o que faz escassear a água doce, reduz a população de peixes e desfloresta as zonas húmidas de mangais¹⁷.

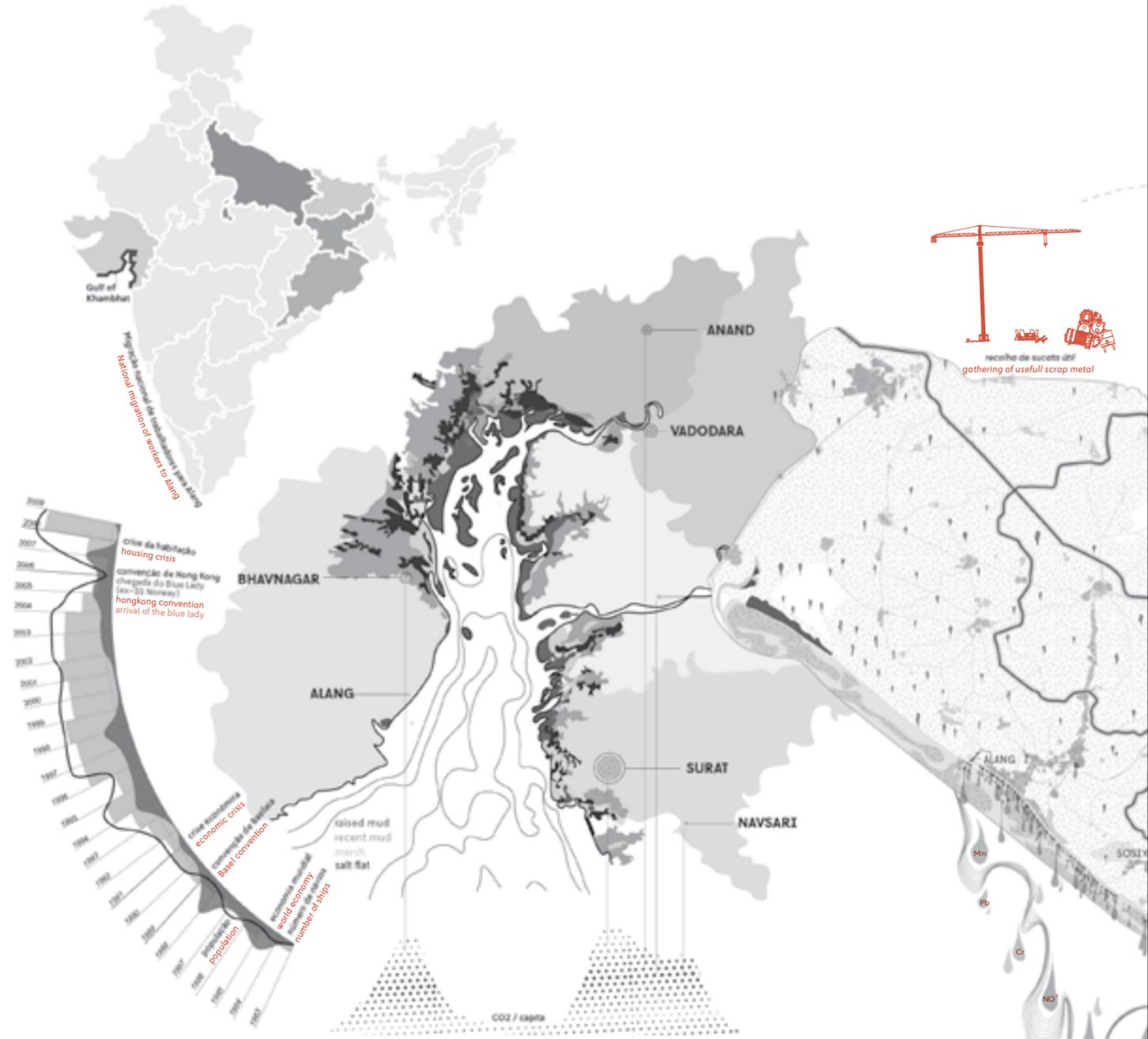
Sea-going vessels reach the end of their operational life after 20 to 30 years of activity. The scrap volume of ships globally amounts to 20.4 million gross tonnage (GT). Currently, 70%–80% of the world's ocean-going ships are dismantled in India, Bangladesh, and Pakistan,⁴ while other major ship-breaking yards are located in China, the US and Turkey. By the mid-1990s, China had a 50% market share of the global ship recycling industry but, following environmental concerns raised by international organisations and changes to environmental policies, the PRC's ship-breaking industry began to decline.⁵ Today, with an area of 1,500,000 square meters and 1,200 workers, Changjiang Ship-Recycling Yard is still one of the largest in the world,⁶ with other notable yards being the Aliaga in Turkey, where 2.8% (by number) and 1.1% (by tonnage) per year of the world's global fleet was scrapped between 1994 and 2002.⁷

Another major actor in this economy is the territory of Alang-Sosiya in the Gulf of Khambat (India) where about half of the ships that are recycled are broken up.⁸ Alang-Sosiya is one of the largest ship-breaking yards in the world and the area's coastal mudflats host hundreds of ships (200 in 2019) that, once taken apart, are resold as scrap.⁹ This means that ships coming from all over the world are taken apart in this specific region, shaping Alang-Sosiya's territory along racial, colonial and economical axes. Since 1983,¹⁰ the process of beaching the vessels has meant severe coastal pollution and dangerous working conditions. After ships are beached, groups of workers start manually taking them apart with gas and oxygen torches.¹¹ A process which, for an average-size ship of 15,000 tons, takes three to six months and requires between 150 and 300 workers.¹² Yet, the implications of this industry cannot be reduced to the production process itself, and extend well beyond the mudflats and the ships themselves, ultimately impacting both human and non-human life.

To take one example, the movement of workers brought about by the rise in the ship-breaking industry has caused over-population and improvised settlements — shantytowns known as *Kohli*¹³ — which reach quite a sizeable number, when one considers that in 2020 about 80% of the 20,000 workers directly employed in some 120 ship-breaking sites in Alang-Sosiya were migrants;¹⁴ probably working for pay that ranges between 59 and 119 dollars a month, while the Indian average wage is 195.¹⁵ These shantytowns, Federico Demaria observed in 2010, have “no running water, electricity or sanitation”.¹⁶ But the ship-breaking industry also affects non-human life. Heavy-metal air pollution and oil spillages are eroding the very mudflat beaches it thrives on, making clean water scarce, reducing the fish population and deforesting mangrove wetlands.¹⁷

Yet, despite these evident problems, this is also a system that creates many jobs and opportunities. Paradoxically, the ship-breaking industry could be considered “sustainable”, since it is, indeed, a recycling industry.¹⁸ In order to name and map these complex territorial dynamics, which, as we have seen, cannot be simply reduced to manicheist notions of good or bad, we have considered the ship-breaking industry at work in the Khambat Gulf as a *Metal metabolism*, and, creating a pun with the concept of ecosystem, coined the term “wrecksystem”.

It is evident that, within such a complex territory

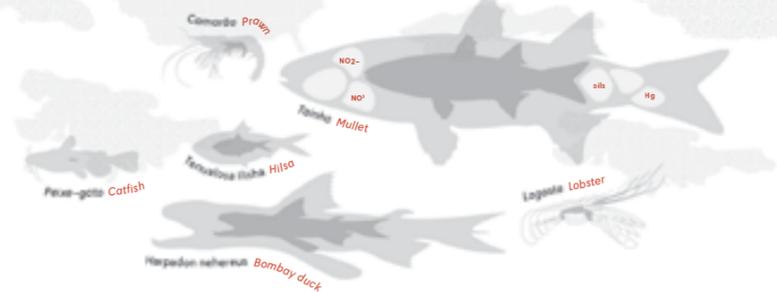
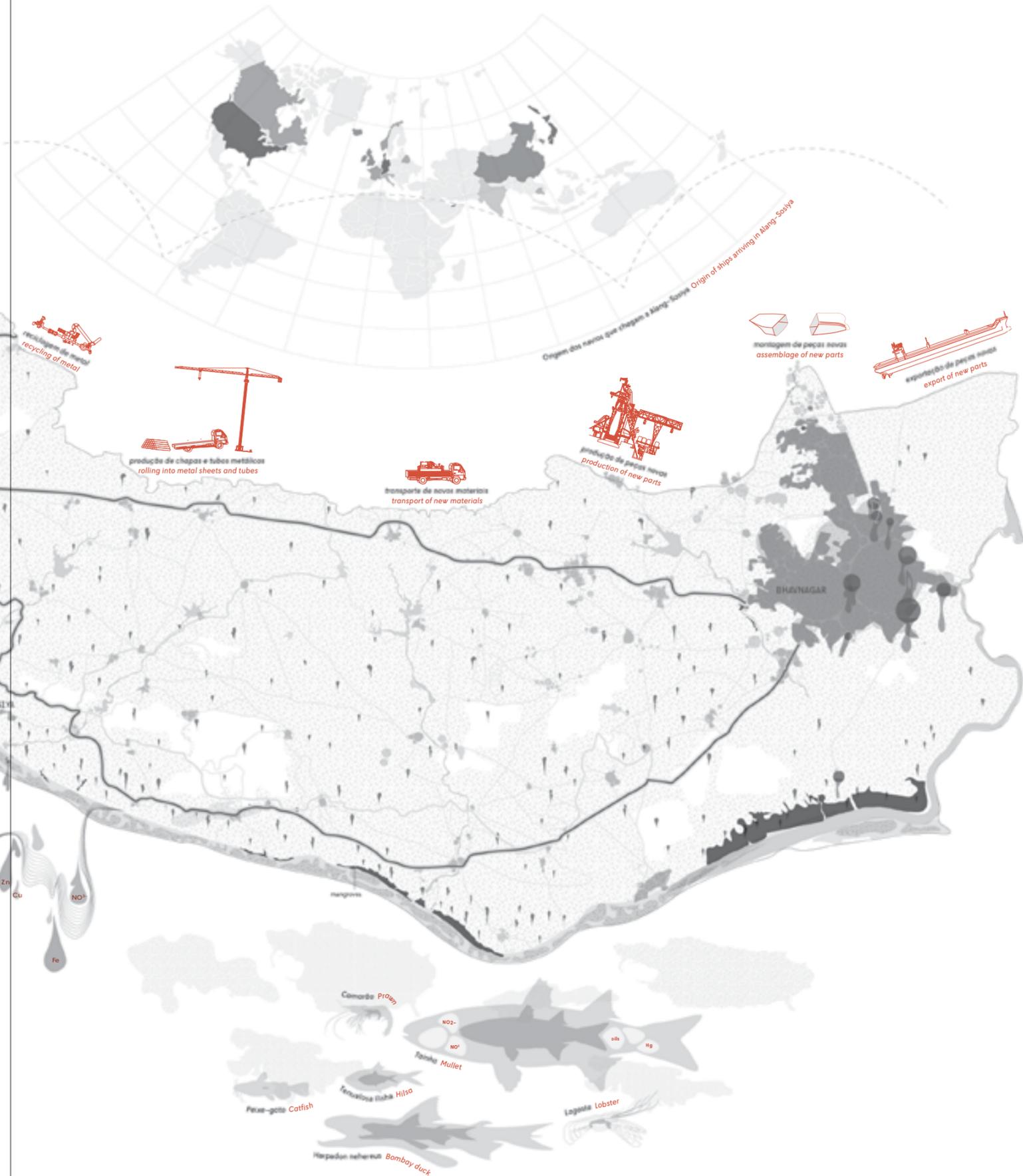


Porém, apesar destes problemas evidentes, também se trata de um sistema que cria muito emprego e oportunidades. Paradoxalmente, a indústria do desmantelamento de navios pode ser considerada “sustentável” uma vez que se trata, de facto, de uma indústria de reciclagem¹⁸. No sentido de nomearmos e mapearmos estas dinâmicas territoriais complexas que, como vimos, não podem ser apenas reduzidas a noções maniqueístas de bom ou mau, considerámos a indústria de desmantelamento de navios em atividade no Golfo de Cambaia um “metabolismo do metal” e, fazendo um trocadilho com o conceito de ecossistema, forjámos o termo “wreckosystem”^{*}.

É evidente que num território tão complexo como o de Alang-Sosiya, não pode ser implementada qualquer solução formal ou arquitetónica sem contornar aspetos cruciais da maneira como funciona o tal *wreckosystem*.

as that of Alang-Sosiya, no formal or architectural solution can be implemented without referencing crucial aspects of the way in which such a *wreckosystem* functions. In other words, no formal or technical solution is possible. What emerged from the critical mapping is the *impossibility* of designing an architectural solution, or a specific architectural form, that is capable of taking into account the anthropocenic dimension that fuels Alang-Sosiya’s *wreckosystem*. Again, the architect is not the master in his or her own house, or, to put it differently, the ship-breaking in Alang will continue. However, it is precisely by taking seriously the urgent question of how to live with and within the wrecking that the work of critical mapping becomes important.

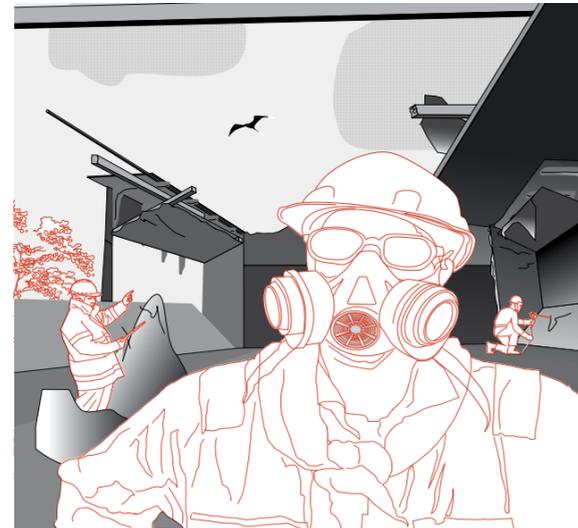
This is not an ethical or professional retreat. In spatialising planetary frictions through the study of situated forms — in this case the *Metal metabolism* of



Por outras palavras, não é possível uma solução formal ou técnica. Aquilo que emergiu do mapeamento crítico é a impossibilidade de conceber uma solução arquitetónica, ou uma forma arquitetónica específica, que seja capaz de ter em conta a dimensão antropocénica que alimenta o *wreckosystem* de Alang-Sosiya. Uma vez mais, o arquiteto não manda na sua própria casa ou, por outras palavras, o desmantelamento de navios em Alang irá continuar. Contudo, é precisamente levando a sério a questão premente de como viver com e dentro dos destroços que o trabalho de mapeamento crítico se torna importante.

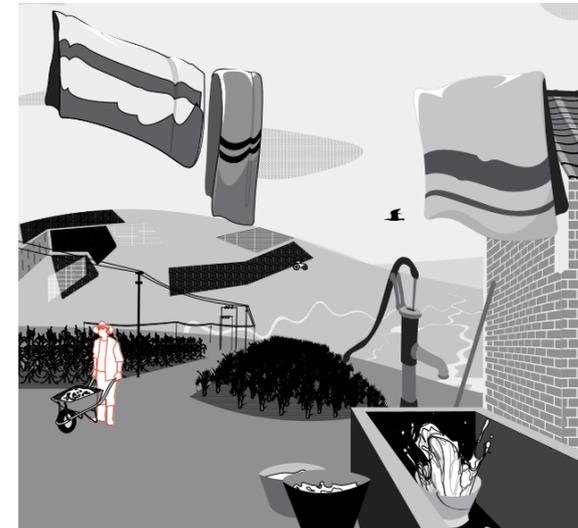
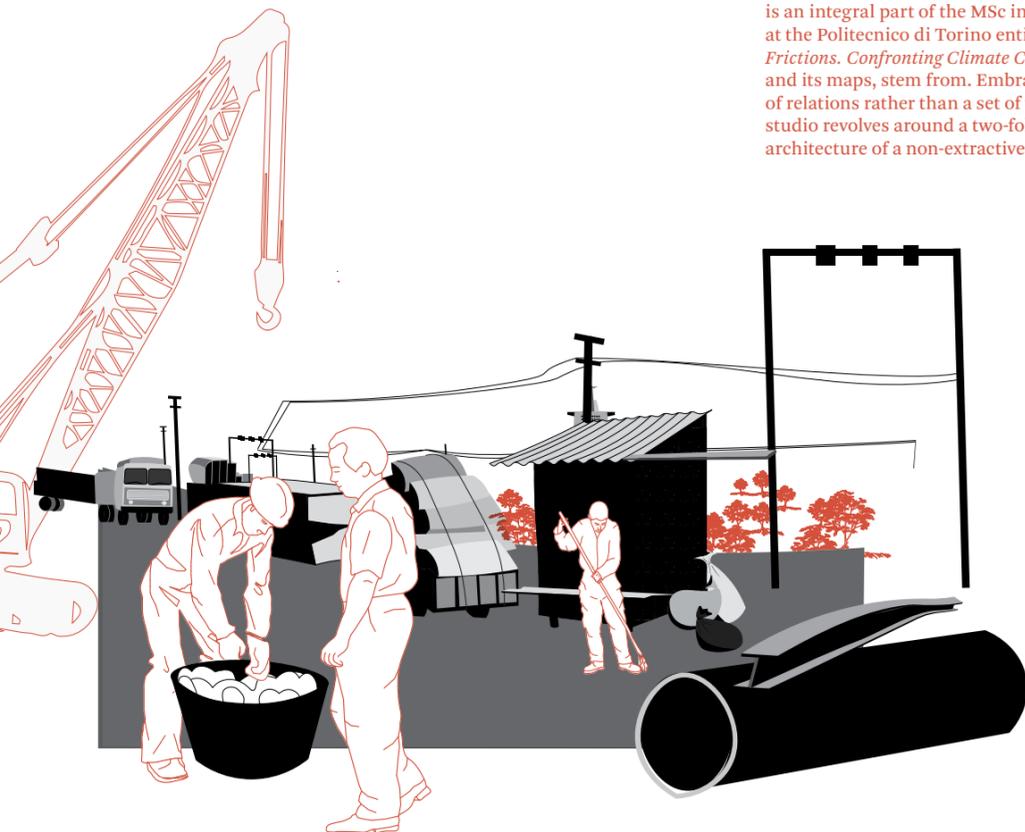
Não se trata de um recuo ético ou profissional. Ao espacializar as fricções planetárias através do estudo de formas localizadas — neste caso o *metabolismo do metal* de Alang-Sosiya e o *wreckosystem* que está a erodir o próprio espaço que lhe permite funcionar —, este tipo de trabalho confronta a extensão volumétrica e volumosa do poder, a complexidade emaranhada da vida e da matéria humana e não-humana e o caráter liminar do espaço em vez da fixidez do mesmo. Não é por coincidência que aquilo que está mapeado é um *metabolismo*, um processo e uma situação conflituosa. O mapeamento destas fricções conduz a novas representações gráficas sob a forma de contracartografias, narrativas espaciais e tabulações estratigráficas. Através deste processo de mapeamento crítico torna-se possível pensar em possibilidades de habitar de modo diferente o *wreckosystem* do Golfo de Cambaia e imaginar “outras maneiras” para as suas condições atuais. O mapeamento crítico não se fica pela inação; é, em si mesmo, um movimento de autorreflexão em direção à prática.

Esta reflexão em torno da ecologia e do mapeamento crítico é parte integrante da pós-graduação em Arquitetura Sustentável do Politecnico di Torino que tem por título *Inhabiting future frictions. Confronting climate collapse* [Habitar fricções futuras. Enfrentar o colapso climático], da qual este ensaio e os seus mapas resultam. Encarando a ecologia como um sistema de relações e não como um conjunto de valores, o design gira em torno de uma dupla interrogação: qual é a arquitetura de uma vida não-extrativa, não-racista e não-singular? E, mais especificamente: que suspensão, gesto ou projeto



Alang-Sosiya and the *wreckosystem* that is eroding the very space that enables it to thrive — this type of work confronts the volumic and voluminous extent of power, the tangled complexity of human and nonhuman life and matter and the liminality of space rather than its fixedness. It is no coincidence that what is mapped is a *metabolism*, a process and conflictual condition. The mapping of these frictions leads to new graphic representations in the form of counter-cartographies, spatial narratives and stratigraphic tabulations. In this process of critical mapping, it becomes possible to think of ways of inhabiting the *wreckosystem* of the Gulf of Khambhat differently and imagining different presentations of its present conditions. Critical mapping does not live on in inaction; it is itself a self-reflexive movement towards praxis.

This reflection on ecology and critical mapping is an integral part of the MSc in Sustainable Architecture at the Politecnico di Torino entitled *Inhabiting Future Frictions. Confronting Climate Collapse* which this text, and its maps, stem from. Embracing ecology as a system of relations rather than a set of values, means the design studio revolves around a two-fold question: what does the architecture of a non-extractive, non-racist, non-singular



arquitetónico nos permite imaginar um habitar planetário que confronte as condições naturalizadas e normalizadas da inabitabilidade? Para abordar estas questões, os estudantes foram incentivados a desenvolver mapas que desdobram, sobrepõem e dissecam territórios. Este mapeamento tanto tem por objetivo a compreensão do presente, como imaginar futuros possíveis nos quais o colapso climático abriria caminho a “outras maneiras” que contrariam as lógicas extrativas monolíticas e as suas condições de inabitabilidade; futuros nos quais as formas de vida são contudo construídas em torno de conflitos ou de fricções¹⁹.

Estas “outras maneiras” consideram os atores humanos e não-humanos muito além da dicotomia obsoleta homem/natureza e através de uma variada gama de escalas espaciais e temporais. Através dos meios da arquitetura foram mapeados dados SIG (Sistema de Informação Geográfica), avaliações estratigráficas, relatórios ambientais e investigações etnográficas de modo a propor uma infraestrutura de habitabilidade dentro destas fricções — uma tábua de salvação que pudesse contrapor o guião da situação atual²⁰. Foi a partir desta perspetiva que nos virámos para a metodologia do mapeamento crítico, num esforço para desenvolver novas ferramentas para a arquitetura que tenham em atenção as condições que a mudança epistemológica do Antropoceno nos impõe. Neste sentido, e no trabalho apresentado nestas páginas, o mapeamento crítico não é apenas uma ferramenta para preparar o projeto arquitetónico, mas sim, pelo contrário, o próprio projeto arquitetónico.

lifestyle look like? And, more specifically: what suspension of architecture, architectural gesture or design enables one to imagine life on the planet that confronts the naturalised, normalised conditions of uninhabitability? In order to address these questions, students were encouraged to develop maps that unfold, overlap and dissect territories. This mapping aims at both comprehending the present as well as imagining possible futures in which climate collapse would open up to “otherwise”, different ways that counter extractive monolithic logics and their conditions of uninhabitability; futures where life is still built around conflicts or frictions.¹⁹

These “otherwise” look at human and non-human actors beyond the stale dichotomy of Man/Nature and across a diverse range of spatial and temporal scales. GIS data, stratigraphic assessments, environmental reports and ethnographic research are mapped through the medium of architecture in order to propose an infrastructure of inhabitability in the given frictions — a lifeline that would flip the script in terms of how things are now.²⁰ It is from this perspective that we turn to the methodology of critical mapping in an effort to develop new tools for architecture that take into account the conditions that the epistemological shift of the Anthropocene imposes on us. Critical mapping in this sense, and in the work presented on these pages, is not simply a tool that prepares the architectural design; it is, rather, the architectural design.

1. Ver, por ex., Frédéric Neyrat, *The Unconstructable Earth: An Ecology of Separation*, New York: Fordham University Press, 2019.

2. Ver, por ex., Jason W. Moore, *Capitalism in the web of life: ecology and the accumulation of capital*, New York: Verso, 2015.

3. Ver, por ex., Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton: Princeton University Press, 2015.

4. L. Lin et al., “Hazardous waste from the global shipbreaking industry: Historical inventory and future pathways”, *Global Environmental Change*, 76, 2022.

5. B. Steuer et al., “Role and potential of the circular economy in managing end-of-life ships in China”, *Resources, Conservation and Recycling*, vol. 164, 2021.

6. Ver <https://www.trustedocks.com/shipyards/5126-changjiang-ship-breaking>

7. G. Neşer et al., “The shipbreaking industry in Turkey: environmental, safety and health issues”, *Journal of Cleaner Production*, vol. 16, n.º 3, 2008, pp. 350–58.

8. Ver <https://www.sdir.no/en/shipping/vessels/environment/scrapping-of-ships/>

9. Anania Mukherjee e Bhavna S. Harsha, “Maritime Pollution and the Shipbreaking Industry – Challenges and Migration–Options”, *National Maritime Foundation*, 05.04.2021: <https://maritimeindia.org/maritime-pollution-and-the-shipbreaking-industry-challenges-and-mitigation-options/>

10. *Impacts and challenges of a large coastal industry. Alang–Sosiya Ship–Breaking Yard, Gujarat, India*, Paris: UNESCO, 2004.

11. Federico Demaria, “Shipbreaking at Alang–Sosiya (India): An ecological distribution conflict”, *Ecological Economics*, vol. 70, n.º 2, 2010, pp. 250–60 (253).

12. *Ibid.*, p. 254.

13. *Ibid.*, p. 256.

14. P. Manoj, “The flight of migrant workers creates a tsunami at Alang”, *The Hindu Business Line*, 14.05.2020: <https://www.thehindubusinessline.com/economy/logistics/flight-of-migrant-labourers-hit-alang-ship-recycling-yards/article31580270.ece>

15. M. Maruf Hossain, “Environmental Impacts of Shipbreaking”, in *Environmental Impact of Ships*, Stephen de Mora, Timothy Fileman (eds.), Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 308.

1. See, e.g., Frédéric Neyrat, *The Unconstructable Earth: An Ecology of Separation*, New York: Fordham University Press, 2019.

2. See, e.g., Jason W. Moore, *Capitalism in the web of life: ecology and the accumulation of capital*, New York: Verso, 2015.

3. See, e.g., Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton: Princeton University Press, 2015.

4. L. Lin et al., “Hazardous waste from the global shipbreaking industry: Historical inventory and future pathways”, *Global Environmental Change*, 76, 2022.

5. B. Steuer et al., “Role and potential of the circular economy in managing end-of-life ships in China”, *Resources, Conservation and Recycling*, vol. 164, 2021.

6. See <https://www.trustedocks.com/shipyards/5126-changjiang-ship-breaking>

7. G. Neşer et al., “The shipbreaking industry in Turkey: environmental, safety and health issues”, *Journal of Cleaner Production*, vol. 16, no. 3, 2008, pp. 350–58.

8. See <https://www.sdir.no/en/shipping/vessels/environment/scrapping-of-ships/>

9. Anania Mukherjee and Bhavna S. Harsha, “Maritime Pollution and the Shipbreaking Industry—Challenges and Migration–Options”, *National Maritime Foundation*, 05.04.2021: <https://maritimeindia.org/maritime-pollution-and-the-shipbreaking-industry-challenges-and-mitigation-options/>

10. *Impacts and challenges of a large coastal industry. Alang–Sosiya Ship–Breaking Yard, Gujarat, India*, Paris: UNESCO, 2004.

11. Federico Demaria, “Shipbreaking at Alang–Sosiya (India): An ecological distribution conflict”, *Ecological Economics*, vol. 70, no. 2, 2010, pp. 250–60 (253).

12. *Ibid.*, p. 254.

13. *Ibid.*, p. 256.

14. P. Manoj, “The flight of migrant workers creates a tsunami at Alang”, *The Hindu Business Line*, 14.05.2020: <https://www.thehindubusinessline.com/economy/logistics/flight-of-migrant-labourers-hit-alang-ship-recycling-yards/article31580270.ece>

15. M. Maruf Hossain, “Environmental Impacts of Shipbreaking”, in *Environmental Impact of Ships*, Stephen de Mora, Timothy Fileman (eds.), Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 308.

16. Demaria, “Shipbreaking at Alang–Sosiya...”, p. 256.

17. De acordo com Hossain (n. 15), a indústria do desmantelamento de navios descarrega vários componentes tóxicos e poluentes: combustível e óleo, mas também metais (mercúrio, chumbo, arsénico, cromo), lubrificantes minerais e sintéticos, amianto, dióxidos, cloretos de polivinilo, hidrocarbonetos aromáticos policíclicos, compostos de bifenilos policlorados, tributilestanho (TBT), trifenilestanho, dibutilestanho (DBT), diciclohexil ftalato, difenilestanho e triciclo-hexil de estanho. Além disto, a água de lastro introduziu espécies invasoras em novos territórios (como o mexilhão de lábios verdes do Indo-Pacífico no México, ou o *Sporobolus alterniflorus* na China) que são consideradas das mais perigosas ameaças para os ecossistemas marinhos e costeiros.

18. Sobre este aspeto, ver: Federico Demaria, “Can the poor resist capital? Conflicts over ‘accumulation by contamination’ at the ship-breaking yard of Alang (India)”, in P. Mukhopadhyay, A. Shah, M. Panda and N. Ghosh (eds.), *Nature, Economy and Society: Understanding the Linkages*, Berlin: Springer, 2015, pp. 273–304; Demaria, “Shipbreaking at Alang–Sosiya...”.

* Que poderia ser traduzido como “destróssistema”, perdendo-se no entanto o trocadilho com “eco” [N.T.].

19. Sobre a noção de *otherwise* [aqui traduzido como “outras maneiras”] ver, entre outros, E. Manning, *For a pragmatics of the useless*, Durham: Duke University Press, 2020.

20. Sobre a noção de *lifeline* [aqui traduzida como “tábua de salvação”] no âmbito da teoria da arquitetura, ver C. Boano e C. Bianchetti (eds.), *Lifelines: Politics, Ethics, and the Affective Economy of Inhabiting*, Berlin: JOVIS Verlag, 2022.

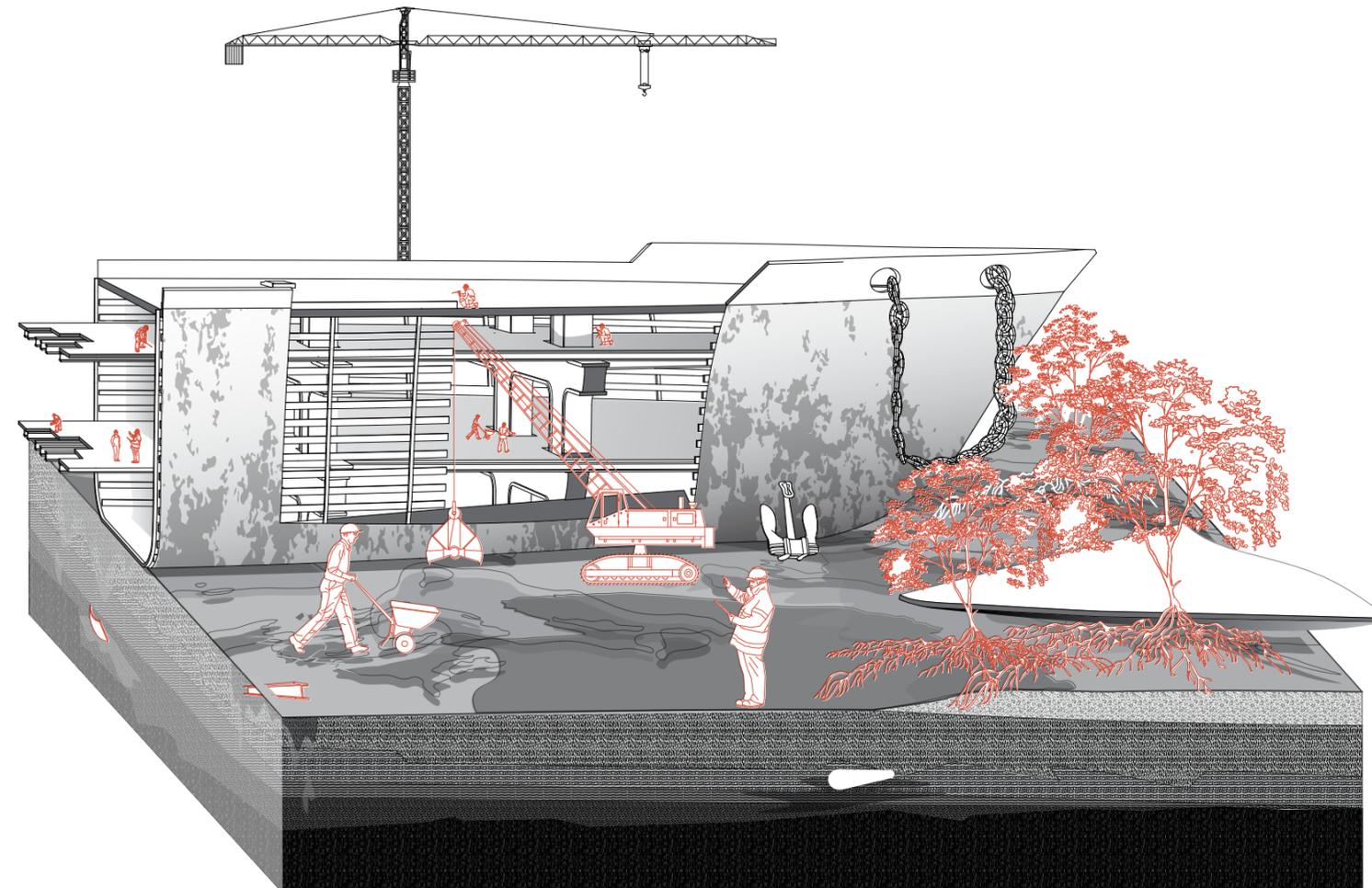
16. Demaria, “Shipbreaking at Alang–Sosiya...”, p. 256.

17. According to Hossain (n. 15), the shipbreaking industry discharges several toxic and pollutant components: fuel and oil seepage, as well as metals (mercury, lead, arsenic, chromium), mineral and synthetic lubricants, asbestos, dioxins, Polyvinyl Chlorides, Polycyclic Aromatic Hydrocarbons, Polychlorinated Biphenyl Compounds, tributyltin (TBT), triphenyltin, dibutyltin (DBT), dicyclohexyltin, diphenyltin and tricyclohexyltin. Discharged Ballast Water moreover has introduced invasive species to new territories (such as the Indo-Pacific green mussel in Mexico or the Atlantic cordgrass in China) which are considered to be one of the most dangerous threats to marine and coastal ecosystems.

18. Regarding this aspect, see: Federico Demaria, “Can the poor resist capital? Conflicts over ‘accumulation by contamination’ at the ship-breaking yard of Alang (India)”, in P. Mukhopadhyay, A. Shah, M. Panda and N. Ghosh (eds.), *Nature, Economy and Society: Understanding the Linkages*, Berlin: Springer, 2015, pp. 273–304; Demaria, “Shipbreaking at Alang–Sosiya...”.

19. On the notion of *Otherwise* see, among many, E. Manning, *For a pragmatics of the useless*, Durham: Duke University Press, 2020.

20. On the notion of *lifeline* within architectural theory see, C. Boano e C. Bianchetti (eds.), *Lifelines: Politics, Ethics, and the Affective Economy of Inhabiting*, Berlin: JOVIS Verlag, 2022.



Fotografia de Judah Benoliel das Cheias em Lisboa, Novembro 1945. © Arquivo Municipal de Lisboa | PT/AMLSB/CMLSBH/PCSP/004/JBN/003566

IDEIAS PARA UM NOVO CICLO NAS PRÁTICAS DE GESTÃO DE RISCO DE INUNDAÇÃO

CATÁSTROFE E NORMALIDADE

“Chuva forte causa inundações na região de Lisboa. Há uma vítima mortal em Algés”, *Público*, Miguel Dantas e Lusa, 07.12.2022; “Os estragos de uma noite de temporal em Lisboa. Nem os hospitais foram poupados”, *Observador*, João Porfírio, 07.12.2022; “Mau tempo: novo agravamento meteorológico na quarta-feira”, *Público*, Lusa, 13.12.2022; “Mau tempo em Lisboa. Saiba o que está fechado, zonas mais afetadas, transportes suspensos”, *Renascença*, 13.12.2022.

Quem em Dezembro de 2022 (ou em Outubro de 2021, ou Janeiro de 2020 ou Novembro de 2019, e por aí fora...) lesse as notícias nos jornais, ou assistisse aos debates que os meios de comunicação apresentaram e organizaram sobre o assunto, ficaria com a ideia de que as cheias em Lisboa corresponderiam a um tipo de catástrofe imprevisível e surpreendente. Um fenómeno em que a natureza nos demonstra que terá sempre a última palavra e que o seu lado de indiferente assassina conviverá para sempre com todas as outras maravilhosas faces da representação que dela fazemos.

Mas será mesmo assim? Mesmo considerando os nossos continuados esforços durante os últimos 500.000 anos em construir — sobre essa natureza, com essa natureza e em sua substituição — um habitat para as comunidades humanas sem risco e sem medo? Será que uma inundação corresponde ao mesmo tipo de desastre de terrível imprevisibilidade com que ocorre, por exemplo, um terramoto de magnitude importante?

Ao longo do ano, na nossa paisagem, as linhas de água, grandes ou pequenas, apresentam uma enorme variabilidade de configurações físicas e dimensionais. Isto deve-se ao facto de no nosso clima imperar um regime de chuvas de enorme assimetria na sua distribuição anual, com precipitação muito concentrada em dois curtos períodos do ano, no Outono e na Primavera, e com Verões extremamente secos e longos. Durante o período seco as linhas de água apresentam um caudal quase residual, ocupando muito pouco espaço e até por vezes desaparecendo da superfície. Nestes períodos de estiagem, a linha de água poderá ser identificada por um mero rego topográfico que, por vezes, apenas se distingue por apresentar um revestimento vegetal diferente dos espaços das encostas contíguas. No entanto, durante o período de chuva, em forte contraste, estas mesmas linhas de água surgem com configurações físicas significativas e (apenas) aparentemente desproporcionais.

De facto, no espaço de um ano, os períodos em que as nossas ribeiras se conseguem ler como cursos com água são bastante raros. Por outro lado, nos curtos períodos em que as ribeiras estão bem visíveis é normal coincidirem chuvas intensas que tornam rara e desconfortável a frequência desses espaços. Nesse sentido, com base no testemunho directo e o registo de imagens que constitui o nosso imaginário desses espaços, é frequente que as linhas de água correspondam essencialmente a uma imagem de espaços secos. Mais ainda, é também característico do nosso clima que a quantidade e, sobretudo, a concentração das chuvadas no período húmido varie substancialmente de ano para ano, gerando configurações volumétricas muito diferentes no espaço ocupado pela linha de água

AINDA AS

CHEIAS...

em cheia. Esta área à qual chamamos leito de cheia pode, durante muitos anos, apresentar-se com proporções comedidas, aparentando ser essa a sua verdadeira dimensão para, noutro ano, apenas porque a concentração das chuvas assim o determinou, reocupar o seu verdadeiro espaço pleno, surpreendendo aqueles cuja memória apenas registava a sua outra aparência.

Isto significa que a forma da linha de água (a sua dimensão, os seus limites) não pode ser entendida como estática, ou simples e única, mas antes como uma figura dinâmica, inconstante, definida tanto pela topografia do local como pela geometria física do suporte. Esta morfologia é ainda determinada pela intensidade das chuvas e o tempo de concentração das bacias. Estes parâmetros determinam diferentes espaços ocupados pela água em cada condição de drenagem, desde a estiagem à cheia maior. Todos esses espaços fazem parte da linha de água e em todos eles, com maior ou menor frequência, deverá ser natural esperar a presença da água. Por outro lado, o conhecimento acumulado relativamente a esta combinação entre topografia e intensidade de chuva e os diferentes níveis e formas que a água ocupa permitiram ir além da memória individual e contribuir para uma memória colectiva cuja dimensão ultrapassa a mais optimista duração da vida humana. Por outras palavras, construímos a possibilidade de determinar a probabilidade estatística da recorrência deste fenómeno, a qual comumente relacionamos com o período de retorno de cada cheia — sendo frequente referir a cheia dos 50 anos, a cheia dos 100 anos, etc. Determinação esta que, considerando tanto os períodos de estiagem como períodos de grandes cheias, definem limites e geografias precisas sobre a planta topográfica do local. Se nesse espaço se desenvolvem actividades antrópicas, resultará evidente qual será a frequência com que esses espaços poderão ser inundados.

Podemos assim concluir que, quando assistimos a inundações¹, não teremos diante de nós um fenómeno de surpreendente invasão do curso das águas em espaço antrópico. Pelo contrário, assistimos sim à reclamação pelas águas do que efectivamente ocupam dentro da normalidade do seu funcionamento dinâmico, prepotentemente ocupado pelas comunidades humanas que não souberam valorizar na sua memória colectiva a noção de que, de tempos a tempos, esse espaço faz parte integrante do ciclo da água. Na nossa comunidade, a memória colectiva cresce através da nossa cultura, dos nossos registos. Só esta cultura nos permite tomar consciência de que fenómenos com período de ocorrência superior ao das nossas vidas possam, imperativamente, fazer parte dos dados com os quais decidimos e desenhamos o espaço em que vivemos.

TEMPO DO PASSADO, TEMPO DO FUTURO

Embora as inundações estejam principalmente relacionadas com fenómenos meteorológicos extremos que variam em frequência e intensidade, estes podem ser induzidos e exacerbados tanto por factores hidrológicos (como as condições da bacia de drenagem e as configurações costeiras ou estuarinas, topografia ou marés) como antropogénicos (como a construção de edifícios em áreas propensas a inundações). Fomos aprendendo ao longo da nossa história, muitas vezes da pior maneira possível, como é fortemente limitada qualquer acção de controle ou gestão das circunstâncias próprias dos ciclos da natureza e do ciclo da água em particular. São disso exemplo as inundações de 1987 na região de Lisboa, causadas por uma combinação de chuvas intensas e aumento do nível do rio Tejo, a catástrofe de New Orleans em 2005 associada ao furacão Katrina, as chuvas torrenciais de 2007 em Jakarta, as inundações no golfo do Texas provocadas pelo furacão Harvey ou as cheias que atingiram Moçambique em 2019 resultantes do ciclone Idai. Eventos estes aos quais, sem excepção, se associam variados factores antropológicos a par dos meteorológicos ou hidrológicos.

Mas vamos aprendendo e evoluindo enquanto sociedade, muito graças à nossa memória colectiva, à memória do tempo maior, maior que sucessivas gerações, memória pesada, às vezes simplificada, mas que é invariavelmente mais inteligente do que a memória individual. Recorrendo a esta memória, sabemos que o fenómeno das inundações é recorrente. Examinando dados de ocorrências passadas, conseguimos ainda estimar a sua previsibilidade.

No entanto, hoje a questão é ainda mais complexa. Como resultado das alterações climáticas, deixa de ser válido o pressuposto de vivermos num clima relativamente estável. As recorrências estatísticas sobre o passado deixam de ser suficientes e, neste sentido, as tradicionais metodologias de planeamento e gestão do risco de inundações estão a ser revisitadas de forma a incluir também projecções e cenários sobre climas futuros. Como sabemos, sobre o futuro nunca teremos certezas, nunca teremos exactidão, mas podemos elaborar modelos e recolher informação parcial ou imperfeita em intervalos ou tendências aproximadas. Informação esta mais do que suficiente para reflectir e agir com medidas de intervenção concretas. Se já sabemos que não podemos defender, controlar ou mesmo gerir qualquer sistema natural no seu todo, e as inundações em particular, e se já reconhecemos a importância de incluir a incerteza nos projectos e processos de decisão, é imprudente e potencialmente inútil termos como principal e único objectivo a redução da probabilidade de ocorrência de inundações. Hoje a abordagem mais consciente e consequente passa antes pela redução da vulnerabilidade da sociedade perante tais fenómenos.

1. Embora seja muito comum utilizar as palavras "cheias" e "inundações" como sinónimos, na verdade não o são. Como dizia a professora Catarina Ramos, todas as cheias provocam inundações, mas nem todas as inundações provocam cheias. Enquanto a cheia consiste no transbordamento de um curso de água relativamente ao seu leito ordinário, inundando os terrenos ribeirinhos, as inundações consistem na submersão de uma área usualmente emergsa.



Evolução dos Paradigmas de Gestão de Inundações de 1800 a 2020. Fontes: Adaptado de M. Matos Silva, 2016, *Public Space Design for Flooding: Facing the Challenges Presented by Climate Change Adaptation*. Tese de Doutoramento, Universitat de Barcelona e de R. Brown, N. Keath & T. Wong, "Transitioning to Water Sensitive Cities: Historical, Current and Future Transition States", 11th International Conference on Urban Drainage, 2008 Edinburgh. 1-10: Karin de Bruijn, Frans Kljin, Alfred Ölfert, Edmund Penning-Rowsell, Jonathan Simm, Michael Wallis, 2009, "Flood Risk Assessment and Flood Risk Management - An Introduction and Guidance Based on Experiences and Findings of FLOODsite", FLOODsite Consortium; Graça Neto Saraiva, 1999, *O Rio como Paisagem*, Lisboa: Fundação Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia. © Matteo Cappello

2. Ver Maria Matos Silva, *Public Spaces for Water. A Design Notebook*, London: CRC Press, 2020.

É neste sentido que as estratégias de adaptação (ou gestão adaptativa) estão a ganhar reconhecimento em várias áreas, sendo consideradas a melhor abordagem para a redução dos riscos associados aos extremos climáticos num meio social e físico incerto. Uma adaptação que é necessariamente comunitária, que se auxilia do tempo longo da memória colectiva assim como do vislumbre de futuros possíveis, que advoga soluções vernaculares a par de soluções tecnologicamente avançadas, que considera igualmente importantes medidas tanto rígidas como flexíveis e que tem como princípio activo um processo continuado baseado na experimentação e monitorização².

E este não é um assunto politizável. Adaptarmo-nos às inundações pode e deve passar a ser tão espontâneo como a forma de nos protegermos da chuva ou procurarmos aquecer a nossa casa, nomeadamente através do pleno reconhecimento e acolhimento dos processos do ciclo natural da água no nosso quotidiano, começando nomeadamente pelo desenho do nosso espaço público. É disso exemplo a recente remodelação da Praça de Espanha no Parque Ribeiro Telles, projecto elaborado pelo atelier de Arquitectura Paisagista NPK — arquitectos paisagistas associados, que inclui as bacias de retenção e a renaturalização do "caminho natural da água"; assim como o projecto vencedor para a requalificação da Praça Martim Moniz que, entre outras medidas, irá incluir uma cisterna que colecta a água da chuva que cai na praça. Estes e outros exemplos reforçam esta necessária mudança de paradigma que elabora e constrói uma relação consciente, madura, estável e resiliente com a água e a sua natureza.

SISTEMA DA ÁGUA, PERMANENTE E ROBUSTO, ESTRUTURAL E ESTRUTURANTE

A composição e uso do solo, e a sua associada taxa de permeabilidade, influenciam grandemente as dinâmicas relacionadas com o fenómeno das inundações. Existe uma grande diferença no comportamento do escoamento superficial entre bacias hidrográficas, em que o solo se encontra livre de construções e é constituído por materiais com capacidade de retenção e infiltração, e bacias hidrográficas revestidas com materiais impermeáveis. A grande diferença está no caudal resultante em escoamento superficial entre uma e outra hipótese, i.e. a vazão de determinado volume por unidade de tempo. Em bacias revestidas com superfícies com elevada capacidade de retenção da água das chuvas, que possam funcionar como esponjas onde os volumes das chuvadas se demoram e se infiltram, é potencialmente reduzido o caudal que resta e entra em escoamento superficial. Por outro lado, em bacias revestidas com materiais impermeáveis, o escoamento superficial domina em relação à infiltração e à retenção temporária, levando a caudais maiores à superfície. Este parâmetro depende igualmente do Planeamento e Ordenamento do Território que designa e regula a ocupação e uso do solo, influenciando significativamente proporção e comportamento destes caudais.

Nesta linha de raciocínio, importa salientar que tal como existem actividades antrópicas mais ou menos compatíveis com o alagamento temporário e com períodos diferentes de alagamento, da mesma forma poderemos determinar actividades que, ao longo da bacia, poderão contribuir para que o fenómeno da cheia a jusante tenha dimensões muito menores. Espaços em zonas propensas a inundação poderão constituir espaços de retenção de volumes significativos de água; volumes estes que deixam, assim, de contribuir para as inundações a cota mais baixa. É o caso de alguns exemplos de intervenções de qualificação de espaço público e de infra-estruturas verdes e azuis, implementadas na área metropolitana de Lisboa³. Se por um lado existem actividades antrópicas compatíveis com uma inundação ocasional mais ou menos frequente (como por exemplo algumas actividades agrícolas, campos desportivos, parques verdes de lazer ou espaços de estacionamento de automóveis), outras (como hospitais, zonas residenciais e comerciais ou infra-estruturas centrais de transporte) provocam consequências desastrosas no normal funcionamento da vida das comunidades quando sujeitas a inundações mesmo por curtos períodos de tempo, sendo também de salientar a diferença relacionada com a forma como os próprios usos contrariam ou acentuam a dinâmica da cheia.

Importa ainda referir que a drenagem natural nas bacias hidrográficas é um fenómeno que se desenvolve a escalas muitas vezes mais englobantes do que a escala do município. Por outras palavras, trata-se de um fenómeno sistémico que se pode descrever através do funcionamento de bacias hidrográficas de hierarquias menores, que compõem bacias de escala maior, englobando sub-bacias cujo desenvolvimento espacial pode localizar-se completamente dentro do espaço da cidade ou englobar áreas envolventes dos limites da mesma. Isto significa que estamos perante um fenómeno que requer processos de intervenção supra-municipais, de coordenação à escala metropolitana. No caso de Lisboa, esta coordenação torna-se difícil se os instrumentos de Planeamento e Ordenamento do Território não tiverem verdadeira eficácia na decisão ou enquanto a efectividade das decisões a essa escala depender apenas da sua consagração nos instrumentos de gestão de nível municipal. Por outro lado, só através do exercício da coordenação entre municípios se torna possível desenhar sistemas eficazes de gestão de inundações.

O sistema da água é um sistema adquirido e inultrapassável, compõe as marcas mais permanentes da paisagem. O nosso papel enquanto arquitectos é desenhar a cidade para que este sistema seja aceite e acomodado. No desenho da cidade, as decisões pelas quais um espaço poderá ser ocupado por funções compatíveis com o alagamento temporário com uma determinada frequência, tomadas em função da memória colectiva, serão os instrumentos através dos quais se determina a relação, mais ou menos arriscada, entre o espaço antrópico e o espaço das águas.

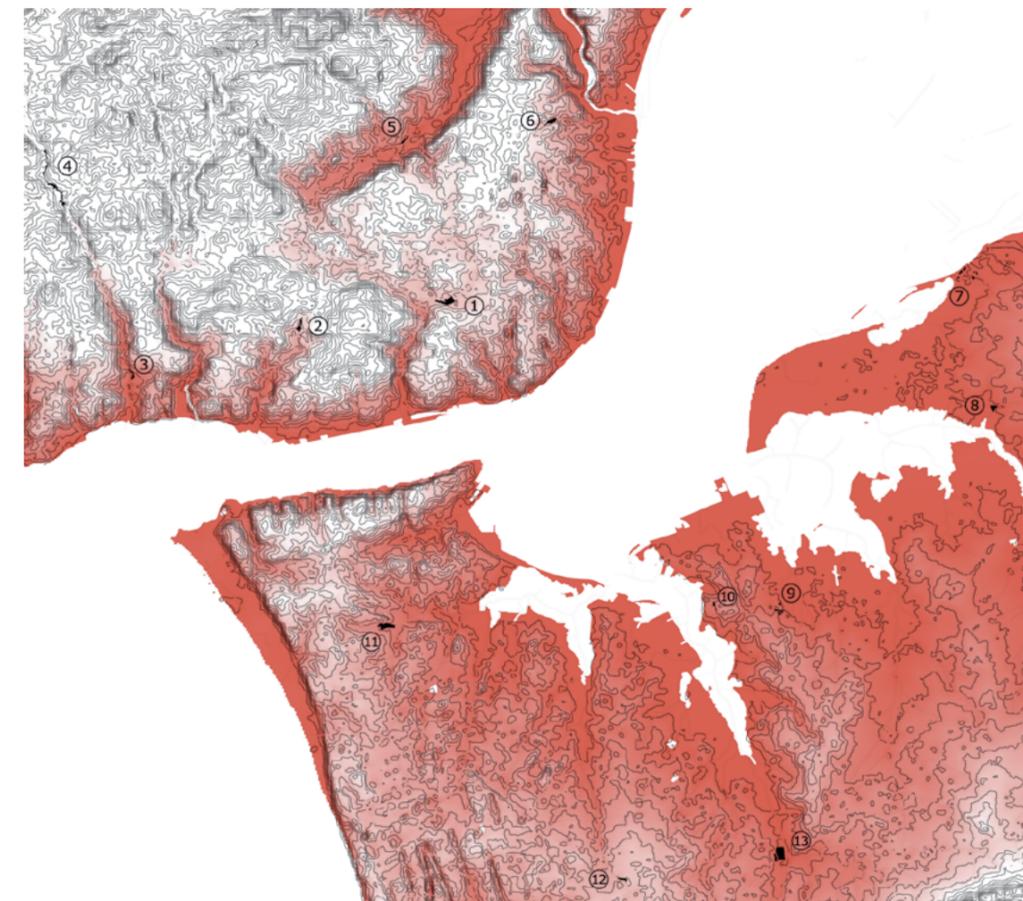
SOLUÇÃO ÚNICA, NÃO OBRIGADO

O fenómeno urbano das inundações é um fenómeno recorrente e previsivelmente mais intenso e frequente no futuro, não só à luz das projecções climáticas, mas também caso a gestão de inundações continue a ser abordada de forma convencional, seguindo velhos paradigmas.

As grandes infra-estruturas de drenagem monofuncionais, como os túneis de desvio de caudal ou reservatórios de retenção, são particularmente eficientes na resolução de riscos de inundação num período de tempo relativamente curto. Medidas menos rígidas, como bacias de infiltração, renaturalização de ribeiras, valas de biorretenção ou jardins de chuva, que gerem as dinâmicas da água essencialmente através processos ecológicos, requerem não só prazos de implementação mais longos mas também implementações extensivas no território. Por outro lado, esta última estratégia de intervenção, comumente denominada infra-estruturas verde, por oposição directa à infra-estruturas tradicional, para além de ser cada vez mais eficaz com o tempo, amadurecendo em vez de

3. Ver Ana Beja da Costa, João Rafael Santos, Maria Matos Silva, "O Espaço Público como Regulador do Ciclo da Água — Uma Reflexão MetroPublicNet", in MetroPublicNet, 20.12.2022: <https://metropublicnet.fa.ulisboa.pt/index.php/news/item/79-o-espaco-publico-como-regulador-do-ciclo-da-agua-uma-re>

- ① Jardim Gonçalo Ribeiro Telles, Praça de Espanha, Lisboa
E - Bioretention; F - Permeable paving; L - Raised structures
- ② Parque da Ribeira de Alfragide, Amadora
F - Permeable paving; H - Stream recovery; L - Raised structures
- ③ Parque Urbano da Pedreira Italiana, Oeiras
F - Permeable paving; K - Wet-proof
- ④ Parque Urbano Linear da Ribeira das Jardas, Sintra
H - Stream recovery; K - Wet-proof; L - Raised structures
- ⑤ Parque Urbano do Rio da Costa, Odivelas
E - Bioretention; F - Permeable paving; K - Wet-proof
- ⑥ Parque do Prior Velho, Loures
F - Permeable paving; H - Stream recovery; K - Wet-proof
- ⑦ Requalificação da Frente Marítima da Av. D. Manuel I, Alcochete
A - Urban greenery; K - Wet-proof; M - Coastal defenses
- ⑧ Jardim das Nascentes, Montijo
E - Bioretention; F - Permeable paving; K - Wet-proof, L - Raised structures
- ⑨ Parque Hortícola do Vale da Amoreira, Moita
F - Permeable paving; H - Stream recovery; K - Wet-proof
- ⑩ Parque da Cidade, Barreiro
E - Bioretention; F - Permeable paving; I - Open drainage systems
- ⑪ Parque Multisusos da Sobreira, Almada
H - Stream recovery
- ⑫ Parque das Lagoas e SkatePark, Fernão Ferro, Seixal
F - Permeable paving; K - Wet-proof
- ⑬ Parque Ecológico da Várzea da Quinta do Conde, Sesimbra
F - Permeable paving; H - Stream recovery; K - Wet-proof



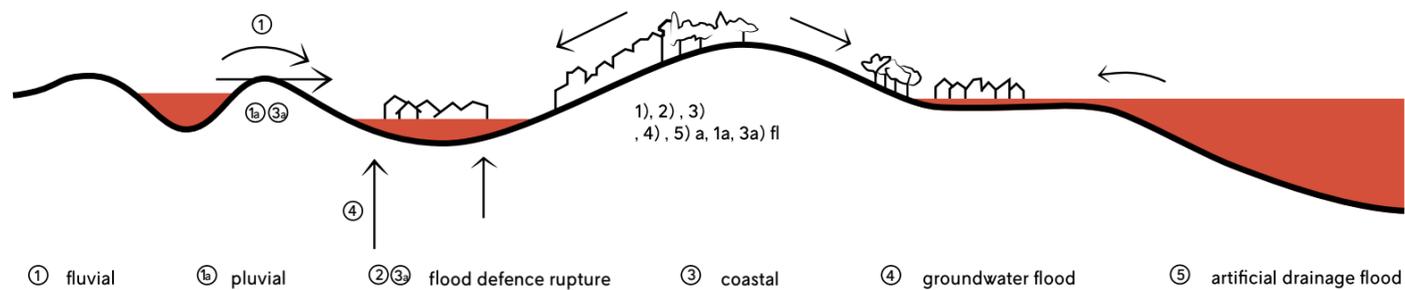
Localização de treze espaços públicos recentemente qualificados na Área Metropolitana de Lisboa. Fonte: Baseado na investigação em desenvolvimento do projecto "MetroPublicNet: Building the Foundations of a Metropolitan Public Space Network" financiado pela Fundação Portuguesa para a Ciência e Tecnologia <https://metropublicnet.fa.ulisboa.pt/>. © Matteo Cappello

envelhecer, tem ainda o valor acrescentado de contribuir significativamente para a qualidade global das massas de água e do ambiente urbano (considere-se por exemplo a redução da ilha de calor, o aumento da biodiversidade, a preservação do recurso água, entre outros), podendo ainda servir como farol social de mudança quando integradas no desenho de espaço público.

As inundações em Lisboa não são, nem podem ser consideradas como acontecimentos excepcionais. Por outro lado, embora a especialização disciplinar nos seja frequentemente apresentada como a única forma de resolver problemas complexos, esta é uma abordagem que por vezes ignora uma rede mais ampla de relações sistémicas e consequentemente se foca em resolver certos problemas com o prejuízo da criação de outros. É por isso importante reconectar com a memória colectiva, procurando uma combinação entre múltiplas estratégias e soluções, e desconfiando de soluções únicas ou milagrosas que aparentemente resolvem todos os problemas. Voltamos a repetir que numa cidade como Lisboa, num país com registos meteorológicos centenários, dificilmente se poderá dizer que as inundações são uma surpresa. Mas podemos sempre falar da forma como se planeou o desenho da cidade e se jogou — e, eventualmente, se joga ainda — com o risco e com a reduzida coerência entre a memória pessoal e a memória colectiva.

Abordando o tema das inundações urbanas também através do desenho do espaço público, as comuns respostas sectoriais e monofuncionais, praticadas isoladamente e em âmbitos disciplinares estritos, são complementadas face aos múltiplos benefícios de uma contraproposta fundamentada na interdisciplina. O desenho de espaço público oferece essa possibilidade sendo adicionalmente parte de uma rede que suporta não apenas o tecido urbano, mas que também conecta os seus diferentes espaços, desde edifícios e infra-estruturas até às estruturas naturais da rede ecológica. Ao fazermos convergir a rede de espaços públicos com um sistema de gestão de inundações numa mesma visão estratégica de base local, oferecemos uma outra abordagem, descentralizada e extensiva, para a gestão do risco de inundações⁴. Uma estratégia territorial que inclui necessariamente planos de drenagem, mas também planos de recolha, armazenamento, depuração, transporte e infiltração de água; uma estratégia que serve igualmente para pensar na vivência da sociedade com a água. Uma estratégia que necessariamente abarca muito mais do que apenas soluções isoladas de "controlo na origem"; uma estratégia sistémica que procura reter a água onde ela cai, acomodando-a para onde ela vai, e procurando em primeira mão valorizar a água como recurso finito que é.

4. Ver Maria Matos Silva, *Public Spaces for Water. A Design Notebook*. London: CRC Press, 2020.



FENÓMENO DIFUSO, SOLUÇÃO DIFUSA

Resumindo e reforçando a premissa base desta reflexão: enquanto entendermos as cheias como uma espécie de surpreendente castigo divino, não conseguiremos nunca defendermo-nos ou preparar os lugares que habitamos para conviver com este fenómeno de forma a minimizar ou anular os danos consequentes do seu inevitável acontecimento. Pelo contrário, entendendo as inundações como algo recorrente, mesmo com alguma previsibilidade periódica, e de forma espacialmente conhecida, conseguiremos gerir a atribuição de funções aos diferentes espaços de acordo com as correspondentes vulnerabilidades associadas. Podemos ainda gerir o fenómeno através de intervenções físicas nas cotas de risco, nas construções que, por erros de localização ou pelo aumento relevante dos espaços ocupados pela água, devem conviver com inundações frequentes. Ou, ainda, desenhar os espaços que, pela sua capacidade de retenção e/ou infiltração, poderão contribuir para manter as águas da chuva a montante, aliviando os caudais de escoamento superficial e os volumes que chegam a jusante.

Acresce que existem vários tipos de inundações que por sua vez estão associadas a múltiplos factores (meteorológicos, hidrológicos e humanos, como anteriormente mencionado). Diferentes e variadas causas e consequências que conferem grande complexidade a esta dinâmica, fazendo-a ocorrer de forma difusa e espalhada no tempo e no espaço, longo e vasto. O que se constata como caudal importante e destruidor em pontos concretos do sistema de drenagem corresponde à concentração num período de tempo relativamente breve de caudais muito reduzidos mas que cobrem de forma difusa e generalizada um espaço muito grande, muito maior do que os próprios espaços da cidade onde incidem as consequências mais visíveis. Neste sentido, defendemos que para um fenómeno difuso é necessária uma reacção também ela difusa. Mais, lançamos a hipótese que se cada metro quadrado conseguir gerir um determinado volume de água das chuvas (considerando um leque amplo de estratégias, como drenar, mas também deter, armazenar, infiltrar, etc.), durante um período de tempo suficientemente significativo para atenuar o caudal de ponta⁵ e o tempo de concentração⁶, o funcionamento hidrográfico da bacia de drenagem seria mais estável e com picos menos críticos de concentração de águas.

Consideramos desta forma essencial assumir modelos de projecto para qualquer transformação a qualquer escala capazes de aumentar substancialmente essa capacidade de gestão da água torrencial. Se cada metro quadrado de território ou de construção, de telhado, de terraço, de rua, de estrada ou de pavimento de espaço público, passar a funcionar como um travão à continuidade dos fluxos, como um acumulador temporário de água, conseguimos reduzir os contributos à drenagem superficial e à sobrecarga dos sistemas subterrâneos de colectores e tubagens, que aceleram o fluxo e concentram os caudais. Desde modo, com um custo pouco relevante, com o potencial de utilização do recurso água de forma mais sustentável e, sobretudo, evitando construções faraónicas, conseguiremos construir um sistema eficaz de gestão de inundações.

Intervir através de uma multiplicidade de medidas que vão desde a promoção de coberturas verdes (com espessuras de solo capazes de proporcionar efeitos de retenção durante tempos significativos e não revestimentos com espessuras de solo quase simbólicas, que saturam muito rapidamente e que passam, a partir daí, a funcionar como qualquer superfície mineral) à proibição absoluta de realização de parques de estacionamento minerais impermeáveis sem coberto denso de árvores e sem estratégias de recolha e retenção das águas que caem sobre a sua superfície, passando pela utilização generalizada de sistemas de drenagem sustentável com recurso a infiltração, que relacionem a infiltração com as circunstâncias dos tipos de solos e da geologia de cada caso, explorando a complementaridade de estratos mais profundos, entre muitas outras possibilidades.

Parece-nos urgente o estabelecimento destas práticas como regra corrente no desenho da cidade, que promovam a retenção e a infiltração da água da chuva através de todas as formas possíveis e em todos os espaços possíveis — mas tomadas seriamente, além da retórica política, na sua real capacidade de contribuição efectiva.

Categorias e tipo de medidas de adaptação a inundações aplicáveis ao desenho de espaço público. Fonte: Adaptado de M. Matos Silva, 2016, Public Space Design for Flooding: Facing the Challenges Presented by Climate Change Adaptation. Tese de Doutoramento, Universitat de Barcelona. © Maria Matos Silva

5. Caudal de ponta é o valor do caudal máximo de uma cheia.

6. O tempo de concentração de uma bacia é o tempo necessário para que toda a sua área contribua para o escoamento superficial na secção de saída; pode também ser definido como o tempo necessário para que uma gota de água caída no ponto hidráulicamente mais afastado da bacia chegue à secção de saída.

IMAGENS:

p. 19: Fotografia das Cheias em Algés, Dezembro 2022.

p. 21: Ilustração dos diferentes tipos de inundação.

STILL, ON THE TOPIC OF FLOODING... IDEAS FOR A NEW CYCLE IN FLOOD RISK MANAGEMENT PRACTICES

DISASTER AND NORMALITY

"Heavy rain causes flooding in the Lisbon region. With one death in Algés", *Público*, Miguel Dantas and Lusa, 07.12.2022; "The damage of a night of heavy rain in Lisbon. Not even the hospitals were spared", *Observador*, João Porfírio, 07.12.2022; "Bad weather: it is to get worse on Wednesday", *Público*, Lusa, 13.12.2022; "Bad weather in Lisbon. Find out what is closed, what the worst affected areas and the public transport links suspended are", *Renascença*, 13.12.2022.

The reader of these newspaper articles in December 2022 (or October 2021 or January 2020 or November 2019, and so on...), or whoever saw the debates organised and presented by the media on the topic, could have come away with the idea that the Lisbon floods were some sort of unpredictable disaster that caught everyone by surprise. A phenomenon where nature shows us that it will have the last word and that its indifferent murderer side will forever coexist with all the other wonderful representations we have of it.

But is really the case? Even taking into consideration our continued efforts over the last 500,000 years to build — on this nature, with this nature and as a substitution for it — a habitat for human communities without risk and fear? Is it the case that flooding is the same type of terribly unpredictable disaster as an earthquake of a considerable magnitude, for example?

Throughout the year in our landscape, the waterways, both big and small, present a high degree of variety in terms of their physical and dimensional configurations. This has to do with the fact that, in our climate, there is a system of hugely asymmetric precipitation over the year with rainfall being heavily concentrated in two short periods of the year in autumn and spring, with very dry and long summers. In the dry period, the waterways reveal an almost residual waterflow and occupy very little space; at times, they disappear entirely. In these drought periods, a waterway may take the form of a mere topographical trench that, at times, can only be distinguished through its plant coverage differing from the neighbouring slopes. However, in the rainy period, by way of strong contrast, the same waterways may show themselves to have significant physical configurations that are (only) apparently out of proportion.

Indeed, over the year, the periods in which Portugal's streams can be read as watercourses are very rare. Furthermore, the short periods in which the streams are easily visible normally coincide with periods of intensive rain, which makes it rare and uncomfortable to visit these spaces. Thus, based on direct testimony and the registration of images that make up our imaginary of such spaces, it is common for the watercourses to essentially be just an image of dry space. More so, it is also characteristic of the Portuguese climate for the quantity and, above all, the concentration of the rainfall in the wet period to vary considerably from year to year, giving rise to very different volumetric configurations in terms of a watercourse that is full. Said area, which one may call the floodplain, may reveal itself to be of moderate proportions over a number of years, so much so that it may appear to be its true size, only for it, in another year, and only because it is determined by the concentration of the rainfall, to occupy its true and full space again, to the surprise of those who only remember the stream's other appearance.

This means that the form of the watercourse (in terms of its size and limits) cannot be seen as static or simple and inimitable, but rather as a dynamic and inconstant figure that is defined by the area's topography and the physical geometry. This morphology is determined also by the intensity and concentration of the rainfall in the basins. These parameters determine different spaces occupied by water in each drainage condition, from drought to major flood. All such spaces are part of the watercourse, and throughout all, it should be natural to expect the presence of water with varying degrees of frequency. Moreover, the accumulated knowledge on this combination of topography and rain intensity and the various levels and forms the water may take, have enabled one to go beyond the individual memory and contribute to a collective memory, the dimensions of which exceed the duration of human life, even in the most optimistic case. In other words, we have established the possibility of determining the statistical probability of the recurrence of the phenomenon, to which we commonly refer using the return periods of each flood; it is common to refer to a flood as being a once in 50 years flood, a once in a 100 years flood, etc. This determination, considering both the drought periods and periods of major flooding, defines the limits and precise geography of a site's topographic plan. If anthropical activities are carried out in that space, the frequency with which such spaces may be flooded thus becomes evident.

One can therefore conclude that, when dealing with flooding,¹ we are not dealing with a phenomenon of the invasion, by surprise, of watercourses into man-made spaces. On the contrary, what we have before us is the waters reclaiming, in accordance with their normal dynamic functionality, areas that have been occupied by human communities that were unable to valorise in their collective memory the idea that, from time to time, said space is an integral part of the water cycle. In our community, the collective memory is expanded through our culture, our registered thoughts and images. Only this culture enables us to realise that the phenomena that may exceed human life expectancy in terms of their occurrence, can imperatively be part of the data we use to decide upon and design the space in which we live.



Photo of the Floods in Algés, December 2022 © Sérgio B. Gomes

TIME OF THE PAST, TIME OF THE FUTURE

While floods are mainly associated with extreme weather situations that may vary in frequency and intensity, such situations can also be induced or aggravated by both hydrological factors (such as drainage basin conditions or coastal or estuary configurations, topography or tides) and human-caused factors (such as the construction of buildings in flood-prone areas). Over our history we have learnt, often in the worst way possible, how any control or management action for circumstances that belong only to natural cycles, or the water cycle in particular, can be extremely limited. Examples of this are the 1987 floods in the Lisbon region, which were caused by a combination of intensive rainfall and a raise in the water level of the Tagus River, the New Orleans disaster in 2005 linked to Hurricane Katrina, the torrential rains in Jakarta in 2007, the flooding in the Gulf of Texas caused by Hurricane Harvey and the flooding that beset Mozambique in 2019 as a result of Cyclone Idai. These are all, without exception, events involving various anthropological factors alongside meteorological or hydrological factors.

But we do learn and evolve as a society, thanks to the collective memory. The memory of a longer time, longer than successive generations; a weighty memory, sometimes simplified, but one that is invariably more intelligent than individual memory. Through that memory, we know that the flooding phenomenon is a recurrent one and by examining data from the past, we can estimate its predictability.

However, today the issue is more complex. One effect of climate change is that the presumption we live in a relatively stable climate is no longer valid. Statistically speaking, delving into the past is no longer enough; for this reason, traditional flood risk planning and management methods are being revisited so that they also include future climate projections and scenarios. As we know, when dealing with the future, one can never have certainty or exactness but one can elaborate models based on partial or imperfect data gathered at intervals and so produce approximated trends. This data is more than enough to reflect and act through concrete intervention measures. If we already know that we cannot defend, control or even manage any natural system in its entirety, much less so flooding, and if we have already recognised the importance of including uncertainty in decision-making projects and processes, then it is unwise, and potentially useless, to have, as the main and only goal, a reduction in the probability of floods. Today, a more aware and

consistent approach is the reduction of society's vulnerability to such events.

Accordingly, adaptation strategies (or adaptive management) are increasingly recognised in various areas and considered the best approach to reducing the risks associated with extreme weather conditions in an uncertain social and physical environment. An adaptation that is necessarily communal, that draws on the long-time of collective memory as well as on the glimpse of possible futures, that advocates vernacular solutions alongside technologically advanced ones, that considers both rigid and flexible measures to be equally important, and that has as its active principle a continuous process based on experimentation and monitoring.²

And this is not a matter that can be politicised. Adapting to flooding can and should be as natural as protecting ourselves from the rain or trying to heat our homes; it can be achieved through full acknowledgement and recognition of the natural water cycle processes in our daily lives, beginning with the design of the public space. One example of this has been the recent remodelling of Praça de Espanha into Parque Ribeiro Telles, a design by the landscape architecture firm NPK — Arquitectos Paisagistas Associados, which includes retention basins and the re-naturalisation of the "natural path of the water"; as well as the winning design for the redevelopment of Praça Martim Moniz, which, among other measures, will include a cistern that gathers the rainwater that falls on the plaza. These and other examples reinforce this necessary change of paradigm, which elaborates and builds a conscious, mature, stable and resilient relationship with water and its natural processes.

A PERMANENT, ROBUST, STRUCTURAL AND STRUCTURING WATER SYSTEM

The composition and use of the soil, and its related permeability rate, have a considerable impact on dynamics related with flooding events. There is a major difference, in terms of surface run-off, between hydrological basins where the ground is free of construction and consists of materials with water retention and infiltration ability and hydrological basins covered with impermeable materials. The major difference lies in the water-flow as a result of the surface run-off between the two, i.e., the time it takes for a certain amount of water to flow off. In basins with surfaces with a high degree of water retention, which can function as sponges where the rainwater volumes infiltrate and are held, the remaining water-flow that becomes surface run-off can potentially be reduced. In contrast, in basins covered with impermeable materials, the surface run-off is greater than the infiltration and temporary retention, resulting in greater flows at the surface. This also depends on the Regional Planning and Land-use Management which define and regulate the occupation and use of the soil and have a considerable impact on the flows and their behaviour.

In this line of reasoning, it is important to point out that, just as there are human activities that are more or less compatible with temporary flooding, and with different periods of flooding, it is likewise possible to identify activities that, throughout the water-basin, can contribute to the reduction of downstream flooding. Spaces in areas prone to flooding can be used to retain significant amounts of water, which will no longer contribute to flooding at lower levels. This is the case of certain types of improvement interventions in the public space and in green

and blue infrastructures implemented in the Lisbon Metropolitan Area.³ While there are anthropogenic activities that are compatible with occasional flooding of varying degrees of frequency (such as some farming activities, sports fields, green recreational areas or carpark spaces), there are also others (such as hospitals, residential and commercial areas or central transport infrastructures) that have disastrous consequences for the normal functioning of community life when they are subject to flooding even for short periods of time. One should also highlight the difference in the way in which they use themselves counteract or aggravate the flooding dynamic.

It is also important to point out that the natural drainage of hydrological basins is a phenomenon that very often takes place on a larger scale than the municipal one. In other words, it is a systemic phenomenon that can be described through the functioning of hierarchically smaller hydrological basins that are part of basins of a larger scale, incorporating sub-basins whose spatial development may be completely within a municipal area or take in the surrounding areas on a city's borders. This means that we are dealing with a phenomenon that requires supra-municipal intervention processes and coordination on a metropolitan scale. In the case of Lisbon, said coordination is rendered difficult if the Regional Planning and Land-use Management tools are not truly effective at the decision-making level or while the efficacy of the decisions reached at that scale depend only on their establishment in the management tools at the municipal level. Furthermore, only through coordination between local councils is it possible to come up with effective flooding management systems.

The water system is an acquired and unsurpassable system, responsible for the most permanent marks in the landscape. It is our role as architects to design the city so that said system can be accepted and accommodated. When designing the city, the decisions on whether a space can be occupied by functions that are compatible with temporary flooding with a certain regularity, reached on the basis of the collective memory, are the instruments through which one may determine the relationship, more or less risky, between the man-made space and the space of the water.

UNIQUE SOLUTION, NO THANK YOU!

The urban flooding phenomenon is a recurrent one and likely to be more intensive and frequent in the future, not only in the light of the climate projections but also if the approach to flood management continues to be a conventional one that is based on old paradigms.

Major monofunctional drainage infrastructure, such as water flow deviation tunnels and retention tanks, are particularly efficient at resolving flooding risks within a relatively short period of time. Less rigid measures, such as infiltration basins, the re-naturalisation of streams, bio-retention swales and rain gardens, which manage water dynamics essentially through ecological processes, require much longer implementation periods, but also extensive implementation in the territory. Furthermore, the latter intervention strategy, commonly referred to as green infrastructure in direct opposition to traditional infrastructure, in addition to being increasingly effective over time, i.e. maturing instead of merely ageing, also has the added value of significantly contributing to the global quality

of the water masses and the urban environment (considering, for example, the reduction of the heat-island effect, the increase in biodiversity, and the preservation of water as a resource) and can still serve as a social beacon of change when integrated into the design of the public space.

The floods in Lisbon are not exceptional events, nor can they be considered as such. Moreover, while disciplinary specialisation is often presented as the only way of resolving complex issues, it is an approach that sometimes ignores the wider network of systemic relations and, consequently, resolves certain issues while creating new ones. For this reason, it is important to reconnect with the collective memory and seek a combination of multiple strategies and solutions, mistrusting unique or miraculous solutions that only apparently resolve all the issues. We repeat: in a city like Lisbon, and a country with centuries of weather records, it will always be difficult to say that flooding is a surprise. But we can always speak of how the design of the city was planned and played — and perhaps, still plays — with risk and with the reduced coherence between the personal and the collective memory.

Approaching the topic of urban flooding through the design of the public space, the common sectoral and monofunctional responses practised in isolation and within the strict scope of particular disciplines, are complemented by the multiple benefits of a counterproposal based on interdisciplinary measures. The design of public spaces offers that possibility, in addition to being part of a network that supports not only the urban fabric but that also connects the various spaces, from buildings and infrastructures to the natural structures of the ecological network. By combining the public space network with a flood management system in the same locally-based strategic vision, we offer a different approach, a decentralised and extensive one, for management of the flooding risk.⁴ A territorial strategy that necessarily includes drainage plans, but also plans for water collection, storage, purification, transport and infiltration; a strategy that also serves to show how society can live with water; a strategy that necessarily covers a lot more than mere isolated "source control" solutions; a systemic strategy that retains water where it falls, accommodates it where it goes, and seeks primarily to value water as the finite resource that it is.

DIFFUSE PHENOMENON, DIFFUSE SOLUTION

To sum up and reinforce the basic premise of this thought process; while we see flooding as some kind of unexpected punishment from God, we will never be able to protect ourselves and prepare the places we live in to live with the phenomenon, in an effort to minimise or rule out damage resulting from its occurrence. If, in contrast, we see flooding as something recurrent, with a certain regularity and a known spatial form, we will be able to manage the attribution of functions to the various spaces in accordance with the corresponding associated vulnerabilities. We will also be in a position to manage the phenomenon by means of physical interventions at risk locations, in constructions that, through placing mistakes or a significant increase in the spaces occupied by water, should be able to live with frequent flooding. Or, also, design the spaces, which, through their retention and/or infiltration capacity, can contribute to keeping rainwater upstream, thus limiting

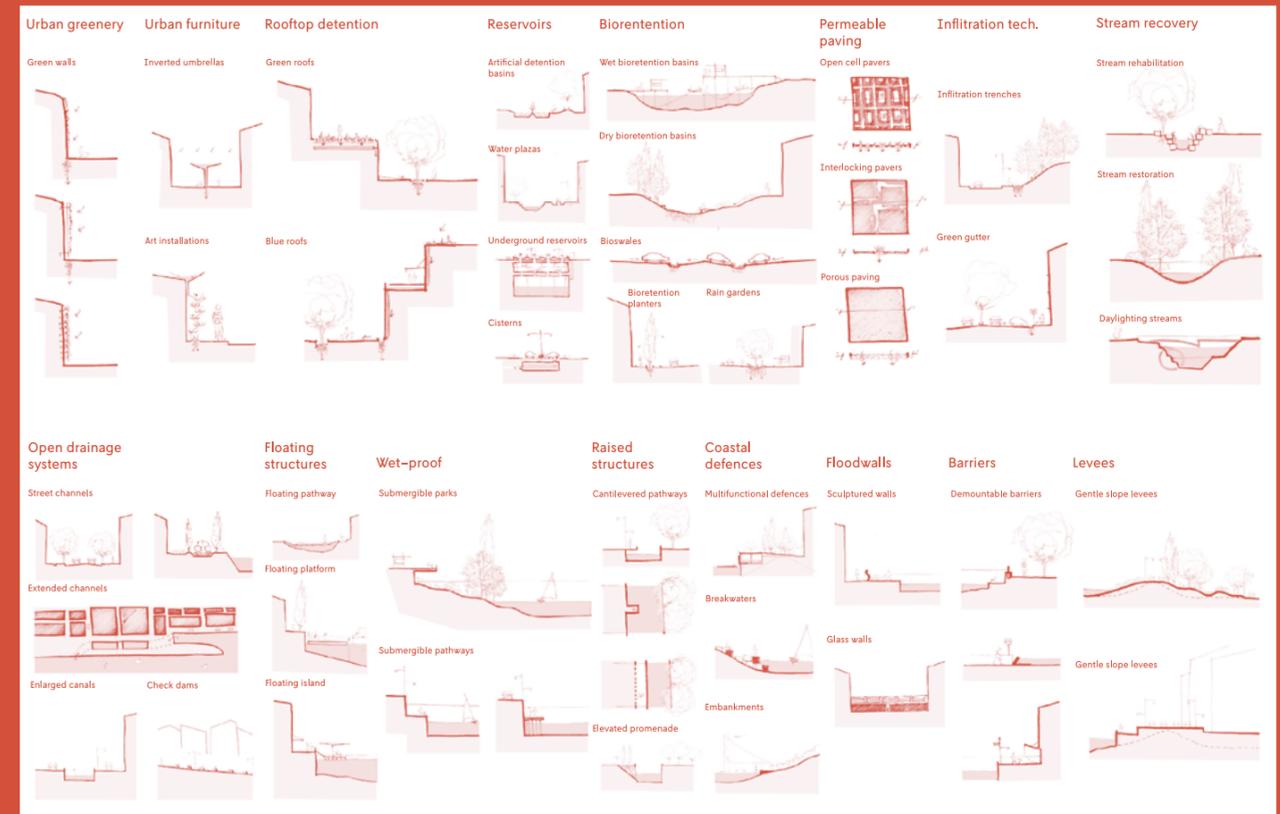


Illustration of the different types of flooding. Source: Adapted from MATOS SILVA, M. 2016. *Public Space Design for Flooding: Facing the Challenges Presented by Climate Change Adaptation*. PhD, Universitat de Barcelona, Spain. © Maria Matos Silva

surface run-off flows and the volumes that reach downstream.

In addition, there are various types of flooding which in turn are related to multiple factors (meteorological, hydrological and human, as previously mentioned). Differing and varied causes and consequences that make this dynamic a very complex one, meaning that it occurs in a diffuse way, spread over time and space, which can be lengthy and vast. What is identified as a major, destructive flow in concrete points of the drainage system corresponds to the concentration within a relatively short period of time of smaller flows that cover in a diffuse and generalised way a very large space, much larger than the city spaces where the most visible consequences occur. In this sense we argue that a diffuse phenomenon requires an also diffuse solution. More than that, we launch the hypothesis that if every square metre is able to manage a certain rainwater volume (taking a wide range of strategies into consideration, such as draining but also retaining, storing, infiltrating, etc.), for a sufficiently significant period of time to reduce the peak flow⁵ and the time of concentration,⁶ the hydrographic functioning of the drainage basin would be more stable and with less critical peaks of water concentration.

We thus believe it is essential to put in place design models, for any transformation on any scale, that can substantially increase the capacity for the management of torrential rainfall. If each square metre of territory or construction, of roof area, of terrace, of street, of road or of public space paving becomes a brake to the continuity of the flows, as a temporary water accumulator, we will be able to reduce the contributions of superficial drainage and the overloading of

underground collector systems that accelerate and intensify water runoff. Thus, at a small cost, with the potential for a more sustainable use of water as a resource and, above all, by avoiding mammoth building projects, we will be able to build an effective flood management system.

Intervening by means of multiple measures that range from the promotion of green roofs (with a soil thicknesses capable of providing water retention for a significant amount of time, rather than coatings with almost symbolic soil thickness that rapidly become saturated and thus function just like any other mineral surface) to the absolute prohibition of the creation of impermeable car parks without a dense tree coverage and without strategies for the recovery and retention of waters that fall on its surface, and to the widespread use of sustainable drainage systems using infiltration, which relate infiltration to the circumstances in terms of soil type and geology in each given case, examining the complementarity of the deeper lying strata, among many other possibilities.

We believe it is urgent for this practice to be established as a current rule in the design of the city, promoting the retention and infiltration of rainwater in all possible forms and in all possible spaces; a practice that must be taken seriously, beyond political rhetoric, in terms of its real capacity to make an effective contribution.

As Professor Catarina Ramos has said, the overflowing of rivers causes floods ("cheias"), but not all flooding ("inundações") leads to the overflowing rivers.

- See Maria Matos Silva, *Public Spaces for Water. A Design Notebook*, London: CRC Press, 2020.
- See Ana Beja da Costa, João Rafael Santos, Maria Matos Silva, "O Espaço Público como Regulador do Ciclo da Água — Uma Reflexão MetroPublicNet", in *MetroPublicNet*, 20.12.2022: <https://metropublicnet.fa.ulisboa.pt/index.php/news/item/79-o-espaco-publico-como-regulador-do-ciclo-da-agua-uma-re>
- See Maria Matos Silva, *Public Spaces for Water. A Design Notebook*, London: CRC Press, 2020.
- The peak flow is the maximum flow amount for an overflowing watercourse.
- The concentration time for a water basin is the time it takes for all its surface area to contribute to the surface run-off in the exit section; it can also be defined as the time necessary for a drop of water that has fallen at the hydraulically most distant point of the basin to arrive at the exit.

IMAGES

- p. 12: Photo by Judah Benoliel of the Floods in Lisbon, November 1945.
- p. 15: Evolution of Flood Management Paradigms from 1800 to 2020.
- p. 17: Thirteen recently qualified public spaces within Lisbon's Metropolitan Area.
- p. 18: Flood adaptation categories and types of measures applicable to the design of public spaces.

1. The Portuguese language differentiates floods (cheias) from inundations (inundações), defining the first as the "a waterway that overflows in relation to its normal riverbed" and the second as "the submersion of an area that is not usually submerged".



DE UM CATÁLOGO DIFERENTE

1. Este texto resulta de duas entrevistas por Zoom conduzidas por Ricardo Camacho a 19 de dezembro 2023 e 10 de janeiro 2024, e é constituído por excertos editados da transcrição.

A capacidade do arquiteto de olhar para o ambiente construído implica conhecimento e interação entre diferentes componentes do edificado e os seus ciclos de vida. Um processo em que a “novidade” do material é posta à prova por noções de transformação, permanência e uso, como parte de uma cultura material. A cooperativa de arquitetura Rotor, fundada em 2006, foi célebre em explorar ambos, a cultura material e o ambiente construído, e fá-lo de diferentes formas. Em 2013, foi criada uma spin-off, a Rotor DC (que se tornou uma firma independente em 2016). Ao longo dos anos, a Rotor também tem procurado apostar na investigação, como aconteceu na curadoria da Trienal de Oslo de Arquitetura² em 2013 ou, mais tarde, com a publicação *Déconstruction et Réemploi*³. Paralelamente, alguns membros da Rotor (nomeadamente Maarten Gielen e Lionel Devlieger) dedicaram-se em parte ao ensino, na Europa e na América do Norte, incluindo o projeto Corked, em 2022, para a Trienal de Arquitetura de Lisboa (liderado por Arne Vande Capelle para a Rotor, em colaboração com a Architectural Association de Londres). Nesta entrevista, primeiro com Lionel Devlieger e num segundo momento com Michaël Ghyoot, sobre o livro, discutimos a agenda e os seus programa e intervenção.

Ricardo Camacho (RC): A agenda da Rotor no âmbito de uma prática de arquitetura reversa é uma premissa pertinente para começar esta entrevista⁴. Dito isto, quais foram as vossas motivações iniciais? Como entendes as mudanças na prática desde então? Depois de quase vinte anos, como apreendem o ambiente construído, cultura material e as nuances de local e global?

Lionel Devlieger (LD): Como a Rotor é, digamos, um encontro de pessoas diferentes com perfis diversos, a motivação de cada um é ligeiramente diferente. Em todo o caso, creio que partilhávamos a ideia de desperdício nas práticas correntes da arquitetura e também uma indignação perante os discursos sobre a reciclagem. Todos conhecíamos a “escada de Lansink”⁵ [escala de abordagens à gestão de desperdício] ou hierarquia dos três Rs [reduzir, reutilizar, reciclar]⁶ e tínhamos percebido que há uma parcialidade sistemática nas políticas públicas e uma espécie de reflexo na indústria, em geral para o “reciclar”. Intrigava-nos porquê “reutilizar” e “reduzir”, sendo as estratégias mais relevantes, eram deixadas para trás. Para além disso, interessava-nos profundamente a cultura material, que só recentemente se tornou uma área de investigação consolidada a nível académico⁷. Nessa altura, ainda estávamos a sair de uma fase em que a materialidade não interessava os arquitetos. Isso era algo que decididamente partilhávamos na Rotor — o interesse pela forma como as coisas são feitas e as suas implicações —, sem qualquer espécie de preferência pela produção artesanal ou pela construção tradicional. E finalmente, havia também entre nós um grande interesse pela produção industrial e por entender integralmente como funciona.

2. Lionel Devlieger, *Behind the Green Door: A Critical Look at Sustainable Architecture through 600 Objects*, Oslo: Oslo Architecture Triennale, 2014.

3. Michaël Ghyoot, Lionel Devlieger, Lionel Billet, André Warnier, *Déconstruction et Réemploi: Comment Faire Circuler les Éléments de Construction*, Lausanne: EPFL Press, 2018.

4. Lionel Devlieger, “Architecture in Reverse”, in *Deconstruction*, suplemento n.º 51 para o curso ministrado pelos professores convidados da Rotor na TU Delft.

5. A expressão “Escada de Lansink”, sinónimo de hierarquia dos resíduos e ordem de preferência remete para Ad Lansink, membro do parlamento neerlandês que propôs uma moção sobre a hierarquia na gestão dos resíduos em 1979, que foi incorporada na Lei de Gestão Ambiental dos Países Baixos em 1993. Em 2008, a expressão “Lansink’s Ladder” foi incluída na Diretiva do Parlamento Europeu relativa aos resíduos. Ad Lansink, *Challenging Changes – Connecting Waste Hierarchy and Circular Economy*, LEA Nijmegen, 2017.

6. O slogan relacionado com “Hierarquia de Resíduos” foi amplamente usado como parte das campanhas por ocasião do Dia da Terra dos anos 1970, que reclamavam a recuperação e a reciclagem de recursos e práticas amigas do ambiente. O Pavilhão da Alemanha na Bienal de Veneza de Arquitetura de 2012 recuperou esse lema para expor práticas arquitetónicas na Alemanha. Muck Petzet, Florian Heilmeyer, *Reduce, Reuse, Recycle. Architecture as Resource*, Berlin: Hatje Cantz, 2012.

7. Segundo Lionel Devlieger, não era assim quando fundaram a Rotor.

RC: Referiste-te a um “ambiente” que criticavam e à vossa resposta em duas dimensões: por um lado, a natureza “sem fins lucrativos” da cooperativa e, por outro, a experiência da vossa atividade enquanto professores. Em que medida foram relevantes para estabelecer uma prática arquitetónica?

LD: Bom, poderás achar divertido o facto de, provavelmente, ter sido a curiosidade o que nos moveu inicialmente, no sentido de haver alguns factos que nos surpreendiam, por exemplo, o estado das coisas. O que nos interessava era entender o que se passava e como poderíamos intervir, ter alguma influência. Não havia expectativas de nos tornarmos uma firma de arquitetura, ou mesmo de ter qualquer atividade no campo da arquitetura. A Rotor começou como uma investigação daqueles materiais industriais que sobram e que poderia ser útil para organizar, e desenhar, estaleiros, etc. E possivelmente também para a arquitetura. Mas no início víamo-nos como intermediários entre produtores industriais de fontes de desperdício de materiais e utilizadores finais. Uma das primeiras iniciativas da Rotor, que foi fundada por Maarten Gielen e Tristan Boniver — eu entrei imediatamente depois — foi o Loop Lab, uma exposição ou projeto ou workshop com projetistas que trabalharam com alguns desses materiais e apresentaram propostas com eles. E creio que na altura, o Tristan e o Maarten tiveram a sensação de que o trabalho que tinha saído daquele workshop não era mau, mas podia ser melhor. A partir daí, tentámos trabalhar nas duas vertentes, encontrar materiais e desenhar nós mesmos, o que não era a nossa intenção inicial. A curiosidade foi o fator mais importante. Pessoalmente estava interessado na cultura material e o que estes desperdícios diziam sobre o tipo de cultura produtiva em que vivemos. A exposição *Rotor — Deutschland im Herbst* [para a Fundação Ursula Blickle, em 2008] foi a nossa primeira reflexão sobre a cultura material industrial.

RC: Poderíamos dizer que, depois dessa exposição na Alemanha, o processamento de materiais se tornou um foco essencial da investigação? Que mais tarde se expandiu para a desmontagem ou desconstrução?

LD: Sim, sem dúvida. Recordo uma empresa de produção de garrafas de plástico na Bélgica, onde nos apercebemos de como é delicado todo o processo de soprar uma garrafa de plástico. Tens de aquecer o tubo de plástico preformado que enches de ar até se tornar uma garrafa real, que pode depois encher-se com água. Se tiveres o mais pequeno resquício de poluição no plástico, tudo aquilo pode explodir quando é soprado e depois a máquina tem de parar e a garrafa explodida retirada, o que evidentemente atrasa todo o processo, tornando-o menos prático. Um ótimo argumento para não reciclar plástico. Ao contrário da experiência de um plástico pós-consumo, só quando entendes o processo é que percebes que reciclar plástico é extremamente difícil. Depois disso, durante um período de um ano e meio tornámo-nos verdadeiros especialistas, só porque ao contrário das outras pessoas visitámos todas essas fábricas, empresas, unidades de triagem de resíduos e centenas de demolições de edifícios. No final, tínhamos uma espécie de prova empírica e experiência do que acontecia ali, uma experiência muito vívida que não podes obter em livros. Uma coisa que para mim foi marcante foi a noção de trabalho de campo como parte de uma trajetória educacional.



Capa da publicação *Déconstruction et Réemploi: Comment Faire Circuler les Éléments de Construction*, Lausanne: EPFL Press, 2018. © Rotor

RC: Por outro lado, estavam a lidar com processos de produção que são “ocultados” do consumidor final e com material rejeitado — lixo —, quando a qualidade material que o arquiteto hoje procura é a capacidade de processar e apresentar novidade, obtida na origem e transformada. Uma qualidade que compreende uma ideia, higienizada, de arquitetura enquanto bem de consumo intrinsecamente ligado ao bem-estar do utilizador final.

LD: Bom, creio que, de certa forma, é demasiado tarde para o “novo e obtido na origem”. De um modo geral, a indústria apoderou-se totalmente da produção e da cadeia de fornecimento de bens, o que se estende a todo o tipo de desenho de objetos e à arquitetura. Há décadas que nos desinteressámos totalmente pelo aspeto material das coisas. Se regressarmos agora à cadeia de fornecimento, apercebemo-nos que tudo foi mecanizado ao mais alto grau possível. Na maior parte dos casos, temos processos de consumo intensivo de energia e extremamente dependentes das energias fósseis, para argamassa, cimento, materiais cerâmicos, etc. Ou seja, isto é um enorme problema. Mas é extremamente difícil inverter este processo. No panorama económico atual, o parâmetro que representa o custo mais elevado ainda é o trabalho humano. E o facto da mão de obra ser o aspeto mais caro em comparação com todos os outros elementos da cadeia de produção mecanizada faz com que seja muito difícil, por exemplo, introduzir elementos de madeira trabalhada na arquitetura, ou pedra natural esculpida à mão. Hoje em dia temos cadeias de produção totalmente otimizadas de materiais de construção, extremamente estereotipadas, que produzem por norma materiais unidimensionais. Se, enquanto arquiteto, queres controlar o processo e obter materiais originais, tens pela frente um desafio complicado e exigente. Na Rotor, desde o início que privilegiámos a reutilização de materiais de construção, mas não de um modo criativo. Se tens uma porta proveniente dos resíduos de construção de um edifício que está a ser desmantelado e há elementos que podem ser reutilizados, deverias usar a porta como porta, e a soleira em pedra como soleira, porque foi desenhada para cumprir essa função. E geralmente cumpre muito bem a função a que se destina. Ou seja, de certo modo isto não é verdadeiramente criativo. Não há nada criativo em afirmar: “Bom, isto é uma porta anti-fogo, que aguenta durante uma hora e vou usá-la como porta anti-fogo que aguenta uma hora”; pegar num elemento que é, digamos, um resíduo pós-consumo e permitir que seja usado uma segunda vez.

RC: Michaël, em *Déconstruction et Réemploi*⁸ há uma espécie de retrospectiva histórica da relação entre arquitetos e a consciência do material e dos materiais de construção. Nesse capítulo usam uma imagem de uma capa da revista *Metropolis* com um artigo do Ed Mazria, arquiteto americano, originalmente publicado em 2003⁹. Ed Mazria apela à responsabilização do arquiteto no impacto ambiental da indústria da construção. Contudo, mesmo no seu trabalho¹⁰, a noção de cultura material é bastante ambígua e ele próprio centra-se mais na eficiência térmica e energética, à margem de materiais, tipologias... no fundo, aquilo que normalmente interessa aos arquitetos. Poderíamos dizer que entre *The Passive Solar Energy Book*, o livro de Ed Mazria de 1979, e o teu livro a consciencialização dos arquitetos sobre a envolvente edificada e a cultura material cresceu?

8. Ghyoot, Devlieger, et al.

9. Ed Mazria, “Turning Down the Global Thermostat”, *Metropolis Magazine*, Oct. 2003, pp. 102–52.

10. Ed Mazria, *The Passive Solar Energy Book: A Complete Guide to Passive Solar Home, Greenhouse and Building Design* (1.ª ed.), Emmaus, PA: Rodale Press, 1979.

Michaël Ghyoot (MG): Pelo menos entre os arquitetos na Bélgica, ou mesmo na Europa, tenho a sensação de que se ampliou a consciência de que o impacto ambiental de um edifício não se limita ao uso de energia, é mais abrangente do que isso... Temos de considerar a trajetória dos materiais, de onde vêm e como, por quem e onde foram produzidos. Há algumas provas de que essa consciencialização está a evoluir, sobretudo em publicações recentes, por exemplo, os livros de Jane Hutton¹¹ e de Kiel Moe¹². Como é que isso se traduz na atual prática da arquitetura e na construção, não tenho a certeza. Creio que neste momento o impacto ainda é muito grande. Por exemplo, a reutilização de materiais ainda é um fenómeno muito marginal. A adaptação e reutilização de edifícios existentes está mais ou menos a descolar, mas não demasiado. Ainda há muitas demolições prematuras e pouco pensamento criativo sobre como manter e conservar o ambiente construído. O facto de ainda ser difícil para os arquitetos assumir um compromisso perante o reuso de estruturas existentes e edificado diz muito sobre a recetividade destes, e dos escritórios de arquitetura em geral, para a recuperação e reutilização de materiais de construção, resíduos e desperdício. Só agora nos começamos a aperceber que a profissão herdou dois séculos de industrialização e de produção em massa de materiais, e estamos a começar a procurar uma saída, um caminho alternativo, o que exige muita energia. Quero com isto dizer, energia intelectual para criar esse caminho, sobretudo num contexto formal; porque num contexto informal, a reutilização é puro bom-senso. O Sul Global reutiliza, sobretudo no contexto da autoconstrução, e mesmo na Europa, em contextos mais informais, a reutilização não é um problema. Só se torna um problema quando há profissionais envolvidos, como um empreiteiro ou um arquiteto, ou o cliente é um profissional ou uma entidade, e quando há todos esses procedimentos e todas as referências a normas técnicas, e estado da arte. E do outro lado não há institutos de investigação específicos ou algo similar, que defina novos padrões de construção para a reutilização de materiais.

Páginas de *Déconstruction et Réemploi* com referência a precedentes históricos de práticas de demolição e reuso no século XIX, incluindo anúncio de procedimento concursal e ilustração de manual de ferramentas para demolição utilizadas em Paris durante as operações do Barão Haussmann e expostas por Le Corbusier na revista *L'Esprit Nouveau* [1924]. Le Corbusier maravilha-se com a escala da empreitada de Haussmann, cujos meios se resumiam segundo este a “pá, picareta, carroça, espátula, carrinho de mão, essas armas infantis de todos os povos.” Le Corbusier (1966), *Urbanisme*. Paris: Éditions Vicent, Fréal & Cie, coleção “L'Esprit Nouveau”, [1924], p. 150. © Rotor



RC: A esse respeito, a Rotor tem um percurso muito próprio na prática da arquitetura e da construção. Que é complementar mas diferente de uma agenda determinada pela eficiência térmica e energética a todo o custo, negligenciando a reutilização material, por exemplo. O foco na auto-suficiência energética e conforto térmico, poderá condicionar a prática da arquitetura e guiar a mesma na direção errada?

MG: É difícil responder com diplomacia. Há algum êxito em colocar a questão do impacto ambiental nos debates sobre arquitetura, o que já é alguma coisa, sem a reduzir a um mero tópico de eficiência energética e a essa noção de “casa passiva” que sintetiza três diferentes fatores: o consumo de energia, o volume de ar que podes

RC: Mencionaste os institutos e a importância da investigação e, imagino, da formação, o que me leva de volta ao vosso livro, e em particular à necessidade de “explorar e questionar a nossa relação com a envolvente material, e a forma como esta é desenhada e construída”. Será que é, em parte, o que ainda nos falta na investigação e na formação em arquitetura?

MG: Sim, percebo o que queres dizer, no entanto há sítios onde essa mudança já começou. Por exemplo, na Bélgica, o Centro Científico e Técnico da Construção (CSTC) — similar a outras instituições noutros países —, que nas últimas oito décadas teve um papel muito ativo na produção de normas técnicas, no passado recente interessou-se pela reutilização, e reconhece que já não será possível aplicar o mesmo enquadramento usado até agora para materiais industriais. É um ponto de partida para novas abordagens, partindo dos ofícios, partindo do facto de esses materiais estarem a ser usados, o que pode ser uma boa maneira de se aprender sobre eles e o seu comportamento em situações específicas. Aqui e ali, podemos ver as coisas a mudar e algo muito interessante, do ponto de vista intelectual, é observar uma instituição como o CSTC a aperceber-se que tem de fazer uma viragem para novas áreas de trabalho e investigação. No entanto, isso ainda está limitado ao contexto de um pequeno laboratório, onde pessoas com talento estão conscientes e motivadas; mas o âmbito institucional em que operam, por norma, não está direcionado para a promoção e exploração do reuso, e de novas formas de reutilizar materiais e objetos. Geralmente, acabam por considerar o problema uma questão típica de engenharia: “Há um problema, temos de encontrar uma solução.” Contudo, o problema é tão amplo e complexo que não há uma solução única. Precisamos de ter uma visão global e estabelecer um abordagem tática que permita criar caminhos alternativos. No entanto, e apesar de existirem mais, e mais diversos, debates sobre a reutilização, a grande maioria parte de uma preocupação e abordagem moderna, do género problema/solução. Finalmente, a reutilização é mais do que apenas uma questão técnica...

11. Jane Hutton, *Reciprocal Landscapes: Stories of Material Movements*, London: Routledge, 2019.

12. Kiel Moe, *Empire, State & Building*, New York: Actar, 2021; Kiel Moe, *Unless: The Seagram Building Construction Ecology*, New York: Actar, 2017.

renovar e o isolamento térmico do edifício. No entanto, é muito pouco quando comparado com a abrangência destas questões, especialmente quando olhas para aquilo que, muito literalmente, muitos arquitetos e construtores estão provavelmente a fazer. Esta abordagem conduz a enormes contradições. Por exemplo, o edifício mais passivo seria provavelmente uma esfera com cerca de 60 cm de espuma de poliuretano recobrando a superfície, que possivelmente consumiria menos energia, mas não é realmente arquitetura: o que vais fazer com um edifício assim daqui a vinte ou trinta anos? Reciclar uma coisa assim é impossível, porque está tão colado e tão estratificado. No fim de contas, há algo claramente enganador em reduzir a questão a parâmetros quantitativos. Para mim, esse é um grande perigo. O grande risco é bloquear as iniciativas e a riqueza do tema devido a esses parâmetros.

RC: Um outro é a pressão de construir em toda a parte para maximizar recursos infraestruturais. Apesar de os benefícios ambientais de um terreno baldio no meio de um tecido urbano consolidado serem conhecidos há séculos, a necessidade de preencher totalmente todo o espaço com construção ainda está muito presente entre arquitetos, empreiteiros, autoridades municipais e urbanistas.

MG: Sim, creio que um traço comum em tudo isso é a incapacidade de ver o que está à nossa volta. O simples facto de chamar a um terreno baldio um lote vazio, como se nunca tivesse havido nele seres vivos ou vegetação ou usos informais que provavelmente estão a acontecer ali. Esta incapacidade é a mesma que está por trás da decisão de demolir um edifício por estar devoluto, embora permaneça um edifício, em muitas ocasiões nem sequer assim tão velho, com elementos e componentes e que não podes simplesmente afirmar ser um edifício inútil. Como ponto de partida, temos de procurar mudar a forma como olhamos para as coisas e considerar que a envolvente é mais rica do que poderíamos pensar. Isso é uma grande parte do que fazemos na Rotor DC, quando devolvemos ao mercado materiais recuperados. Trata-se de mudar a forma como outros olham para eles, afirmando que não é lixo, é algo que tem valor e que pode ser usado para muitas coisas, tem uma história e relaciona-se com o legado das nossas comunidades e Estados, etc. Quando fazemos auditorias de recuperação e reabilitação [de edifícios existentes] para diferentes autoridades adjudicatárias também lhes chamamos a atenção para o facto de o edifício em questão estar repleto de materiais de valor que devem ser tratados como tal e não como potenciais resíduos para serem descartados tão rapidamente quanto possível. Mudar a forma como olhamos para as coisas é muito importante.

RC: Lionel, como olhas para arquitetos, encomenda, e relação entre estes, no âmbito do reuso de materiais? ... E da prevalência, sobre qualquer outro, dos parâmetros de conforto humano, nomeadamente o térmico, mas também a percepção da higiene e saúde?

LD: Vejo essa relação como uma condição antropológica, mais relacionada com a percepção das coisas do que com a essência das coisas. Na história da humanidade, a ideia de que algo é absolutamente novo é muito importante e muito recente, remonta provavelmente ao aparecimento dos plásticos e dos bens de consumo descartáveis. Hoje, estamos condicionados à espera da novidade, é uma questão antropológica. A higiene é um problema colateral, que pode ser ultrapassado muito rapidamente fazendo uma limpeza em profundidade, por exemplo da porta à prova de fogo de que estava a falar há pouco. Creio que é um problema de mentalidade. No extremo oposto, a nossa política atual na Rotor DC é geralmente não fazermos a limpeza meticulosa dos elementos nós próprios, e deixarmos algum “polimento” por fazer. Na minha experiência, fazeres tu próprio essa limpeza é um primeiro passo para aceites a peça, te apropriares dela e torná-la parte da tua vida. E isso também é útil. Há um envolvimento ativo do comprador. No entanto, também há uma lógica económica subjacente. Se tens uma sala de exposição ou um stock e precisas de limpar a fundo tudo o que ali se encontra, é um investimento gigantesco de trabalho sem nenhuma promessa de que tudo aquilo vai ser vendido. Por isso temos de ser muito criteriosos em decidir onde investir tempo e trabalho na preparação desses materiais.

RC: A questão da mão de obra é fundamental, como disseste, nas duas vertentes: na gestão de recursos humanos, mas também na disponibilidade e capacidade de trabalho. Começando pela tua própria experiência, referiste-te a uma espécie de empatia entre material e comprador [e/ou projetista] e a um empenho por parte deste último. Acreditas que se pode encontrar em materiais recuperados o prazer do novo?

LD: Sim. Geralmente, na Rotor DC selecionamos os elementos durante a demolição, integramo-los no nosso stock e revendemo-los. Na seleção esforçamo-nos por priorizar a qualidade. Quando limpas um produto de alta qualidade, tens uma espécie de experiência direta da qualidade e da inteligência do seu desenho. É como se o sentisses, é diferente de quando desmontas uma construção apenas para ter noção dos materiais. Se desmontares um artigo da Ikea de há dez anos atrás, não terás essa experiência de qualidade, terás antes a experiência de ter sido feito para ser barato. E assim tens a noção de que pode ser desmontado e remontado, mas que não foi projetado para ser remontado muitas vezes.



Registo fotográfico de depósito de tijolo da firma belga Franck Bricks. Imagem recolhida no âmbito do projecto Opalis, 2012. © Lionel Devlieger/Rotor DC



Estaleiro da Rotor DC em obra de desmontagem de construção, 2021. © Pascal Broze/Rotor DC

RC: Isso leva-nos à comercialização e, diria eu, a projetos da Rotor como Opalis...

LD: Bom, por um lado temos plena consciência de que precisamos de parceiros, por exemplo, entidades que vão transferir o artigo de uma localização para outra. As coisas não vão acontecer sem esses parceiros. E essas pessoas precisam de ter conhecimentos sobre o que estão a fazer e sobre os materiais com que estão a lidar. Recordo que quando dávamos conferências sobre o princípio da reutilização, há quinze anos atrás, diziam-nos muitas vezes: “Muito bem, mas ninguém está a fazer isso.” E os políticos: “Isso não existe; ninguém está a fazer, a pôr em prática a reutilização.” E nós respondíamos: “Bom, nós conhecemos algumas firmas que o estão a fazer”, referindo-nos a algumas empresas consolidadas e no ativo, por exemplo, antiquários e depósitos de velharias. Desde então começámos a listar essas empresas e a imprimir para dar aos potenciais interessados entre o público, sobretudo arquitetos. Essa listagem cresceu e conduziu à Opalis, um inventário de firmas profissionais ativas no desmantelamento, reabilitação e revenda de elementos e materiais de construção. São empresas que merecem crédito pelo seu trabalho, não estávamos simplesmente a listar contactos em plataformas digitais e a promover a transferência mágica de materiais de construção de um local de demolição para o local de construção de um novo edifício. Se queres negociar em materiais de segunda mão e fazer com que essa transferência aconteça, precisas de peritos, de trabalhadores

RC: Ou seja, uma apreciação negativa da qualidade de um material é prejudicial à sua possibilidade de reutilização e como tal decisiva no vosso processo de seleção?

LD: Exatamente. E nestes materiais mais baratos de que estamos rodeados por todos os lados, o apelo está sobretudo na sua novidade e no brilho do objeto novo. E isso é algo que desaparece muito depressa. Com produtos de grande qualidade, apercebes-te de que mesmo quando o brilho desaparece, a qualidade que resta ainda é suficiente para poder funcionar uma e outra vez.

Em segundo lugar, [na Rotor DC] adiamos tanto quanto possível o momento em que assumimos uma grande quantidade de stock. A Rotor começou como uma organização sem fins lucrativos em 2005, mas só começámos a experimentar realmente com a Rotor DC em 2014. Entre 2007 e 2009 percebemos que muitas outras firmas estavam a tentar fazer a mesma coisa, isto é, construir um stock de materiais de construção em segunda mão e depois revendê-los ou tentar revender. Há um exemplo que me marcou: uma firma alemã, fundada no início dos anos 2000 em Berlim, com um enorme financiamento de União Europeia, chamada *BauElemente Lagerverkauf* [BEL GmbH]¹³. Tinham um velho armazém gigantesco algures no centro de Berlim [atualmente deslocalizado para Genscher]. Em muito pouco tempo, encheram-no até cima com materiais de construção recuperados. Isso foi feito quase sem esforço nenhum, mas depois tiveram de começar a revender e não funcionou. Não foram capazes de chegar aos consumidores e acabaram por ir à falência durante a crise financeira. De repente, o inventário do armazém teve de ser descartado. Foi um enorme drama e um desperdício de dinheiro. Nós queríamos evitar um insucesso como esse a todo o custo e por isso só em 2014 é que nos envolvemos ativamente na revenda. Também houve, no início, uma longa curva de aprendizagem, não podíamos absorver demasiados artigos. Mais tarde, percebemos que é muito complicado vender alguns deles. Por exemplo, em determinado momento tivemos de desmontar o auditório de uma universidade, num edifício Art Déco, com uns bancos compridos desdobráveis em madeira de pinho nórdico, montados em traves de aço de 10 metros de comprimento. Mobiliário de grande qualidade mas quase impossível de vender, não conseguimos encontrar um cliente para aquilo. Esse é outro parâmetro, totalmente independente da qualidade intrínseca do objeto; os bancos do auditório muito simplesmente não se adaptavam ao tipo de mercado que temos, só serviriam para uma finalidade muito específica.

especializados e de pessoas com conhecimentos específicos. Revendedores profissionais de materiais de construção geralmente focam-se num leque restrito que dominam bem e podem dar bons conselhos, conhecem bem as qualidades dos materiais que desmontam e revendem.

RC: Entre estas conferências [2007–2009] com a audiência com quem partilhavam a referida lista, e a curadoria da Trienal de Arquitetura em Oslo em 2013, e respetiva tentativa de mapear todo este processo com base em diferentes competências gerou um impressionante volume de investigação. Um dos conteúdos, que referem no vosso livro, é a cultura antiga de construção, mas também de reutilização, baseada na acumulação individual de competências, até de desenho, por oposição à divisão contemporânea em especializações. Recordo um curso que lecionaram na Universidade de Columbia [Nova Iorque], em que procuravam “modos de construção e produção em que o desenho, a identificação de materiais e processos de construção estivessem organicamente integrados e pudessem influenciar-se reciprocamente de forma produtiva”.

LD: É interessante mencionares o curso que lecionámos [o Marteen e eu], “Arquitetura pelo Telefone”. A ideia era que o artista estava a telefonar para a firma que depois executaria o trabalho baseando-se nas instruções recebidas pelo telefone; mas o que queríamos era refletir sobre novas maneiras, mais diretas, de os arquitetos comunicarem as suas instruções aos empreiteiros; e creio que era uma reflexão sobre a atual divisão do trabalho no setor da construção. Hoje em dia, temos uma divisão muito rígida entre as responsabilidades do arquiteto e as dos engenheiros, o acompanhamento e assistência de projeto [e obra], por um lado, e do outro lado o empreiteiro. O único modo de comunicação entre os dois lados parece ser a documentação [de projeto] contratualizada, um conjunto de desenhos e as especificações, uma montanha imensa de texto. Bom, podemos refletir sobre como se chegou aqui, mas o resultado final é que o arquiteto se distanciou a si mesmo do processo de contratação e encomenda do material. Quando olhas para a história da arquitetura, o arquiteto foi sempre responsável pelo fornecimento dos materiais com que os seus edifícios eram feitos. [Giorgio] Vasari conta a história de Brunelleschi, que batia em cada tijolo da cúpula da catedral para ver se soava como devia... conheces a história¹⁴. Havia um envolvimento muito estreito na escolha dos materiais que eram usados e como seriam transformados para integrar a obra construída. Agora, nós [os arquitetos] subcontratamos totalmente essa parte à indústria. A tal ponto que os arquitetos ... não digo que seja sempre o caso, mas diria que globalmente há uma grande distância entre a produção e o projeto, e uma série de elementos que complicam o processo, como seguros de responsabilidade, responsabilidades sobre a integridade do elemento construtivo [o edifício]. E por isso apelamos a um, digamos, reinteresse dos arquitetos em todo esse aspeto do processo de construção. Por exemplo, na Bélgica, há uma cidade chamada Martelange, famosa há séculos pela extração de um tipo específico de xisto. Um arquiteto local, enquanto acompanhava os trabalhos de escavação de um dos seus projetos na cidade, descobriu um gigantesco amontoado de xisto. Esse entulho de xisto era uma parte do que restava de uma antiga extração artesanal. As 100.000 toneladas de material descobertas eram economicamente interessantes e a construção parou. O arquiteto encontrou então uma maneira de separar mecanicamente pedaços de xisto grandes e pequenos e de revender os pedaços pequenos para a arquitetura paisagista e os grandes para trabalhos de alvenaria. Acabou por fundar uma firma que continua a explorar esses resíduos de há um século, o que eu acho notável. Da perspetiva da economia circular, este arquiteto está a fazer um trabalho muito melhor tornando-se o CEO ou diretor de uma empresa que explora essa montanha impressionante de material do que a projetar novos edifícios. Os arquitetos precisam de tomar as rédeas de tudo o que lhes permite intervir nestes processos de produção e também de encontrar maneiras de se afastarem das lógicas lineares e passar para lógicas circulares.

RC: O financiamento da UE é algo de que têm experiência enquanto Rotor. Como vêm essas experiências enquanto oportunidade para impulsionar a mudança de que falou o Michaël, e a possibilidade de unificar uma nova agenda para a prática em todo o continente?

LD: A Europa está a atribuir enormes somas de dinheiro para a investigação em geral, o que não podemos criticar. Para a Rotor isso significou a possibilidade de trabalhar produtivamente com uma enorme equipa. Por exemplo, o projeto FCRBE, que acabámos de concluir, foi possível graças ao ERC, que procura encorajar a colaboração entre diferentes regiões da Europa, como um reforço mútuo¹⁵. No nosso caso, incluiu França, o Reino Unido, os Países Baixos, o Luxemburgo e a Bélgica.

Exposição Behind the Green Door: A Critical Look at Sustainable Architecture through 600 Objects para a Oslo Architecture Triennale, 2014. © Rotor



RC: Michaël, para além da quota de mercado e da escala mencionadas pelo Lionel, há outros aspetos ainda ausentes dos programas públicos, das instituições da administração pública e dos governos, como a relevância de uma perspetiva histórica, o que está muito presente no vosso livro.

MG: Parece-me uma peculiaridade muito modernista, o facto de não sermos capazes de considerar que outras pessoas antes de nós também eram inteligentes e encontraram soluções interessantes. Temos uma visão linear do progresso e pensamos que cada novo ano tem de ser melhor do que o anterior e que qualquer nova invenção é melhor do que a anterior. É uma ideia muito inquietante, porque assim que começas a olhar além da superfície, como fizemos para o livro — e só aqui e ali, em alguns arquivos —, descobrimos que o verdadeiro trabalho de investigação, científico e académico, está ainda por fazer. Por exemplo, os procedimentos dos concursos públicos no século XIX, e mesmo no século XVIII, eram quase tão complexos como os atuais. Mas ainda assim, neste contexto e no que toca aos recursos, conseguiam promover uma abordagem muito mais responsável aos materiais e edifícios existentes. É uma grande inspiração e um mistério: porque é que nós não prestamos mais atenção a isso? Talvez seja esta espécie de desrespeito pela história que está profundamente enraizado na nossa mente coletiva.

RC: Paralelamente a essa crítica de uma noção moderna de progresso, o vosso livro propõe-se examinar o futuro. Atualmente, os tradicionais processos de monitorização e controle da realidade converteram-se em processos de antecipação do futuro por via de cenários de manutenção e uso. Como crês que isso afeta a nossa prática?

MG: É difícil responder. Não gosto de dicotomias, mas parece-me que essa pode ser útil. Alguns arquitetos ainda acreditam profundamente na tecnologia e na ideia de que encontraremos soluções técnicas para velhos problemas. Geralmente, confiam no futuro com uma visão entusiástica. Do outro lado há arquitetos que duvidam disso e tomam posição, e exploram uma abordagem low tech: “Temos de tornar as coisas mais simples, robustas, fáceis de usar e de manter, fáceis de reutilizar no futuro quando uma reutilização é possível, e redescobrir a inteligência disso. Finalmente, um terceiro segmento seriam os pessimistas, os cínicos ou pessoas que não acreditam que há qualquer possibilidade de um futuro desejável”.

RC: Dentro desse segundo segmento, poderíamos apelar a uma prática da arquitetura “low profile” em vez de “low tech”? Um arquiteto capaz de combinar o não-conformismo com a aceitação de limitações — naturais, tecnológicas, climáticas, materiais e recursos humanos, etc.

MG: Nunca pensei nisso. Conheço algumas firmas de arquitetura que estão de facto, ou pelo menos parecem estar em controle daquilo que fazem, inclusive das coisas que não podem fazer. E geralmente são essas pessoas que encontram respostas inteligentes para as diferentes exigências ou diferentes projetos. E é verdade que há qualquer coisa nessa atitude, como estar muito lúcido do que é visível e do que não é. E talvez isso ajude a encontrar uma maneira de contornar contradições ou obstáculos e criar coisas que fazem sentido e que têm um objetivo. Sim, posso decerto concordar com isso.

O problema não é a prática. É o contexto em que ela acontece. Na Rotor, não contestamos diretamente o contexto, antes tentamos entendê-lo e ter uma noção mais clara de onde estamos e como podemos encontrar alternativas nesse contexto.

14. Giorgio Vasari, *Le Vite de'Più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*, 1568.

15. O projeto do Interreg NWE — Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, intitulado FCRBE (Facilitating the Circulation of Reclaimed Building Elements in Northwestern Europe) faz parte do ERC — Conselho Europeu de Investigação. Michaël Ghyoot acrescentou que o projeto em que a Rotor esteve envolvida — como líder da parceria, embora seja a mais pequena das entidades — nos últimos cinco anos integrou onze organizações numa interessante combinação que inclui organizações similares, como a cooperativa Bellastock (<https://www.bellastock.com/>) de Paris ou Salvo (<https://www.salvoweb.com/>) do Reino Unido. Entre os restantes parceiros encontramos universidades e institutos nacionais de investigação da construção da Europa Central, assim como administrações locais e regionais, como a Região de Bruxelas-Capital ou uma cidade dos Países Baixos.

IMAGENS:

p. 30: Capa de *Behind the Green Door: A Critical Look at Sustainable Architecture through 600 Objects*. Catálogo para a Trienal de Arquitectura de Oslo, 2014.

p. 32: Plataforma online do projecto Opalis. <https://opalis.eu/en/dealers>

ROTOR:¹ BUILDING FROM A DIFFERENT CATALOGUE

The architect's ability to look into the built environment implies knowledge and interaction with different building components and their life cycles. A process in which the material "newness" is challenged by notions of transformation, permanence and use as part of a material culture. The architecture cooperative Rotor, established in 2006, immediately explored both, i.e. the material culture and the built environment. It did so through different formats. From 2013 onwards, Rotor created the spin-off company Rotor DC (which became a company distinct from Rotor in 2016). Throughout the years, Rotor has also conducted research efforts, such as those for the 2013 Oslo Architecture Triennale,² or later, for the publication of *Déconstruction et Réemploi*.³ Alongside this work, Rotor members (particularly Maarten Gielen and Lionel Devlieger) dedicated part of their practice to teaching in Europe and North America, including the project "Corked" in 2022 for the Lisbon Architecture Triennale (led by Arne Vande Capelle for Rotor, in collaboration with the AASchool). In this interview, first with Lionel Devlieger and then with Michaël Ghyoot, on the publication, we discuss their practice's agenda and intervention.

Ricardo Camacho: Rotor's agenda within a practice of reverse architecture is a relevant premise to start this interview.⁴ That said, what motivated you when you started? How do you understand the changes in the practice since then? And, after almost twenty years, how do you pursue the built environment, material culture, and nuances therein, from local to global?

Lionel Devlieger: I guess, as Rotor is, let's say, a meeting of different individuals with different profiles, every motivation is slightly different. In any case, I think we had in common a sense of the wastefulness of the current practices in architecture. We were also indignant at the discourses on recycling. We all knew Lansink's ladder,⁵ or the hierarchy of the three R's [reduce, reuse, recycle],⁶ and we realised that there's a systematic bias in the public policies, and a kind of rejection, within the industry, in general towards the term "recycle". We were puzzled why "reuse", and "reduce", the most important strategies, were left out. We also took a strong interest in material culture, which only recently became an established field of research within academia.⁷ At the time, we were still exiting a phase in which there was an utter disinterest among architects for materiality. That was definitely something all of us at Rotor shared – an interest in how things are made, and what are the implications – without any kind of bias in favour of artisanal production, or in favour of low tech. Finally, there was also a vivid interest, among ourselves, for industrial production, to understand in full length how does it work.

RC: You referred to an "environment" that you were critical of, and to your response involving two dimensions. Firstly, the nonprofit nature of the cooperative, and then the pedagogical scope of your teaching experience. How relevant were these factors to establishing an architectural practice?

LD: Well, you might be amused by the fact that we were probably triggered by curiosity, in the sense that we were puzzled by a few things, such as the current state of affairs. The motivation was to have a better understanding of what was going on, and to be able to intervene, to have some leverage. There was no expectation of becoming an architectural firm. Or even of being active in the field of architecture. Rotor started as an investigation of those industrial salvaged materials that could be useful for design firms, etc., and possibly architecture as well. But initially, we saw ourselves as intermediaries, between the industrial producers of the stable sources of salvaged materials and the end users. One of the very first initiatives of Rotor, which was started by Maarten Gielen and Tristan Boniver – I joined shortly after – was the Loop Lab, which was an exhibition, or project or workshop, with designers who worked on a few of these salvaged materials, and developed design proposals with it; and I think there was a common feeling from Tristan and Maarten, that the work that came out of that workshop was okay but it could be better. From there, we endeavoured to work on both the sourcing of materials and becoming designers ourselves, which wasn't our initial motivation. Curiosity was the most important: I was personally interested in material culture and the way in which these salvaged materials told us something about the kind of productive culture we live in. The exhibition, *Rotor – Deutschland im Herbst* [for the Ursula Blicke Foundation in 2008], was our first reflection on the industrial material culture.

RC: After that exhibition in Germany, can one say that the processing of materials became a major research interest? Which later expanded into dismantling or deconstruction?

LD: Yes, definitely. I remember a plastic bottle manufacturing company in Belgium where we realised that the whole process of blowing air into a plastic bottle is very delicate. You have to heat the plastic tube embryo you have in the beginning and fill it with air until it becomes a real plastic bottle that can be filled up. If you have the tiniest amount of pollution of the plastic in there the whole thing might explode when you fill it with air, and then the machine has to be stopped and the exploded bottle removed, which obviously slows down the process and makes it less feasible. A good argument not to recycle plastics. Contrary to the experience gathered in a post-consumer plastics, it is only when you understand the process that you realise that recycling plastic is extremely difficult. After that, within a period of one and a half years, we really became experts, because, in contrast to other people, we visited all these manufacturing and waste sorting plants and hundreds of demolition sites. We ended up with a kind of empiric evidence and experience of what was happening there, a very vivid experience which one can't get from books. Definitely something that was striking to me was the whole idea of field work as an educational trajectory.

RC: You were dealing with manufacturing processes that are "hidden" from the post-consumer, and also with rejected material – "waste". Whereas the quality sought after in architecture is the ability to process and deliver



Cover of *Behind the Green Door: A Critical Look at Sustainable Architecture through 600 Objects*. Exhibition Catalogue for Oslo Architecture Triennale, 2014. © Rotor

newness, originally sourced and transformed, a commodity intrinsically connected to the well-being of the end user.

LD: Well, I somehow think, it's too late for the "new and originally sourced" aspect. Industry has completely taken over the production and supply chain of goods in general, which extends to any kind of design objects and architecture. We got completely disinterested in the material aspect of things for decades. If you turn to the whole supply chain now, you realise that everything has been mechanised to the highest degree possible. Processes are, in most cases, extremely energy intensive and extremely dependent upon fossil fuels for plaster, for cement, for ceramic materials, etc. So, it's a huge problem. But it is also extremely difficult to reverse the whole process. In the current economic constellation the highest or most costly thing is still human labour. The fact that human labour is so extremely costly in comparison to all other elements of the mechanised supply chain makes it very difficult, for instance, to introduce carved solid wooden elements in your architecture or, or hand-carved natural stone. Today, we have totally optimised supply chains for building materials that are extremely stereotyped and produce usually one-dimensional materials. If you want to go hands on with them and make them different, as an architect, usually it's an extremely tedious and complicated process.

At Rotor, from the beginning, we have favoured the reuse of building components, but to be creative with them. If you have a door that comes from the waste stream of a building when it is being knocked down, and you have these elements which are still reusable, then you should reuse the door as a door, you should reuse the door sill in natural stone as a door sill because it has been designed to perform that function. And, usually, it does the job it had been intended for well. So, in a way, that is not really creative. There's nothing creative in saying: "Okay, this is a fireproof door that holds fire back for one hour and I will use it as a fireproof door that holds it back for one hour"; taking an element that is post consumer, so to speak, and allowing it to be used a second time.

RC: Michaël, *Déconstruction et Réemploi*⁸ exposes such a relationship architects have to material

awareness in a sort of historic retrospective. In your book chapter, you used a picture of the *Metropolis* cover with an article from Ed Mazria, originally published in 2003.⁹ He calls for the architect's responsibility as to the environmental impact of building construction. However, even in his work,¹⁰ the notion of material culture remained quite abstract and more focused on thermal and energy efficiency, without addressing materials, typology... at the end what architects normally relate to. Can one say that between Ed Mazria's *Passive Solar Energy Book* from 1979 and yours, there is a growing awareness among architects of the built environment and material culture? Michaël Ghyoot (MG): At least among architects in Belgium, perhaps even in Europe. I've got a feeling that the awareness that the environmental impact of a building is not limited to the use of energy has increased but it's broader than that... We must consider the trajectory of materials, where they come from and how they were produced, by whom, and where. There is some evidence that such awareness is evolving, especially in recent publications, such as, for example Jane Hutton's book¹¹ or Kiel Moe's books.¹² How this translates to the current practice of architecture, and construction, I'm not too sure. But I think there is, momentarily, quite a lot of impact.

For instance, the reuse of materials is still very, very marginal. The adaptive reuse of pre-existing buildings, that's more or less growing, but not too much. There are still many premature demolitions and no creative thought on maintaining a building environment. The fact that it's still so complicated for architects to increase reuse rates says a lot about how architects in all the architectural firms are still influenced by standards that are not made for salvaged building materials. We are just beginning to realise that the profession of architect inherited two centuries of industrialisation and mass production of materials, and we are now trying to find a way out, an alternative pathway that uses up a lot of energy. Here I mean, intellectual energy to create this sort of pathway, particularly in the formal context, because in an informal context, reuse is just pure common sense. The Global South reuses, especially in the context of self-building; Europe does so in more informal environments; so, reuse is not a problem. It just becomes a problem when you have professionals involved, such as a contractor, an architect, a professional building owner or contracting authority, and when you have all those procedures, and all the references to technical standards, the rules of the art. Furthermore, there are no proper research institutes or similar to determine new construction standards for material reuse.

RC: You mentioned the institutes and the importance of research and training I guess, which takes one back to your book description: "Explore and question our relationship to the material environment, and how it is designed and built". Is that still missing from architecture research and training?

MG: Yes, I can relate to that, although I also see places where things are moving. For instance, the Belgian Building Research Institute (BBRI), in line with other institutes elsewhere, which has been very active in the production of technical standards for the last eight decades, in recent years became interested in material reuse and began to realise that it will not be possible to use the same framework they used before for industrial materials. That's a starting point for new approaches, drawing on arts and crafts, and on

the fact that those materials have been in use, which can be a good way to learn about them and how they behave in specific situations. Here and there, you can see things shifting, and it is very interesting from an intellectual point of view to observe an institution like BBRI realising that it has to somehow shift to new territories. However, this trend is still confined to a small laboratory, where talented people are aware and motivated, but the institutional context in which they operate is usually not so able to foster new pathways for reuse. In general, they end up seeing the matter as a typical engineer issue, such as "if there is a problem, we will find the solution". However, the problem is so broad and complex, that there isn't a one-size-fits-all solution, and you need to try and get an overall picture and be very tactical in how to work around, how to recreate alternative pathways. Indeed, for the moment, there are more debates about reuse in general, but most of them are still very much in a modern mindset, like solving a problem. But it's more than just a technical issue.

RC: In this regard, Rotor is carving out a very particular path in the architecture and building practice. Which is complementary to but also different from that of building for thermal and energy efficiency disregarding material reuse, for example. Could the focus on human thermal comfort in the built environment and the claim for energy self-sufficiency in construction in terms of energy, sourcing and use, be leading the whole practise of architecture astray?

MG: It's hard to provide a diplomatic answer, we don't want to throw the baby out with the bathwater. There has been some success in placing the question of environmental impact at the centre of the architectural debates which is already something, but not in reducing it to a pure matter of energy efficiency, and this notion of the passive standard that summarises three different performances, the energy consumption, the volume of renewable and the building's thermal insulation. This is very poor in comparison to the richness of these questions, especially when you take that very literally, as many architects and building developers likely do. Such an approach results in huge contradictions. For instance, the most passive building would probably be a sphere with some 60 cm of polyurethane foam distributed over the surface; and it possibly consumes less energy, but is not really architecture: what are you going to do with this building in 20 years, or in 30 years? Recycling things like that is just impossible, because it's so glued and so layered. In the end, there is clearly something a bit misleading in reducing the whole issue to a matter of simple quantitative parameters. I mean, that is for me the big danger. The big risk is that of blocking the initiatives and the richness of the topics beyond such parameters.

RC: Another danger is the pressure to build everywhere to maximise infrastructure. Although the environmental benefits of a vacant plot in the middle of the consolidated grid have been well-known for centuries, the need to fill every single space with something that is built is still very much a thing among architects, contractors, city managers and urban planners.

MG: Yes, I see at least one common thread there: the incapacity to see what lies around us. And indeed, this is an example: the simple fact of saying a greenfield site is a vacant plot, as if it were empty, with no living beings in it, no vegetation, no informal uses that are likely going on there. This incapacity is the same as

that behind the decision to demolish a building because it's vacant, while it remains a complete building, frequently not that old, full of elements and components that make it impossible to say that it's worthless. We can start by trying to change the way we look at things and considering that the environment is a bit richer than one may think. That's a big part of our practice at Rotor DC when returning a salvaged material to the market. It's about changing the way others look at it, saying it's not waste, it's something that has a value and can be used for many things. It has a history and relates to the legacy of our previous governments and so on. When we are performing reclamation audits for different contracting authorities, we also draw their attention to the fact that the building is full of valuable materials that must be treated as such and not as potential waste to be discarded as swiftly as possible. The change in the way we look at things is very important.

RC: Lionel, how do you see the relationship between architects and commissions within the task of assigning new use to materials that were already used?... And the prevailing considerations for human comfort, beyond thermal, specifically the perception of hygiene and health.

LD: I see this as an anthropological condition that has more to do with the perception of things rather than the essence of things. In the history of humanity, the idea that something that is brand new is really important is very recent, and probably can be dated back to the appearance of plastics and throw-away consumer goods. We have been completely conditioned to expect newness, it's an anthropological matter. Hygiene is no more than a side issue, something that can be overcome very quickly, if you do a thorough cleaning of the door, like the fireproof door I was talking about. I think it's really a mental thing. At Rotor DC, the current policy is usually not to do the thorough cleaning of the elements ourselves, the final "polishing" is left undone. In my own experience, doing that cleaning yourself is like a first step towards appropriating it and making it a part of your life. It can have its uses too. For example, the buyer is actively involved. However, it also has an economic logic to it. If you have a showroom or a stockroom, and you need to clean everything in there thoroughly before you sell it, it can be a gigantic work investment without the promise that everything's going to be sold. So you have to be very, very careful about where you invest labour in the preparation of these materials.

RC: The subject of labour is fundamental as you said, in terms of both the human resources management and also the availability and ability of labour. Beginning with your own experiences, you referred to a sort of empathy and engagement between user – or/and designer – and the material. Do you believe that one can find in used materials a similar pleasure to that one finds in new materials?

LD: Yes, normally at Rotor DC we curate the elements while they are being dismantled, integrate them in our stock and resell. The curatorial effort is on selecting for quality. When you clean something that is a high-quality product, you have a kind of direct experience of the quality and the intelligence of the design. It is something you feel; it's different when you dismantle just to make it more palpable. If you dismantle an IKEA item from 10 years ago, then you will not experience the high quality, you are more likely to have an experience of... it's done on the cheaper side. And so you see that it can be

disassembled and reassembled, but it's definitely not designed to be reassembled many times over. RC: So, that is quality detrimental to reuse which might affect your process of material selection? LD: Exactly. And for these rather cheap goods, with which we are completely surrounded, much of the appeal is in the newness and the gloss of the new object. And that is something that fades away pretty quickly. With high quality goods, you realise that even when the gloss is gone, there's still sufficient quality to make it work over and over again.

Moreover, we [at Rotor DC] postponed as long as possible the moment when we would take on a huge amount of inventory. We started Rotor as a nonprofit in 2005, but we only started experimenting for real with Rotor DC in 2014. Between 2007–2009, we discovered that many other companies were trying to do the same, meaning building up a stock of second-hand building materials and then reselling them or trying to resell them. There's one example that struck me, a German company established in the early 2000s in Berlin, with a massive EU subsidy, called *BauElemente Lagerverkauf* [BEL GmbH].¹³ They had a gigantic old warehouse somewhere in central Berlin [today re-established in Gescher]. In a very short time, they filled it to the brim with salvaged second-hand building materials. Practically no effort was required but then they had to start reselling it and it didn't work. They weren't capable of reaching out to customers and ended up going bankrupt during the crisis. All of a sudden, the content of the warehouse needed to go. There was huge drama and a waste of money. We wanted to avoid failure as much as possible and didn't get actively involved in the reselling until 2014. We also had a long learning curve in the beginning and weren't able to take on too many items. Later, we realised that reselling some of them was just too complicated. You have to learn and understand what can be sold and what is too complicated. For instance, at some point we had to dismantle a university auditorium in an art deco building, and there were these foldable benches in pitch pine, assembled in 10 meters long steel rows... super high-quality furniture but almost impossible to sell, we were incapable of finding a customer for them. That is another parameter, completely independent from the intrinsic quality of the item, the auditorium benches were just not adapted to the kind of market we have, or they needed some very specific intent.

RC: That leads to "trading" and, I would say, Rotor projects like Opalis...

LD: Well, there's also an acute awareness of the fact that you need actors, such as entities who will carry out the transfer of an item from one location to the other. It's not going to happen without these actors. And these actors need to be knowledgeable about what they're doing, and the material they're dealing with. I remember when we were giving talks about the whole principle of reuse fifteen years ago, people often said: "Okay, but nobody's doing it"; and politicians would say: "But it doesn't exist. Nobody does, practises reuse". We would respond: "Okay, but we still do know a few people who are doing it", referring to a few companies that were already well-established and active, for instance, in architectural antiques. Then we started listing these companies and giving away printouts to people potentially interested in the audience, mainly architects. That list grew and led to Opalis, a list of companies professionally active in the dismantling, refurbishing and reselling of building

elements. These companies deserve credit for their work; we were not simply listing contacts in digital platforms, and facilitating the exchange of building materials from one demolition site magically to the construction site of a new building. If you want to trade in second-hand materials, and to make the transfer happen, you need expertise, you need skilled labour and people with knowhow. Professional resellers of building materials usually focus on a range of materials that they master well and they can give proper advice on; they know what kind of quality the materials they're dismantling and reselling have.

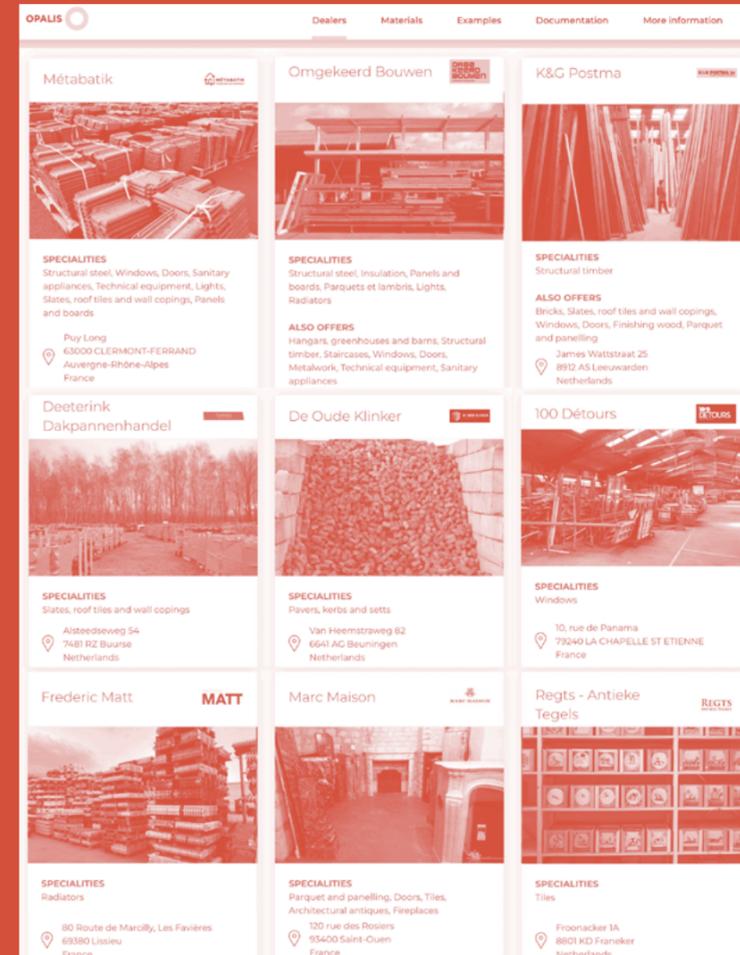
RC: From the audience at the talks you mentioned, with whom you shared your list, to the Oslo Architecture Triennale in 2013 where there was an attempt at mapping the whole process based on its different competences, you have collected an impressive body of research and inventory. One of these, emphasised in your book, is that of an ancient culture of building, but also reusing, based on that individual accumulation of skills, even including the design, as opposed to the contemporary division into specialisations. I remember a course you taught in Columbia [New York], searching for "modes of building production in which design, building materials identification and the building process are more organically integrated, and can influence each other productively".

LD: It's interesting that you mention the course that we taught [Marteen and I], "Architecture by Telephone". The whole idea was that you had the artist who called the firm, which would then execute the work based upon the instructions communicated by telephone, but what we wanted was to reflect on new and more direct ways for architects to communicate their instructions to the contractors; and I think it was a reflection on how labour is divided up in the building sector today. Today, there is a very strict division between the responsibilities of the architect on the one hand and of the engineer assisting the design on the other, and then, one has the contractor. The only mode of communication between the two seems to be the procurement documents, the set of plans and the specifications as a huge or massive amount of text. Now, you can reflect on how we ended up there, but the end result is that the architect has distanced him or herself completely from the material procurement process. So, when you look at the history of architecture, an architect has always been responsible for the sourcing of the materials with which his buildings were constructed. [Giorgio] Vasari tells the story of Brunelleschi, who just tapped every brick of the dome to see if it sounded okay... you know the story.¹⁴ There was a kind of very intimate involvement with what kind of materials were being used and how they would be transformed to integrate the built work. Today, we [the architects] have subcontracted that part completely to the industry. To a point where architects... I'm not saying that's always the case, but I would say globally there's a really big distance between production and design, and a whole series of elements – such as insurance liabilities, responsibilities for the integrity of the building element – that make it really complicated. So, we are pleading for a kind of, let's say, re-interest of the architects in that aspect of the whole building process. For instance, in Belgium, we have a town called Martelange that has been famous for centuries for the extraction of a specific kind of schist rock. A native architect, in his mid-sixties, while following the excavation works for one of his designs in the town, discovered a huge pile

of schist. The schist rubble was left over from old and artisanal industrial extraction. The 100,000 tonnes of material found became economically interesting and the building construction was stopped. The architect then found a way to use mechanised sieving to segregate the large from the smaller chunks and then resell the smaller chunks for landscaping work, and the larger pieces for masonry. He ended up establishing a company that now exploits these industrial remains from one century ago, which I find admirable. From the point of view of the circular economy, this architect is doing far better work becoming the CEO or the director of a factory that exploits this huge amount of material, instead of designing new buildings. Architects need to take control of everything, pull all levers that allow them to intervene in the production processes and also to find ways to step away from linear logics and move to circular ones.

RC: Lionel, you mentioned EU funding earlier, which is something you experienced at Rotor. How do you see said experiences being an opportunity to generate the shift Michaël referred to and unify architectural practice throughout the continent? LD: Europe is handing over huge amounts of money for research in general, of which it is right to be critical. For Rotor it meant the possibility of working with a huge team of people productively. For instance, the FCRBE project which we just finished, was aligned with the ERC aim of encouraging collaboration between different regions of Europe, a mutual reinforcement,¹⁵ so to speak. In our case, this included France, UK, Netherlands, Luxembourg and Belgium. Our assessment of such subsidies is a positive one, we were happy with the results, including an extension of the Opalis project to France, the UK and the whole of the Netherlands and Luxembourg. But it is also important to remember that the EU is an economic platform driven by the industry. Considering that much of the circular economy will be focused on smaller economic actors and small companies, and that is even more palpable in the sector of reuse, I think there's still a profound inadequacy in terms of the level and the kinds of policy that Europe is promoting, which focuses on high tech and further industrialisation. This only increases the efforts required for the circular economy.

RC: Michaël, apart from the market share and scale mentioned by Lionel, there are other aspects still absent from the agenda of public administration and government institutions, like the relevance of an historical perspective, which is very present in your book. MG: It seems a very modernist trait, the fact that we are not able to consider that people before us were also intelligent and came up with interesting solutions. We have a linear view of progress over time, that any new year must be better than the previous one and any new invention is better than the previous one. A very disturbing idea, because as soon as one starts scratching the surface, as we did for the book and just here and there in a few archives, one finds that the real academic and scientific work has not been done. For instance, the complexity of the public tender procedures in the nineteenth century, and those in the eighteenth century, were almost as complex as today. But still, in this context, they managed to foster a much more resource-responsible approach to materials and existing buildings. It's both major inspiration and a mystery: why do we not pay more attention to that? Perhaps there is this a sort of disrespect for history that is deeply rooted in our collective minds.



Opalis project dealers online browser. Retrieved from <https://opalis.eu/en/dealers> © Rotor

RC: Alongside the modern notion of progress, your book proposes examining the future. Currently, the process of monitoring and controlling is being converted into that of anticipating future through determining the future scenarios. How do you see that affecting our practice? MG: It's hard to answer. I don't really like dichotomies but I think this one may be useful. Some architects still believe a lot in technology and that we will find technological solutions to old problems. They enthusiastically place their trust in the future. On the other hand, there are also architects that very much doubt this and take a stance against it, and explore a low-tech approach, saying: "We have to make things more simple, robust, easy to use and maintain, easy to reuse in the future and, whenever possible reuse, what exists and rediscover the intelligence in that." There is also a third group made up of pessimists, cynics, or people who do not believe there is any desirable future possible at all.

RC: Within your second group, could we call for a future practice of architecture defined by a low profile instead of low tech? I.e. an architect able to combine nonconformity with the acceptance of limitations – be they natural, technological, climate-oriented, material and from labour resources, etc.

MG: I never thought of that. I know a few architecture practices that are indeed, or at least they seem to be, very much in control of what they do, including all the things that they cannot do.

Usually these are the ones that have very intelligent answers to the different requirements or different designs. And it's true that there is maybe something to this attitude, like being very lucid as to what's visible and what's not. And that maybe helps you to find a way to somehow work around contradictions or work around big obstacles and create things that make sense and that have a purpose. Yes, I can definitely agree with that. The problem is not the practice of architecture. It's the context in which it takes place. At Rotor, we do not directly contest the context but try to understand it and get a better picture of where we are at for the moment, and how we can find workarounds through that.

1. This text is the result of two interviews conducted by Ricardo Camacho on 19 December 2023 and 10 January 2024, via remote conference (supported by Zoom), and consists of edited excerpts from the transcription.
2. Lionel Devlieger, *Behind the Green Door: A Critical Look at Sustainable Architecture through 600 Objects*. Oslo: Oslo Architecture Triennale, 2014.
3. Michaël Ghyoot, Lionel Devlieger, Lionel Billet, André Warnier, *Déconstruction et Réemploi: Comment Faire Circuler les Éléments de Construction*. Lausanne: EPFL Press, 2018.
4. Lionel Devlieger, "Architecture in Reverse", in *Deconstruction*, special text on Rotor's TU Delft Architecture Studio, volume no. 51, Fall 2017.
5. The term "Ladder van Lansink", synonym of waste hierarchy and preference order, refers to the member of

the Dutch Parliament who proposed a motion on waste management hierarchy in 1979, which was incorporated into the Netherlands Environmental Management Act in 1993. In 2008 the term "Lansink's Ladder" was included in the European Waste Framework Directive. See Lansink, *Challenging Changes – Connecting Waste Hierarchy and Circular Economy*, LEA Nijmegen, 2017.

6. The motto related to "Waste Hierarchy" was widely used as part of the Earth Day campaigns held in the 1970s, which promoted the recovering and recycling of resources and environmentally friendly practices. The German Pavilion at the Venice Architecture Biennale in 2012 recovered the motto to expose architectural practices in Germany. Muck Petzet, Florian Heilmeyer, *Reduce, Reuse, Recycle. Architecture as Resource*. Berlin: Hatje Cantz, 2012.
7. According to Lionel Devlieger, that was not the case when they started Rotor.
8. Ghyoot, Devlieger...
9. Ed Mazria, "Turning Down the Global Thermostat", *Metropolis Magazine*, Oct. 2003, pp. 102–52.
10. Ed Mazria, *The Passive Solar Energy Book: A Complete Guide to Passive Solar Home, Greenhouse and Building Design* (1st ed.). Emmaus, PA: Rodale Press, 1979.
11. Jane Hutton, *Reciprocal Landscapes: Stories of Material Movements*. London: Routledge, 2019.
12. Kiel Moe, *Empire, State & Building*. New York: Actar, 2021; Kiel Moe, *Unless: The Seagram Building Construction Ecology*. New York: Actar, 2017.
13. <https://bel-gescher.de/index.html>
14. Giorgio Vasari (1568), *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*.
15. The European Regional Development Fund – Interreg NWE project entitled FCRBE (Facilitating the Circulation of Reclaimed Building Elements in Northwestern Europe) is part of the European Research Council (ERC). Michaël Ghyoot added that the project in which Rotor was involved – as the partnership lead even though it is the smallest entity – over the last five years, includes eleven organisations in an interesting mix, including similar organisations, such as the cooperative Bellastock (<https://www.bellastock.com/>) from Paris, or Salvo (<https://www.salvoweb.com/>) from the UK. The other partners belong to national building research institutes and universities from Central Europe, and regional and municipal administrations, such Brussels Capital Region, or a city in the Netherlands.

IMAGES

- p. 24: Cover of *Déconstruction et Réemploi: Comment Faire Circuler les Éléments de Construction*. Lausanne: EPFL Press, 2018.
- p. 25: Excerpt of *Déconstruction et Réemploi* with reference to historical precedents of demolition and reuse practices in the 19th century, including announcement of tender procedure and illustration of manual of demolition tools used in Paris during Baron Haussmann's operations, exposed by Le Corbusier in *L'Esprit Nouveau* magazine, [1924] – Le Corbusier narvels at the scale of Haussmann's undertaking, whose means were summarized according to him as "the shovel, the pickaxe, the cart, the spatula, the wheelbarrow; these children's weapons of all peoples." Le Corbusier, *Urbanisme*. Paris: Éditions Vicent, Fréal & Cie, collection "L'Esprit Nouveau", 1966 [1924], p. 150).
- p. 26: Rotor DC worksite in process of construction dismantling, 2021.
- p. 27: Photographic record of the Belgian firm's Franck Bricks brick deposit. Image retrieved in the context of Opalis project, 2012.
- p. 28: Founded in 1991, TerraMai conducts large-scale operations in the repurposing of wood reclaimed in Asia and sold in the US, "to help offset the demand for new lumber". Controversy followed an article in *The New York Times* that suggested the American demand for such reclaimed wood was becoming a market force that encouraged the dismantling of existing Asian houses. Project: Reclaimed Teak, by TerraMai; Oregon, USA, 2007. *New York Times*, 15.03.2007 © Richard Humphries
- p. 29: Exhibition *Behind the Green Door: A Critical Look at Sustainable Architecture through 600 Objects* for the Oslo Architecture Triennale, 2014.

OS ARQUITECTOS

ABAIXO-ASSINADOS:

Fotografia da construção do Plano de Olivais Norte, Lisboa. © PCIP - Património Cultural, I.P. PT PCIP/SIPA FOTO. 00950971, s.a., s.d.

1. Alberto Oliveira, Luís Filipe Medeiros, Manuel Vicente, "Encontro Nacional de Arquitectos, Dezembro 1969", *Arquitectura* 110, 1969, pp. 206-07.

2. Raúl Hestnes Ferreira, "Encontro Nacional de Arquitectos, Dezembro 1969", *Arquitectura* 110, 1969, pp. 202-03.

3. Ver artigos de José António Bandeirinha, João Afonso, Gonçalo Canto Moniz e Jorge Figueira na *Revista Crítica de Ciências Sociais* 91, Coimbra, 2010.

4. José António Bandeirinha, "O Encontro Nacional de Arquitectos: A Reprodução das Tensões Sociais, Culturais e Políticas no Âmbito Profissional da Arquitectura", *Revista Crítica de Ciências Sociais* 91, 2010, pp. 16-17.

5. Participam: Olivais Norte - Guimarães Lobato, Sommer Ribeiro, Pedro Falcão e Costa (plano); Teotónio Pereira + António Pinto de Freitas + Nuno Portas; Pedro Cid + Fernando Torres, Pires Martins + Palma de Melo, Victor Palla + Bento de Almeida, etc.; Olivais Sul - Rafael Botelho, Carlos Duarte, Mário Bruxelas, Celestino de Castro, António Freitas (plano); Bartolomeu Costa Cabral + Nuno Portas, Teotónio Pereira + Correia Rebelo + Silva Gomes + Freitas Leal, Frederico George + Alzira Menezes, Chorão Ramalho, Manuel Tainha + Hestnes Ferreira, Celestino Castro, Vítor Figueiredo + Costa Lobo, Croft de Moura + Justino Morais + Joaquim Cádima + João Matoso, etc.; Chelas - Rafael Botelho, Silva Dias, Reis Machado + Vassalo Rossa + Carlos Worm (plano); Gonçalo Byrne + Reis Cabrita, Vítor Figueiredo, Manuel Vicente, Tomás Taveira, Raul Cerejeiro + Gomes da Silva + Silva Gomes, etc.

6. Participam nos vários planos: Charters Monteiro, Paula Carvalho, Galvão Lucas, Manuel Salgado, Melo Guerra, Bartolomeu Costa Cabral, Maurício de Vasconcellos, Justino Morais, Manuel Magalhães, Rui Mendes Paula, Eduardo Nery, Vítor Figueiredo, Duarte Cabral de Melo, José Gil, Francisco Silva Dias, António Gomes, Alberto Oliveira, João Maia Macedo, Ventura da Cruz, José Semide, Arménio Losa, Marques de Aguiar, Maria João Palla, Luís Vassalo Rosa, etc.

NOTAS SOBRE PROJECTOS COLECTIVOS

"Não somos amigos por sermos arquitectos. [...] Não somos arquitectos por sermos amigos."¹

Desta forma polémica, afirmavam Alberto Oliveira, Luís Filipe Medeiros e Manuel Vicente no seu depoimento na revista *Arquitectura* sobre o Encontro Nacional de Arquitectos (ENA) de 1969. Depois da convergência moderna no 1.º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, o ENA evidenciava as tensões ideológicas e geracionais presentes a nível nacional, com as expectativas do período marcelista, e internacional, com as ondas de choque do Maio de 1968. Como diria Raúl Hestnes Ferreira, "se a importância do Encontro se revelou nas divergências, os silêncios e a nebulosidade e indecisão das opiniões foram resultado de uma classe em crise de crescimento."² Por isso, "no final aplaudiu-se a ausência de conclusões."² Não se pode perceber o ENA sem o seu contexto disciplinar e profissional, com as clivagens ideológicas da esquerda presentes na classe, as ingerências governamentais no Sindicato Nacional dos Arquitectos, a contestação académica nas Escolas de Belas-Artes de Lisboa e Porto, o debate político aceso lançado pelo Colóquio sobre Política da Habitação de 1969 ou o confronto profissional entre os ditos ateliers de *vão de escada* e os emergentes escritórios empresariais³.

Por se encontrar ausente, Nuno Portas enviou uma mensagem. Como refere José António Bandeirinha, "Nuno Portas propôs ao ENA uma investida metodológica que se sobrepunha destemidamente à estéril continuação da discussão teórica em torno dos impasses da profissão." Avançava com "duas vias possíveis" da sua implementação. A primeira passava pela "ampliação do debate em torno da arquitectura", activando os *media* disponíveis e abrindo as discussões dentro dos próprios ateliers. A segunda compreendia a "ocupação, progressiva e sistemática, dos lugares nos principais centros de decisão, sobretudo os do Estado, por quadros competentes, interessados em integrar estratégias e em concertar tácticas de actuação."⁴ Para

Portas, a transformação da arquitectura, sendo de âmbito projectual, teria que ser sustentada num investimento comunicacional e institucional. Daí as suas alusões aos CIAM e ao Team 10.

Na referida revista *Arquitectura* de 1969, torna-se sintomática a tripla presença de Nuno Teotónio Pereira. Assina um dos depoimentos dos participantes no ENA, publica a comunicação "Habitações para o Maior Número" do Colóquio de 1969 e aparece como arquitecto de uma das três obras de habitação colectiva publicadas dos planos dos Olivais. Esta não era uma mera feliz coincidência. Tal como tinha acontecido na Europa Central no período entre guerras, o planeamento convocava os arquitectos modernos. Por um lado, a fundação do Gabinete de Estudos de Urbanização (GEU) em 1955, seguido do Gabinete Técnico de Habitação (GTH) em 1959 — que promoveram os Planos de Olivais e Chelas⁵ —, do Fundo de Fomento à Habitação (FFH) em 1969 — responsável pelos Planos Integrados de Setúbal, Almada, Zambujal, Aveiro e Guimarães⁶ — e da Empresa Pública de Urbanização de Lisboa (EPUL) em 1971 — que promoveria os bairros de Restelo e Telheiras⁷ — suportariam institucionalmente essa contínua experimentação projectual dos arquitectos modernos como um colectivo. Por outro lado, as presenças de Fernando Távora no curso de arquitectura da Escola de Belas-Artes do Porto (ESBAP), bem como no Comissariado para a Renovação da Área Urbana da Ribeira/Barredo (CRUARB), de Nuno Portas e também de Alexandre Alves Costa no Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), de Teotónio Pereira nas Caixas de Previdência, de Hestnes Ferreira na Direcção-Geral das Construções Escolares, de Manuel Vicente no Fundo de Fomento à Habitação (FFH), entre outros, revelavam a tomada de importantes posições de âmbito público e administrativo por parte de arquitectos influentes na cultura arquitectónica portuguesa. A mensagem de Portas parecia concretizar-se e a Revolução de 1974, como veremos mais à frente, haveria de testá-la radicalmente.



Vista Aérea do Campus
Vitra, Weil am Rhein
© Julien Lanoo

Restam poucas dúvidas das conquistas da classe, a partir de 1978 como Associação e desde 1998 como Ordem, fundamentais para a afirmação dos arquitectos portugueses na sociedade. Mas não será ao nível associativo que iremos analisar as intervenções colectivas dos arquitectos. Interessa-nos antes percebê-las quando os arquitectos se congregam perante um problema, através de um projecto de autoria partilhada para um lugar específico. Será, pois, mais próximo da prática projectual que procuraremos compreender a mobilização colectiva dos arquitectos, tanto no contexto nacional como internacional.

MANY HANDS, ONE VISION

A afirmação nas últimas décadas do século XX do que se designou de *star system* teve enorme impacto na disciplina e na profissão. Esta elite arquitectónica internacional, com amplo impacto mediático nas sociedades contemporâneas, tem materializado projectos colectivos, onde a competição autoral se encena em proximidade. A convivência dos *star architects* num mesmo lugar exponencia os seus efeitos icónicos, multiplicando o capital cultural e económico dos empreendimentos. Se os arquitectos já tinham sido convocados para a celebração nacionalista dos regimes políticos, veja-se o EUR 42 em Roma e a Exposição do Mundo Português de 1940⁸, com a pós-modernidade podiam finalmente celebrar a sua criatividade individual num contexto cada vez mais global e plural.

Nenhum projecto colectivo terá sido tão marcante destas transformações como o campus da Vitra em Weil am Rhein. Iniciado nos anos 1980, esta empresa de base familiar da indústria de mobiliário apostou na construção de uma série de obras autorais, sejam elas fábricas, equipamentos, museus ou espaços de

exposição, por um conjunto de reconhecidos arquitectos internacionais, quase todos futuros Prémios Pritzker⁹. Em 1999, o *power broker* Philip Johnson haveria de reconhecer o feito: “A colecção Vitra de arquitectura por grandes arquitectos da actualidade é única no mundo. Desde a Weissenhof Siedlung em Estugarda em 1927, não se tinha reunido num único lugar um conjunto de edifícios desenhados pelos mais importantes arquitectos do mundo ocidental.”¹⁰ É inegável a relevância das obras do campus da Vitra para os percursos dos seus arquitectos. A abstracta fragmentação volumétrica do museu de Frank Gehry, a dinâmica do movimento congelado da estação de bombeiros de Zaha Hadid, ou o empilhamento livre de casas da VitraHaus de Herzog & de Meuron parecem a esse nível incontornáveis. Nos últimos anos, a Vitra tem apostado na transladação para o seu recinto de pequenas obras de arquitectos modernos¹¹ e nas instalações de artistas contemporâneos, acentuando a sua vertente cultural.

O modelo seria implementado em novos planos com projectos de diversos arquitectos internacionais, muitas vezes resultantes de concursos. Alguns deles foram para novos complexos habitacionais, como o Nexus World Fukuoka de 1991 no Japão, coordenado por Arata Izosaki, com experimentação tipológica e formal estimulante de OMA e Steven Holl¹²; o Borneo-Sporenburg, coordenado entre 1993 e 2000 por Adriaan Geuze dos West 8, com a exploração de um ambiente diversificado numa centena de casas na frente ribeirinha de Amesterdão¹³; ou a Cité Manifeste em Mulhouse de 2005, onde se cruzou investigação programática e ecológica num bairro suburbano, com propostas desafiantes de Lacaton & Vassal e Duncan Lewis¹⁴. Um caso particular mais recente tem sido o das redes interligadas de pequenos equipamentos dispersos na cidade ou no território, juntando um conjunto de

7. Os bairros da EPUL do Restelo, coordenados por Teotónio Pereira e Nuno Portas, e de Telheiras, coordenado por Pedro Vieira de Almeida e Augusto Pita, não se assumem propriamente como projectos colectivos, o primeiro com projectos de autoria do próprio atelier, o segundo pela opção por arquitectos municipais.

8. Participam: EUR 42 – Marcelo Piacentini, Giorgio Piccinato, Giuseppe Pagano, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni, Luigi Vietti, Ettore Rossi, Gaetano Minnucci, Adalberto Libera, Luigi Moretti, Giovanni Guerini, Ernesto Lapadula, Mario Romano, etc; Exposição do Mundo Português – Cottinelli Telmo, Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Carlos Ramos, Jorge Segurado, Adelino Nunes, Keil do Amaral, Raul Lino, Vasco Regaleira, Rodrigues Lima, Veloso Reis Camelo, António Lino, etc.

9. Participam: Nicholas Grimshaw, Frank Gehry, Álvaro Siza, Zaha Hadid, Tadao Ando, Herzog & de Meuron e SANAA.

10. Philip Johnson, 1999, citado in Luis Fernández-Galiano, “Serious Games: The Vitra Campus”, 2009, <https://www.vitra.com/en-cz/magazine/details/serious-games-the-vitra-campus>

11. Incluem-se: Jean Prouvé, Buckminster Fuller, Kazuo Shinohara e Renzo Piano.

12. Participam: OMA, Steven Holl, Christian de Portzamparc, Arquitectonica, Oscar Tusquets, Marc Mack e Osamu Ishiyama.

13. Participam: MVRDV, Neutlings Riedijk, Wiel Arets, Koen van Vetzen, Architecten Cie, Claus en Kaan, Diener & Diener, Hans Kollhoff, Josep Lluís Mateo, etc.

14. Participam: Jean Nouvel, Lacaton & Vassal, Shigeru Ban + Jean de Gastines, Duncan Lewis + Potin Block e Matthieu Poitevin + Pascal Reynaud.

15. Participam: paragens de autocarro Krumbach – Sou Fujimoto, Wang Shu, Rintala Eggertsson, Ensemble Studio, Smiljan Radic, Vyllder Vinck Taillieu e Alexander Brodsky; instalações sanitárias Shibuya – Fumihiko Maki, Kengo Kuma, Shigeru Ban, Tadao Ando, Sou Fujimoto, Toyo Ito, etc.; Ruta del Peregrino – Derek Dellekamp, Tatiana Bilbao, Periférica, Luis Aldrete, Christ & Gantenbein, Ai Weiwei, HFF e Elemental.

16. Participam: Álvaro Siza, Souto de Moura, Alcino Soutinho, José Carlos Loureiro, Pedro Ramalho, Alfredo Matos Ferreira, Adalberto Dias, Gonçalo Byrne + Manuel Aires Mateus, Vitor Figueiredo, João Luis Carrilho da Graça, etc.

17. Participam: Álvaro Siza, João Luis Carrilho da Graça, Manuel Salgado, Manuel Vicente, Manuel Tainha, Manuel Graça Dias + Egas José Vieira, Regina Cruz, Santiago Calatrava, Peter Chermayeff, etc.

18. Participam: Diener & Diener, Peter Märkli, SANAA, Vittorio Magnano Lampugnani, Rafael Moneo, Frank Gehry, Fumihiko Maki, Tadao Ando, David Chipperfield, Adolf Krischanitz, Yoshio Taniguchi, Juan Navarro Baldeweg, Herzog & de Meuron, Rahul Mehrotra, AMDL Circle & Michele de Lucchi, Souto de Moura, Álvaro Siza, etc.

19. Luis Fernández-Galiano, “Laboratorio Basileia”, *Arquitectura Viva* 134, 2010, p. 3.

20. Nicolai Ouroussoff, “Many Hands, One Vision”, *The New York Times*, 23.12.2009.

21. Lebbeus Woods, “O, Ordos”, 07.05.2008, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/05/07/o-ordos/>

Maquete do plano Ordos 100 coordenado por Ai Weiwei e Herzog & de Meuron; *Galleria Continua*, 2008 © Courtesy Ai Weiwei Studio

arquitectos internacionais em volta de programas utilitários em aproximações artísticas, como no caso das estações de autocarro na aldeia austríaca de Krumbach em 2014, nas instalações sanitárias em Shibuya em Tóquio, programa iniciado em 2020, ou mesmo nas intervenções pontuais ao longo da *Ruta del Peregrino* no México em 2011¹⁵.

Mas o modelo seria essencialmente replicado em planos que se resumem à concentração de obras singulares de arquitectos numa mesma área, dificilmente se podendo falar de uma intervenção colectiva, mas antes de uma compilação de objectos mais ou menos icónicos. São os casos dos novos campus universitários, por exemplo, de Viena e Delft — refira-se o caso português em contracorrente, com destaque para o campus da Universidade de Aveiro, coordenado por Nuno Portas, de acentuada contenção e unidade estética¹⁶ —, dos grandes eventos desportivos e culturais, das Olimpíadas às Capitais da Cultura, ou das grandes exposições universais, como Sevilla 92, Lisboa 98¹⁷, Hannover 2000 ou Shanghai 2010.

Existem, no entanto, excepções que manifestam uma evidente intencionalidade institucional, programática e estética. O Novartis Campus em Basileia, visão de Daniel L. Vasella plasmada em plano urbano de Vittorio Magnano Lampugnani em 2001, uma racional grelha estruturante de lotes regrados, reúne uma série de edifícios de arquitectos internacionais, incluindo o número impressionante de 9 Pritzkers¹⁸. Nas palavras de Luis Fernández-Galiano, a multinacional farmacêutica “criou um fragmento de cidade ideal onde cada objecto foi atribuído a um membro do *star system* arquitectónico [...] que estabelece um diálogo tranquilo num recinto de acesso extremamente restrito”¹⁹. Refletindo uma abordagem suíça de racionalidade tipológica e sofisticação construtiva, com excepções icónicas como



Frank Gehry, os edifícios de escritórios e laboratórios exploram as pequenas aberturas criativas de uma ordem estrita e repetitiva. O vítreo mosaico cromático da fachada de Diener & Diener com o artista Helmut Federle, a transparência total dos espaços de SANAA, a *loggia* coroada por instalação artística de Jenny Holzer de Peter Märkli, o jogo de sombras da estrutura facetada de David Chipperfield, a caleidoscópica entrada reflexiva de Álvaro Siza, as colunas informais de Pedro Cabrita Reis no átrio de Souto de Moura, entre outras estratégias, intensificam as diferentes formas de desenhar essa absoluta racionalidade da convencional caixa de vidro. “Um dos efeitos mais surpreendentes das restrições de projecto é que a visão de cada arquitecto é revelada através de decisões minuciosas e calculadas com precisão, a largura exacta de um corredor, a escolha do material, o refinamento do detalhe, e não através de grandes gestos”²⁰, salienta o crítico do *New York Times* Nicolai Ouroussoff. Apesar do interesse disciplinar do exercício e das excepcionais condições técnicas e financeiras oferecidas, duvida-se que estas obras tenham significativo impacto nos percursos dos seus autores. Enquanto a Novartis reproduz o modelo em novos campus em Shanghai, New Jersey e Cambridge/Massachusetts, o campus de Basileia acabaria mesmo por abrir ao público em Outubro de 2022, apesar da ameaça dos activistas dos direitos dos animais.

ARCHITECTURAL ZOO

“É esta a Weissenhof Siedlung da nova era?”²¹, perguntava causticamente Lebbeus Woods no seu influente *blog*, perante o anúncio do projecto Ordos 100. No deserto da Mongólia, em pleno *boom* da urbanização chinesa, Ai Weiwei e Herzog & de Meuron propunham construir 100 casas de 1000 m² por 100 equipas internacionais de

jovens arquitectos. O primeiro coordenou todo o processo e desenhou o loteamento, diga-se que exasperadamente convencional, os segundos seleccionaram os arquitectos emergentes a partir do seu *network* internacional. Se ambos tinham antes colaborado no *bird's nest*, o Estado Olímpico de Pequim de 2008, o Ordos 100 vinha na sequência do anterior projecto de Ai Weiwei, o Parque Jinhua, um memorial ao seu pai, o poeta Ai Qing, inaugurado em 2007, para o qual tinha convidado 15 arquitectos de 7 países a construírem 17 pavilhões de manifesta vertente experimental, entre eles o próprio Ai Weiwei e Herzog & de Meuron²². Como refere: “É verdadeiramente uma continuação do projecto do parque Jinhua. Em 2008, recebi um convite do Ordos, um proprietário privado, que também é colecionador e promotor. Ele queria que eu projectasse 100 residências, mas como já não queria tanto fazer arquitectura, recusei. Mas concordei em ajudar na curadoria. A experiência olímpica e outros projectos deixaram-me um pouco cansado. [Jacques] Herzog recomendou cerca de 100 nomes de arquitectos de todo o mundo, de mais de 30 países, todos jovens.”²³ Excluindo os arquitectos chineses, a maioria dos arquitectos do Parque Jinhua transitaria para o Ordos 100. A lista de arquitectos apresentava-se assim como a constituição de uma nova geração globalizada, das tendências disciplinares mais formalistas às tendências especulativas mais conceptuais²⁴, ou seja, da casa 25 Rooms dos OFFICE à construção da réplica da casa de Josephine Baker de Adolf Loos — suplantados os 75 anos legais dos seus direitos autorais — de Andreas Thiele e Ines Weizman. Sem cliente, sem contexto, sem programa, sem negociação, prometiam-se 100 monólogos projectuais dos arquitectos consigo mesmos.

Os arquitectos viajaram em janeiro de 2008 para um primeiro encontro organizado por Ai Weiwei — Herzog & de Meuron não participariam nos eventos —, com contacto com o promotor e autoridades locais, bem como visita ao lugar, discussão colectiva e distribuição aleatória de lotes. Um segundo encontro, dois meses depois, apresentava os projectos dos arquitectos ao curador, promotor e sua equipa de construção — era suposto os arquitectos não acompanharem a construção — construindo de modo performativo a enorme maquete geral, qual *cadavre exquis* arquitectónico, cuja réplica uniformizada circularia em itinerância internacional. Alguns arquitectos participantes chamar-lhe-iam “zoo arquitectónico”. Woods revisitaria o projecto em 2010, questionando “o superdesenvolvimento irresponsável e a especulação imobiliária; o desperdício evidente de recursos naturais e humanos; a total banalidade do projecto arquitectónico dos edifícios; a escassez de imaginação e inovação na concepção e planeamento de todo o empreendimento urbano; ou, não menos importante, a constatação de que todos estes aspectos marcam tendências hoje evidentes em todo e qualquer lugar.”²⁵

O Ordos 100 seria transposto em 2011 para um documentário dirigido por Ai Weiwei, centrado nos dois encontros referidos que a sua equipa tinha diligentemente filmado²⁶. A assumption do fim do projecto refletia-se na abordagem irónica adoptada. O sonho

tornava-se pesadelo e ninguém sairia incólume: a mistura entre entusiasmo e incredulidade dos arquitectos — o desconforto de John Palmesino a caracterizar a relação com o promotor —, a dificuldade dos arquitectos de lidarem com a ausência referencial do lugar — o absurdo da visita colectiva ao local —, a irrelevância do debate geral entre os arquitectos — a proposta delirante de uniformização com um único material exterior nos projectos para evitar o caos estético —, a ridicularização do desfasamento do promotor em relação às ambições culturais em jogo — tudo se resume a uma declaração de boas-vindas de duas frases —, a exacerbação do problema do pagamento dos honorários — a obscenidade da cena de Alejandro Aravena a contar dinheiro —, culminando no beija-mão dos arquitectos a Ai Weiwei na despedida²⁷. Woods já tinha intuído o que estava em causa para os participantes: “Estou aqui como arquitecto ou como peão no mais recente jogo artístico de Ai [Weiwei]?”²⁸

ALL IN ONE

No momento de euforia económica e financeira após a transição do milénio, dois projectos ambiciosos marcaram a acção colectiva dos arquitectos em Portugal: o Bom Sucesso Resort em Óbidos, empreendimento turístico classificado como projecto PIN [Projecto com Potencial Interesse Nacional] lançado com ampla campanha mediática, e a Vila Utopia em Carnaxide, bairro habitacional periférico em Lisboa reunindo uma série de casas de autor. Estes empreendimentos de autoria colectiva — entre outros que não chegariam a concretizar-se como o projecto inicial do L'And Vineyards em Montemor-o-Novo²⁹ e o CasaGranturismo em Silves³⁰ —, passariam por um conturbado processo de construção, atravessando duas crises económicas, nas quais as questões do turismo e da habitação passariam a dominar a agenda.

No primeiro caso, anunciava-se que o “Bom Sucesso — Design Resort, Leisure, Golf & Spa será a principal referência na Europa entre os conjuntos turísticos de luxo e de excepção”, onde se “utiliza a Arquitectura Contemporânea como vertente central da estratégia da sua concepção”, convocando-se uma “grande pluralidade de autores importantes, cuidadosamente articulados e organizados”³¹. O projecto seria apresentado no Centro Cultural de Belém (CCB), com a mostra das maquetes, pelo promotor Acordo SGPS S.A., cujo presidente, José Miguel Roque, afirmava ser “a maior exposição de arquitectura contemporânea” do país e Álvaro Siza comparava com a Weissenhof de Estugarda de 1927³². As duas fases do projecto das pouco mais de 600 casas previstas incluíam um conjunto significativo de arquitectos nacionais e internacionais convidados³³, aos quais foram distribuídos lotes pré-estabelecidos para desenvolverem os projectos, mais ou menos seriados, sendo que o *masterplan* seria “executado pelo maior gabinete de projectos de ‘resorts’ do mundo”, a inglesa WATG-Wimberly Allison Tong & Go, com equipamentos de Nuno Graça Moura.

Os melhores projectos assumiram o desafio de explorar a tipologia da casa de férias, como são os casos de João Luís Carrilho da Graça, com um conjunto de casas-pátio que se suspendem aproveitando a topografia

22. Participam Ai Weiwei, Wang Shu, Herzog & de Meuron, Christ & Gantenbein, HHF, Fun Design, Michael Maltzan, Toshiko Mori, Fernando Romero, Tatiana Bilbao, etc.

23. Ai Weiwei, “Interview: Ai Weiwei”, *Icon*, 10.08.2011

24. Participam: Jan de Vylder, Productora, MOS, Barozzi Veiga, Tham & Videgard, NL Architects, John Palmesino-Territorial Agency, R&S(e)n), Atelier Bow-Wow, Alejandro Aravena, Keller Easterling, OFFICE Kersten Geers David van Severen, Christ & Gantenbein, Johnston Marklee, Preston Scott Cohen, Frida Escobedo, HHF, Tatiana Bilbao, Jensen Skodvin, Toshiko Mori, Michael Rojkind, Sou Fujimoto, Julien de Smedt, Andreas Thiele + Ines Weizman, Rintala Eggertsson, Cecilia Puga, WORKac, os portugueses Sami, etc.

25. Lebbeus Woods, “Ordos Revisited”, 2010.2010, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/10/20/ordos-revisited/>

26. Ver Ai Weiwei, *Ordos 100*, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=kQNVUH-duCE>

27. Em tempos de violentas migrações, afirma Ai Weiwei: “Nos nossos tempos, são os arquitectos, vestidos de preto, que são a tribo de nómadas.” Citado in Fred A. Bernstein, “In Inner Mongolia, Pushing Architecture’s Outer Limits”, *The New York Times*, 01.05.2008.

28. Lebbeus Woods, “O, Ordos”, 07.05.2008, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/05/07/o-ordos/>

29. Lançado em 2004, o projecto inicial não concretizado do L'And Vineyards em Montemor-o-Novo, coordenado pelo Promontório, propunha redefinir o resort de luxo através de clusters de diferentes autores. Participam: Promontório, Sergison Bates, Peter Märkli, João Luis Carrilho da Graça e José Paulo dos Santos.

30. Lançado em 2004, o projecto CasaGranturismo em Silves, coordenado por Ricardo Camacho, prometia repensar tipológica e ecologicamente os modelos turísticos algarvios, mas veria concretização residual. Participam: Fernando Romero, Atelier Bow Wow, Nijiric+, Procter-Rihl, Pezzo von Elrichshausen, Dekleva-Gregoric, Randic-Turato, SPBR, moov, etc.

Vista das casas de Nuno Graça Moura no Bom Sucesso Resort, Óbidos © Nuno Graça Moura



31. Folheto promocional “Bom Sucesso Design Resort, Leisure, Golf & Spa, Óbidos, All in One”, n.d.

32. Ver Fernanda Ribeiro, “Um ‘Resort’ de Arquitectura Contemporânea no Bom Sucesso”, *Público*, 01.12.2004

33. Participam: Álvaro Siza, Alcino Soutinho, Eduardo Souto de Moura, Gonçalo Byrne, João Luís Carrilho da Graça, Manuel Aires Mateus, Inês Lobo, Nuno Graça Moura, Manuel Graça Dias + Egas José Vieira, Nuno Brandão Costa, David Chipperfield, Josep Llinás, etc.

34. A dificuldade de acesso público ao Bom Sucesso Resort, além de experimentada diversas vezes pelo autor deste enaeso, foi tema de um divertido artigo da *Gazeta das Caldas*. Ver https://expresso.pt/blogues/bloguet_redeexpresso/blogue_gazeta_das_caldas_bom-sucesso-design-resort-obidos-proibe-entradas-no-empreendimento=f537567

35. Ver Carlos Cipriano, “Empreendimento de Luxo junto à Lagoa de Óbidos está insolvente”, *Público*, 29.09.2014.

36. Entre outros, obras de Manuel Aires Mateus, Francisco Aires Mateus, Gonçalo Byrne, Alberto Oliveira, João Pedro Falcão de Campos e Frederico Valsassina, projectos não construídos de Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura e Ricardo Carvalho, bem como o projecto de Olga Sanina e Marcelo Dantas, vencedor do concurso lançado para jovens arquitectos para a Casa 13.

37. Dos 6 livros previstos com a publicação sequencial dos projectos das casas da Vila Utopia, apenas o primeiro foi publicado. Ver *Utopia* #1, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2012.

38. Manuel Aires Mateus. “Vila Utopia”, *Utopia* #1, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2012, p. 7.

39. Aires Mateus, “Manuel e Francisco Aires Mateus conversam com José Adrião e Ricardo Carvalho”, *J-A* 226, pp. 73-74.

e amplitude das vistas; de Gonçalo Byrne, com as mega-estruturais casas-pátio que trabalham a ideia de limite murado; de Inês Lobo, com um racional bloco de casas em banda organizadas a partir de um protegido pátio interior mas tornando colectivo todo o espaço envolvente; de Aires Mateus, com a fragmentação volumétrica das casas numa relação matizada com a paisagem natural; de Nuno Brandão Costa, com uma série de casas semi-enterradas com uma relação panorâmica horizontalizada com o campo de golfe; e de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, com as pontuais casas circulares como um exercício lúdico de composição arquitectónica. Os projectos cumprem o que lhes é pedido, mas submetem-se a um plano que determina à partida a sua vivência, um ambiente altamente selectivo, privatizado e com restrições de acesso³⁴.

A esta dificuldade em se assumir como espaço público não serão estranhos os problemas de promoção do empreendimento para enfrentar a crise económica e consequente contracção do mercado imobiliário — mesmo que a procura fosse grandemente internacional —, bem como a queda do BES, principal financiador do projecto³⁵. A falência da estrutura accionista em 2014 suspenderia o projecto com cerca de 60% do empreendimento concluído e uma parte em construção, incluindo o Hotel Hilton de cinco estrelas desenhado por Souto de Moura. Em 2020, a JLL assumiria a comercialização, retomando a manutenção e conclusão do projecto. Para já, a vida no Bom Sucesso Resort permanece estagnada e expectante, não só porque parte do empreendimento está ainda em construção e a maioria das casas permanece inabitada a maior parte do ano — por razões de ordem sazonal e da origem estrangeira dos proprietários —, mas pelas próprias opções dos arquitectos, privilegiando lógicas de protecção e interiorização das casas em relação ao espaço público que as serve.

O segundo caso remonta a 2006, um empreendimento habitacional na periferia de Lisboa, em Carnaxide, certamente menos mediático mas igualmente significa-

tivo como obra de arquitectura colectiva. Promovido pela Wise, Investimentos Imobiliários S.A. e coordenado por Manuel Aires Mateus, a Vila Utopia, seguindo o mote “venha viver numa obra de arte”, compreendia 45 habitações unifamiliares, com projectos de um conjunto de prestigiados arquitectos portugueses³⁶. No contexto desqualificado dos loteamentos privados das periferias, apresenta-se como um oásis de arquitectura contemporânea, prismática, abstracta e branca, salientando-se o jogo modular de variação tipológica do conjunto de casas de Francisco Aires Mateus, a potenciação arquitectónica da singularidade da forma e topografia dos lotes nas casas de Manuel Aires Mateus e a estruturação das habitações através de pátios sequenciais de Alberto Oliveira. Curiosamente, destacam-se as casas de Gonçalo Byrne e João Pedro Falcão de Campos que destoam da unidade estética: o primeiro com uma casa interiorizada protegida das vistas da rua por um plano suspenso revestido a chapa metálica distendida; o segundo com um bloco compacto e racional em betão à vista com portadas de madeira mediando a sua relação com a envolvente.

Porém, a vida urbana da Vila Utopia não se revela muito diferente em relação aos convencionais ambientes suburbanos³⁷. Como Manuel Aires Mateus esclarece, o loteamento “já existente” era um dado prévio do plano urbano, portanto fora do âmbito do projecto³⁸, implicando que a intervenção dos arquitectos tinha que se concentrar na formalização dos projectos circunscritos aos lotes. Nas suas palavras: “É pena termos tido que nos basear num plano que é uma ilha num território completamente fragmentado. Calhou serem casas como poderia ser outra coisa qualquer, mas essa era uma condição de partida, não era nada sobre o qual pudéssemos intervir. [...] Cada casa, embora privada, não tem um cliente específico, e portanto tem que se apontar para soluções de mercado mais abertas e tipificadas. O principal interesse da intervenção residirá na variedade de respostas que é dada.”³⁹ Apesar da qualificação arquitectónica, ao percorrer a Vila Utopia

somos confrontados com um trecho urbano baseado na fragmentação e privatização do espaço, no qual as casas foram projectadas para se protegerem do espaço público, marcado que está por gradeamentos, sebes e cortinas fechadas nos grandes envidraçados.

DIE [NEUE] WOHNUNG

Retrocedamos no tempo ao período entre guerras, aquele da constituição ideológica do que denominamos projecto arquitectónico moderno. Este não se pode resumir a uma série de projectos arquitectónicos e urbanos desenhados pelos mestres. Na verdade, essas propostas sustentaram-se na implementação de um projecto político — mesmo que os arquitectos modernos se assumam sempre estrategicamente como técnicos —, com as suas instituições, programas, meios e agentes próprios. Portanto, não se desenhava meramente nos estiradores, mas constituiu-se através de uma complexa estrutura de influência e poder, um aparelho técnico e político em constante organização institucional e articulação programática. O projecto arquitectónico moderno estabeleceu-se com a unificação da classe dos arquitectos modernos nos CIAM, vertida em documentos como a *Declaração de La Sarras* e a *Carta de Atenas*; com a afirmação de novas estruturas formativas, como a Bauhaus e a Vkhutemas; com a fundação das associações industriais, principalmente o Deutscher Werkbund; com a direcção dos departamentos de urbanismo nas municipalidades socialistas e sociais-democratas, como a Neues Frankfurt de Ernst May, o planeamento de J. J. P. Oud em Roterdão ou a proliferação das Hôfe em Viena; e com as operações de divulgação em concursos, conferências, exposições e revistas.

Não será por acaso que as mais influentes intervenções colectivas dos arquitectos modernos resultem do problema da comunicação com a sociedade. A sua promoção deve-se em grande medida ao Deutscher Werkbund, fundado em 1907 na procura de fazer confluir arte e indústria, cuja primeira exposição, realizada em Colónia em 1914, materializaria o debate entre os defensores da “vontade de forma” e da “estandardização”⁴⁰. Mas seria com a referida Weissenhof Siedlung de Estugarda em 1927, coordenada por Mies van der Rohe⁴¹, que se afirmaria a centralidade da questão da



habitação na arquitectura moderna, embora mais do ponto de vista arquitectónico do que urbano, tendo em conta a convencionalidade do loteamento. Fundamental para a fundação dos CIAM no ano seguinte, a exposição realizava-se com arquitectura real, com impressionantes menos de quatro meses de construção, congregando os principais arquitectos modernos do Centro da Europa⁴², com o objectivo de mostrar à sociedade os espaços e modos de vida modernos. Foi visitada por meio milhão de pessoas. As tipologias da habitação social e da classe média, as novas tecnologias construtivas e pré-fabricação e uma nova concepção espacial e estética lançariam debates acesos nos *media* e nas instituições políticas e culturais. Uma nova exposição Werkbund Siedlung realizar-se-ia em Viena em 1932, coordenada por Josef Frank, um conjunto urbano periférico de 70 casas unifamiliares ou em banda desenhadas por 33 arquitectos, maioritariamente austríacos⁴³, como alternativa aos grandes complexos unitários de habitação colectiva da *Viena Vermelha*. No entanto, a experimentação tipológica e construtiva experimentada em Estugarda seria de certa forma normalizada⁴⁴. Nestas exposições, os arquitectos aliaram-se na defesa de um programa comum, não deixando de integrar uma pluralidade de posições. As casas visitadas na exposição, mobiladas com os objectos desenhados pelos arquitectos e produzidos pelas empresas industriais, seriam depois apropriadas pela vida quotidiana, transcendendo os seus iniciais objectivos propagandísticos.

O pós-Segunda Guerra Mundial haveria de replicar o modelo com a exposição Interbau 1957 em Berlim Oeste. De promoção governamental e sob coordenação de Otto Bartning, propôs a construção de um bairro habitacional equipado com 13.000 fogos na área de Hansaviertel, destruída pela guerra, numa capital alemã dividida que culminaria com a construção do infame muro em 1961. O plano seguiu uma lógica de *tabula rasa*, reunindo projectos de mais de 50 arquitectos internacionais das gerações modernas do CIAM e do Team 10⁴⁵. Confrontando a monumentalidade do Realismo Soviético da Stalinallee, ali ao lado em Berlim Leste, o foco já não era a habitação unifamiliar ou em banda dos bairros do Werkbund, mas o edifício de habitação colectiva, seja unidade de habitação, torre, bloco colectivo ou mesmo casa-pátio em banda, implantados num grande parque verde no espírito da *Carta de Atenas*. Num contexto ideologicamente carregado, os arquitectos modernos congregavam-se para dar resposta aos novos desafios do planeamento urbano do *welfare state*⁴⁶. Seria visitada por 1,3 milhões de visitantes, um terço deles do Bloco de Leste.

Vista Aérea do plano PREVI coordenado por Peter Land, Lima, Peru © Peter Land

40. Participam: Walter Gropius + Adolf Meyer, Bruno Taut, Peter Behrens, Henry van de Velde and Hermann Muthesius.

41. Mies expressa a dimensão política do Weissenhof numa carta para Stotz datada de 11 de Setembro de 1925: “Tive a ideia arrojada de juntar todos os arquitectos de esquerda. Penso que uma exposição como esta pode ser tremendamente bem sucedida.” Karin Kirsch, *The Weissenhofsiedlung: Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund*, Stuttgart 1927. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 1997, p. 11.

42. Participam: Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier + Pierre Jeanneret, Bruno e Max Taut, J. J. P. Oud, Mart Stam, Josef Frank, Hans Scharoun, Ludwig Hilberseimer, Peter Behrens, Hans Poelzig, etc. Adolf Loos, Hugo Häring, Erich Mendelsohn e Heinrich Tessenow veriam os seus nomes vetados, sendo que Mies teve que interceder para garantir a presença de Le Corbusier.

43. Participam: Adolf Loos, Richard Neutra, Hugo Häring, Joseph Hoffman, Margarete Schütte-Lihotzky, Gerrit Rietveld, André Lurçat, etc.

44. Frank era um crítico da racionalização, mecanização e estandardização da *Neue Sachlichkeit*: “A arquitectura moderna pode ser funcional, prática, certa nos princípios, mesmo muitas vezes sedutora, mas permanece sem vida.” Josef Frank, “Architecture as Symbol”, 1931, <https://www.werkbundsiedlung-wien.at/en/exhibition-1932/the-architectural-concept>

45 Participam: Le Corbusier, Alvar Aalto, Walter Gropius + Wils Ebert, Max Taut, Hubert Hoffmann + Wassili Luckhardt, Paul Baumgarten, Klaus Müller-Rehm + Gerhard Siegmann, Jacob Bakema + Johannes van der Broek, Pierre Vago, Arne Jacobsen, Oscar Niemeyer, etc.

46. A questão ideológica inerente à Interbau 1957 estava bem patente na principal exposição temporária dentro da exposição de arquitectura, “Die Stadt von Morgen” [A Cidade de Amanhã], num pavilhão com uma inovadora cobertura metálica treliçada, projectada por Karl Otto, Frei Otto e Günter Günschel.

Postal da Weissenhof Siedlung, Estugarda, 1927 © Freunde der Weissenhofsiedlung e.V.

Vista do Edifício “Boujour Tristesse” de Álvaro Siza realizado para o IBA, Berlim © Giovanni Chiaramonte

47. Peter Lang, “Experimental Nature: Interview with Peter Land” (interview by Tomeu Ramis), *DAP-Digital Architectural Papers – PREVI Revisited*, 9, 2012.

48. Além dos arquitectos peruanos, participam: os europeus Candilis, Josic and Woods e Aldo van Eyck do Team 10, Atelier 5 e James Stirling, os metabolistas japoneses Kisho Kurokawa, Kiyonori Kikutake e Fumihiko Maki, o indiano Charles Correa e Christopher Alexander dos Estados Unidos, etc.

49. Ver Fernando García-Huidobro, Diego Torres Torriti, Nicolás Tugás, *Time Builds – The Experimental Housing Project (PREVI)*, Lima: Genesis and Outcome, Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

50. Josef Paul Kleihues, “Examples of a New Architecture.” Josef P. Kleihues, Heinrich Klotz (eds.), *International Building Exhibition Berlin 1987: Examples of a New Architecture*, Frankfurt / New York: DAM / Rizzoli, 1986, p. 8.

51. Participam: Josef Kleihues, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti, Josep Martorell + Oriol Bohigas + David Mackay, Oswald Mathias Ungers, Gustav Peichl, Hermann Hertzberger, Hans Kollhoff, Haus Rucker Co, Peter Cook, Arata Isozaki, John Hejduk, Alvaro Siza, Michael Graves, Charles Moore, Robert Stern, Stanley Tigerman, Paolo Portoghesi, Leon e Robert Krier, Aldo Rossi + Gianni Braghieri, Carlo Ayomino, Mario Botta, James Stirling, Hans Hollein, Gottfried Böhm, Christian de Portzamparc, Kisho Kurokawa, Arata Isozaki, Peter Eisenman, OMA, Zaha Hadid, etc.

52. Ver Esra Akcan, *Open Architecture: Migration, Citizenship and the Urban Renewal of Berlin-Kreuzberg by IBA 1984/87*, Basel: Birkhauser, 2018.

53. Destacam-se: publicação da tese de doutoramento de José António Bandeirinha, *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974* pela Universidade de Coimbra em 2007; o documentário *As Operações SAAL* realizado por João Dias; exposição e catálogo *O Processo SAAL: Arquitectura e Participação 1974-1976*, coordenados por Delfim Sardo, em Serralves em 2014, com itinerância no ano seguinte no CCA em Montreal, bem como programa paralelo de debates *Ambulatório: Conversas Abertas nos Bairros do SAAL-Norte*,



Uma década depois, em 1969, sob alçada das Nações Unidas e coordenação de Peter Land, realizava-se o concurso por convites internacional para o bairro experimental PREVI, em Lima, no Peru. Sendo um projecto-piloto, tornar-se-ia numa espécie de exposição, uma vez que se decidiu construir todos os projectos em vez de só os vencedores; isto é, como Land salientou: “O PREVI foi concebido como um projecto habitacional experimental. Num espírito de experimentação e após analisar todas as propostas do concurso, o júri internacional recomendou que todos os 26 projectos fossem construídos tendo em conta a sua altíssima qualidade, desenho e tecnologias progressistas.”⁴⁷ Neste sentido, o plano haveria de juntar arquitectos dos quatro cantos do mundo, desde o Team 10 até aos metabolistas japoneses, passando por figuras como James Stirling, Christopher Alexander e Charles Correa, para pensar modelos de habitação evolutiva, de alta densidade e baixa altura⁴⁸. Perante o problema global da urbanização informal, os arquitectos modernos uniam esforços na América Latina para responderem ao carácter dinâmico da realidade urbana, integrando projecto modular e processo evolutivo. Não deixa de ser irónico que a evolução do bairro PREVI, através da apropriação dos habitantes, o tenha tornado hoje quase irreconhecível⁴⁹.

A viragem pós-moderna também teria a sua exposição colectiva, igualmente em Berlim. Em 1987,

o programa IBA confrontava os problemas da cidade histórica destruída segundo o mote da “reconstrução crítica”. Propôs duas estratégias, a “IBA rica” dos “novos edifícios urbanos”, de abordagem mais objectual e linguística, implantados nos interstícios da cidade, e a “IBA pobre” da “reabilitação urbana”, na área de Kreuzberg, como intervenção participada na cidade existente. As intenções ambiciosas da exposição manifestavam-se na vontade de produzir uma visão panorâmica das tendências da arquitectura contemporânea. Nas palavras do seu coordenador Josef Kleihues, o objectivo era “mostrar que não existe uma tendência dominante na arquitectura actual e que a IBA tem-se esforçado em dar oportunidades às diversas atitudes teóricas e artísticas.”⁵⁰ Com um leque impressionante de participantes internacionais nos múltiplos concursos, a IBA construiria obras de modernistas, pós-modernistas, neo-modernistas e desconstrutivistas⁵¹. Marcando a emergência do *star-system*, a IBA manifestaria o extremar das dimensões individuais e colectivas da acção do arquitecto — assinala-se a recente inversão da polaridade do interesse dos objectos icónicos para as estratégias de reabilitação, onde pontuava Siza⁵². Do Werkbund à IBA, conta-se uma história da arquitectura do século XX.



O ÚNICO SONHO QUE UM ARQUITECTO, QUANDO ACORDADO, PODE SONHAR

Não existirá tópico mais referido e discutido pela cultura arquitectónica portuguesa do que o Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL), programa estatal descentralizado promovido pelo Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo Nuno Portas logo após a Revolução de 1974, nos últimos anos alvo de múltiplas exposições, conferências, livros, visitas, etc.⁵³ A centralidade da questão da habitação não será alheia a esse fenómeno, bem como uma certa nostalgia dessa derradeira ideia de acção colectiva dos arquitectos portugueses. Todavia não explicarão a diversidade de interpretações e mitificações de um “processo”, que apesar de consensualmente celebrado parece longe de estabilizado no discurso disciplinar. Se as interpretações históricas dos seus principais protagonistas e investigadores continuam a manter-se avessas a consensos, as apropriações contemporâneas persistem nos seus dilemas estruturais, entre arquitectura e política, projecto e processo, plano e acção, autonomia e participação, disciplina e activismo, institucionalidade e informalidade, centro e periferia, etc. Não nos cabe aqui a análise crítica destas ambiguidades e contradições, mas antes a consideração das tarefas colectivas que as “brigadas técnicas” assumiram, sob orientação das associações de moradores e coordenação do aparelho técnico e administrativo do Estado, mesmo que de forma desmultiplicada por várias áreas do território nacional. Nas convictas e poéticas palavras de Alves Costa, figura com um papel central no SAAL-Norte: “Não se tratava de inovar, apenas de iniciar, pelo concreto construído, um processo que elaboraria, a partir do confronto permanente com o real em transformação, uma metodologia certamente inovadora de intervenção na cidade que invertesse a lógica de interesses até ali praticada.”⁵⁴

Embora a referida mensagem de Portas em 1969 convocasse os arquitectos para novas tarefas mediáticas e institucionais, o SAAL, constituído por despacho governamental a 6 de Agosto de 1974, radicalizou os seus pressupostos reformistas em contexto revolucionário. O inovador e polémico programa, dada a urgência da

resolução do problema habitacional das classes mais desfavorecidas, implicava: a inversão da lógica do processo de urbanização, iniciado pelas associações de moradores, às quais se juntavam as “brigadas técnicas”, integrando arquitectos, engenheiros, assistentes sociais e estudantes; a superação do vínculo institucional com o Estado, dando-lhes autonomia em relação aos organismos governamentais, como o FFH, e às câmaras municipais, aos quais caberia a escolha e acompanhamento das equipas, a expropriação dos terrenos e o financiamento das operações; a garantia da manutenção das comunidades nos seus contextos vivenciais, com respostas diferentes no Porto e em Lisboa conforme as populações ainda persistissem ou já tivessem sido deslocadas para a periferia; e a possibilidade de diversas modalidades de obra, da construção convencional à auto-construção. Se as operações se viravam inicialmente mais para a infra-estruturação e melhoramentos dos bairros degradados ou informais existentes, rapidamente se ampliaram para a edificação de novos conjuntos habitacionais e respectivos equipamentos. A incerteza política, a indefinição programática, a indecisão institucional, a indeterminação processual, em conjunto, potenciaram uma abertura e responsabilização do arquitecto na sua vinculação aos futuros habitantes e aos lugares de intervenção⁵⁵. O diálogo com os moradores, a apropriação dos lugares e o confronto com as instituições, por mais complexos e difíceis que tenham sido, transformaram a natureza do projecto arquitectónico, não tanto as suas tipologias e morfologias.

Num texto de 1977 de forte dimensão crítica, senão mesmo autocrítica, pouco depois da sua extinção, Portas afirmava que “não resta senão valorizar o SAAL como campo de redenção do arquitecto, nem sequer como expressão pura de contrapoder [...], mas simplesmente, repito, como campo em que as tensões de classe e internas à classe constituem apenas o reflexo de contradições; ainda que por esta via formas de organização interessantes para a transformação das relações sociais em geral tenham a possibilidade de se afirmar, como de resto já se afirmaram.”⁵⁶ A actualidade da frase de Portas — na verdade, do seu pensamento em geral — parece-nos evidente, mesmo tendo em conta as grandes mudanças que nos trazem ao mundo contemporâneo. Sabemos que o SAAL fracassaria, deixando-nos um importante legado conceptual e material que se torna necessário continuar a repensar⁵⁷. Apesar da irrepetível circunstância e inultrapassável distância que nos separa dos tempos da Revolução, o “sonho” parece ter tido impacto duradouro nos arquitectos portugueses. Mas não importa aqui qualquer nostalgia, antes a contínua reivindicação colectiva de um espaço de acção comunicacional e institucional que permita aos arquitectos assumir as suas tarefas futuras e cumprir as suas promessas de transformação da realidade.

IMAGENS:

p. 43: Vista do Campus Novartis coordenado por Vittorio Magnanp Lampugnani, Basileia.

p. 44: Vista da Vila Utopia, Carnaxide.

p. 45: Fotografia da Inauguração da Werkbund Siedlung, Viena, 1932.

Fotografia do processo SAAL da Portela Outorela © Equipa SAAL Portela Outorela

comissariado por Nuno Grande; o Simpósio SAAL: Em Retrospectiva e o colóquio internacional 74-14: O SAAL e a Arquitectura na Universidade de Coimbra; a colecção de livros Operações SAAL – Cidade Participada: Democracia e Arquitectura, coordenada por Ricardo Santos para a Tinta-da-China, tendo já sido publicados Oeiras (2016), S. Victor (2019), Antas (2019), Algarve (2022); documentário Processo Ex SAAL por Luis Alves de Matos e Pedro Sousa de 2023, ciclo Problema da Habitação: Olhar Hoje os Bairros SAAL/Lisboa, com curadoria de Ana Bigotte Vieira, Ana Cristina Costa e Ricardo Santos para o Museu de Lisboa em 2024, etc.

54. Alexandre Alves Costa, “1974-1975, o SAAL e os Anos da Revolução” in Annette Becker, Ana Tostões, Wilfried Wang (eds.), Portugal: Arquitectura do Século XX. Munich/New York: Prestel, 1998, p. 65.

55. Entre outros, participaram: no SAAL Norte, Álvaro Siza, Pedro Ramalho, Sérgio Fernandez, Alcino Soutinho, Fernando Távora, Manuel Correia Fernandes, Manuel Fernandes de Sá, Alfredo Matos Ferreira, Domingos Tavares, Fernanda Seixas; no SAAL Sul, Hestnes Ferreira, Manuel Vicente, José António Paradelo + Luis Gravata Filipe, Francisco Silva Dias, Bartolomeu Costa Cabral, Gonçalo Byrne, Manuel Tainha, Júlio de Saint Maurice + Fernando Bagulho, Artur Rosa: no SAAL Algarve, José Veloso.

56. Nuno Portas, “Prefácio do Livro Política e Projecto”, 1977; Delfim Sardo (ed.), O Processo SAAL: Arquitectura e Participação 1974-1976, Porto: Fundação de Serralves, 2014, p. 251.

57. A actualidade do SAAL terá sempre que se construir a partir de um confronto dialéctico entre a posição reformista de Portas e a posição revolucionária de Alves Costa: “Se, para Portas, a Arquitectura do SAAL, embora balbuciente e vítima das suas mais íntimas euforias, estava em curso e por consequência, valia por aquilo que iria continuar a ser, para Alves Costa tinha entrado em ruptura total com as próprias condições da sua existência e teria que valer por aquilo que foi, num determinado momento do processo histórico.” José António Bandeirinha, O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, p. 230.

THE UNDERSIGNED ARCHITECTS: NOTES ON COLLECTIVE PROJECTS

*We are not friends just because we are architects. [...]
We are not architects just because we are friends.”*

In this controversial manner, Alberto Oliveira, Luís Filipe Medeiros and Manuel Vicente stated in their personal report in *Arquitectura* magazine on the 1969’s National Meeting of Architects (ENA). Following the modern convergence reached at the 1st National Architecture Congress of 1948, the ENA revealed the ideological and generational tensions that emerged in the Portuguese context with the expectations that came from the Marcello Caetano government and internationally with the shockwaves of May 1968. As Raúl Hestnes Ferreira was to put it, “while the importance of the Meeting was revealed in the differences of opinion, the silences and nebulousness and indecision in terms of those opinions were the result of a professional class in a growth crisis”. Thus, “at the end the lack of conclusions was applauded.”² It is difficult to understand the ENA while not taking into account the disciplinary and professional context, with the ideological rifts of the left within the profession, the government’s interference in the National Union of Architects, academic protests at the Lisbon and Porto Fine Arts Schools, the heated political debate generated by the Colloquium on Housing Policy in 1969 and the professional confrontation between so-called small ateliers and the emerging corporate architectural firms.³

As he was not there, Nuno Portas sent a message. As José António Bandeirinha writes: “Nuno Portas suggested to the ENA a methodological commitment that fearlessly replaced the sterile continuation of the theoretical discussion of the profession’s impasses.” He advanced “two possible ways” to achieve this. The first meant an “extension of the debate around architecture”, involving the available media and opening up the discussion within the ateliers themselves. The second included the “progressive and systematic occupation of posts in the main decision-making centres, particularly those of the State, by competent qualified people interested in integrating strategies and in harmonising operative tactics.”⁴ For Portas, the transformation of architecture, as a project-based activity, would have to be supported by a communicational and institutional investment. Hence, his references to the CIAM and Team 10.

The triple presence of Nuno Teotónio Pereira in the aforementioned *Arquitectura* magazine of 1969 became symptomatic. He co-signed one of the statements of the ENA participants, published the paper “Housing for the Greater Number” presented in the 1969’s colloquium and was the architect of one of the three collective housing

projects in *Olivais* published in the magazine. This was by no means just a fortunate coincidence. As had been the case in Central Europe between the wars, the urban planning gathered modern architects. On the one hand, the formation of the Urbanisation Study Office (GEU) in 1955, followed by the Housing Technical Office (GTH) in 1958 – which jointly promoted the Olivais and Chelas Plans⁵ –, and the Housing Development Fund (FFH) in 1969 – which was responsible for the Setúbal, Almada, Zambujal, Aveiro and Guimarães Integrated Plans⁶ –, and the Public Lisbon Urbanisation Company (EPUL) in 1971 – which promoted the Restelo and Telheiras Plans⁷ –, would institutionally support the ongoing experimentation of the modern architects as a collective body. On the other hand, the presence of Fernando Távora in the architecture department at the School of Fine Arts in Porto (ESBAP), as well as in the Commission for the Renewal of the Urban Area of Ribeira/Barredo (CRUAR), Nuno Portas and also Alexandre Alves Costa at the National Civil Engineering Laboratory (LNEC), Teotónio Pereira at the Housing Provident Funds, Raúl Hestnes Ferreira at the Directorate General of School Buildings, and Manuel Vicente at the Housing Development Funds (FFH), among others, was indicative of the occupation of important public positions by influential Portuguese architects. Portas’ message seemed to be coming true and the revolution of April 1974, as we will see later, was to radically test that message.

Little doubt remains as to what the profession achieved, from 1978 onwards as an Association and from 1998 onwards as an Order of Architects, achievements that proved fundamental for the affirmation of Portuguese architects in society. But it is not in associative terms that one shall be analysing the collective interventions of architects herein. One is, rather, interested in understanding these interventions when the architects together face a problem arising from a shared project for a specific place. Hence, it is closer to the design practice that one will endeavour to understand the collective mobilisation of architects, both in the national and international context.

MANY HANDS, ONE VISION

The affirmation of what came to be known as the star system in the late 20th century had a



View from Novartis Campus, Basel © Novartis AG

plan, led by Adrian Geuze from West 8 from 1993 to 2000, featuring exploration of a diversified ambience in some 100 houses on the Amsterdam waterfront¹³; or the Cité Manifeste in Mulhouse of 2005, where programmatic research was crossed with ecological research in a suburban neighbourhood, leading to challenging proposals from Lacaton & Vassal and Duncan Lewis¹⁴. One particularly recent case was that of the interconnected networks of small facilities dispersed around the city or the territory and bringing together a number of international architects around utilitarian programmes with an artistic bent, such as for the bus stops in the Austrian village of Krumbach in 2014, the toilets in Shibuya, Tokyo, a programme that was begun in 2020, or even in the isolated interventions along the *Ruta del Peregrino* in Mexico in 2011¹⁵.

But this model was also to be replicated in plans that were no more than a concentration of stand-out works by architects in one and the same area, whereby it was hard to speak of a collective intervention, but rather a compilation of more or less iconic objects. Such cases were those of the new university campuses, for example in Vienna and Delft – in Portugal, the opposite case happened in Aveiro University Campus, led by Nuno Portas, with a design of great containment and aesthetic unity¹⁶ –, major sporting and cultural events, from the Olympic Games to Capitals of Culture, and the large-scale world's exhibitions, such as Seville'92, Lisbon'98¹⁷, Hannover 2000 and Shanghai 2010.

There are, however, exceptions, which reveal an evident institutional, programmatic and aesthetic intentionality. The Novartis Campus in Basel, Switzerland, a vision of Daniel L. Vasella's set into an urban plan by Vittorio Magnano Lampugnani in 2001, a structural rational grid of regular plots, brings together buildings from international architects, including the impressive number of 9 Pritzker Prize-winners¹⁸. In the words of Luis Fernández-Galiano, the big pharma corporations have "created a fragment of ideal city where each piece has been assigned to a member of the architectural star system [...] who establish a quiet dialogue within a precinct of extremely restricted access."¹⁹ Reflecting a Swiss approach based on typological rationality and construction sophistication, with iconic exceptions, such as Frank Gehry, the office and laboratory buildings explore the few creative openings of a rigorous and repetitive order. The coloured glass mosaic on the facade of the Diener & Diener building, in collaboration with the artist Helmut Federle; the total transparency of the SANAA spaces; Peter Märkli's loggia crowned by an artistic intervention by Jenny Holzer; the game of shadows on David Chipperfield's faceted structure; the kaleidoscopic reflective entrance by Álvaro Siza; and the informal columns by Pedro Cabrita Reis in Souto de Moura's atrium, among other strategies, intensify the various forms of designing the absolute rationality of the conventional glass box. "One of the most surprising effects of the design restrictions is that each architect's vision is revealed through minute, precisely calculated decisions, the exact width of a corridor, the choice of material, the refinement of a detail, rather than through big gestures,"²⁰ highlights the *New York Times* critic, Nicolai Ouroussoff. Despite the professional interest in this exercise, and the exceptional technical and financial conditions provided, the doubt remains that these works have had a significant impact on the careers of their designers. While Novartis reproduced the model in new campuses in Shanghai, New Jersey and Cambridge, Massachusetts, the Basel campus was to open to

the public in October 2022, despite threats from animal rights activists.

ARCHITECTURAL ZOO

"Is this the Weissenhof Siedlung for the new age?"²¹ Lebbeus Woods caustically asked in his influential blog about the announcement of the Ordos 100 project. In the Mongolian desert, in the middle of a Chinese urbanisation boom, Ai Weiwei and Herzog & de Meuron proposed the construction of 100 1,000 sq. m. houses by 100 international teams of young architects. The former coordinated the whole process and was responsible for the plot division, which, it must be said, was exasperatingly conventional, the latter selected the emerging architects from their international network. While both sides had collaborated before, in the "Bird's Nest", the Olympic Stadium for the Beijing Games of 2008, Ordos 100 was a follow-up project to Ai Weiwei's previous project, Jinhua Park, a memorial to his father, the poet Ai Qing, which opened in 2007 and for which he had invited 15 architects from seven countries to build 17 manifestly experimental pavilions, among them Ai Weiwei himself and Herzog & de Meuron²². As he himself pointed out: "It's actually a continuation of the Jinhua Park project. In 2008, I got an invitation from Ordos, a private owner, who is also a collector and developer. He wanted me to design 100 villas, but because I no longer wanted to do so much architecture I declined. But I agreed to help curate it. The Olympic experience and other projects made me a little tired. [Jacques] Herzog recommended about 100 names, architects from all over the world, from 30 nations or more, all young."²³ With the exception of the Chinese architects, most of the Jinhua Park architects transferred to Ordos 100. The list of designers thus featured a new global generation of architects, representing from more formal trends to more conceptually speculative trends,²⁴ in other terms from the 25-Room house by OFFICE to the construction of a replica Josephine Baker's house by Adolf Loos – the legal period of copyright of 75 years having expired – a project of Andreas Thiele and Ines Weizman. Without a client, without a context and without negotiations, 100 design monologues the architects had with themselves were promised.

In January 2008, the architects travelled to a first meeting organised by Ai Weiwei – Herzog & de Meuron would not participate in the events – to contact the developer and the local authorities, as well as visit the site, have a collective discussion and participate in the random distribution of the plots. A second meeting, which took place two months later, presented the architects' designs to the curator, developer and the contractor – the architects were not expected to monitor the construction work – for which a huge overall model was performatively built, a kind of architectural *cadavre exquis*, a normalised replica of which circulated at international events. Some of the participating architects referred to it as an "architectural zoo." Woods revisited the project in 2010, calling into question "the irresponsible overdevelopment and land speculation; the conspicuous waste of natural and human resources; the utter banality of the architectural design of the buildings; the paucity of imagination and innovation in the conception and planning of an entire new urban settlement; or, not least, the realization that all of these aspects mark trends evident anywhere and everywhere today."²⁵

Ordos 100 became a documentary film directed by Ai Weiwei in 2011, that was centred

around the two aforementioned meetings, which his team had diligently filmed²⁶. The assumption that the project was about to end was reflected in the ironic approach taken. The dream had become a nightmare from which no-one would emerge unscathed: the mixture of enthusiasm and incredulity on the part of the architects – the discomfort of John Palmesino in describing the relationship with the developer; the architects' difficulty in dealing with the lack of references in the place – the absurdity of the collective visit to the site; the irrelevance of the general debate among the architects involved – the delusional proposal for standardisation with a single exterior material for all designs in order to avoid aesthetic chaos; the ridiculousness of the developer's mismatch in relation to the cultural ambitions at play – in the end, it all came down to a two-sentence welcome declaration; the exacerbation of the honorarium payment process – the obscenity of the scene with Alejandro Aravena counting money –, and culminating in the architects' submissive farewell to Ai Weiwei's as they left²⁷. Woods had already hinted at what this was really about for the architects involved: "Am I here as an architect, or as a pawn in Ai's latest art game?"²⁸



View of Vila Utopia, Carnaxide © Luís Santiago Baptista

ALL IN ONE

In a moment of economic and financial euphoria after transition to the new millennium, two ambitious projects marked the collective action of architects in Portugal: Bom Sucesso Resort in Óbidos, a tourist development that was also a PIN [National Interest Project], which was launched with a far-reaching media campaign, and Vila Utopia in Carnaxide, a residential neighbourhood peripheral to Lisbon bringing together a series of authored houses. These developments – among others that would not reach construction as the first plan of L'And Vineyards in Montemor-o-Novo²⁹ and CasaGranturismo in Silves³⁰ – were to have a perturbed building process straddling two economic crises, where questions of tourism and housing dominated the agenda.

In the first case, it was announced that "Bom Sucesso – Design Resort, Leisure, Golf & Spa" was to be the "leading reference in Europe for luxury and exceptional tourist developments", where "contemporary architecture was to be used as a central aspect of the conception strategy", inviting to that end "many important architects, carefully articulated and organised."³¹ The project was presented at the Belem Cultural Centre (CCB) in Lisbon, with exhibition of the models by the developer Acordo SGPS S.A., whose chairman, José Miguel Roque, said it was the "largest exhibition of contemporary architecture" in Portugal and Álvaro Siza compared to the Weissenhof in Stuttgart in 1927.³² The two phases of design for the more than 600 houses provided for included a considerable number of national and international architects³³,

to which pre-established plots were distributed in which to develop their serial designs, whereby the overall masterplan was to be executed by the "world's largest resort design office", the British WATG–Wimberly Allison Tong and Go, with facilities by Nuno Graça Moura.

The best designs assumed the challenge of exploring the holiday house typology, as in the cases of: Carrilho da Graça's cantilevered courtyards houses that make full use of the topography and open views; Gonçalo Byrne's mega-structural courtyard houses that worked the idea of a walled boundary; Inês Lobo's rational block of terraced houses, organised around a protected interior courtyard, while making all the surrounding space collective; Aires Mateus' volumetric fragmented houses that promoted a protected relationship with the natural landscape; Nuno Brandão Costa's half-sunken houses that develop a horizontal relationship with the golf course; and Manuel Graça Dias' and Egas José Vieira's autonomous round houses that presented a playful architectural composition exercise. The projects did what was asked of them but were committed to a plan that determines its use, in the form of a highly selective and private environment with access restrictions.³⁴

This difficulty in assuming itself as public space was linked to problems in the promotion of the resort to face the economic crisis and the consequent contraction of the property market – even if demand came largely from outside Portugal –; as well as the fall of BES bank, the project's main financier.³⁵ The collapse of the shareholder structure in 2014 led to the suspension of the project, which was roughly 60% completed at the time, with construction still ongoing, including on the five-star Hilton Hotel designed by Souto de Moura. In 2020, JLL took over commercialisation and maintenance as well as the completion of the unfinished buildings. Life in Bom Sucesso Resort seems stagnated and suspended, not only because part of the development is still under construction and most of the houses are not lived in for most of the year – for reasons of seasonality and the fact that most owners are foreigners –, but also because of the projects of the architects, who chose to favour protection and interiorisation approaches to the houses in relation to the public space serving them.

The second case dates back to 2006. It is a residential development on the Lisbon periphery, in Carnaxide, that while certainly less media-oriented reveals itself equally important as a work of collective architecture. Developed by Wise, Investimentos Imobiliários, S.A. and coordinated by Manuel Aires Mateus, Vila Utopia, following the motto "come and live in a work of art", consists of 45 single-family dwellings designed by prestigious Portuguese architects.³⁶ In the quality-free context of private plot division on the periphery, this was an oasis of contemporary architecture, prismatic, abstract and white. The modular game of typological variation in the houses designed by Francisco Aires Mateus, the architectural maximisation of the singularity of the form and topography of the plots in Manuel Aires Mateus's houses and the structuring of the residences by means of sequential courtyards by Alberto Oliveira all stand out. Curiously enough, the houses by Gonçalo Byrne and João Pedro Falcão de Campos are at odds with the site's aesthetic unity: the former proposed a residence that protects its interior from the views from the street through a suspended plane clad in distended metal sheeting; the latter presented a compact and rational exposed concrete block

with wooden shutters measuring the relation with the surroundings.

However, urban life in Vila Utopia is not very different from the conventional suburban environments.³⁷ As Manuel Aires Mateus explained, the "already existing" plot division was a requirement of the urban plan and therefore beyond the scope of the design project³⁸, meaning that the architects' interventions had to focus on formalising designs that fit into the pre-defined plots. In his words: "It is a pity that we have had to base ourselves on a plan that is an island in a completely fragmented territory. It just so happens that we are dealing here with houses, but we could be dealing with anything; this was one of the conditions from the get-go and was not something on which we could intervene. [...] While each house is private, they do not have specific owners, meaning that more open and typified market solutions were needed. The main point of the intervention lies in the variety of responses given".³⁹ Despite the architectural quality, when one walks through Vila Utopia one is confronted with an urban tract that is based on fragmentation and privatisation of the space, where the houses were designed to protect themselves from the public space, which is marked by railings, hedges and closed curtains in the big windows.

DIE [NEUE] WOHNUNG

Let us go back to the period between the world wars, the period of the ideological constitution of the modern architectural project. It must not be reduced to a number of architectural and urban projects by the masters. The truth is that the designs were supported by the implementation of a political project – even if the modern architects always presented themselves strategically as technicians –, with their own institutions, programmes, resources and agents. Hence, it was not only designed at the drawing board, but formed a complex structure of influence and power, a technical and political apparatus in constant institutional organisation and programmatic articulation. The modern architectural project was established with the unification of the class of modern architects at the CIAM congresses in the form of documents, such as the La Sarraz Declaration and the Athens Charter; with the affirmation of new schools, such as the Bauhaus and Vkhutemas; with the foundation of industrial associations, first and foremost the Deutscher Werkbund; with the direction of the urban planning departments of Socialist and Social Democratic city councils, such as Ernst May's New Frankfurt, J. J. P. Oud's planning in Rotterdam, and the proliferation of Höfe in Vienna; and with operations for dissemination through competitions, conferences, exhibitions and magazines.

It is not by chance that the most influential collective interventions of modern architects are the result of communication with society. They were to a large extent promoted by the Deutscher Werkbund, which was founded in 1907, reflecting efforts to approximate art and industry; its first exhibition, held in 1914, was a materialisation of the debate between proponents of "will to form" and "standardisation."⁴⁰ But it was with the aforementioned Weissenhof Siedlung project in Stuttgart in 1927, coordinated by Mies van der Rohe,⁴¹ that the house became a central issue for modern architecture, although more from an architectural than urban point of view, taking the fundamentality of plot division into consideration. Of fundamental importance for the founding of the CIAM congresses the following year, the



Photography of the Opening of the Werkbund Siedlung, Vienna, 1932 © ÖNB / Rübelt

exhibition featured real architecture, with an impressive construction time of less than four months, and brought together the leading modern architects in Central Europe,⁴² with the aim of showing society modern spaces and lifestyles. It was visited by half a million people. The social housing and middle-class housing types, new construction methods and pre-fabrication technologies and a new spatial and aesthetic conception gave rise to heated discussions in the media and political and cultural institutions. A new exhibition, Werkbund Siedlung, was held in Vienna in 1932, coordinated by Josef Frank, that featured a peripheral urban complex of 70 single-family or terraced dwellings by 33 different architects, most of them Austrian,⁴³ as an alternative to the large autonomous collective housing complexes of *Red Vienna*. However, the typological and constructive experimentation one saw in Stuttgart, had been, in a way, normalised.⁴⁴ In these exhibitions, the architects came together in defence of a common programme, even if representing a plurality of positions. The houses visited in the exhibition, furnished by objects designed by the architects and manufactured by the industrial companies, were later adopted into everyday life, thus transcending their initial propaganda aims.

The post-Second World War period replicated this model for the Interbau exhibition in West Berlin in 1957. Promoted by the German government, and coordinated by Otto Bartning, it proposed the construction of a residential neighbourhood with some 13,000 dwellings in the Hansaviertel area, which had been destroyed in the war, in a now divided German capital that eventually lead to the construction of the infamous wall in 1961. The plan took a *tabula rasa* approach, and gathered projects from more than 50 international architects from the CIAM and Team 10 modern generations.⁴⁵ Confronting the monumentality of Soviet Realism in Stalinallee in nearby East Berlin, the focus was no longer on the single-family house or terraced houses of the Werkbund estates, but on collective housing, whether it was the *unité d'habitation*, the tower, the collective housing block or even the terraced patio house, all set in a large green park in the spirit of the Athens Charter. In an ideologically loaded context, the modern architects came together to provide a response to the new urban planning challenges of the welfare state⁴⁶. The exhibition counted 1.3 million visitors, of which one-third was from the Eastern Block.

A decade later, in 1969, under the auspices of the United Nations and coordination by Peter Land, an international competition by invitation was held for the PREVI neighbourhood in Lima, Peru. A pilot project, it turned into a kind of exhibition, given that it was decided to build all the proposed projects instead of just the winning

ones; as Land himself highlighted: “PREVI was conceived as an experimental housing project. In the spirit of experimentation and after studying all entries in the competition, the PREVI international jury recommended that all 26 projects be built in view of their very high quality, progressive design and technologies.”⁴⁶ To this end, the plan brought together architects from all corners of the world, from Team 10 to Japanese Metabolists, including personalities such as James Stirling, Christopher Alexander and Charles Correa, to think about evolutive, high-density and low-height housing models.⁴⁷ Given the global problem of informal urbanisation, the modern architects came together in South America in response to the dynamic character of urban reality, designing modular projects and evolutive processes. It is, nevertheless, ironic that the PREVI neighbourhood has become almost unrecognisable today, owing to the residents taking it over.⁴⁸

The post-modern turn was also to have its own collective exhibition, likewise in Berlin. In 1987 the IBA programme confronted the problems of the destroyed historic city with a programme of “critical reconstruction”. It featured two strategies: the “rich IBA” of the “new urban buildings”, which took a more objectual and language-driven approach focusing on the city’s interstice areas; and the “poor IBA” of “urban renewal”, mostly in the Kreuzberg area, with the intervention in the pre-existing city based on participation. The exhibition’s ambitious aims showed in the desire to produce a panoramic vision of contemporary architecture trends. In the words of its coordinator Josef Kleihues, the aim was “to show that there is no dominating trend in architecture today, and that the IBA has endeavoured to give the various theoretical and artistic attitudes a chance.”⁴⁹ With an impressive array of international participants in the multiple competitions, the IBA built Modernist, Post-Modernist, Neo-Modernist and Deconstructivist works.⁵⁰ Illustrating the emergence of the star system, the IBA manifested the growing extremes of the individual and collective dimensions of the architect’s actions – we stress the recent inversion of the polarity of the interest of iconic objects for renewal strategies, in which Siza led the way.⁵¹ From the Deutscher Werkbund to the IBA the history of architecture in the 20th century is unfolded.

THE ONLY DREAM AN ARCHITECT, WHEN AWAKE, CAN HAVE

There is no topic that is more frequently discussed by Portuguese architectural culture than the Local Ambulatory Support Service (SAAL), a decentralised state programme promoted by the State Secretary for Housing and Urbanism, Nuno Portas, immediately after the revolution of April 1974, which has, in recent years, been the subject of many exhibitions, conferences, books, visits, etc.⁵² The central importance of housing as an issue has very much to do with this phenomenon, as indeed does a certain nostalgia for this lost idea of collective action by Portuguese architects. This, however, does not explain the diversity of interpretation and mythification of a “process”, which, despite it being consensually celebrated, remains far from stable in the disciplinary discourse. While the historical interpretations of the main protagonists and researchers remain foreign to consensus, contemporary appropriations persist with the same structural dilemmas, i.e., stuck between architecture and politics, project and process, plan and action, autonomy and participation, discipline

and activism, institutionality and informality, centre and periphery, etc. This is not the place for a critical analysis of these ambiguities and contradictions, but just the consideration of the collective tasks the “technical brigades” took on, under the guidance of the resident’s associations and coordination of the state’s technical and administrative apparatus, even if it was multiplied by the various regions of the Portuguese territory. In the convincing and poetic words of Alves Costa, a figure of central importance in North branch of SAAL: “It was not about innovating, but about beginning, through concrete construction, a process on the basis of ongoing confrontation with reality in transformation, that elaborated a methodology that was certainly innovative in terms of the urban intervention that inverted the logic of interests hitherto practised.”⁵³

Although the above-mentioned message from Portas in 1969 placed architects before new communicational and institutional tasks, SAAL, which resulted from a government decree of 6 August 1974, radicalised its reformist presuppositions in a revolutionary context. Given the urgency of resolving the housing problem for the underprivileged classes, the innovative and polemical programme meant the inversion of the urbanisation process that started with the formation of the resident’s associations and continued by work with the “technical brigades”, which included architects, engineers, social welfare assistants and students; the overcoming of the institutional bond to the state, ensuring independence from government bodies, such as the FFH and the city councils, which were responsible for selecting and monitoring the teams, land expropriation and financial operations; the guarantee that communities can be kept in the contexts in which they live, with different responses in Porto and in Lisbon, depending on whether the communities still lived in the city centres or had been moved to the periphery; and the possibility of diverse building modalities, from conventional construction to auto-construction. While operations may have initially been oriented towards providing infrastructure and upgrades to pre-existing degraded or informal neighbourhoods, they quickly expanded to include the building of new housing complexes and respective facilities. Political uncertainty, programmatic undefinition, institutional indecision and process indeterminacy have together boosted openness and agency on the part of the architect in terms of commitment to the future residents and the intervention sites.⁵⁴ Dialogue with the residents, appropriation of the places and confrontation with the institutions, no matter how complex and difficult this has been, has transformed the nature of architectural design, not so much its typologies and morphologies.

In a text of 1977 with a highly critical, if not to say self-critical, dimension about SAAL, shortly after it was extint, Portas affirmed that “one must respect SAAL as a field of redemption for the architect, not as a pure expression of counter-power [...], but simply, and I repeat, as an area where class tensions and tensions internal to the class were merely a reflection of contradictions; even if, in this way, forms of organisation that were of interest to the transformation of social relations in general were able to assert themselves, as they eventually have asserted themselves.”⁵⁵ The reality of Portas’s sentence – in truth, of his thought in general – seems to be evident, even when one takes into account the great upheavals this means for the contemporary world. We know that SAAL would eventually fail, leaving behind an important conceptual and material legacy it would become

necessary to continue to rethink.⁵⁶ In spite of the unrepeatable circumstances and insurmountable distance that separate one from the period of the revolution, the “dream” seems to have had a lasting impact on Portuguese architects. But no form of nostalgia is of interest here; what is of interest is the ongoing collective claim to a space of communicational and institutional action that enables architects to assume their future tasks and fulfil their promises to transform reality.

1. Alberto Oliveira, Luís Filipe Medeiros, Manuel Vicente, “Encontro Nacional de Arquitectos, Dezembro 1969”, *Arquitectura* 110, 1969, pp. 206–07.
2. Raúl Hestnes Ferreira, “Encontro Nacional de Arquitectos, Dezembro 1969”, *Arquitectura* 110, 1969, pp. 202–03.
3. See articles by José António Bandeirinha, João Afonso, Gonçalo Canto Moniz and Jorge Figueira in *Revista Crítica de Ciências Sociais* 91, Coimbra, 2010.
4. José António Bandeirinha, “O Encontro Nacional de Arquitectos: A Reprodução das Tensões Sociais, Culturais e Políticas no Âmbito Profissional da Arquitectura”, *Revista Crítica de Ciências Sociais* 91, 2010, pp. 16–17.
5. Participants: Olivais Norte – Guimarães Lobato, Sommer Ribeiro, Pedro Falcão e Costa (plan); Teotónio Pereira + António Pinto de Freitas + Nuno Portas; Pedro Cid + Fernando Torres, Pires Martins + Palma de Melo, Victor Palla + Bento de Almeida and others; Olivais Sul – Rafael Botelho, Carlos Duarte, Mário Bruxelles, Celestino de Castro, António Freitas (plan); Bartolomeu Costa Cabral + Nuno Portas, Teotónio Pereira + Correia Rebelo + Silva Gomes + Freitas Leal, Frederico George + Alzira Menezes, Chorão Ramalho, Manuel Tainha + Hestnes Ferreira, Celestino Castro, Vitor Figueiredo + Costa Lobo, Croft de Moura + Justino Morais + Joaquim Cádima + João Matoso and others.; Chelas – Rafael Botelho, Silva Dias, Reis Machado + Vassalo Rossa + Carlos Worm (plan); Gonçalo Byrne + Reis Cabrita, Vitor Figueiredo, Manuel Vicente, Tomás Taveira, Raul Cerejeiro + Gomes da Silva + Silva Gomes and others.
6. Participants in the various plans: Charters Monteiro, Paula Carvalho, Galvão Lucas, Manuel Salgado, Melo Guerra, Bartolomeu Costa Cabral, Maurício de Vasconcellos, Justino Morais, Manuel Magalhães, Rui Mendes Paula, Eduardo Nery, Vitor Figueiredo, Duarte Cabral de Melo, José Gil, Francisco Silva Dias, António Gomes, Alberto Oliveira, João Maia Macedo, Ventura da Cruz, José Semide, Arménio Losa, Marques de Aguiar, Maria João Palla, Luís Vassalo Rosa and others.
7. EPUL Plans in Restelo, coordinated by Teotónio Pereira and Nuno Portas, and Telheiras, coordinated by Pedro Vieira de Almeida and Augusto Pita, did not assume themselves as proper collective projects, the former was the result of designs by the atelier itself, whereas the latter followed the choice of municipal architects.
8. Participants: EUR 42 – Marcelo Piacentini, Giorgio Piccinato, Giuseppe Pagano, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni, Luigi Vietti, Ettore Rossi, Gaetano Minnucci, Adalberto Libera, Luigi Moretti, Giovanni Guerini, Ernesto Lapadula, Mario Romano, etc. Exhibition of the Portuguese World – Cottinelli Telmo, Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Carlos Ramos, Jorge Segurado, Adelino Nunes, Keil do Amaral, Raul Lino, Vasco Regaleira, Rodrigues Lima, Veloso Reis Camelo, António Lino, etc.
9. Participants: Nicholas Grimshaw, Frank Gehry, Álvaro Siza, Zaha Hadid, Tadao Ando, Herzog & de Meuron and SANAA.
10. Philip Johnson, 1999, cited in Luís Fernández-Galiano, “Serious Games: The Vitra Campus”, 2009, <https://www.vitra.com/en-cz/magazine/details/serious-games-the-vitra-campus>
11. These include Jean Prouvé, Buckminster Fuller, Kazuo Shinohara and Renzo Piano.
12. Participants: OMA, Steven Holl, Christian de Portzamparc, Arquitectonica, Oscar Tusquets, Marc Mack and Osamu Ishiyama.
13. Participants: MVRDV, Neutlings Riedijk, Wiel Arets, Koen van Velzen, Architecten Cie, Claus en Kaan, Diener & Diener, Hans Kollhoff, Josep Lluis Mateo and others.

14. Participants: Jean Nouvel, Lacaton & Vassal, Shigeru Ban + Jean de Gastines, Duncan Lewis + Potin Block and Matthieu Poitevin + Pascal Reynaud.
15. Participants: Krumback bus stops – Sou Fujimoto, Wang Shu, Rintala Eggertsson, Ensamble Studio, Smiljan Radic, Vylder Vinck Taillieu and Alexander Brodsky; Shibuya toilets – Fumihiko Maki, Kengo Kuma, Shigeru Ban, Tadao Ando, Sou Fujimoto, Toyo Ito and others.; Ruta del Peregrino – Derek Dellekamp, Tatiana Bilbao, Periférica, Luis Aldrete, Christ & Gantenbein, Ai Weiwei, HHF and Elemental.
16. Participants: Álvaro Siza, Souto de Moura, Alcino Soutinho, José Carlos Loureiro, Pedro Ramalho, Alfredo Matos Ferreira, Adalberto Dias, Gonçalo Byrne + Manuel Aires Mateus, Vitor Figueiredo, João Luís Carrilho da Graça and others.
17. Participants: Álvaro Siza, João Luís Carrilho da Graça, Manuel Salgado, Manuel Vicente, Manuel Tainha, Manuel Graça Dias + Egas José Vieira, Regino Cruz, Santiago Calatrava, Peter Chermayeff and others.
18. Participants: Diener + Diener, Peter Märkli, SANAA, Vittorio Magnano Lampugnani, Rafael Moneo, Frank Gehry, Fumihiko Maki, Tadao Ando, David Chipperfield, Adolf Krischanitz, Yoshio Taniguchi, Juan Navarro Baldeweg, Herzog & de Meuron, Rahul Mehrotra, AMDL Circle & Michele de Lucchi, Souto de Moura, Álvaro Siza and others.
19. Luis Fernández-Galiano, “Lab Basel”, *Arquitectura Viva* 134, 2010, p. 3.
20. Nicolai Ouroussoff, “Many Hands, One Vision,” *The New York Times*, 23.12.2009
21. Lebbeus Woods, “O, Ordos,” 07.05.2008, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/05/07/o-ordos/>
22. Participants: Ai Weiwei, Wang Shu, Herzog & de Meuron, Christ & Gantenbein, HHF, Fun Design, Michael Maltzan, Toshiko Mori, Fernando Romero, Tatiana Bilbao and others.
23. Ai Weiwei, “Interview: Ai Weiwei,” *Icon*, 10.08.2011
24. Participants: Jan de Vlyder, Productora, MOS, Barozzi Veiga, Tham & Videgard, NL Architects, John Palmesino-Territorial Agency, R&S(n), Atelier Bow-Wow, Alejandro Aravena, Keller Easterling, OFFICE Kersten Geers David van Severen, Christ & Gantenbein, Johnston Marklee, Preston Scott Cohen, Frida Escobedo, HHF, Tatiana Bilbao, Jensen Skodvin, Toshiko Mori, Michael Rojkind, Sou Fujimoto, Julien de Smedt, Andreas Thiele + Ines Weizman, Rintala Eggertsson, Cecilia Puga, WORKac, the Portuguese firm Sami and others.
25. Lebbeus Woods, “Ordos Revisited,” 2010.2010, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/10/20/ordos-revisited/26>.
26. See Ai Weiwei, *Ordos 100*, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=kQNVUH-duCE>
27. In a period of violent migrations, Ai Weiwei claimed: “These days, it’s the architects, dressed in black, who are the tribe of nomads.” Cited in Fred A. Bernstein, “In Inner Mongolia, Pushing Architecture’s Outer Limits,” *The New York Times*, 01.05.2008
28. Lebbeus Woods, “O, Ordos,” 07.05.2008, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/05/07/o-ordos/>
29. Launched in 2004, the unbuilt first project of L’And Vineyards in Montemor-o-Novo, coordinated by Promontório, proposed to redefine the luxury resort through *clusters* by different architects. Participants: Promontório, Sergison Bates, Peter Märkli, João Luís Carrilho da Graça and José Paulo dos Santos.
30. Launched in 2004, the CasaGranturismo project in Silves, led by Ricardo Camacho, promised to typologically and ecologically rethink the models of tourism in Algarve, with only residual concretization. Participants: Fernando Romero, Atelier Bow Wow, Njiric+, Procter-Rihl, Pezzo von Elrichshausen, Dekleva-Gregoric, Randic-Turato, SPBR, moov and others.
31. “Bom Sucesso Design Resort, Leisure, Golf & Spa, Óbidos, All in One,” promotion brochure, undated
32. See Fernanda Ribeiro, “Um ‘Resort’ de Arquitectura Contemporânea no Bom Sucesso”, *Público*, 01.12.2004.
33. Participants: Álvaro Siza, Alcino Soutinho, Eduardo Souto de Moura, Gonçalo Byrne, João Luís Carrilho da Graça, Manuel Aires Mateus, Inês Lobo, Nuno Graça Moura, Manuel Graça Dias + Egas José Vieira, Nuno Brandão Costa, David Chipperfield, Josep Llinás and others.
34. The problems of public access to Bom Sucesso Resort, in addition to being attempted several times by the

- author of this piece, was the topic of a fun article in *Gazeta das Caldas*. See https://expresso.pt/blogues/bloguet_redexpresso/blogue_gazeta_das_caldas/bom-sucesso-design-resort-obidos-proibe-entradas-no-empreendimento=f537567
35. See Carlos Cipriano, “Empreendimento de luxo junto à Lagoa de Óbidos Está Insolvente”, *Público*, 29.09.2014
 36. Amongst others, works by Manuel Aires Mateus, Francisco Aires Mateus, Gonçalo Byrne, Alberto Oliveira, João Pedro Falcão de Campos and Frederico Valsassina, with unbuilt designs by Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura and Ricardo Carvalho, as well as the project by Olga Sanina and Marcelo Dantas, winner of a competition for young architects for house 13.
 37. Of the 6 books planned for the sequential publication of the projects for the Vila Utopia houses, only the first was published. See *Utopia *1*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2012.
 38. Manuel Aires Mateus, “Vila Utopia,” Utopia *1, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2012, p. 7.
 39. Aires Mateus, “Manuel e Francisco Aires Mateus Conversam com José Adrião e Ricardo Carvalho”, *J-A* 226, pp. 73–74.
 40. Participants: Walter Gropius + Adolf Meyer, Bruno Taut, Peter Behrens, Henry van de Velde and Hermann Muthesius.
 41. Mies gave expression to the political dimension of the Weissenhof project in a letter of 11 September 1925 to Stotz: “I have the daring idea of bringing together all the left-wing architects. I think an exhibition like this could be tremendously successful.” Karin Kirsch, *The Weissenhofsiedlung: Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart 1927*. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 1997, p. 11.
 42. Participants: Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier + Pierre Jeanneret, Bruno and Max Taut, J. J. P. Oud, Mart Stam, Josef Frank, Hans Scharoun, Ludwig Hilberseimer, Peter Behrens, Hans Poelzig and others. Adolf Loos, Hugo Häring, Erich Mendelsohn and Heinrich Tessenow were to be prevented from taking part and Mies had to intervene to ensure Le Corbusier’s presence.
 43. Participants: Adolf Loos, Richard Neutra, Hugo Häring, Joseph Hoffman, Margarete Schütte-Lihotzky, Gerrit Rietveld, André Lurcat and others.
 44. Frank was critical of the Neue Sachlichkeit’s rationalisation, mechanisation and standardisation: “Modern German architecture may be functional, practical, correct in principle, often even charming, but remains lifeless.” Josef Frank, “Architecture as Symbol,” 1931, <https://www.werkbundsiedlung-wien.at/en/exhibition-1932/the-architectural-concept>
 45. Participants: Le Corbusier, Alvar Aalto, Walter Gropius + Wils Ebert, Max Taut, Hubert Hoffmann + Wassili Luckhardt, Paul Baumgarten, Klaus Müller-Rehm + Gerhard Siegmann, Jacob Bakema + Johannes van der Broek, Pierre Vago, Arne Jacobsen, Oscar Niemeyer and others.
 46. The ideological issue in the Interbau 1957 exhibition was made well clear in the architecture exhibition’s main temporary exhibition, “Die Stadt von Morgen”. It was held in a pavilion with an innovative metal trellised roof designed by Karl Otto, Frei Otto and Günter Günschel.
 47. Peter Lang, “Experimental Nature: Interview with Peter Land” (interview by Tomeu Ramis), *DAP-Digital Architectural Papers – PREVI Revisited*, no. 9, 2012.
 48. In addition to the Peruvian architects, the participants were: the Europeans Candillis, Josic and Woods and Aldo van Eyck from Team 10, Atelier 5 and James Stirling; the Japanese Metabolists Kisho Kurokawa, Kiyonori Kikutake and Fumihiko Maki; from India, Charles Correa and from the United States, Christopher Alexander and others.
 49. See Fernando García-Huidobro, Diego Torres Torrita, Nicolás Tugay, *Time Builds – The Experimental Housing Project (PREVI)*, Lima: *Genesis and Outcome*, Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
 50. Josef Paul Kleihues, “Examples of a New Architecture,” Josef P. Kleihues, Heinrich Klotz (eds.), *International Building Exhibition Berlin 1987: Examples of a New Architecture*, Frankfurt / New York: DAM / Rizzoli, 1986, p. 8.
 51. Participants: Josef Kleihues, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti, Josep Martorell + Oriol Bohigas + David Mackay, Oswald Mathias Ungers, Gustav Peichl, Hermann Hertzberger, Hans Kollhoff, Haus Rucker Co, Peter Cook,

Arata Isozaki, John Hejduk, Álvaro Siza, Michael Graves, Charles Moore, Robert Stern, Stanley Tigerman, Paolo Portoghesi, Leon and Robert Krier, Aldo Rossi + Gianni Braghieri, Carlo Aymonio, Mario Botta, James Stirling, Hans Holllein, Gottfried Böhm, Christian de Portzamparc, Kisho Kurokawa, Arata Isozaki, Peter Eisenman, OMA, Zaha Hadid and others.

52. See Esra Akcan, *Open Architecture: Migration, Citizenship and the Urban Renewal of Berlin-Kreuzberg* by IBA 1984/87, Basel: Birkhauser, 2018.
53. First and foremost, publication of the doctoral thesis by José António Bandeirinha, *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974* by Coimbra University in 2007; the documentary film *As Operações SAAL* directed by João Dias; the exhibition and catalogue *The SAAL Process: Architecture and Participation 1974–76* coordinated by Delfim Sardo, at the Serralves Museum in 2014, which travelled the following year to the CCA in Montreal, and the parallel debate programme *Ambulatório: Conversas Abertas nos Bairros do SAAL-Norte* headed by Nuno Grande; the *Simpósio SAAL: Em Retrospectiva* and the international colloquium *74–14: O SAAL e a Arquitectura* at Coimbra University; the collection of books *Operações SAAL – Cidade Participada: Democracia e Arquitectura*, edited by Ricardo Santos for Tinta-da-China, whereby already published are Oeiras (2016), São Victor (2019), Antas (2019), Algarve (2022); the documentary film *Processo Ex SAAL* by Luís Alves de Matos and Pedro Sousa in 2023; *Problema da Habitação: Olhar Hoje os Bairros SAAL/Lisboa*, curated by Ana Bigotte Vieira, Ana Cristina Costa and Ricardo Santos for the Lisbon Museum in 2024 and others.
54. Alexandre Alves Costa, “1974–1975, o SAAL e os Anos da Revolução” in Annette Becker, Ana Tostões, Wilfried Wang (eds.), *Portugal: Arquitectura do Século XX*. Munich/New York: Prestel, 1998, p. 65.
55. Participants were, among others: in SAAL–North, Álvaro Siza, Pedro Ramalho, Sergio Fernandez, Alcino Soutinho, Fernando Távora, Manuel Correia Fernandes, Manuel Fernandes de Sá, Alfredo Matos Ferreira, Domingos Tavares, Fernanda Seixas; in SAAL–South, Hestnes Ferreira, Manuel Vicente, José António Paradela + Luís Gravata Filipe, Francisco Silva Dias, Bartolomeu Costa Cabral, Gonçalo Byrne, Manuel Tainha, Júlio de Saint Maurice + Fernando Bagulho, Artur Rosa; in SAAL–Algarve, José Veloso.
56. Nuno Portas, “Prefácio do Livro ‘Política e Projecto’”, 1977; Delfim Sardo (ed.), *O Processo SAAL: Arquitectura e Participação 1974–1976*, Porto: Fundação de Serralves, 2014, p. 251.
57. The SAAL actuality will always have to be constructed from a dialectic confrontation between the Portas reformist position and Alves Costa’s revolutionary position: “While, for Portas, SAAL architecture, which was very much stop and go, was still ongoing and should be valued for what *it could be*, for Alves Costa it had entered into a state of complete collapse if its own reasons for being and should be valued for what it was at a given moment in the historical process.” José António Bandeirinha, *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, p. 230.

IMAGES

- p. 34: Photography of the Construction of Olivais Norte, Lisbon.
- p. 36: Aerial View of Campus Vitra, Weil am Rhein.
- p. 37: Model of Ordos 100 coordinated by Ai Weiwei and Herzog & de Meuron; Galleria Continua, 2008.
- p. 39: View of Nuno Graça Moura’s houses in Bom Sucesso Resort, Óbidos.
- p. 40: Postcard of Weissenhof Siedlung, Stuttgart, 1927.
- p. 40: Aerial View of PREVI plan coordinated by Peter Land, Lima, Peru.
- p. 41: Photography of “Boujour Tristesse” by Álvaro Siza built for IBA, Berlin.
- p. 42: Photography of Portela Outorela SAAL Process.



**entre o fascínio
e o desencontro**

Duas casas do

Fala Atelier:



O modelo do Open House permite a visita a várias obras de arquitectura durante um fim-de-semana, numa oportunidade única não só para curiosos e interessados terem contacto com edifícios de referência, mas também para estudantes e profissionais de arquitectura poderem aferir a relevância e a consistência de alguns dos projectos apresentados.

Em 2023, na última edição do Open House Lisboa¹ e do Open House Porto², foram seleccionadas três obras do Fala Atelier. Em Lisboa, o atelier esteve representado com o projecto da Casa de Imensas Janelas [094], e no Open House Porto esteve representado através da Casa com Cobertura Invertida [125] em Matosinhos e da Casa de Muitas Caras [082] no Porto.

Para melhor perceber a espacialidade e materialidade dos Fala, é necessário visitar as suas obras construídas. Não se pode ficar apenas pelas suas colagens ou alçados, nem apenas pelas suas conferências, textos ou entrevistas. Este princípio de aferição de sentido e pertinência aplica-se, naturalmente, a todas as práticas de arquitectura.

Nestas duas edições do Open House, para além de se poder ver ao vivo a obra dos Fala, houve ainda a possibilidade de acompanhar o seu discurso numa visita orientada pelos próprios, com a apresentação dos espaços e a descrição das razões técnicas e legais por detrás das formas e das opções materiais, bem como das suas obsessões de desenho ou das consequências das relações com os clientes durante o processo projectual. Nestas visitas, foi curioso perceber o modo como o seu discurso se adapta a cada contexto, passando facilmente de um enquadramento teórico, a propósito de referências japonesas ou venturianas, para um enquadramento regulamentar em torno das cêrceas ou áreas de implantação. Ficou também muito claro que o projecto dos Fala é o resultado de uma abordagem conceptual do desenho que se materializa a vários níveis, desde a planta ao alçado, passando pelos detalhes ou pormenores construtivos, até à escolha dos materiais, cores ou texturas.

CASA DE IMENSAS JANELAS

A Casa de Imensas Janelas é um dos projectos mais radicais dos Fala, no qual levaram ao limite uma abordagem conceptual marcada por um conjunto de regras orientadoras do desenho, da composição e da materialização dos espaços. Perante o edifício e as suas “imensas janelas”, fica-se com a impressão de que se trata de um edifício com vários apartamentos ou com vários escritórios. Mas não, o edifício corresponde a uma habitação unifamiliar — um edifício com 56 janelas para uma única família. É também um projecto de raiz, construído sem qualquer relação com edificações anteriores, inserido num lote entre dois edifícios com três pisos, numa rua pontuada por edifícios anónimos e banais.

Neste projecto, foi desenvolvida uma proposta com contornos de concretização pouco evidentes e muito singulares. A fachada para a rua, com 28 janelas, denuncia desde logo a radicalidade e estranheza da proposta. Contrariando o expectável, optaram por uma solução de fachada com vãos mais reduzidos mas com a

mesma proporção das casas vizinhas, numa composição que ilude e sugere um edifício com outra escala, como se tivesse mais pisos. A composição — construída a partir de uma métrica vertical de 1,0 m para o vão, mais 0,4 m correspondente à altura da testa da laje, mais 1,0 m para o próximo vão, seguido de mais 0,4 m — apresenta um ritmo que se multiplica ao longo do alçado, marcando tanto o interior com dois vãos sobrepostos por piso, como pontuando o exterior com uma grelha e uma escala hipnotizante.

Na visita do Open House, foi desvendado que o alçado foi assim concebido devido a uma imposição municipal para que o projecto respeitasse a proporção dos vãos das casas ao longo da rua, sem que no entanto impusesse dimensões mínimas ou máximas. De facto, o duplo vão sobreposto em cada piso propõe uma relação inusitada entre o interior e o exterior. Com um vão junto ao tecto e outro junto ao pavimento, sobra uma faixa de 0,4 m, entre as cotas 1,0 m e 1,4 m, que dificulta um olhar frontal para o exterior se estivermos sentados. Por outro lado, não é suposto ter duas aberturas para a rua assim sobrepostas.



p. 48: Vista da Casa com Cobertura Invertida, Matosinhos © Tiago Silva Nunes

p. 49: Vista da fachada da Casa de Imensas Janelas, Lisboa © Tiago Silva Nunes

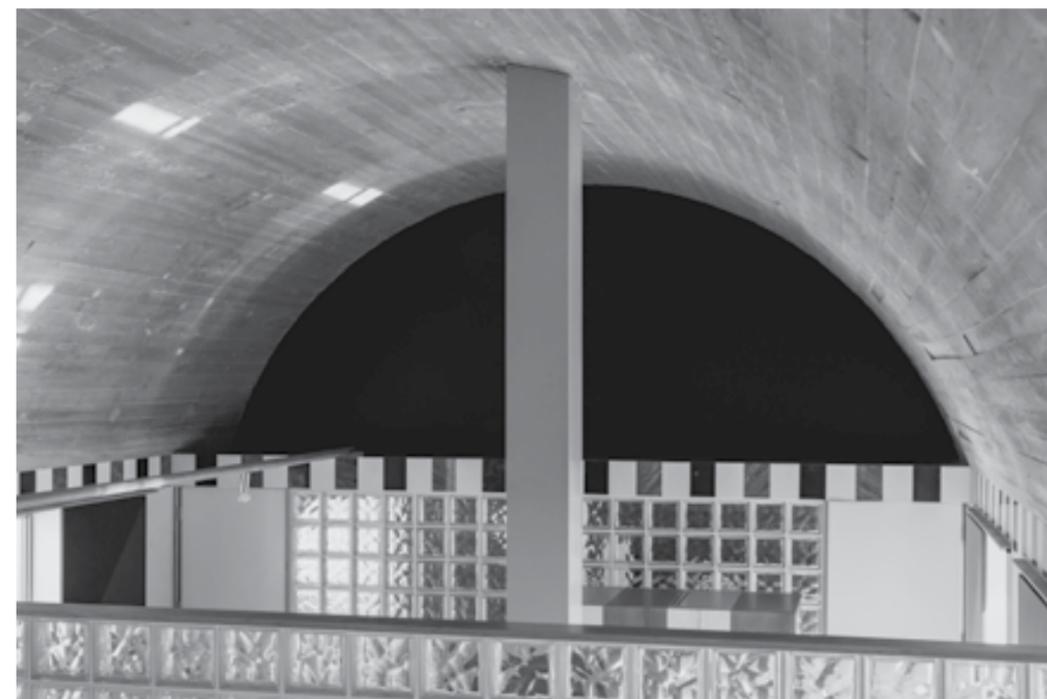
Colagem do alçado da Casa de Imensas Janelas Lisboa © fala

O duplo vão por piso ganha ainda uma outra dimensão de estranheza com o facto de a casa ter pisos desfasados, com um bloco de escadas central que dá acesso a meios-pisos, criando três pisos para um lado e quatro pisos para o outro. Ou seja, olhando atentamente para ambas as fachadas, reparando em objectos poisados no chão, é possível perceber que os vãos do lado esquerdo não correspondem ao mesmo piso do lado direito. Nessa leitura das fachadas, é também possível detectar duas estreitas faixas verticais em espelho que desmaterializam o encosto do edifício nas suas duas empenas, originando através dos seus reflexos um efeito surpreendente de suspensão.

1. Open House Lisboa 2023. 12.ª edição, produção: Trienal de Arquitectura de Lisboa, curadoria: Embaixada (Cristina de Mendonça, Nuno Griff, Paulo Albuquerque Goinhas), 13 e 14 Maio 2023.

2. Open House Porto 2023. 8.ª edição, produção: Casa da Arquitectura, curadoria: Pedro Baía, Magda Seifert, 1 e 2 Julho 2023.

Vista da sala de estar para a cozinha da Casa de Imensas Janelas, Lisboa © Tiago Silva Nunes



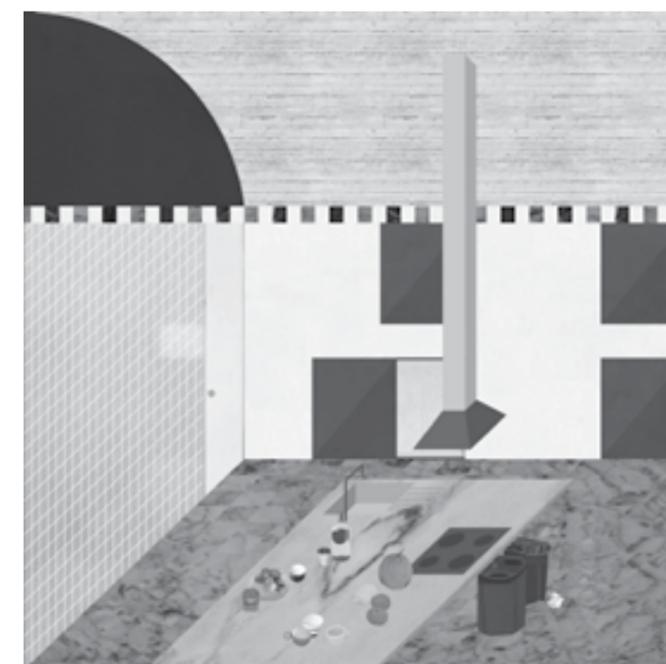
O acesso vertical, materializado numa escada de betão, com dois lanços por piso separados por uma grelha metálica branca, encaixa entre duas grandes paredes contínuas de tijolo de vidro, sem interrupção entre pisos. Seguindo a mesma lógica conceptual para a compartimentação dos vários espaços, todas as paredes interiores perpendiculares à rua são construídas inteiramente em tijolo de vidro. Mais uma vez, desafia-se a normatividade das convenções com a transparência parcialmente filtrada do tijolo de vidro entre as escadas, os quartos, a cozinha e as respectivas instalações sanitárias. É impossível não reconhecer uma relação problemática com a questão da privacidade quando é possível distinguir os corpos e os movimentos nas instalações sanitárias e nos quartos através das paredes de tijolo de vidro. Curiosamente, o cliente aderiu ao conceito, sentindo-se muito tranquilo e confortável com a solução.

Durante a visita, foi também explicado que a implantação do edifício apenas poderia ocupar 20% do lote, devido ao facto de o terreno estar classificado no Plano Director Municipal como área verde a preservar. Devido a esta condicionante, os Fala optaram pela implantação de um volume alinhado com a rua, em continuidade com as fachadas vizinhas, sem interrupções nas empenas, deixando que a profundidade do edifício resultasse da conta aritmética entre os 20% do lote e o comprimento da fachada. Esta circunstância conduziu ainda à solução de uma cobertura abobadada ajardinada, como forma de exagerar a resposta à preservação da área verde.

A abóbada, no interior do edifício, encabeça e remata a sala de estar localizada no último meio-piso à cota mais alta, com apenas dois vãos de cada lado junto ao pavimento. A sala encontra-se em estreita relação aberta com a cozinha, localizada meio piso abaixo, com os quatro vãos sobrepostos de cada lado. A cozinha é

marcada por uma grande ilha e por um grande pé-direito atravessado por um longo tubo verde e vermelho do exaustor suspenso da abóbada. A cozinha e a sala partilham o mesmo tecto formado por esta abóbada longitudinal que poisa numa faixa horizontal, em xadrez, a um metro do pavimento e alinhada pela parte superior das janelas. As paredes de tijolo de vidro não ultrapassam o limite desta faixa, originando um mesmo espaço contínuo, sem paredes divisórias.

É interessante perceber o modo como surgiu a encomenda do projecto. O cliente, um casal de origem



Colagem da cozinha da Casa de Imensas Janelas, Lisboa © fala

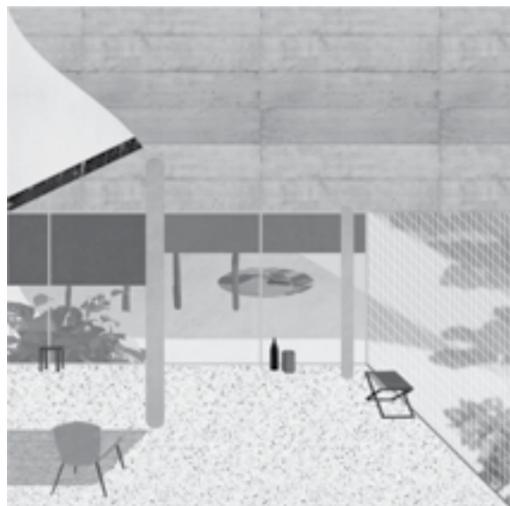
francesa, teve conhecimento do trabalho dos Fala através da indicação de um arquitecto parisiense. Após percorrer as várias publicações do Instagram repletas de montagens, desenhos e fotografias, o cliente avançou com o contacto para uma primeira reunião que deu início ao processo e à adjudicação do projecto.

A relação estabelecida com o cliente durante o processo projectual é um dos pontos que os Fala abordam nas visitas do Open House, partilhando como foi fundamental a sua abertura e disponibilidade formal para o desenvolvimento do projecto. Neste sentido, foi curioso saber que o cliente indicou o filme *Mon Oncle* de Jacques Tati enquanto referência inicial para o projecto, compartilhando com os arquitectos uma mesma vontade de experimentação na estratégia conceptual adoptada. É também significativo perceber a contínua adesão do cliente ao programa dos Fala: apesar de uma radicalidade projectual que poderia originar um afastamento, o cliente continua a manter a sua relação cúmplice através de novas encomendas actualmente em curso.

CASA COM COBERTURA INVERTIDA

Em Matosinhos, à semelhança de Lisboa, os Fala desenvolveram também um projecto de raiz para uma habitação unifamiliar. Estas duas construções, realizadas de raiz, oferecem uma oportunidade para melhor entender as suas motivações projectuais. Não se trata de uma adaptação de um edifício ou de uma remodelação, trata-se de algo que tem de ser idealizado desde o início, revelando assim a origem de um pensamento. Obviamente que os projectos não nascem do zero e têm nestes casos que se adaptar às condicionantes do lugar — não do *lugar* entendido enquanto *lugar mítico* de onde a solução nasce após maturada introspecção, mas do *lugar condicionado* por normas regulamentares e limites legais. Neste contexto condicionado, os Fala transportam consigo o seu universo formal, com a sua linguagem e alfabeto, adaptando-o, consolidando-o e expandindo-o a cada novo projecto.

A Casa com Cobertura Invertida encontra-se num terreno estreito e comprido localizado num bairro periférico de Guifões, pontuado por casas alinhadas



Colagem do alçado da Casa com Cobertura Invertida, Matosinhos © fala

ao longo da rua, sem passeios, com jardins e pequenas hortas nas traseiras. Mais uma vez, o atelier encontra-se perante um território difícil, desqualificado e anónimo. Na visita à obra, ficou a perceber-se que a cobertura invertida que dá nome à casa surgiu em resposta a uma norma de loteamento que impunha uma altura do cume igual aos edifícios vizinhos. Em alternativa, sem desrespeitar o regulamento do loteamento, a proposta fez corresponder os 50% de área exigidos no último piso numa composição formal inusitada, que inverte e subverte o corte das coberturas tradicionais dos vizinhos. O resultado surpreende ao apresentar um novo desenho de cobertura no conjunto do alçado longitudinal da rua, com uma fachada rematada no topo por uma silhueta composta por um triângulo e um quarto de círculo.

A casa tem três pisos, com garagem, sala e cozinha no piso térreo, três quartos no primeiro piso e um quarto no segundo piso. A forma inusitada da fachada deriva da opção pela cobertura invertida, correspondendo ao desenho do corte transversal pelo edifício: por um lado, um pé-direito em semi-abóbada para o corredor, quarto e instalação sanitária do segundo piso; e, por outro lado, um pé-direito alto e inclinado nos quartos do primeiro piso. A exploração espacial dos quartos é levada ao limite, indo muito além dos pés-direitos standard das moradias vizinhas.

Também no projecto desta casa é utilizada a parede em tijolo de vidro. Se no caso de Lisboa o tijolo de vidro foi apenas utilizado nas paredes interiores, em

Colagem da Casa com Cobertura Invertida © fala

Matosinhos foi utilizado na fachada poente, ao longo da parede do piso térreo. A utilização deste material volta a levantar questões a nível funcional: se em Lisboa o vidro expõe a intimidade do quarto e das instalações sanitárias, em Matosinhos o tijolo revela-se insuficiente para servir de parede exterior. No entanto, percebe-se que a utilização destes blocos de vidro não pretende meramente dar resposta a questões funcionais de ordem técnica e pragmática. A sua utilização faz parte de um discurso mais amplo, de ordem conceptual, ou até fetichista, dando continuidade a uma exploração plástica do potencial dos limites do próprio material.

A fachada poente encerra ainda um outro tema, com a sequência linear de cinco pilares, desde a garagem até ao jardim. Estes cinco pilares, pintados por um verde claro muito característico na paleta de cores dos Fala, atingem a altura dos três pisos da casa, desde o piso térreo até à cobertura. No piso térreo, os pilares localizam-se ao longo do tijolo de vidro, sendo perceptíveis na transparência dos blocos. No segundo piso, surgem duas vezes maiores nos cantos dos quartos e, de forma imponente e totalmente inusitada, surge na esquina da varanda o quinto pilar, isolado, sem qualquer função estrutural. Visto do jardim, percebe-se a continuidade vertical entre o pilar da sala no piso térreo e o aparentemente mesmo pilar que se eleva da varanda.

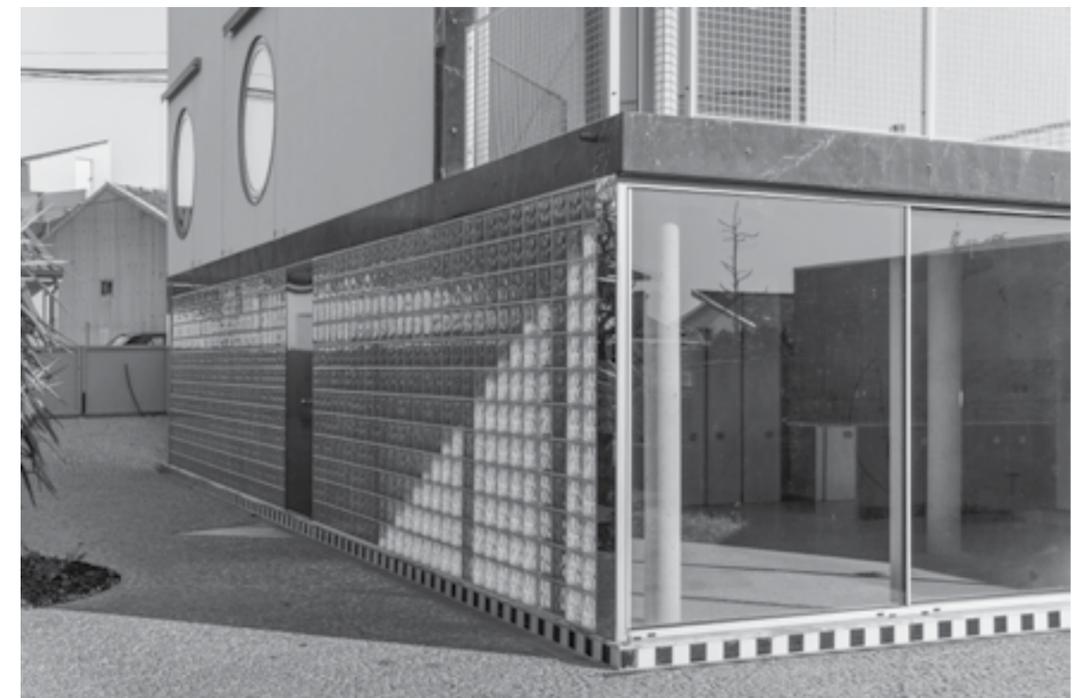
Os dois vãos circulares dos quartos do primeiro piso, orientados a poente, fazem parte de uma composição que faz lembrar os dois vãos da casa modernista do filme *Mon Oncle*, num registo antropomórfico sublinhado pelas telas azuis exteriores. Mais uma vez, surge a referência a Jacques Tati, numa alusão que sugere haver uma ligação entre os dois mundos: o de Tati, com a crítica a um certo abstraccionismo da arquitectura moderna, e o dos Fala, com a crítica a um certo minimalismo da arquitectura

contemporânea. Tal como na casa modernista de *Mon Oncle* ou na casa do Sr. Hulot no mesmo filme, as duas casas de Lisboa e Matosinhos partilham o mesmo fascínio por alçados humorados e cortes desencontrados.

A transição entre pisos da Casa com Cobertura Invertida é feita através de duas escadas: para o primeiro piso, com uma escada perpendicular ao lote, a meio do edifício, entre a garagem e a cozinha; e para o segundo piso, com uma escada no sentido da cobertura, encostada à parede do vizinho. A cobertura invertida é apenas habitada e percorrida ao longo da semi-abóbada, na secção encostada ao vizinho. Em Guifões, a cobertura em semi-abóbada poisa no pavimento, ao contrário da casa de Lisboa, em que a cobertura em abóbada poisa pelo menos a um metro. O facto de a curvatura do tecto começar a desenhar-se a partir do chão, ao longo de 90 graus, condiciona bastante o espaço útil do segundo piso. Com a escada localizada longitudinalmente, o espaço fica ainda mais condicionado, permitindo apenas nesse momento um corredor de ligação entre o quarto virado para o jardim e a instalação sanitária virada para a rua. Nos topos do edifício, no segundo piso, estas duas divisões aproveitam o pé-direito da semi-abóbada na sua plenitude, numa configuração espacial pouco usual num programa doméstico.

Uma das clientes desta casa é estilista, facto que influenciou decisivamente a possibilidade de exploração plástica dos Fala na conjugação e escolha dos materiais. Mais uma vez, houve uma sintonia entre cliente e arquitecto, numa mesma vontade e abertura formal para o desenvolvimento do projecto. Tal como na Casa de Imensas Janelas, a Casa com Cobertura Invertida situa-se num campo de experimentação singular, através do qual os Fala exploram temas e soluções, numa continuidade projectual que procura aperfeiçoar e consolidar modos de fazer.

Vista da Casa com Cobertura Invertida, Matosinhos © Tiago Silva Nunes



ENTRE O FASCÍNIO E O DESENCONTRO

Os Fala completaram os seus primeiros 10 anos de prática em 2023. A celebração oficial teve lugar a 19 de Janeiro de 2024, no Cinema Passos Manuel, no Porto, com uma conversa entre os seus quatro sócios, Filipe Magalhães, Ana Luísa Soares, Ahmed Belkhdja e Lera Samovich, mais dois convidados, Radim Louda, um dos sócios do escritório Central, e Max Kahlen, do escritório Dyvik Kahlen Architects. O aniversário fez coincidir o debate com o lançamento da revista japonesa *A+U* dedicada ao seu trabalho, num número com 54 projectos, 9 ensaios escritos por arquitectos convidados e 7 pelos Fala. A publicação na prestigiada revista *A+U* constitui por si só um facto assinalável. Dedicadas a arquitectos portugueses, num modelo monográfico, somente foram publicadas as obras de Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura em 2019, da dupla Aires Mateus em 2018 e de Tomás Taveira em 1987.

O percurso dos Fala, com apenas 10 anos de vida, tem sido fulgurante, sendo cada vez mais difícil ignorar o impacto, a curiosidade e a atenção que as suas obras suscitam⁴. Nos textos publicados na *A+U*, vários autores destacaram a singularidade da sua prática e a importante contribuição para o debate. Fala-se de uma linguagem, de uma maneira própria de fazer, da sistematização de um alfabeto de elementos de arquitectura, de uma mesma obra em evolução. O escritório Point Supreme, no seu ensaio da *A+U*, realçou o facto assinalável do atelier ter constituído uma linguagem reconhecível num tão curto espaço de tempo: “Poucos arquitectos conseguiram alcançar uma obra tão facilmente reconhecível numa fase inicial da sua carreira, e isto é uma competência muito valiosa.”⁵

Em 2022, os Fala integraram uma exposição que esteve patente na Garagem Sul, com curadoria de André Tavares, intitulada *Os Novos Novos / The Young New*⁶. Com uma selecção criteriosa de apresentação de apenas cinco jovens ateliers de arquitectura, o Fala Atelier foi escolhido juntamente com Barão-Hutter, Diogo Aguiar Studio, Ponto Atelier e Rar.Studio. Na exposição, para cada atelier havia um breve texto introdutório escrito pelo curador. É interessante perceber como o texto sobre os Fala reforçou uma ideia de reconhecimento de um universo distinto: “Os Fala desenvolveram uma

linguagem autoral própria em colagens animadas em planos e cortes abstractos, conseguindo encontrar os seus clientes nos interstícios e fendas de uma cidade que está a ser devastada pelo turismo. Empenham-se em desenvolver construções de baixo custo com um pragmatismo alegre, capaz de inverter o apelo das encomendas aparentemente absurdas e pouco atraentes que encontraram, resultando numa arquitectura irónica, desconcertante e sofisticada.”

O entusiasmo de André Tavares, então também programador da Garagem Sul (desde 2017), tornou-se mais evidente quando declarou: “O seu trabalho é uma obra-prima de abstracção geométrica e construção pragmática.” O mesmo entusiasmo foi também sentido numa conversa⁷ entre o curador e os cinco ateliers, gravada num estúdio montado no âmbito da exposição *Sound It*⁸. Curiosamente, a meio da conversa, quando André Tavares apresenta os Fala, acontece uma mudança inesperada de um registo em português para inglês: “Os Fala são, entre os arquitectos portugueses, dos que neste momento têm maior reconhecimento internacional e... *maybe because of that I will quickly switch to English as if it was an immediate relationship with your work.*” Apesar da passagem para o inglês se dever ao facto de Lera Samovich estar no estúdio de gravação com Filipe Magalhães, isso não invalida o simbolismo que a mudança de língua representa no posicionamento internacional do atelier.

Na sua intervenção, os Fala apresentaram a sua postura perante a arquitectura, afirmando estarem mais interessados em falar sobre arquitectura, pilares, janelas, materiais, do que em discutir a sociedade, a comunidade, a participação, a ecologia, a sustentabilidade ou o social. Perante uma observação de André Tavares sobre o singular posicionamento disciplinar do atelier, Filipe Magalhães respondeu: “Posso assegurar-vos que estou a ser o mais sincero possível quando digo que não temos uma agenda social, uma agenda ecológica, uma agenda política. Sinceramente, nós não nos importamos com isso. Incomoda-nos que a maior parte da arquitectura de hoje seja sobre estes temas. Nós estamos interessados em colunas, portas, janelas, lajes. É isso que nos interessa. Estamos interessados na cor, estamos interessados no padrão.”

Falar sobre o trabalho dos Fala não é um tema fácil, nem consensual, pois existe uma espécie de barreira que polariza a discussão, na qual de um lado existe curiosidade e abertura e do outro desconfiança e afastamento. Perante estes dois campos opostos, parece haver um desencontro entre as partes. Para perceber o fenómeno, é preciso haver disponibilidade para entrar no seu mundo, para além da superfície dos alçados, para além dos neo-pós-modernismos. O projecto dos Fala não é só fachada nem é só cosmética. Existe também espacialidade, construção, rigor, partilha de referências, temas e obsessões. Entre o fascínio e o desencontro, existe um campo de aproximação possível para o entendimento da sua prática, sem preconceitos nem considerações pré-estabelecidas.

O QUINTO PILAR

No Open House Porto de 2023, na visita à casa de Matosinhos, Filipe Magalhães poisou uma moldura em

3. fala, *A+U*, n.º 637, Outubro 2023.

4. O reconhecimento e a atenção internacional por parte de revistas conceituadas já tinha acontecido com a 2G em 2019, num número editado por Moisés Puente, ou com a *AV Projectos* em 2020 ou a *Arquitectura Viva* em 2023, com edição de Luiz Fernández-Galiano, entre outras publicações com diferentes formatos e origens.

5. Point Supreme, “The World as Form”, fala, *A+U*, n.º 637, Outubro 2023, pp. 26–27.

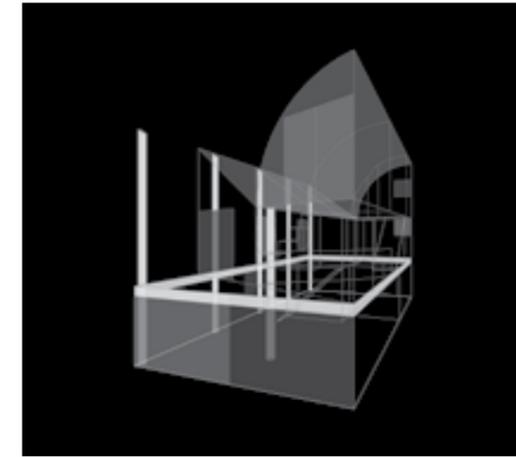
6. André Tavares (curador), *Os Novos Novos / The Young New*, Garagem Sul, Março/Setembro 2022: <https://www.ccb.pt/evento/os-novos-novos-2/2022-03-15/>

7. Podcast *Antecâmara*, “Os Novos Novos: André Tavares à Conversa com uma Nova Geração de Arquitectos”, ep. 13, Março 2022: <https://www.publico.pt/1999392>

8. Alessia Allegri, Pedro Campos Costa (curadores), *Sound It*, Garagem Sul, Março/Setembro 2022: <https://www.ccb.pt/evento/radio-antecamara-espacos-sonoros/2022-09-02/>

Diagrama Wireframe da Casa de Imensas Janelas, Lisboa © fala

Diagrama Wireframe da Casa com Cobertura Invertida, Matosinhos © fala



cima da banca da cozinha, com dois números da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* colocados lado a lado. A revista emoldurada da esquerda correspondia ao número 235 de 1984, com um desenho na capa da autoria de Kazuo Shinohara, e a da direita ao número 447 de 2022⁹, dedicado a uma nova geração de arquitectos europeus nascidos entre 1980 e 1990, com uma capa ilustrada por um desenho correspondente ao projecto da Casa com Cobertura Invertida.

Os dois desenhos das capas, com 40 anos de diferença, seguem ambos o modelo “wireframe”¹⁰, numa homenagem a uma representação gráfica caída em desuso mas entretanto resgatada e valorizada pelos Fala: “Hoje, os wireframes são tidos como garantidos uma vez que os softwares os desenvolvem de uma forma relativamente banal. No entanto, encaramo-los como uma oportunidade para conseguirmos ver através do projecto, como o Super-Homem, atingindo assim, em toda a sua amplitude, o controle e a exploração das intenções arquitectónicas. Estes desenhos são mais completos do que as plantas, cortes e alçados; são todos ao mesmo tempo e ainda mais.”¹¹

Olhando atentamente para o desenho que ilustra a capa da revista de 2022, percebe-se que o quinto pilar da fachada poente, junto ao jardim, não corresponde ao que hoje se pode ver no edifício — um pilar que se transforma numa coluna verde que se eleva na varanda do primeiro piso. Ou seja, o quinto pilar no desenho não apresenta a mesma altura dos restantes quatro que suportam a cobertura no segundo piso, ficando apenas pela altura do piso térreo, enquanto suporte da laje que avança para a varanda. Ao verificar a obra ainda em construção no Google Maps, constata-se que o quinto pilar não existe com as dimensões imponentes de hoje.

Perante a dúvida, Filipe Magalhães explicou que a ideia de aumentar a altura do pilar, para seguir e repetir a sequência dos quatro pilares, esteve prevista desde o início do projecto, chegando mesmo a ser incluída nos desenhos de execução. A mudança aconteceu na fase de obra, quando os clientes se separaram e decidiram colocar a casa à venda. Nesse momento, foi pedida a remoção do pilar na varanda para facilitar a venda do imóvel. Ou seja, durante alguns meses, a obra esteve de facto sem o quinto pilar elevado, tendo sido neste período de tempo que o projecto foi publicado na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Na recta final da obra, já

depois da publicação, os arquitectos conseguiram recuperar a dimensão inicialmente prevista para o quinto pilar. Entretanto, a casa nunca chegou a ser vendida, nem nunca chegou a ser habitada.

O forçar da sequência dos quatro pilares, num contra-senso formal, revela a importância que a coerência conceptual tem para os Fala. A obsessão por um desenho compositivo, com regras e lógicas próprias, obrigou à cofragem de mais dois pisos de pilar, triplicando a sua altura, numa coluna fixa à laje através de buchas químicas que fica, ao mesmo tempo, solta acima da varanda, sem qualquer função estrutural. A função é compositiva e formal, com uma vida e uma linguagem própria.

Chegaram a ser divulgadas montagens do projecto sem a coluna verde apoiada na varanda. E existirá para sempre a capa da *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 2022 com o “wireframe” a comprovar a existência do quinto pilar mais curto. As montagens, os desenhos e os “wireframes” foram depois refeitos e actualizados para a dimensão aumentada, numa operação que visou a coerência total do conceito projectual nas suas várias representações.

Sente-se neste projecto uma vontade de perfeição compositiva, de um controle formal do projecto que conduz no seu limite à cofragem e fixação de uma coluna com aproximadamente seis metros numa varanda. A radicalidade deste gesto, ambíguo e contraditório, aparentemente gratuito, já tinha acontecido na coluna azul que se solta da fachada da sua Casa e Atelier [067] ou na coluna suspensa do tecto, sem tocar no pavimento, da Casa Suspensa [079].

Parece existir nos Fala uma tentação de voltar aos desenhos, de voltar aos projectos, para afinar um pormenor, para acrescentar mais um elemento, para acertar uma dimensão, para alterar uma cor, num exercício de aperfeiçoamento obsessivo que procura uma coerência conceptual radical levada ao limite. Ironicamente, a coluna da Casa Suspensa, que serviu de pano de fundo para a fotografia oficial do Fala Atelier na última página da *A+U* por representar a singularidade da sua prática, acabou por ser demolida pelo cliente, sem autorização nem aviso prévio.

Terá sido essa uma das razões para os Fala, no Cinema Passos Manuel, terem afirmado que consideram hoje a obra acabada no momento em que fecham os desenhos e fotografam a obra, não interessando mais o que acontece a seguir. Naquele preciso momento, o projecto encerra-se na sua radicalidade: “O edifício não nos interessa realmente. Constitui apenas uma inevitável maquete à escala 1:1 para ser fotografada. Permite que algumas fotografias possam existir e ilustrar um discurso que nos interessa, mesmo que ninguém nos tenha colocado a questão. Os edifícios são construídos, fotografados, a vida toma conta deles, e nós seguimos em frente.”¹²

IMAGENS

- p. 56: Diagramas das plantas dos meios pisos 3, 2, 1 e 0 e dos cortes longitudinal e transversal da Casa de Imensas Janelas, Lisboa
- p. 57: Diagramas das plantas dos pisos da cobertura, 2, 1 e 0 e dos cortes longitudinal e transversais da Casa com Cobertura Invertida, Matosinhos
- p. 58: Vista do contexto da Casa de Imensas Janelas, Lisboa
- p. 59: Vista da Casa com Cobertura Invertida, Matosinhos



TWO HOUSES BY FALA ATELIER: BETWEEN FASCINATION AND MISMATCH

The Open House model makes it possible to visit diverse works of architecture during a certain weekend in the year, providing a unique opportunity not only for the curious and interested parties to come into contact with benchmark buildings but also for architecture students and professionals to gauge the importance and consistency of certain design projects presented.

At the most recent editions of Open House Lisbon¹ and Open House Porto,² three works by Fala Atelier were selected. In Lisbon, the firm was represented by its design for the House of the Countless Windows [*Casa de Imensas Janelas*] [094], and for Open House Porto, the works chosen were: the House with an Inverted Roof [*Casa com Cobertura Invertida*] [125] in Matosinhos, and the House with Many Faces [*Casa de Muitas Caras*] [082] in Porto.

In order to better understand Fala Atelier's spatiality and materiality, it is necessary to visit their built works. It is not enough to simply go by their collages or even by the elevations, nor is it enough to go by conferences, texts or interviews. This principle of gauging sense and pertinence naturally applies to all things done in architecture.

In the aforementioned two editions of Open House, in addition to witnessing the Fala work directly, there was also the possibility of following their discourse in a guided tour by Fala team members themselves that presented the spaces and the technical and legal reasons behind some of the forms and material choices, as well as the team's design obsessions and the outcomes of the client relationships during the design phase.

On these visits, it was certainly curious to note how the discourse is adapted to each context, easily going from the theoretical contextualisation, based on Japanese or Venturi references, to a regulatory contextualisation based around building heights and plot surface areas. It was also clear that the Fala design is the result of a conceptual design approach achieved on various levels, from the plan to the elevation and including the building details, such as the choice of materials, colours and textures.

HOUSE OF THE COUNTLESS WINDOWS

The House of the Countless Windows is one of Fala's most radical designs, where they have taken to the extreme a conceptual approach guided by a set of rules that orient the design, composition and materialisation of the spaces. When speaking of the building and its "countless windows", one easily gets the impression that it is a building containing several apartments or offices. But it is not. It is a single-family home. A building with 56 windows, all for one family. It is also a design project built anew, i.e. from the ground up, that has no relationship to previous buildings. It is set between two three-storey buildings in a street that is punctuated by anonymous, banal buildings.

For this design, a proposal was developed where the execution outlines were not very evident but very unique. The street facade, which has 28 windows, immediately announces the proposal's radicality and weirdness. In contrast to expectations, the choice was for a facade

solution with smaller window spans but in the same size as the neighbouring buildings, a somewhat deceptive composition that suggests a building on another scale, as if it had more floors. The composition – built on the basis of vertical measurements of 1.0 m for the window span, plus 0.4 m corresponding to the height of the slab forehead, plus 1.0 m for the next span, followed by another 0.4 m – presents a rhythm that is multiplied along the elevation, marking both the interior, with two window spans on top of each other per floor, and the exterior with a grid and a hypnotising scale.

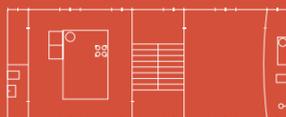
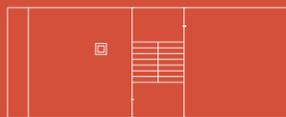
On the Open House visit, it was revealed that the elevation was conceived as it is because of a local council requirement that the design respect the size of the window spans in the houses in the street, without, however, imposing minimum or maximum dimensions. Indeed, the double window span on each floor proposes an unusual relationship between the interior and the exterior. With one span next to the ceiling and another next to the floor, a strip of 0.4 m is left between the 1.0 m and 1.4 m levels that renders a frontal view to the exterior difficult if one is seated. Moreover, one should not have two openings to the street on top of one another.

The two-fold window span per floor takes on another dimension of weirdness through the fact that the house has mismatched floors, with one central set of stairs providing access to half-floors and giving rise to three floors on one side and four on the other. In other words, if one looks attentively at both facades, and notices objects placed on the floor, it is possible to understand that the window spans on the left-hand side are not equal to the same floor on the right. In this reading of the facades, one can also detect two mirrored vertical narrow strips that dematerialise the building's site via its two gable walls, giving rise to, through the reflections, a surprising suspension effect.

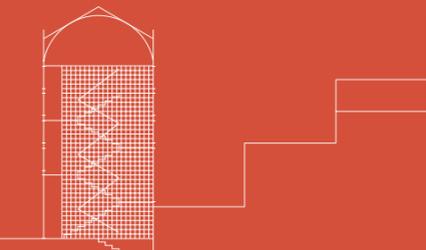
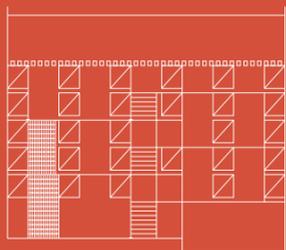
The staircase, which is made of concrete and features two flights of stairs per floor separated by a white metal grid, is between two large continuous glass brick walls, which are not interrupted between the floors. Taking the same conceptual approach to the division of the spaces, all interior walls perpendicular to the street are made entirely of glass bricks. Once again, this is a challenge to convention, with the transparency of the glass brick partially filtered between walls, bedrooms, kitchen and bathrooms. It is impossible not to acknowledge that there is a problematic relationship with privacy, particularly when one can make out bodies and movements in the bathrooms and bedrooms because of the glass brick walls. Strangely enough, the client bought into the concept and felt very calm and at ease with the proposed solution.

On the visit the explanation was also provided that the building could only occupy 20% of the plot on account of the fact that the land was classified in the Municipal Master Plan as a green area to be preserved. Thanks to this conditioning factor, Fala Atelier opted for a volume that was aligned with the street, continued the neighbouring facades without any interruptions

in the gable walls, so that the building's depth resulted from the arithmetic calculation between 20% of the plot and the facade length. This circumstance also led to the solution of a green, vaulted roof as a form of exaggerating the response to the preservation of the green space. The vault on the inside of the building fronts and finishes off the living room space at the highest level on the uppermost half-floor, with only two windows next to the floor on either side. The living room is very closely linked to the kitchen one half-floor below, with four windows on either side. The kitchen features a large island area and a high ceiling crossed by a long extraction pipe in red and green suspended from the vaulted ceiling. The kitchen and living room share the same longitudinal vaulted ceiling, which rests on a



Diagrams of the plans 3, 2, 1 and 0 of the House of the Countless Windows, Lisbon © fala



Diagrams of the longitudinal and transversal sections of the House of the Countless Windows, Lisbon © fala

horizontal chequered strip one metre from the floor that is in alignment with the upper part of the windows. The glass brick walls do not go beyond that strip, thus giving rise to a continuous open space without dividing walls.

It is interesting to note how the design commission came about. The clients, a French-born couple, became aware of Fala's work through indication by a Parisian architect. After seeing many Instagram posts containing montages, drawings and photographs, the clients decided to contact Fala for a first meeting, which led to the beginning of the whole process and award of contract.

The relationship with the clients established during the design process is one of the points that Fala addresses on the Open House visits; they share how important their (the clients') openness and availability in terms of the form were for development of the design. Here it was interesting to find out that the clients had initially referenced the film *Mon Oncle* by Jacques Tati for the design, thus sharing with the architects a desire for experimentation in the chosen conceptual strategy. It is also important to understand the constant commitment to the Fala programme on the part of the clients: in spite of a design radicality that could have led to them distancing themselves, the clients continued to maintain a relationship of accomplices through new commissions that are currently ongoing.

HOUSE WITH AN INVERTED ROOF

As in Lisbon, the Fala team also carried out a new design for single-family home in Guifões/ Matosinhos. The two buildings, completely new, provide an opportunity for a better understanding of the reasons behind the design process. This is not a conversion of an existing building or a remodelling; it is something that had to be idealised from the very beginning, thus revealing the origins of the thought process. Obviously, designs are not born out of nothing and, in these cases, have to adapt to the restrictions of the place – not the *place* in the sense of *mythical place* where the solution comes at the end of mature introspection, but the *place restricted* by regulatory norms and legal limits. To this restricted context, the Fala team brought with them their formal universe, design language and alphabet and adapted it, consolidating it and expanding it to each new design.

The House with an Inverted Roof is on a long, narrow plot in a peripheral neighbourhood in Guifões, which is punctuated by houses aligned with the street without footpaths and with garden and kitchen garden spaces in the backs. Once again, the Fala Atelier had to work in difficult, anonymous terrain of low quality. A visit to the work revealed that the inverted roof, which gives the house its name, is a response to a plot division regulation that deemed that the building had to have the same height as the neighbouring buildings. Without disrespecting this plot division regulation, the proposed design meant that 50% of the floorspace required for the uppermost floor was contained in an unusual, in formal terms, composition that inverts and subverts the shape of the traditional roofs of the neighbouring houses. The result is surprising, in that it features a new roof design for where the longitudinal elevation on the street meets the facade topped off with a silhouette made up of a triangle and a circle quadrant.

The house has three floors; with a garage, living room and kitchen on the ground floor, three bedrooms on the first floor and another on the second. The unusual form given to the facade

is the result of the choice for an inverted roof, corresponding to the design of a transversal cross section through the building: on the one hand, one has a semi-vaulted ceiling area to the corridor, bedroom and bathroom on the second floor; and, on the other, a high and sloping ceiling in the bedrooms on the first floor. The spatial exploration in the bedrooms is taken to the maximum, going much further than the standard-height ceilings of the neighbours' houses.

The design for this house also uses glass brick walls. While in the Lisbon house, glass bricks are used only in interior walls, here in Matosinhos they are used on the western facade for the ground floor wall. The use of this material once again raises functional questions: while in Lisbon, the glass resulted in exposure of the bedroom and bathroom areas; in Matosinhos, the glass brick proved to be insufficient for use in external walls. However, one understands that the use of the glass brick is not a mere a response to functional issues of a technical and practical order. Its use is part of a wider discourse of a conceptual or even fetishistic order in that it continues an exploration in plastic terms of the limits to the material's potential.

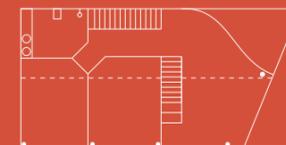
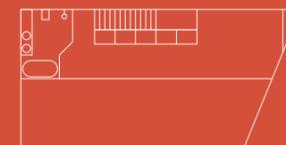
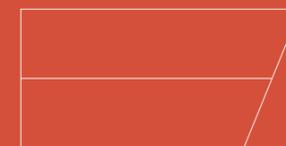
The western facade also features another issue, with its linear sequence of five pillars from the garage to the garden. These five pillars, which are painted a light green colour that is typical of the Fala colour palette, reach the same height as the three-storey house, going from the ground floor up to the roof. On the ground floor, the pillars are placed along the glass brick wall, and can be perceived on the inside thanks to the transparency. On the first floor they emerge twice as large in the bedroom corners and, in an imposing and totally unusual way, the fifth pillar emerges in a balcony corner, in an isolated fashion, bereft of any structural function at all. Seen from the garden, one understands the vertical continuity of the pillar in the living room on the ground floor and what is apparently the same pillar emerging from the balcony.

The two round windows in the bedrooms on the first floor facing westwards are part of a composition that recalls the two windows in the modernist house in the film *Mon Oncle*, an anthropomorphic register that is underlined by the blue panels. Once again, one has a reference to Jacques Tati, an allusion that suggest there is some kind of connection between the two worlds: that of Tati, with its criticism of a certain tendency towards abstraction in modern architecture; and that of Fala, with their criticism of a certain tendency towards minimalism in contemporary architecture. As in the modernist house in *Mon Oncle*, or indeed in Mr Hulot's house in that film, the two houses in Lisbon and Matosinhos share a fascination for humorous elevations and mismatched cross sections.

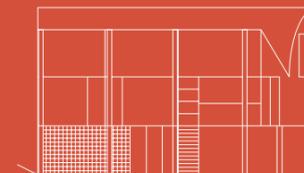
To get from one floor to another in the House with an Inverted Roof one uses two sets of stairs: from the ground to the first floor, one uses a stairwell that is perpendicular to the plot, in the middle of the building between the garage and the kitchen; a second flight of stairs leads up to the second floor and roof but it is placed next to the wall to the neighbour. The inverted roof can only be lived in and walked through in the space of the semi-vaulted ceiling area in the section against the wall to the neighbour. In Guifões, the semi vaulted roof rests on the floor, in contrast to the Lisbon house, where the vaulted roof rests at a height of at least one metre. The fact that the curvature of the ceiling begins at the flooring level, a curvature of 90 degrees, considerably limits the usable space on the second floor. With

the longitudinal placement of the stairwell, the space becomes even more limited, allowing for only a corridor connecting the room facing the garden and the bathroom on the street side. At the top of the building on the second floor, these two rooms make full use of the ceiling height resulting from the semi-vaulted ceiling height to present a spatial configuration that is very unusual for a residential programme.

One of the clients for this house is a fashion designer, which had a decisive influence on the plastic and spatial exploration of the Fala team in terms of their combination and choice of materials. Once again, there was agreement between client and architect, reflecting the same desire and openness in terms of forms for development of the design. As with the House of the Countless Windows, the House with an Inverted Roof was uniquely experimental, and the Fala team



Diagrams of the plans of the roof, 2, 1 and ground level of House with an Inverted Roof, Matosinhos © fala



Diagrams of the longitudinal and transversal sections of the House with an Inverted Roof, Matosinhos © fala



View of the context of House of the Countless Windows, Lisbon © Tiago Silva Nunes

were able to explore themes and solutions in a design continuity that sought to perfect and consolidate the ways in which things were done.

BETWEEN FASCINATION AND MISMATCH

Fala celebrated the first 10 years of existence in 2023. The official celebration took place on 19 January 2024 at the Passos Manuel cinema in Porto, with a conversation between the four managing partners, Filipe Magalhães, Ana Luísa Soares, Ahmed Belkhdja and Lera Samovich, plus two invited guests, Radim Louda, one of the partners in the Central architectural office and Max Kahlen from Dyvik Kahlen Architects. The anniversary meant that the debate and the launch of the issue of the Japanese magazine *A+U* dedicated to their work were on the same date; the issue contained 54 designs, 9 essays written by guest architects and 7 by Fala team members themselves.³ Publication in the prestigious *A+U* magazine was in itself a remarkable achievement. Dedicated to Portuguese architects, and employing a monographic model, only the works of Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura (in 2019), the Aires Mateus duo (in 2018) and Tomás Taveira (in 1987) had been published so far.

The career of Fala Atelier, now only 10 years of age, has been dazzling, and it is increasingly difficult to ignore the impact of their works and the curiosity and attention they attract.⁴ In the texts published in *A+U*, diverse authors highlighted the uniqueness of their designs and important contribution to the architectural debate. One speaks of an idiomatic style, an own way of doing things, of systematisation of an alphabet of architectural elements, even of a work in evolution. In their essay in *A+U*, Point Supreme

architectural office, highlighted the remarkable fact that the atelier has constituted a recognisable language of its own in such a short time: "Few architects have achieved an oeuvre so instantly recognizable so early in their careers, and this is a very valuable ability."⁵

In 2022, Fala Atelier was included in an exhibition at Garagem Sul curated by André Tavares; the title of the show was *Os Novos Novos/The Young New*,⁶ With the judicious decision to present the work of only five young architectural firms, Fala Atelier was chosen, together with Barão-Hutter, Diogo Aguiar Studio, Ponto Atelier and Rar.Studio. For each atelier in the exhibition there was a brief introductory text written by the curator. It is interesting to note how the Fala Atelier text reinforced the idea of recognition of a distinctive design universe: "Fala Atelier has developed its own authorial design idiom in its animated collages in their plans and abstract cross sections and has been able to find its clients in the interstices and cracks of a city being devastated by tourism. They have committed to developing low-cost buildings with a joyful pragmatism that is capable of turning the seemingly absurd and not very attractive commissions they receive around, to produce ironic, disconcerting and sophisticated architecture."⁷

The enthusiasm expressed by André Tavares, who at the time was also responsible for defining the Garagem Sul programme (from 2017 onwards), became more evident when he declared: "Their work is a masterpiece of geometric abstraction and pragmatic construction." The same enthusiasm came across in conversation⁸ between the curator and the *Sound It* exhibition.⁸ Curiously enough, in the middle of the conversation, when

Tavares introduced Fala Atelier, there was a sudden change in the recording from Portuguese to English: "Of Portuguese architects, those in Fala Atelier are perhaps the most internationally recognised and... maybe because of that I will quickly switch to English as if it was an immediate relationship with your work." Despite the switch to English having to do with the fact that Lera Samovich was in the studio with Filipe Magalhães, the symbolic nature of the change of language for the international positioning of the atelier still stands.

In the interview, the Fala team members indicated their stance on architecture and asserted that they were more interested in talking about architecture, pillars, windows and materials than discussing society, community, participation, ecology, sustainability or social issues. After an observation by André Tavares on Fala's rather singular professional positioning, Filipe Magalhães responded: "I can assure you that it's very honest when we say that we don't have a social agenda, an ecological agenda, a political agenda. We very honestly don't care about that. It is something that bothers us that most architecture today is mostly about that. We care about columns, doors, windows, slabs. We care about that. We care about the colour, we care about the pattern."

Speaking on the work of Fala is not easy, nor is it a consensual matter, for there is a kind of barrier that polarises the debate: on one side of the barrier there is curiosity and openness; on the other there is distrust and distancing. Given these two opposing fields, there would seem to be a mismatch between the two parties. In order to better understand this phenomenon, one has to be open to entering into the world of Fala,

beyond the elevation surfaces and beyond neo-post-modernisms. The Fala design is not just a facade, nor is it cosmetics. There is also spatiality, construction, rigour, reference sharing, themes and obsessions. Somewhere between fascination and mismatch, there is a field of possible approximation towards understanding their work without prejudice or preconceptions.

THE FIFTH PILLAR

On a visit to the house in Matosinhos as part of Open House Porto 2023, Filipe Magalhães placed a picture frame on a kitchen work bench that featured two separate issues of *L'Architecture d'Aujourd'hui* magazine side by side. The framed front cover of the magazine on the left was from issue no. 235 of 1984; it featured a drawing by Kazuo Shinohara; that on the right was from issue no. 477 of 2022,⁹ devoted to the new generation of European architects born between 1980 and 1990; it featured a drawing for the design for the House with an Inverted Roof.

The two front cover drawings, separated by almost 40 years, both followed the wireframe¹⁰ model, paying homage to a graphic representation system that had fallen into disuse but had been recovered and appreciated by Fala: "Today, wireframes are taken for granted since software deal with them in a more or less banal way. Yet, we see in them an opportunity to see through the project, like Superman, and thus achieving a control and exploration of the architectural intentions to their full extent. These drawings are more complete than plans, sections or elevations; they are all at the same time, and a bit more."¹¹

An attentive look at the drawing that illustrated the front cover of the magazine in 2022 reveals that the fifth pillar on the western facade next to the garden, is not that which today one can see in the building — a pillar that becomes a green column that comes out on the first-floor veranda. In other words, the fifth pillar in the drawing does not have the same height as the other four that support the roof on the second floor, going only as far as the ground floor height, as a support for the slab advancing towards the balcony. A quick check on the work in construction on Google Maps shows that the fifth pillar does not have the imposing dimensions of today.

Presented with this question, Filipe Magalhães explained that the idea of increasing the pillar's height to be in line with and repeat the sequence of the four other pillars, was something that was present at the very beginning of the design project and was even included in the final drawings. The change took place in the work phase, when the clients went through a separation and decided to sell the house. It was then that a request for removal of the pillar from the balcony was made, in order to make it easier to sell the property. In other words, for several months, the work indeed did not have the higher fifth pillar, and it was in this period that the design was published in *L'Architecture d'Aujourd'hui* magazine. In the final stretch, after publication, the architects were able to reinstate the initial dimensions of the fifth pillar. Meanwhile, the house was never sold, nor has it ever been lived in.

Forcing the sequence of the four pillars, in a certain countersense in terms of form, reveals the importance of conceptual coherence for Fala. The obsession with composite design, which has its own rules and logic, made formwork for two more floors of pillar necessary, tripling it in terms of height; it became a column fixed to the slab by chemical plugs and was, at the same time,



View of the House with an Inverted Roof, Matosinhos © Tiago Silva Nunes

free-standing above the height of the balcony and did not have any structural role. The role is purely composite and formal, and it has its own life and stylistic idiom.

Montages of the design project without the green column supported on the balcony were disseminated. And the cover of *L'Architecture d'Aujourd'hui* from 2022 with the wireframe documenting the existence of the shorter fifth pillar will always exist. The montages, drawings and the wireframes were later redone, updated to show the increased size, an operation aimed at the overall coherence of the design concept in its various representational forms.

In this design one feels a desire for composite perfection, for formal control of the design, which led, in the end, to extra formwork and the fixing of a column of approximately six metres to a balcony. The radicality of this ambiguous, contradictory and seemingly gratuitous action had already been shown in the blue column that comes out of the facade of Fala's House and Atelier [067] or in the column suspended from the ceiling, without touching the floor, in the Suspended House [079].

At Fala Atelier, there would seem to be a temptation to go back to the drawings, to go back to the designs, and re-do a detail, add one element more, get a certain size right, change a colour; it is an exercise of obsessive perfectionism that seeks a radical conceptual coherence taken to the extreme. Ironically, the column in the Suspended House, which served as a backdrop for Fala Atelier's official photograph on the last page of the *A+U* issue, as it represented the singularity of their work, ended up being demolished by the client without authorisation or advance warning.

This is one of the reasons why Fala asserted at the Passos Manuel Cinema event that they regard a work as finished the moment they are no longer designing it and the work is photographed; they are also no longer interested in what happens afterwards. In that precise moment, the design is finished, in all its radicality: "The building doesn't really matter to us. It is just a necessary 1:1 model to be photographed. It allows for a few images to exist and to illustrate a discourse we care about even if no one asked for it. Buildings are built, photographed, life takes over, and we move on."¹²

1. *Open House Lisbon 2023*, 12th edition; produced by: Lisbon Architecture Triennale; curated by: Embaixada (Cristina de Mendonça, Nuno Griff, Paulo Albuquerque Goinhas), 13 and 14 May 2023.
2. *Open House Porto 2023*, 8th edition; produced by: Casa da Arquitectura; curated by: Pedro Baía, Magda Seifert, 1 and 2 July 2023.
3. *fala, A+U*, no. 637, October 2023.
4. Recognition by and international attention from renowned magazines, among other publications of various formats and origins, had already been the case with 2G in 2019, with an edition edited by Moisés Puente, *AV Proyectos* in 2020 and *Arquitectura Viva* in 2023, with an edition under Luiz Fernández-Galiano.
5. Point Supreme, "The World as Form", *fala, A+U*, no. 637, October 2023, pp. 26–27.
6. André Tavares (curator), *Os Novos Novos/The Young New*, Garagem Sul, March/September 2022: <https://www.ccb.pt/evento/os-novos-novos-2/2022-03-15/>
7. *Antecâmara* podcast "Os Novos Novos: André Tavares à Conversa com uma Nova Geração de Arquitectos", ep.13, March 2022: <https://www.publico.pt/1999392>
8. Alessia Allegrì, Pedro Campos Costa (curators), *Sound It*, Garagem Sul, March/September 2022: <https://www.ccb.pt/evento/radio-antecamara-espacos-sonoros/2022-09-02/>
9. "Europe: Nouvelle Génération", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 447, February 2022.
10. *fala, fala: Wireframes*, October 2022: <https://drawingmatter.org/fala-wireframes/>
11. Filipe Magalhães, "Wireframe", *News, L'Architecture d'Aujourd'hui*: <https://www.larchitecturedaujourdhui.fr/wireframe/?lang=en>.
12. *fala, fala: Photography, Drawing Matter*, December 2022: <https://drawingmatter.org/fala-photography/>

IMAGES

- p. 48: View of House with an Inverted Roof, Matosinhos
 p. 49: View of the facade of House of Countless Windows, Lisbon
 p. 50: Collage of the elevation of House of the Countless Windows, Lisbon
 p. 51: View from the living room to the kitchen of House of the Countless Windows, Lisbon
 p. 51: Collage of the kitchen of House of the Countless Windows, Lisbon
 p. 52: Collage of the elevation of House with an Inverted Roof, Matosinhos
 p. 52: Collage of House with an Inverted Roof, Matosinhos.
 p. 53: View of House with an Inverted Roof, Matosinhos
 p. 54: Wireframe diagram of House of the Countless Windows, Lisbon
 p. 55: Wireframe diagram of House with an Inverted Roof, Matosinhos

COMING TOGETHER UMA TRILOGIA DE FILMES DO CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE



Instalação *What Role Can Film Have as a Curatorial Tool* no Instituto, Porto, 2023. © Ivo Tavares Studio

1. Jean Baudrillard, "The Ecstasy of Communication", in H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, Seattle: Bay Press, 1987, pp. 126-34.

2. Quase metade dos inquiridos no estudo *Scroll. Logo Existo! Comportamentos Aditivos no Uso dos Ecrãs*, do Instituto para os Comportamentos Aditivos e as Dependências (ICAD), declararam que usam a Internet como "escape" ou para procurar alívio para a frustração e sentimentos de culpa, ansiedade, tristeza. "Vício dos Ecrãs: Jovens Estudantes Desempregados são os Grupos de Maior Risco", *Público*, 23.01.2024.

APONTAMENTOS SOBRE IMAGENS TELEVISUAIS

No momento em que ler estas palavras, é provável que tenham já passado pelos seus olhos uma série de imagens televisuais sob a forma de *stories*, *reels*, *feeds* ou *lives*, que fez deslizar pelo ecrã do seu telemóvel num estado de semi-distração. Se calhar já fez uma chamada *FaceTime*, participou numa reunião por *zoom*, assistiu a um evento em directo ou viu uma série de streaming, tudo a partir do pequeno objecto que segura nas mãos. Nem há duas décadas, os meios de comunicação funcionavam ainda em tecnologias próprias, com códigos e linguagens específicos: imprensa, rádio, telefone, televisão, cinema, vídeo. Com o surgimento do digital, das aplicações e redes sociais, a tendência geral é para uma cada vez maior convergência mediática e compressão dos vários tipos de *media* num único ecossistema global, i.e., a internet. O Instagram (IG), rede social normalmente associada à partilha de conteúdos ligeiros e de *lifestyle*, transformou-se nos últimos meses num veículo primordial de transmissão massiva de informação, quando os tradicionais meios de comunicação social falharam ou foram impedidos de cobrir em pleno certos acontecimentos. Desde Outubro de 2023, jornalistas palestinianos têm usado o IG para mostrar ao mundo a extensão da destruição de Gaza pela acção da contra-ofensiva israelita. São imagens sem filtros, sem edição, captadas pelos próprios e publicadas nas suas páginas pessoais (quando conseguem obter acesso à internet), que resultam em raras janelas de observação directa e crua sobre o caos e o sofrimento que atingiu a população daquele território, entretanto reduzido a escombros. Jovens jornalistas palestinianos, como Motaz Azaiza de 24 anos, que ao fim de 100 dias de conflito era seguido por 18 milhões de pessoas no IG (ultrapassando até o presidente norte-americano Joe Biden), Bisan Owda de 25 anos com 3,8 milhões de seguidores e Plestia Alaqad de 22 anos com 4,7 milhões de seguidores, entre outros, têm sido o rosto da cobertura no terreno da destruição física e humana na Faixa de Gaza.

A forma linear, passiva e unidireccional como se consumia informação nos meios de comunicação tradicionais foi subitamente alterada por um envolvimento cada vez mais participativo e interactivo dos consumidores, tornando cada espectador num potencial *broadcaster*. Não deixam de ser tempos estranhos estes, em que filmagens em bruto de um conflito activo surgem na mesma dimensão de *selfies* e *memes*, de *vloggers* e *influencers*, num vórtex ininterrupto de imagens televisuais produzidas para absorção instantânea, entre publicidade e informação que não escolhemos, e geridas por algoritmos que não controlamos. Ainda sem o impacto actual do digital ou da *internet*, Baudrillard escrevia nos anos 1980 sobre *a ecstasy de comunicação* como a "diluição de todos os acontecimentos, todos os espaços, todas as memórias" numa única dimensão: a dimensão da comunicação — e isso, dizia, era até *obsceno*, não num sentido de obscenidade do que é "escondido, reprimido, obscuro", mas antes do que é «visível, demasiado visível, do que já não contém um segredo e está inteiramente diluído em comunicação e informação". Reconhece-se uma forma de consumo de conteúdos digitais que se pode definir como excessiva, avassaladora e até potencialmente nociva — associada a um certo "vício dos ecrãs", com impacto comprovado na saúde mental e no bem-estar geral das pessoas². Mas existe também uma outra faceta, talvez mais positiva e optimista, que a pandemia já tinha vindo revelar, em como ferramentas televisuais podem servir para proporcionar espaços de encontro e de sincronização colectiva, até de conforto comunitário, em tempos de grande crise e ansiedade planetária. E é neste ponto que podemos especular sobre o potencial contributo destas imagens em práticas mais expandidas da arquitectura e numa consequente ampliação mediática da intervenção dos arquitectos na esfera pública, tanto na física como na virtual.

JUNHO NO PORTO

Últimos dias de Junho (2023), no Batalha Centro de Cinema: o Canadian Centre for Architecture (CCA) foi a instituição convidada da edição de celebração de uma década de existência do festival *Arquiteturas* — festival de cinema dedicado à arquitectura, agora sediado na Invicta sob a direcção de Paulo Moreira e com organização de INSTITUTO, depois de oito edições realizadas em Lisboa sob a direcção de Sofia Mourato. A presença do CCA no Porto traduziu-se numa série de iniciativas activadas por momentos de debate e conversa com Giovanna Borasi, arquitecta e actual directora da instituição, em torno de uma reflexão sobre o papel dos suportes filmicos nas várias linhas de acção deste centro de investigação, arquivo e museu.



Na sessão de abertura do *Arquiteturas*, em estreia mundial, exibiu-se a mais recente produção filmica original do CCA e o último documentário de uma trilogia concebida por Borasi, com realização de Daniel Schwartz, *Where We Grow Older* (2023, 30'). Noutra sessão foram exibidos os outros dois documentários que compõem a trilogia, *When We Live Alone* (2020, 27') e *What It Takes to Make a Home* (2019, 29'). Houve ainda uma projecção de filmes raros das colecções do CCA, que incluiu *Conical Intersect* de Gordon Matta-Clark (1975, 41') e *Film for House IV* de Peter Eisenman (1973, 3'42), e do outro lado dos Aliados, no INSTITUTO, esteve montada uma pequena instalação com alguns excertos de filmes produzidos pelo CCA ou saídos do seu arquivo (entre outros materiais complementares como *storyboards*, testes de impressão, posters promocionais, vídeo-cassetes e películas). Como o título da mesma indicava, esta instalação tinha como objectivo reflectir sobre “o papel que o filme pode ter como ferramenta curatorial” (*What role can film have as a curatorial tool?*).

Ainda no âmbito do programa oficial desta edição do *Arquiteturas*, foram exibidos dois filmes da Building Pictures — uma produtora de filmes e *podcasts* de arquitectura com direcção da arquitecta Sara Nunes, o olhar por trás da câmara de filmar — em torno da obra do arquitecto Nuno Valentim.

Albergues Nocturnos do Porto (2018, 3') apresenta uma obra de reabilitação de um edifício que acolhe pessoas sem-abrigo a partir do testemunho de um dos seus utentes. *De Volta à Cidade* (2023, 30') explica o processo de reabilitação do Mercado do Bolhão pela voz dos autores do projecto de arquitectura, em paralelo com filmagens dos trabalhos de construção — são imagens captadas com recurso a *drone*, que mostram o mercado em vistas áreas ou *travellings* frontais, aproximando-se da visão em planta ou alçado dos desenhos arquitectónicos. Os filmes da Building Pictures resultam assim num formato criativo e acessível de promoção do trabalho de arquitectos portugueses, assim como em publicidade eficaz para as empresas de construção que patrocinam a sua realização.

Na mesma semana, em Matosinhos, teve lugar um outro evento de arquitectura que contou também com a ante-estreia de um filme. Foi no dia 25 de Junho: Álvaro Siza cumpriu 90 anos e a Casa da Arquitectura — Centro Português de Arquitectura celebrou o seu aniversário com a projecção de *SIZA* (2023, 60'), um documentário de carácter biográfico, com grande enfoque na vida pessoal do arquitecto português e depoimentos de diversos familiares e amigos. Realizado pelo publicitário, diretor de criação e produtor brasileiro Augusto Custódio, teve produção executiva da plataforma de streaming Gallery, vocacionada para a exibição de documentários e séries sobre arquitectura e design, onde se prevê que o filme venha a estar disponível em breve para visualização online³. *SIZA* assume uma vertente comercial, pouco comum em documentários culturais e de formato biográfico, com a inclusão de publicidade directa a uma marca através de *product placement* — numa cena do filme, o neto do arquitecto, também com formação em arquitectura, é colocado a conduzir um automóvel da marca patrocinadora. Num pequeno texto explicativo na plataforma Gallery, a inclusão de *product placement* no documentário “ressalta a importância de explorar o mercado de arquitetura e design como um nicho de alto valor para as empresas”⁴.

Ainda na Casa da Arquitectura, é de destacar também a componente audiovisual das exposições patentes nessa altura, dedicadas à obra e pensamento de Paulo Mendes da Rocha. Em *Geografias Construídas*, na nave principal, pequenos filmes realizados por Felipe De Ferrari e Ciro Miguel transportam de imediato o visitante para a vivência quotidiana dos espaços projectados pelo



Stills do filme *Where We Grow Older* (30', 2023), terceiro de uma série documental em três partes, concebido por Giovanna Borasi, dirigido por Daniel Schwartz e produzido pelo Canadian Centre for Architecture. © CCA

“Entendemos a arquitetura mais como um sistema, uma plataforma onde as actividades têm lugar, do que como um produto mais fechado e acabado. No fundo, são lugares onde a vida acontece e relações entre as pessoas” — explica Pau Vidal, arquitecto, autor do projecto da rua Ali Bei em Barcelona (2012–2020), integrado no programa público de habitação social promovido pelo Institut Municipal de l’Habitatge i Rehabilitació. As vivendas dotacionales de Barcelona são um dos modelos investigados em *Where We Grow Older*.

Still do documentário *Siza* realizado por Augusto Custódio, 2023. © Gallery Company CCT

3. “A primeira plataforma de streaming do mundo com documentários e séries sobre arquitectura e design”: <https://www.thecollection.gallery/>

4. In Peugeot + Gallery: *Product Placement in Álvaro Siza Vieira Documentary*, 22 de Junho de 2023: <https://www.thecollection.gallery/post/peugeot-gallery-product-placement-in-%C3%A1lvaro-siza-vieira-s-documentary>

5. A exposição *Geografias Construídas: Paulo Mendes da Rocha* teve curadoria de Jean-Louis Cohen e Vanessa Grossman, com projecto expositivo de Eduardo Souto de Moura e Nuno Graça Moura. *Paulo: Para Além do Desenho – Conversando com Paulo Mendes da Rocha* teve curadoria de Rui Furtado e Marta Moreira, com projecto expositivo de Ricardo Bak Gordon. Estas duas exposições da Casa da Arquitectura inauguraram no dia 26 de Maio de 2023, ficando patentes até 8 de Setembro e 14 de Abril de 2024, respectivamente.

“Como é que a arquitetura nos pode inspirar a mudar a forma como valorizamos o cuidar [care] numa escala cívica mais alargada?”, questiona Maria Moran Jaan, artista e co-fundadora do projecto *Corehaus* (2020–) em Baltimore, um modelo de co-habitação intergeracional de gestão privada, destinado a albergar idosos e cuidadores com as suas famílias no mesmo edifício, em unidades habitacionais independentes organizadas em torno de espaços partilhados. Esta pergunta surge a dada altura em *Where We Grow Older* e acaba por sintetizar aquelas que são as principais preocupações da trilogia, podendo servir quase como um manifesto que guia a investigação dos três filmes.



Cartaz do filme *Where We Grow Older* (CCA, 2023). © Studio Christian Lange

arquitecto paulista, num registo frontal de imagens fixas, animadas por subtis ambientes sonoros. Na galeria da Casa, a exposição *Paulo: Para Além do Desenho* dá a conhecer conversas e palestras do arquitecto numa espacialização do formato audiovisual, em que um vídeo montado pelos curadores é transmitido de forma assíncrona em cinco ecrãs de televisão, enquanto 160 imagens e fotografias são exibidas em múltiplos *tablets* suspensos por cabos⁵.

O entendimento do que pode ser categorizado como *filme de arquitectura* é vago e ambíguo porque nesse chavão cabe o mais variado tipo de produções, desde uma pequena gravação de telemóvel efectuada por um arquitecto, a grandes produções de cineastas reconhecidos. Nos eventos daquela última semana de Junho no Porto, podemos encontrar algumas pistas para os diferentes usos possíveis do filme, ou da imagem televisual, em torno da arquitectura: objectivos e finalidades a que se propõem (investigação, divulgação, promoção), fontes de financiamento que permitiram a sua criação (mecenato, patrocínio, publicidade directa), locais e contextos de exibição (festivais, exposições, eventos especializados) e, por fim, a residência final que acabam por ocupar na *internet* (*websites*, plataformas streaming ou de partilha de vídeos).

Mesmo nos primórdios do cinema, há quase cem anos, o *filme de arquitectura* assumia já vocações e abordagens também muito diferenciadas, mesmo que tecnicamente reduzido a um único suporte (filme mudo em película a preto e branco). Numa segunda-feira de 1931, no dia 14 de Dezembro, o auditório da Salle Pleyel em Paris enchia-se para uma “soirée de propagande” organizada pela revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*, onde foram projectados diversos filmes dedicados à “arquitetura de hoje” — intercalados com intervenções de vários arquitectos, entre os quais Le Corbusier, que terá provocado forte tumulto na plateia de 3000 pessoas (numa sala com capacidade para 2600). Segundo o relato de um redactor da revista, Pierre Vago, a sessão terá começado com um filme suíço de divulgação da “nova arquitectura” do país (com legendas em alemão, para grande irritação da audiência). Seguiu-se uma série de “filmes técnicos” em torno de assuntos como “construção em terrenos difíceis”, “isolamento da casa”, “impermeabilização dos terraços” e “grandes trabalhos públicos”. Depois terá sido projectado o (hoje icónico) *Architecture d’Aujourd’hui* que, nas palavras do redactor, consistia num “poema filmado” sobre a arquitectura de Le Corbusier, obra do “maravilhoso realizador” Pierre Chenal. Exibiu-se ainda um filme sobre o trabalho do arquitecto francês Michel Roux-Spitz e um outro filme intitulado *1900-1931*, editado pela revista com base num esquema de Vago, o redactor. Mais de quatro horas depois do seu início, a *soirée* terminou com uma série de “filmes publicitários”, que já não terão sido “tão apaixonantes” como os filmes anteriores⁶.

As imagens filmadas da arquitectura costumam localizar-se algures entre o documento informativo e o exercício poético, entre a divulgação cultural e a promoção comercial — foi assim na sessão de 1931 e continua a verificar-se em 2023. A passagem do CCA pelo Porto e a exibição da trilogia *What, When, Where* parece, contudo, apontar para um caminho pouco explorado e ainda algo inédito: uma instituição internacional de arquitectura a apostar na produção própria de projectos audiovisuais, para servirem como fins em si mesmos e não como complemento de exposições ou outra programação. Porquê este investimento crescente do CCA no formato *filme*?

SERVIÇO PÚBLICO

O CCA é uma fundação privada sem fins lucrativos que tem como missão tornar a arquitectura um assunto do interesse público (*to make architecture a public concern*⁷). Tem sede física em Montréal e um “edifício virtual” que funciona como espelho das actividades do centro — conceito criado por Mirko Zardini, antecessor de Borasi na direcção do Centro, que defendeu a aposta numa presença

6. Pierre Vago in “Soirée Pleyel,” *L’Architecture d’Aujourd’hui* 9, nov. 1931, pp. 83–84.

7. “We’re not a museum that puts things out and says, ‘This is architecture.’ We try to make people think.” Phyllis Lambert in “Overview”, CCA website: <https://www.cca.qc.ca/en/about-overview>



online num momento em que os museus procuravam alargar a sua capacidade física através da construção de novos edifícios⁸. O uso do filme como “ferramenta curatorial para provocar debate e recolher diferentes pontos de vista”⁹ começou a assumir relevância no CCA desde *Misleading Innocence* (*tracing what a bridge can do*) (2014, 50’), um documentário concebido por Francesco Garutti no âmbito de uma investigação mais ampla em torno da noção de “desonestidade” (devious) em processos de design e arquitectura. *Misleading Innocence* retrata a controvérsia gerada em torno das supostas intenções racistas no planeamento e construção de uma série de viadutos encomendados entre 1920 e 1930 pelo influente administrador público americano Robert Moses e projetados com uma altura bastante reduzida para permitir apenas a passagem de automóveis (deixando de fora os autocarros que permitiam o acesso de população com menor poder económico, em particular não-branca, aos novos equipamentos recreativos das praias de Long Island). O formato fílmico continuou a ser central na exposição com curadoria de Joaquim Moreno *The University Is Now on Air: Broadcasting Modern Architecture* (2017), dedicada à unidade curricular A305-History of Architecture and Design 1890-1939 da Open University, ensinada à distância através de transmissões de rádio e televisão da BBC (British Broadcasting Corporation) entre 1975 e 1982.¹⁰

A trilogia *What, When, Where* inaugura uma nova fase neste esforço do CCA em contar histórias digitais (*digital-storytelling*), com o objectivo de “chegar a novos públicos para catalisar conversas em torno de questões sociais fundamentais no momento contemporâneo”¹¹. Borasi e Schwartz ampliam as possibilidades do uso do filme, assumindo-o como “prática curatorial de aproximar pessoas” (na tradução possível de “*curatorial practice of coming together*”¹²). Pelo título de cada documentário subentende-se de imediato a definição de uma problemática associada à forma como coexistimos e habitamos hoje em sociedade: *What It Takes to Make a Home* aborda a questão do habitar sem casa (*homelessness*); *When We Live Alone* expõe a tendência para cada vez mais pessoas viverem sozinhas em grandes cidades (*solo living*); *Where We Grow Older* reflecte sobre o crescente envelhecimento da população (*ageing*). Da convergência destes três grandes desafios societais ressalta uma ideia estrutural de solidão (*loneliness*), que a realização destes documentários tenta contrariar: o *medium* filme surge então como a ferramenta ideal para dar voz e visibilidade a quem se encontra mais vulnerável às grandes transformações demográficas, económicas e urbanas que se observam hoje um pouco por todo o mundo. Realizados entre 2019 e 2023, cada documentário culmina na definição de um lugar produtivo de diálogo, ao juntar na mesma conversa diversos actores envolvidos ou afectados por estes fenómenos de solidão e isolamento social — à semelhança do que se observou durante o confinamento pandémico, em que o poder conectivo da imagem televisual de aplicações e redes sociais foi canalizado para fornecer espaços de conexão à distância. Com esta trilogia, o CCA presta uma espécie de “serviço público de radiodifusão” (*public service broadcasting, PSB*), com os seus objectivos coincidentes com a definição apresentada pela UNESCO: “ponto de encontro onde todos os cidadãos são bem-vindos e considerados iguais; instrumento de informação e educação, acessível a todos e destinado a todos, independentemente do seu estatuto social ou económico”¹³.

Da sinalização de três crises/desafios do habitar contemporâneo, cada filme de *What, When, Where* arranca numa viagem de exploração no terreno, não se ficando pelo mero diagnóstico, apesar de existir uma grande preocupação em transmitir a dimensão global do problema, com dados informativos e depoimentos de especialistas. O grande esforço da trilogia assume um sentido mais proactivo, de realmente procurar pistas e ensaiar caminhos para um futuro melhor, e é neste momento que entra a arquitectura. Nos filmes, a selecção de projectos apresentados é estratégica e criteriosa; e cada obra surge retratada não como objecto formal para contemplação estética, mas como processos em aberto, disponíveis para permanente reformulação, experimentação, discussão. A finalidade última da trilogia

Stills do filme *When We Live Alone* (29', 2020), segundo de uma série documental em três partes, concebido por Giovanna Borasi, dirigido por Daniel Schwartz e produzido pelo Canadian Centre for Architecture. © CCA

“Não se pode perceber o aumento de pessoas a viverem sozinhas fora do contexto da revolução das comunicações. Haverá algo mais inovador do que mudar totalmente a forma como organizamos as nossas vidas e o nosso lar?”, questiona em voz-off o sociólogo Erik Klinenberg, numa nota introdutória em formato de apresentação em conferência.

“A vida de uma pessoa na cidade não se limita às paredes da sua casa. Há muitas gerações que as pessoas utilizam os banhos públicos, as lavandarias e os restaurantes como uma rede de serviços e de espaços. Os seus estilos de vida foram moldados por esta rede. As pessoas que viviam desta forma entendiam toda a cidade como fazendo parte das suas casas”, acrescenta o sociólogo japonês Yoshikazu Nango, um dos protagonistas de *When We Live Alone*.



Cartaz do filme *When We Live Alone* (CCA, 2020). © Studio Christian Lange

8. Entrevista a Giovanna Borasi, *Público*, 14.01.2023: “É preciso desfazer a distância entre a arquitectura e a sociedade”.

9. *Talking about Devious Design, a Conversation between Francesco Garutti, Stephen Graham and Albena Yaneva at the CCA on 20 November 2014*, in *Can Design Be Devious?*, Apple Books, 2014, p. 67.

10. Os episódios televisivos da BBC resultantes deste curso estão disponíveis no YouTube do CCA e, segundo Borasi, são os conteúdos com maior número de visualizações de todo o canal.

11. In *When We Grow Older*, Press Kit.

12. Giovanna Borasi + Daniel Schwartz conversam com Beka & Lemoine, *I've Been Lonely Lately: Filmmaking as a Curatorial Practice of Coming Together*. <https://www.arc.usi.ch/en/feeds/13197>

13. In UNESCO, *Public Service Broadcasting: A Best Practices Sourcebook*, 2005, p. 13: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141584.locale=en>

não é apenas mostrar arquitectura: é antes usar o trabalho dos arquitectos para juntar várias pessoas à volta da mesma obra e fazer perguntas, expor problemas, reflectir e dialogar; procurar soluções de longo prazo que possam ser aplicadas noutros lugares do mundo e que conduzam a melhorias concretas nas condições de vida de quem habita nas cidades contemporâneas. *What, When, Where* não são filmes “de/ sobre” arquitectura (*of/on/about*), mas “para” a arquitectura (*for*) — na definição mais ampla do papel da curadoria que o CCA tem perseguido desde 2005, sob a direcção de Zardini e depois de Borasi, quando o Centro se afastou da montagem de exposições meramente monográficas para abraçar uma “abordagem temática”, colocando a arquitectura exibida sempre em ligação ao contexto em que foi produzida¹⁴.

HISTÓRIAS DIGITAIS

Dar voz aos utentes dos espaços filmados e conhecer o ponto de vista de quem realmente neles habita foi uma opção deliberada de Borasi e Schwartz desde o início do projecto, para quem não seria possível abordar o tema da falta de casa em Los Angeles sem ouvir o testemunho directo de um sem-abrigo e trazer essa experiência de vida para o centro do filme. Mais do que recolher depoimentos de especialistas e mediadores, como costuma ser a prática convencional em reportagens que abordam temas semelhantes, os protagonistas destes filmes são os habitantes filmados no seu ambiente doméstico, seja ele uma precária tenda autoconstruída nas ruas de Los Angeles, um ínfimo habitáculo em Tóquio ou uma *vivienda dotacional* em Barcelona. A câmara é colocada a baixa altura, ao nível do olhar dos sujeitos filmados, estabelecendo com eles uma relação de intimidade e segurança que permite ao espectador entrar nesses espaços pessoais e observar os habitantes deslocarem-se livremente pela arquitectura do seu quotidiano. Ficamos a conhecer os pequenos gestos da rotina diária destas pessoas — a forma como dormem, se alimentam ou tratam da sua higiene. Ouvimos os seus relatos e ficamos a conhecer a sua forma de estar no mundo, o modo como interagem com os espaços à sua volta e como neles se inscrevem ou se deixam afectar por eles.

Há toda uma dimensão psicológica e emocional que é captada pela câmara, fundamental para reduzir o grau de separação entre arquitectos e habitantes dos espaços que estes produzem, finalidade central aos três documentários. É uma abordagem que encontra ecos na série *Living Architecture* de Bêka & Lemoine e em filmes paradigmáticos como *Koolhaas Houselife* (2006, 58’), em que o espectador é levado a conhecer a casa de Bordéus através das deslocações de Guadalupe, a empregada doméstica, filmada durante as suas actividades de limpeza. Este filme, o primeiro da dupla, inaugurou um formato que permanece central no trabalho de Bêka & Lemoine até hoje: mostrar uma obra de arquitectura através da forma como as pessoas usam o espaço. Encontramos o mesmo dispositivo narrativo em *Moriyama-San* (2017, 63’), quando seguimos o Sr. Moriyama, um eremita urbano apaixonado por arte japonesa e *noise music* que vive numa casa de Ryue Nishizawa, SANAA, em Tóquio; em *Barbicania* (2014, 90’) e *The Infinite Happiness*, (2015, 85’), quando acompanhamos diversos moradores a viver em grandes projectos de habitação colectiva, como a utopia brutalista do Barbican Centre em Londres ou o edifício 8 House nos subúrbios de Copenhaga, a experiência de uma cidade vertical experimental de Bjarke Ingels.

Encontramos também este tipo de registo até no mais recente filme de Wim Wenders (*Perfect Days*, 2023, 123’), cineasta alemão com especial sensibilidade para captar a relação das personagens que cria com o espaço e a arquitectura que as circunda. Nesta produção magistral, Wenders segue o dia-a-dia de um funcionário responsável pela limpeza de um conjunto de 17 casas de banho públicas no bairro de Shibuya em Tóquio, todas elas projectadas por criadores diferentes (Tadao Ando, Toyo Ito, Sou Fujimoto, Fumihiko Maki, Kengo Kuma, entre outros), numa iniciativa designada por *The Tokyo*



Toilet Art Project (responsável também pela encomenda deste filme a Wenders). Neste alinhamento podemos ainda encaixar a mini-série de ficção distópica norueguesa *The Architect*, muito bem acolhida entre os arquitectos portugueses aquando da sua estreia em Setembro de 2023 na plataforma *Filmin*, que centra na mesma personagem a vítima da especulação imobiliária e um dos seus agentes facilitadores: a protagonista é uma arquitecta obrigada a viver numa parcela alugada num parque de estacionamento devido ao elevado preço das casas.

Além de colocar o espectador dentro dos espaços físicos registados no filme, através da perspectiva de quem neles habita, a trilogia *What, When, Where* fornece também uma imersão no ambiente digital em que hoje vivemos constantemente mergulhados. A imagem destes filmes está mais próxima do *zoom*, *FaceTime* e *reels*, do que propriamente do cinema ou de uma linguagem mais cinematográfica. Cada filme recorre a dispositivos narrativos que evocam o aparato tecnológico das telecomunicações por telemóvel e computador, proporcionando não só uma reflexão em torno do ambiente construído das cidades protagonizadas como também das paisagens mediáticas digitais que quotidianamente habitamos através dos nossos dispositivos de comunicação interpessoal. *What It Takes to Make a Home*, começa com uma conversa telefónica entre dois arquitectos, um em Los Angeles, em que a situação dos sem-abrigo é ubíqua a toda a cidade, e o outro em Viena. Apesar de se tratar de um telefone convencional de linha terrestre, em que os arquitectos não se conseguem ver um ao outro, para o espectador é como se estivesse a assistir a uma ligação *FaceTime* ou *zoom*, intercalada com visualizações do *Google Maps* e fotografias *street-view*. *When We Live Alone* começa também com a imagem de uma pessoa a olhar para o ecrã do computador em Tóquio, como se estivesse a começar a assistir a uma vídeo-conferência, enquanto dados vão surgindo no ecrã em efeito infografia — “nos EUA, a percentagem de casas em que vivia uma só pessoa em 1950 era de 9%, actualmente é de 28%, e em Estocolmo é de 60%”. Já o terceiro filme, *Where We Grow Older*, retratando uma população mais envelhecida, arranca com um regresso à simplicidade de uma conversa ao vivo e regista o diálogo entre duas mulheres idosas sentadas junto ao mar em Barcelona, quando observam ao longe alguém a tirar fotografias com telemóvel, como se se tratasse de uma tecnologia de uma época que já não lhes pertence — “se nos tira a nós, cobro-lhe direitos de autor”, comenta uma das mulheres.

O BARCO NO OCEANO

Num ensaio premonitório escrito em 1974 (*Media Planning for the Post Industrial Society: The 21st Century is now only 26 years away*¹⁵) e num tempo histórico em que ainda se discutiam fortemente políticas de segregação racial nos EUA, o pioneiro da vídeo-arte Nam June Paik exortou o “poder da televisão” como o meio mais eficaz para se atingir “integração e compreensão” — com a vantagem acrescida, dizia, de “acontecer através do ar, sem impedimentos da nossa terra poluída e complicada”. Paik anteviu um futuro em que o aparelho de televisão seria transformado num “sistema telefónico ‘media-expandido’” (*expanded-media’ telephone system*) com milhares de novos usos e em como essa “mini-televisão” iria constituir “um novo tipo de energia nuclear de informação e melhoria da sociedade”: “E, eventualmente, as telecomunicações deixarão de ser apenas um substituto



Cartaz do filme *What It Takes to Make a Home* (CCA, 2019). © Studio Christian Lange



Still da série *The Architect* realizada por Kerren Lumer-Klabbers, 2023 © Viaplay

15. Relatório submetido à Fundação Rockefeller em 1974, para o qual Nam June Paik (1932–2006) tinha sido contratado como consultor.

Stills do filme *What It Takes to Make a Home* (28', 2019), primeiro de uma série documental em três partes, concebido por Giovanna Borasi, dirigido por Daniel Schwartz e produzido pelo Canadian Centre for Architecture. © CCA

“Fomos criticados por estarmos aqui a fazer uma experiência humana. Estudantes e sem-abrigo a viverem juntos. Mas não se trata de criar algo especial, o projeto tem a ver com a concepção de um sentimento de união [togetherness ...]. Uma das críticas que ouvi muitas vezes foi: porque é que estão a construir algo tão bonito para a comunidade dos sem-abrigo? O que eu penso que está realmente em causa é que uma arquitetura com estética forte torna-se uma ferramenta para dizer que os sem-abrigo não podem ser um problema anónimo.” Comentários de uma conversa telefónica em *What It Takes to Make a Home*, entre os arquitectos Alexander Hagner (Viena) e Michael Maltzan (Los Angeles).

e um lubrificante para manter as engrenagens a funcionar. Serão um trampolim para novos e surpreendentes empreendimentos humanos”.

O ensaio acabaria por tornar-se famoso por fazer uma espécie de antevisão do que viria a ser a internet, que Paik descreveu como uma “super-auto-estrada electrónica” (*electronic super highway*), ideia que seria materializada anos mais tarde na instalação que concebeu já no final da vida¹⁶. No documentário biográfico realizado recentemente (*Moon is the oldest TV* de Amanda Kim, 2023, 107’), exibido na última edição do festival Porto Post Doc (Novembro 2023), um conhecido de Paik recordou um telefonema que este lhe fez a meio da noite, em que lhe ligou apenas para comentar: “Não é uma *auto-estrada* de informação. Está errado. Estamos num barco no *oceano* e não sabemos onde está a margem.”¹⁷ De facto, na revisão que faz à sua anterior premonição, Paik parece condensar nesta alegoria do barco e do oceano toda a relação que hoje estabelecemos com a vastidão de imagens e de informação a que conseguimos aceder através do pequeno dispositivo que seguramos nas mãos.

A trilogia *What, When, Where* lança algumas pistas de possíveis futuros caminhos para o CCA (assim como museus, bibliotecas e arquivos em geral), face à transição digital globalmente em curso e ao espaço que as instituições culturais ligadas à arquitectura poderão vir a inscrever no *oceano* de informação virtual da antevisão de Nam June Paik. O esforço do CCA em contar histórias digitais através do formato televisual poderá representar novas formas de interacção com o público e permitir que a instituição consiga alcançar outras audiências além do restrito círculo de espectadores-arquitectos — interpelando diferentes comunidades, gerações, grupos sociais, geografias e contextos culturais para uma reflexão colectiva em torno do ambiente construído que habitam. Além de uma ferramenta curatorial, o filme pode constituir um efectivo meio de comunicação social para o CCA e nesse sentido contribuir para a prestação de um serviço público, como toda a experiência de realização da trilogia parece querer potenciar. Borasi defende que a criação original de projectos digitais constitui uma expansão da noção de “edifício virtual” concebida por Mirko Zardini, com a definição de um espaço virtual autónomo que vá além da mera reprodução online dos eventos que têm lugar em Montréal. Se a produção audiovisual própria constitui um passo determinante em direcção à autonomia digital do CCA, esta poderá ficar aquém quando se coloca a inevitável questão do acesso tecnológico a estes projectos televisuais. Como colocar a hipótese de prestação de um serviço público independente se a transmissão dos documentários se restringe a pequenos nichos de audiência especializada que frequentam festivais de cinema ou sessões pontuais em contexto cultural/académico? Ou, por extremo, quando os filmes terminam o seu ciclo de exibição no infinito depósito de todo tipo de imagens em movimento, o YouTube, com lógicas de visualização controladas pelos algoritmos do Google? Se o futuro dos arquivos é conectar, em vez de coleccionar¹⁸, a criação de um canal de transmissão independente, a par da produção digital própria, é algo que o CCA deve ambicionar: um espaço até dentro do seu próprio “edifício virtual”, em que todos os seus produtos televisuais pudessem estar disponíveis para visionamento e alojados com devida contextualização, em interligação com outros conteúdos do sítio — uma espécie de CCA-TV, farol a iluminar barcos à deriva no *oceano* de informação digital.

16. *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii* (1995), instalação composta por 336 televisores a transmitir 51 canais diferentes, que no conjunto formam um mapa dos Estados Unidos com tubos de néon coloridos a delinear cada um dos estados.

17. Hua Hsu, “How Nam June Paik’s Past Shaped His Visions of the Future”, *The New Yorker*, 29.03.2023.

18. “The Future of Archives Is to Connect rather than Collect”, Martien de Vletter (CCA) in *From Collecting to Connecting or How Not to Collect. Architecture Archives of the Future*. Jaap Bakema Study Centre, Proceedings, Tenth Annual Conference, November 2023.

IMAGENS:

- p. 68: Still do filme *De Volta à Cidade sobre a Renovação do Mercado do Bolhão*, 2023. © buildingpictures
 p. 70: Still do filme *Koolhaas Houselife* de Bêka & Lemoine, 2008 © Bêka & Partners
 p. 70: Still do filme *Dias Perfeitos* de Wim Wenders, 2023.
 p. 71: Exposição *Paulo: Para Além do Desenho* na Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2023 © Ivo Tavares Studio/Casa da Arquitectura

COMING TOGETHER: A FILM TRILOGY FROM THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE

NOTES ON TELEVISUAL IMAGES

When you read this, you probably have, in a half-distracted state, watched any number of televisual images in the form of stories, reels, feeds or live broadcasts that have shown up on your mobile phone screen. Perhaps you have done a FaceTime call, been involved in a Zoom meeting, witnessed a live event or watched a streaming series, all on the small device that fits in your hands. As recently as not even 20 years ago, the means of communication still functioned on the basis of their own technologies, using specific codes and languages: press, radio, telephone, television, cinema and video. With the emergence of the digital, of applications and social networks, the overall trend has been towards growing media convergence and compression of the various types of media into a single global ecosystem, i.e., the internet. Instagram (IG), a social network normally associated with sharing lightweight and lifestyle content, has, in recent months, become a prime vehicle for the mass transmission of information, when the traditional media channels failed or were prevented from fully covering events. Since October 2023, Palestinian journalists have used IG to show the world the extension of the destruction of Gaza at the hands of the Israeli counter-offensive. These are unfiltered, unedited images, taken by themselves and published on their personal accounts (when they manage to get access to the internet), which result in rare windows of direct and raw observation into the chaos and suffering that affected the population of that territory, which has since been reduced to rubble. Young Palestinian journalists, such as the 24-year-old Motaz Azaiza, who has built up a following of 18 million people on IG (surpassing even US American President Joe Biden), 25-year-old Bisan Owda with 3.8 million followers and Plestia Alaqaq, aged 22, with 4.7 million followers, have been, among others, the faces of the coverage on the ground of the physical and human destruction in the Gaza Strip.

The linear, passive and one-way manner in which information was consumed via the traditional media has suddenly been changed by the increasingly participative and interactive involvement of the consumers, turning each viewer into a potential broadcaster. These are definitely strange times when the raw footage of an active conflict emerges in the same dimension as selfies and memes, vloggers and influencers in an uninterrupted vortex of televisual images produced for immediate consumption, somewhere between advertising and information we do not choose, managed by algorithms we do not control. At the time unaware of the current impact of digital or the internet, Baudrillard had written

in the 1980s on the ecstasy of communication as the “dilution of all events, all spaces, all memories” into one single dimension: that of communication — and that, he was of the opinion, was obscene, not in the sense of obscenity of the “hidden, repressed, obscure” but the obscenity of the “visible, all-too-visible, the more visible than visible. It is the obscenity of that which no longer contains a secret and is entirely soluble in information and communication.”¹ A form of consumption of digital contents can be recognised as excessive, devastating and even potentially harmful — associated with a certain “addiction to the screen”, with a proven impact on mental health and well-being.² But there is also another aspect, perhaps a more positive and optimistic one, which the pandemic has already revealed, in how televisual tools can provide spaces for meeting and collective synchronisation, and even spaces for community comfort, in times of great crisis and anxiety across the planet. And it is here that one can speculate as to the potential contribution of these images to wider architectural practices and to a consequent media expansion of the involvement of architects in the public sphere, be it physical or virtual.

JUNE IN PORTO

Let us go back to the last days in June (2023), and to the Batalha Cinema Centre: the Canadian Centre for Architecture (CCA) was the guest institution at the celebration of ten years of the *Arquiteturas* festival — a film festival devoted to architecture, now based in Porto under the direction of Paulo Moreira and organised by INSTITUTO, after eight editions held in Lisbon under the direction of Sofia Mourato. The presence of the CCA in Porto took the form of a series of initiatives that originated in debate and conversation with Giovanna Borasi, architect and current director of the institution, around reflection on the role of filmic supports for the various lines of action of the research centre, archive and museum.

At the opening session of the *Arquiteturas* festival, in a world premiere the most recent original film production of the CCA, the last documentary in a trilogy conceived by Borasi and directed by Daniel Schwartz: *Where We Grow Older* (2023, 30') was shown. Another session featured the screening of the other two documentaries that make up the trilogy: *When We Live Alone* (2020, 27') and *What It Takes to Make a Home* (2019, 29'). There was also a showing of rarely-seen films from the CCA collection, including Gordon Matta-Clark's *Conical Intersect* (1975, 41') and Peter Eisenman's film for *House IV* (1973, 3'42'). On the opposite side of Avenida dos Aliados, at the INSTITUTO, a small installation was mounted featuring excerpts from films either produced by the CCA or taken from its archives (among other complementary materials such as storyboards, printing tests, promotional posters, video cassettes and film material). As its title indeed indicated, the installation was aimed at reflecting on “the role of film as a curatorial tool” (*What role can film have as a curatorial tool?*).

As part of the official programme of this edition of the *Arquiteturas* festival, two films were screened that were made by Building Pictures — a production company of architecture films and podcasts under the management of the architect Sara Nunes, the eye behind the film camera — about the work of the architect Nuno Valentim. *Albergues Nocturnos do Porto* [Nocturnal Shelters in Porto] (2018, 3') is about renovation work on a building that welcomes the homeless filmed from the viewpoint of one of the users. *De Volta à Cidade* [Back in the City] (2023, 30') explains the

renovation process for the Bolhão Market as seen by the authors of the architectural design, alongside footage of the construction work — the latter are images taken by a drone, showing aerial views of the Market and frontal travelling shots, which come close to the vision as it is on plan and the elevations of the architectural designs. The films by Building Pictures thus give rise to a creative and accessible format of promotion of the work of Portuguese architects, as well as effective advertising for the contractors that sponsored their production.



Still of the film *De Volta à Cidade* on the renovation of the Bolhão Market, 2023. © buildingpictures

That same week, in Matosinhos, another architecture event took place that also featured the pre-premiere of a film. It was on 25 June, Álvaro Siza turned 90 years old and *Casa da Arquitectura* — the Portuguese Centre for Architecture celebrated his birthday with a showing of *SIZA* (2023, 60'), a biographical documentary with a major focus on the Portuguese architect's personal life, featuring statements by various family members and friends. Directed by the Brazilian advertiser, creative director and producer Augusto Custódio, it was executive-produced by the Gallery streaming platform, which specialises in showing documentaries and series on architecture and design, where the film is expected to be made available for online streaming soon.³ *SIZA* assumes a commercial nature, unusual in cultural and biographical documentaries, with the inclusion of direct advertising for a specific brand in the form of product placement — in one scene of the film, the architect's grandson, who is also training to be an architect, is shown driving a car by the film's sponsor. In a brief explanatory text on the Gallery website, the inclusion of the product placement in the film “highlights the importance of exploring the architecture and design market as a high-value niche for companies”.⁴

Also at Casa da Arquitectura, the audiovisual component of the exhibitions on show at the time, dedicated to the work and thought of Paulo Mendes da Rocha, should be highlighted. In *Geografias Construídas*, in the main nave, short films directed by Felipe De Ferrari and Ciro Miguel immediately transport the visitor to the daily experience of the spaces designed by the São Paulo architect, in a frontal register of still images, animated by subtle sound environments. In the Casa gallery, the exhibition *Paulo: Para Além do Desenho* shows talks and lectures by the architect in a spatialisation of the audiovisual format, in which a video put together by the curators is transmitted asynchronously on five television screens, while 160 images and photographs are displayed on multiple tablets suspended by cables.⁵

The understanding of what can be categorised as an *architecture film* is vague and ambiguous because the term includes all kinds of film productions, from a minor mobile phone recording made by an architect, to major productions by recognised filmmakers. The events of that last week in June in Porto provide some clues as to the different possible uses of a film, or televisual image, about architecture: the proposed objectives and purpose (research, dissemination, promotion); funding sources that

enabled it to be made (patronage, sponsorship, direct advertising); locations and contexts of screenings (festivals, exhibitions, specialised events); and finally, the place where they end up on the internet (websites, streaming or video sharing platforms).

Even in the early days of cinema almost one hundred years ago, the architecture film assumed varied forms and approaches, even if it was limited to a single technique (black and white silent film). On a Monday night in 1931, on 14 December to be precise, the Salle Pleyel in Paris was full for a “soirée de propagande” organised by the magazine *L'Architecture d'Aujourd'hui*, at which several films were screened about the “architecture of today”, along with interventions by several architects — among them Le Corbusier, who caused considerable tumult in the audience of 3,000 (in a theatre with a capacity of 2,600). According to a report by one of the magazine's journalists, Pierre Vago, the session began with a Swiss film disseminating that country's “new architecture” (much to the annoyance of the audience, it was shown with German subtitles). It was followed by a number of “technical films” on subjects, such as “construction on difficult terrain”, “house insulation”, “terrace waterproofing” and “large-scale public works”. After these films, the (today iconic) “*Architecture d'Aujourd'hui*” was shown, which in the words of the journalist, was a “poem in the form of a film” on Le Corbusier's architecture, a work by the “marvellous director,” Pierre Chenal. A film was also shown about the work of the French architect Michel Roux-Spitz and another film entitled “1900–1931” was shown, which was edited by the magazine based on a scheme by Vago, the journalist. More than 4 hours after it had begun, the *soirée* ended with a number of “advertising films”, which were not “as passionate” as the films that came before them.⁶

Filmic images of architecture tend to be placed somewhere between the informative document and the poetic exercise, between

cultural dissemination and commercial promotion — this was the case for the 1931 session and remains true in 2023. The CCA being in Porto and the screening of the *What, When, Where* trilogy would seem to indicate, however, an unexplored and still somewhat unusual pathway: an international architecture institution committing to its own production of audiovisual projects, to serve as goals in themselves and not just as exhibition complements or any other type of programming. Why is there this growing commitment at the CCA to the format of *film*?

PUBLIC SERVICE

The CCA is a private, non-profit foundation, whose mission is to make architecture a public concern.⁷ It has physical head offices in Montreal and a “virtual building” that functions as a mirror of the centre's activities — a concept created by Mirko Zardini, Borasi's predecessor at the head of the centre, who argued for commitment to an online presence at a time when museums sought to expand their physical capacities by means of constructing new buildings.⁸ The use of film as a “curatorial tool for instigating debate and gathering various points of view”⁹ began to gain in importance at the CCA ever since *Misleading Innocence* (tracing what a bridge can do) (2014, 50'), a documentary film conceived by Francesco Garutti as part of a wider research into the idea of “devious” in design and architecture processes. *Misleading Innocence* is about the controversy around the supposed racist intentions in the planning and construction of a number of overpass bridges commissioned between 1920 and 1930 by the influential US American public administrator Robert Moses, which were allegedly designed very low in height so as to allow only for private cars to pass (and not buses, which would allow for access to lower-income population groups, in particular non-whites, to the new leisure facilities on Long Island beaches). The filmic format was also central in the exhibition, curated by Joaquin Moreno, *The University Is Now on Air: Broadcasting Modern Architecture* (2017), devoted to the Open University's A305 course on the History of Architecture, which was taught remotely through BBC (British Broadcasting Corporation) radio and television programmes from 1975 to 1982.¹⁰

The *What, When, Where* trilogy marks a new phase in the CCA's efforts to tell digital stories, with the aim of “reach[ing] new audiences to catalyze conversations around fundamental social issues in the contemporary moment”.¹¹ Borasi and Schwartz expand the possibilities of film, assuming it as a “curatorial practice of coming together.”¹² The title of each film immediately identifies a problem situation associated with the way we coexist and live in today's society: *What It Takes to Make a Home* is about living without a home [*homelessness*]; *When We Live Alone* features the trend of an increasing number of people living alone in big cities [*solo living*]; *Where We Grow Older* reflects on the increasing age of the resident population [*ageing*].

Taken together, these three major societal challenges give rise to a structural idea of solitude [*loneliness*], the three films try to oppose: the medium of film emerges thus as the ideal tool for giving voice and visibility to those most vulnerable to the large demographic, economic and urban changes one can observe today around the world. Produced between 2019 and 2023, each film culminates in the definition of a productive space for dialogue by bringing together in the same conversation diverse actors involved in or affected by these solitude and

social isolation phenomena — similar to what happened during the pandemic lockdowns, where the power to connect that was typical of the televisual images of the apps and social networks was channelled towards providing spaces for connection between people who were otherwise remote from each other. Through this trilogy, the CCA provides a kind of public service broadcasting, with its objectives coinciding with the definition provided by UNESCO: “a meeting place where all citizens are welcome and considered equals. It is an information and education tool, accessible to all and meant for all, whatever their social or economic status.”¹³

From identification of three crisis areas/ challenges for contemporary living, each film in the *What, When, Where* trilogy begins with exploration on the ground and does not stop at a mere diagnosis of the respective issue, despite the fact that getting across the global dimension of the issue is a major concern, providing informative data and specialist statements. The major task of the trilogy is seen in a more proactive sense, that of really searching for clues and testing paths to a better future, and this is where architecture comes in. Selection of the projects presented in the films is strategic and judicious; and each work is featured not as a formal object for aesthetic consideration, but as an ongoing process that is open to constant reformulation, experimentation and debate. The trilogy's ultimate purpose is not just to show architecture: it is to use the work of the architects to bring together different people around a project and ask questions, relate problems, reflect and dialogue; to envisage long-term solutions that can also be applied in other parts of the world and can lead to concrete improvements in the living conditions of those who live in contemporary cities. *What, When, Where* are not films of/on/about architecture, but films for architecture — in accordance with the wider curatorial role the CCA has pursued since 2005 under Zardini and then Borasi, when the centre distanced itself from the mounting of exclusively monographic exhibitions to embrace a “thematic approach” that links the exhibited architecture to the context in which it is produced.¹⁴

DIGITAL STORIES

Giving a voice to the users of the spaces in the films and knowing the viewpoint of those who live in them has been a deliberate choice by Borasi and Schwartz ever since the project began, for whom it would not be possible to address the topic of the lack of housing in Los Angeles without hearing the direct testimony of a homeless person and moving that life experience to the centre of a film. More than just collecting statements from specialists and mediators, as is conventional practice in film reports on similar topics, the people in these films are the residents filmed in their domestic environment, whether that is a precarious self-built tent in the streets of Los Angeles, a tiny habitacle in Tokyo or a *vivienda dotacional* (social housing) in Barcelona. The camera is placed at the eye level of the subjects in the films, thus establishing a very close relationship with them that allows the viewer to enter their personal spaces and observe the residents move about freely in the architecture of their everyday life. The viewer gets to know the small things that make up the daily routines of the people — how they sleep, eat and go about their personal hygiene. One listens to what they have to say and discovers their way of being in the world, how they interact with the spaces around them and how they subscribe to them or are affected by them.



Still from the film *Koolhaas Houselife* by Bêka & Lemoine, 2008. © Bêka & Partners

There is a whole psychological and emotional dimension captured by the camera that is fundamental for reducing the separation between the architects and residents of the spaces they produce, a central purpose of the three documentaries. This is an approach that finds echoes in the *Living Architectures* series of films by Bêka & Lemoine, which include paradigmatic films, such as *Koolhaas Houselife* (2006, 58'), where the viewer gets to know the house in Bordeaux through the chores of Guadalupe, the housekeeper filmed while cleaning it. This film, the first by the duo, was the first to have a format that has remained central to the work of Bêka & Lemoine to this day: showing a work of architecture through how people use the respective space. One can also find the same narrative device in *Moriyama-San* (2017, 63'), in which the viewer follows Mr Moriyama, a type of urban hermit with a passion for Japanese art and noise music, who lives in a house in Tokyo designed by Ryue Nishizawa of SANAA; and in *Barbicania* (2014, 90') and *The Infinite Happiness*, (2015, 85'), where the viewer accompanies several residents of large-scale housing developments, such as the Brutalist Barbican Centre in London and the 8 House building in the Copenhagen suburbs, an experiment in creating a high-rise city by Bjarke Ingels.

One also finds this type of register in the most recent film by Wim Wenders (*Perfect Days*, 2023, 123'), a German filmmaker with a special sensibility for capturing the relationship between his characters and the architecture that surrounds them. In this masterly production, Wenders films the daily routine of a worker whose job is to clean 17 public toilets in the Shibuya area of Tokyo, all of which were designed by different architects (among them, Tadao Ando, Toyo Ito, Sou Fujimoto, Fumihiko Maki and Kengo Kuma), an initiative named *The Tokyo Toilet Art Project* (also the name of the body that commissioned the film from Wenders). The same approach was also taken by the Norwegian dystopian fictional mini-series *The Architect*, which was very well received by Portuguese architects when it premiered in September 2023 on the *Filmin* site; it concentrates both the victim of property speculation and one of the agents who make it possible in one and the same character. The leading character is a female architect forced to live on a parcel of land rented out to a parking lot company due to the high cost of housing.

In addition to placing the viewer inside the physical spaces shown in the films, using the perspective of those who live in them, the *What, When, Where* trilogy also provides for total immersion in the digital environment we live in today. The images in the films are closer

to Zoom, FaceTime and reels than cinema or a more cinematographic language. Each film makes use of narrative devices that evoke the technological apparatus of the mobile phone and computer telecommunications, thus allowing not only for reflection on the built environment of the cities featured but also on the digital media landscapes one experiences every day through the interpersonal communication devices. *What It Takes to Make a Home* begins with a phone conversation between two architects, one of them in Los Angeles, where the homelessness situation has become ubiquitous to the whole city, and the other in Vienna. Although the telephone line is a conventional landline, where the architects cannot see each other, for the viewer it is as if he/she is witnessing a FaceTime or Zoom call intercalated with Google Maps visualisations and Streetview images. *When We Live Alone* also starts with the image of a person looking at a computer screen in Tokyo as if that person is about to be part of a video meeting, while data emerges on the screen, having the effect of an infographic, including: "In the US, the percentage of single occupancy of a home in 1950 was 9%, it is now 28%. In Stockholm it is 60%." The third film in the trilogy, *Where We Grow Older*, about an increasingly more aged population, begins with a return to the simplicity of a live conversation and registers the dialogue between two elderly women by the sea in Barcelona when they observe someone in the distance taking photos with a mobile phone, as if the technology is of a period that no longer is theirs – "if they take photos of us, I will charge them for image rights" says one of the women.

THE BOAT IN THE OCEAN

In a premonitory essay written in 1974 (*Media Planning for the Post Industrial Society: The 21st Century is now only 26 years away*¹⁵), at a time in history in which the politics of racial segregation were still hotly discussed in the USA, the video art pioneer Nam June Paik identified the "television power" as the most effective way to achieve "integration and understanding", having the added advantage, as he put it, "to happen over the air, unhampered by our polluted and complicated earth." Paik foresaw a future in which the television set would become an 'expanded-

media' telephone system with thousands of new uses and where this "mini-television" would constitute "a new kind of nuclear energy for information and the improvement of society. ... And eventually, telecommunication will cease to be only an ersatz and a lubricant to keep the gears running. It will become our springboard for new and surprising human endeavors."

The essay would become famous for kind of predicting what was to be the internet, which Paik described as an "electronic superhighway", an idea that he was to materialise in an art installation late in life¹⁶. In the biographical documentary recently produced (*Moon is the oldest TV* by Amanda Kim, 2023, 107'), which was shown at the most recent edition of the Porto Post Doc festival (in November 2023), one of Paik's friends recalled a telephone call Paik had with him in the middle of the night. He had called just to say: "It's not information highway. It's wrong. We're in a boat in the ocean, and we don't know where the shore is."¹⁷

Indeed, by revising his prior premonition, Paik would seem to condense into this allegory of the boat and the ocean the whole relationship one establishes today with the huge quantity of images and information one has access to through a small device that fits in one's hands.

The *What, When, Where* trilogy provides some clues as to future pathways open to the CCA (as well as to museums, libraries and archives in general) given the digital transition that is currently ongoing globally and to the role that cultural institutions linked to architecture can play in the ocean of virtual information predicted by Nam June Paik. The CCA's efforts to tell digital stories through a televisual format may represent new forms of interaction with the public and allow the institution to reach other audiences beyond the limited circle of architect viewers – appealing to other communities, generations, social groups, geographic regions and cultural contexts for collective reflection on the built environment in which they live. In addition to a curatorial tool, film can be an effective communication channel for CCA and, in that sense, contribute to the provision of a public service, as the whole experience of producing the trilogy seems to promote. Borasi argues that the creation of digital projects by the CCA is an expansion of Zardini's



Still from the film *Perfect Days* by Wim Wenders, 2023. © Master Mind Limited/Spoon Inc./Wenders Images



Exhibition *Paulo: Para Além do Desenho* at Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2023. © Ivo Tavares Studio/Casa da Arquitectura

notion of "virtual building", with the definition of an autonomous virtual space that goes beyond the mere online reproduction of events that take place in Montreal. Its own audiovisual production may be a decisive step towards digital independence for the CCA, but it can fall short when the inevitable question of access to these televisual projects is raised. How does one propose to provide an independent public service if CCA documentaries are limited to small, specialised, niche audience groups that attend cinema festivals or isolated sessions within a cultural/academic context? Or, at the extreme, when films end their exhibition cycle on the infinite depository of all kinds of moving images, Youtube, with viewing logics controlled by Google's algorithms? Given that the future of archives is to connect, and not just to collect,¹⁸ creation of an independent transmission channel, alongside its own digital production, is something to which the CCA should aspire – a space within its own "virtual building", where all its televisual productions can be made available for visualisation and are hosted with the due contextualisation, together with other contents on the site. A kind of CCA-TV, a beacon that shows the way for boats adrift on the ocean of digital information.

de Moura and Nuno Graça Moura. *Paulo: Para Além do Desenho – Conversando com Paulo Mendes da Rocha* was curated by Rui Furtado and Marta Moreira, with exhibition design by Ricardo Bak Gordon. Both exhibitions opened on 26 May 2023 at Casa da Arquitectura, being on show until 8 September and 14 April 2024 respectively.

- Pierre Vago in "Soirée Pleyel." *L'Architecture d'Aujourd'hui* 9, Nov. 1931, pp. 83–84.
- "We're not a museum that puts things out and says, 'This is architecture.' We try to make people think." Phyllis Lambert in "Overview", CCA website: <https://www.cca.qc.ca/en/about-overview>
- Interview with Giovanna Borasi, *Público*, 14.01.2023: "É Preciso Desfazer a Distância entre a Arquitectura e a Sociedade".
- Talking about Devious Design, a Conversation between Francesco Garutti, Stephen Graham and Albena Yaneva at the CCA on 20 November 2014* in *Can Design Be Devious?*, Apple Books, 2014, p. 67.
- The BBC television programmes on this course are available on the CCA's YouTube channel. According to Borasi, they are the content with the highest number of visualisations on the whole channel.
- See *When We Grow Older*, Press Kit.
- Giovanna Borasi + Daniel Schwartz in conversation with Beka&Lemoine, *I've Been Lonely Lately: Filmmaking as a Curatorial Practice of Coming Together*: <https://www.arc.usi.ch/en/feeds/13197>
- See UNESCO, *Public Service Broadcasting: A Best Practices Sourcebook*, 2005, p. 13: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141584.locale=en>
- Giovanna Borasi, "For Architecture", in Roberto Gigliotti (ed.), *Displayed Spaces: New means of Architecture Presentation through Exhibitions*, Leipzig: Spector Books, 2015, pp. 29–49.
- Report submitted to the Rockefeller Foundation in 1974, for which Nam June Paik (1932–2006) was hired as a consultant.
- Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii* (1995), a video installation consisting of 336 TV sets transmitting 51 different channels forming a map of the US with coloured neon tubes outlining each of the states.
- Hua Hsu, "How Nam June Paik's Past Shaped His Visions of the Future", *The New Yorker*, 29.03.2023.
- "The future of archives is to connect rather than collect", Martien de Vlieter (CCA) in *From Collecting to Connecting or How Not to Collect. Architecture Archives of the Future*, Jaap Bakema Study Centre, Proceedings, Tenth Annual Conference, November 2023.

IMAGES

- p. 60: Instalation *What Role Can Film Have as a Curatorial Tool* at Instituto, Porto, 2023. © Ivo Tavares Studio
- p. 62: Film stills, *Where We Grow Older* (30', 2023), final film of a three-part short documentary series, conceived by Giovanna Borasi, directed by Daniel Schwartz, and produced by the Canadian Centre for Architecture. "We understand architecture more as a system, a platform where activities take place, rather than as a closer and finished product. Basically, these are places where life happens and relationships between people," as explained by Pau Vidal, an architect and author of the Ali Bei Street design in Barcelona (2012–2020), part of the social housing programme promoted by the Institut Municipal de l'Habitatge i Rehabilitació. Barcelona's *viviendas dotacionales* are one of the models looked at in *Where We Grow Older*.
- p. 62: Still of the documentary film *Siza* directed by Augusto Custódio, 2023. © Gallery Company CCI
- p. 63: "How might architecture inspire us to shift how we value care on a larger civic scale?" This question is asked by Maria Moran Jaan, an artist and co-founder of the Carehaus Project (2020–) in Baltimore, a privately managed inter-generational co-habitation model for housing senior citizens and carers and their families in independent residential units in the one and the same building organised around shared spaces. The question arises at a certain point in *Where We Grow Older* and ends up encapsulating the main concerns of the trilogy; it can almost serve as a manifesto for the investigation carried out in the three films.
- p. 63: Film Poster, *Where We Grow Older* (CCA, 2023).
- p. 64: Film stills, *When We Live Alone* (29', 2020), second film three-part short documentary series, conceived by Giovanna Borasi, directed by Daniel Schwartz, and produced by the Canadian Centre for Architecture. "One cannot understand the phenomenon of people living alone outside the context of the communicational revolution. Is there anything more innovative that totally changing how we organise our lives and our homes?" This voice-off question is posed by the sociologist Erik Klinenberg in an introduction in a conference presentation.
- p. 65: "A person's life in the city isn't limited by the walls of their home. For many generations, people have used public baths, laundromats, and notably restaurants. They use them as a network of services and spaces. Their lifestyles were shaped by this network. The people who lived this way understood the whole city to be part of their homes", adds Yoshikazu Nango, Japanese sociologist, one of the protagonists of *When We Live Alone*.
- p. 65: Film Poster, *When We Live Alone* (CCA, 2020).
- p. 66: Film Poster, *What It Takes to Make a Home* (CCA, 2019).
- p. 66: Still of the series *The Architect* directed by Kerren Lumer-Klabbers, 2023. © Viaplay
- p. 67: Film stills, *What It Takes to Make a Home* (28', 2019), final film of the three-part short documentary series, conceived by Giovanna Borasi, directed by Daniel Schwartz, and produced by the Canadian Centre for Architecture. "We were criticized that we were doing a human experiment here. Students and homeless living together, but this is not about creating something special. The project is about designing *togetherness*. ... One of the criticisms I heard often was why are you building something that's so nice for the homeless community? What I think is really at stake there is that architecture having a strong aesthetic is a tool to say that homelessness cannot be an anonymous problem." Comments from a phone conversation in *What It Takes to Make a Home*, between architects Alexander Hagner (Vienna) and Michael Maltzan (Los Angeles).

TRABALHOS DO OLHAR

As duas séries que aqui se apresentam — *The Hidden Memory*, de fundo branco, sobre espaço arquitetónico e *What's Left to the World*, de fundo negro, sobre arquitetura — fazem parte de um longo trabalho que o arquiteto Luca Galofaro tem dedicado, nas últimas décadas, à colagem como instrumento disciplinar reflexivo. Apesar da aparente simplicidade das montagens — algumas articulam apenas dois elementos recortados —, elas manifestam um tempo longo, um olhar demorado que Galofaro cultiva sobre as fotografias que tem diante de si. Em certa medida, parte do seu trabalho analógico pode ser entendido como uma atitude de resistência; o não aceitar a superficialidade das imagens é particularmente crítico no presente momento de ubiquidade digital. “Por vezes”, confessa o arquiteto, “os recortes ficam durante muito tempo em cima da mesa, até ao dia em que o encontro e a combinação adequada se precipitam.” Mas esta aguda consciência do funcionamento dos *media* no presente significa, igualmente, não os ignorar. O trabalho fotográfico dedicado aos eventos banais do quotidiano, intitulado *Il Buon Design*, que publica quase diariamente na rede social Instagram não só o comprova, como também é bastante eloquente quanto ao exercício da atenção cuidada.

Estas colagens exprimem, também, uma capacidade própria de prender o olhar do observador. A instabilidade que criam, articulando numa imagem coerente o insólito, é determinante para esse efeito. É claro que estes trabalhos jogam no limite do verosímil, ao que ajuda, evidentemente, a proveniência das imagens (na série de fundo branco os recortes são da mesma publicação); e a consistência da impressão, do tom, luminosidade e grão da fotografia, acentua o carácter dúbio do que se vê. Num primeiro olhar, estas composições têm que “funcionar” bem: a perspectiva tem de ser “correcta”, as sombras não podem ser contraditórias, a escala tem de “bater certo”. Num segundo olhar, compreende-se que se trata de uma montagem — não existindo aqui qualquer tentativa de enganar o observador, será que se pode falar de imagens honestas? —; começam a aparecer as imperfeições, pequenos desacertos, inconsistências, deixando antever a sua natureza ambivalente. O que é curioso, no entanto, e talvez esteja aqui o fascínio deste instrumento, é que nada disto diminui a ilusão criada. A cada novo olhar retoma-se esse movimento: compreender a imagem como uma e ao mesmo tempo composta por fragmentos diversos. E ao fazê-lo, observam-se as suas afinidades. Aquilo que à partida seriam obras que nada tinham em comum, mostram-se agora como fazendo parte da mesma história; as cornijas alinham-se, o exterior dobra-se sobre o interior, a verticalidade revela-se um desígnio recorrente.

Mas este é também um território de experiências, ensaios e especulações que o próprio arquiteto utiliza na sua prática projectual (actualmente partilhada no LGSM_A com Stefania Manna, com quem entre 1997 e 2015 constituiu os IaN+, em conjunto com Carmelo Baglivo), onde a montagem é considerada como um exercício de exploração dialéctica, tirando partido de elementos existentes, produzindo condições outras e espoletando novos acontecimentos capazes de alterar a realidade. Existe, assim, um certo sentido de continuidade nesta abordagem. O que de algum modo desvaloriza a noção de criação ou autoria e privilegia a interpretação como instrumento de transformação.

Tomar como matéria de trabalho imagens de obras existentes permite estudar as condições objectivas e subjectivas dessas mesmas obras, sem se concentrar demasiado na própria subjectividade individual. Talvez seja uma lição útil, o que estas colagens oferecem.

The two groups of works presented here — *The Hidden Memory*, with a white background, on architectural space, and *What's Left to the World*, with a black background, on architecture — are part of long-standing work that the architect Luca Galofaro has devoted in recent decades to collage as a tool for reflection on the discipline. Despite the seeming simplicity of the montages — some feature just two cut-out elements — they are revelatory of Galofaro's long time spent looking at the photographs in front of him. To a certain extent, part of his analogue work can be seen as an attitude of resistance; the refusal to accept the superficiality of images is a particularly critical element in the current phase of digital ubiquity. “Sometimes”, he confesses, “the cut-outs spend a long time on the table, until suddenly there is a way to combine them appropriately.” But this acute awareness of how the media currently function also means not to ignore them. The photographic work on banal everyday events, entitled *Il Buon Design*, he publishes on an almost daily basis on Instagram not only documents this, but is also very eloquent as far as paying meticulous attention is concerned.

The collages are also an expression of his capacity for gaining the observer's attention. The instability they create by expressing the unusual in a coherent image is decisive for that effect. It is clear that these works play on the edge of the realistic, and the source of the images obviously helps with this (in the white background series, the cut-outs are from one and the same publication); the consistency of the print, of the tone and the luminosity and graininess of the photograph heighten the dubious nature of what one sees. On a first sight level, the compositions must “function” well: the perspective has to be “correct”, the shadows cannot be contradictory, the scale has to be right. On second sight, one understands that this is a montage — if there is no attempt to deceive the observer, can one speak of honest images here?; then, the imperfections begin to show, small discrepancies, inconsistencies that give an inkling of their ambivalent nature. What is curious, however, and perhaps this is what is fascinating about the method, is that none of this lessens the illusion that is created. With each new look, the movement is begun once again: understanding the image as a whole and, at the same time, a composition made up of several fragments. In doing so, one observes the image's affinities. That which, at the outset, were works without anything in common, now reveal themselves to be part of the same history; the cornices are all aligned; the exterior folds into the interior; verticality reveals itself to be a recurrent intent.

But this is also an area for experimentation, trials and speculation that the architect himself uses in his design practice (he currently shares a studio with Stefania Manna, LGSM_A, and before that, from 1997 to 2015, both were part of IaN+ with Carmelo Baglivo), where montage is regarded as an exercise in dialectic exploration, taking full advantage of existing elements, generating alternative conditions and triggering new events that may change reality. There is, thus, a certain sense of continuity to this approach that somehow plays down the idea of creation or authorship and talks up interpretation as a tool for transformation instead.

Taking as one's work material images of existing works allows one to study the objective and subjective conditions in which these works were created without featuring too much one's own individual subjectivity. Perhaps this is the useful lesson these collages have to offer.

WORKS OF THE GAZE





Loggia nei Ursini House

Loggia in the old Ursini Market

Loggia in some market of Ursini



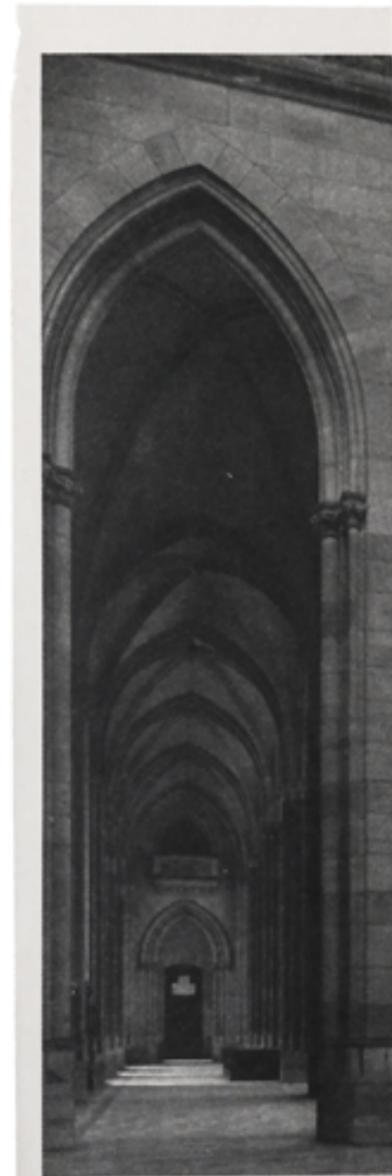
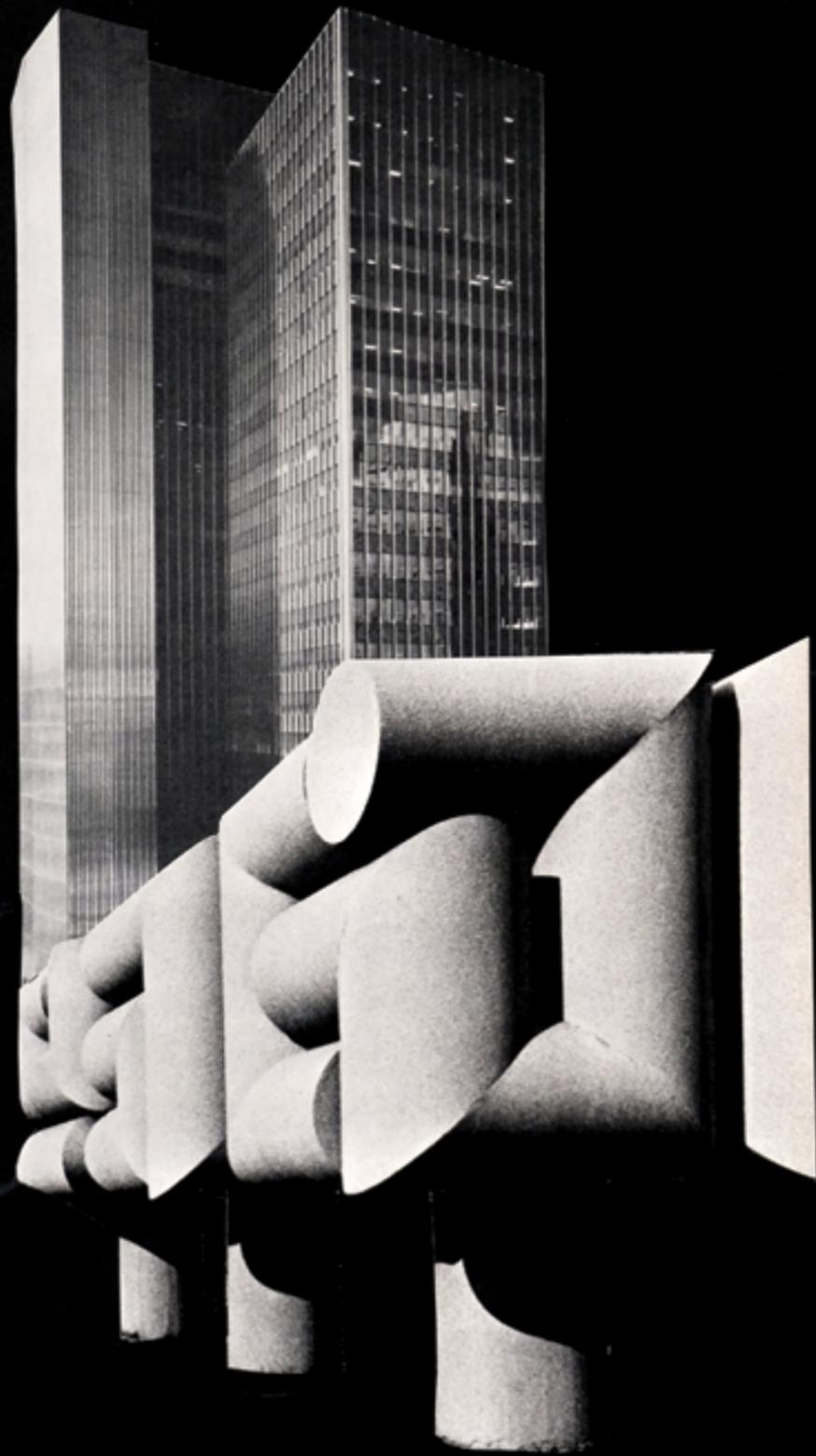


Die Fassade des Vladislavsaals

21
Façade of the Vladislav Hall

Façade de la salle Vladislav

de Nicolas, architecte



Der neue Teil des St. Vitusdoms

New part of St. Vitus's Cathedral

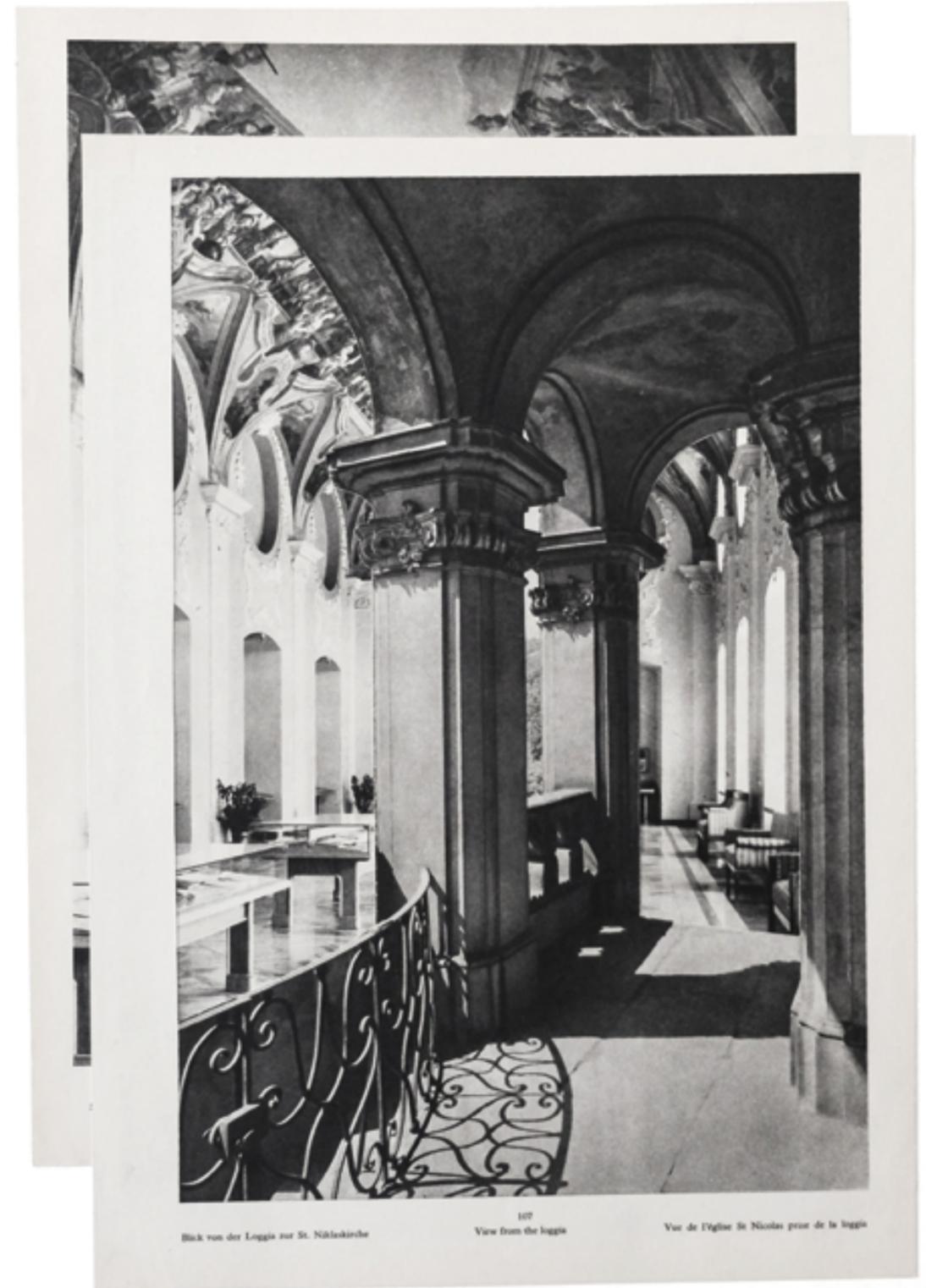
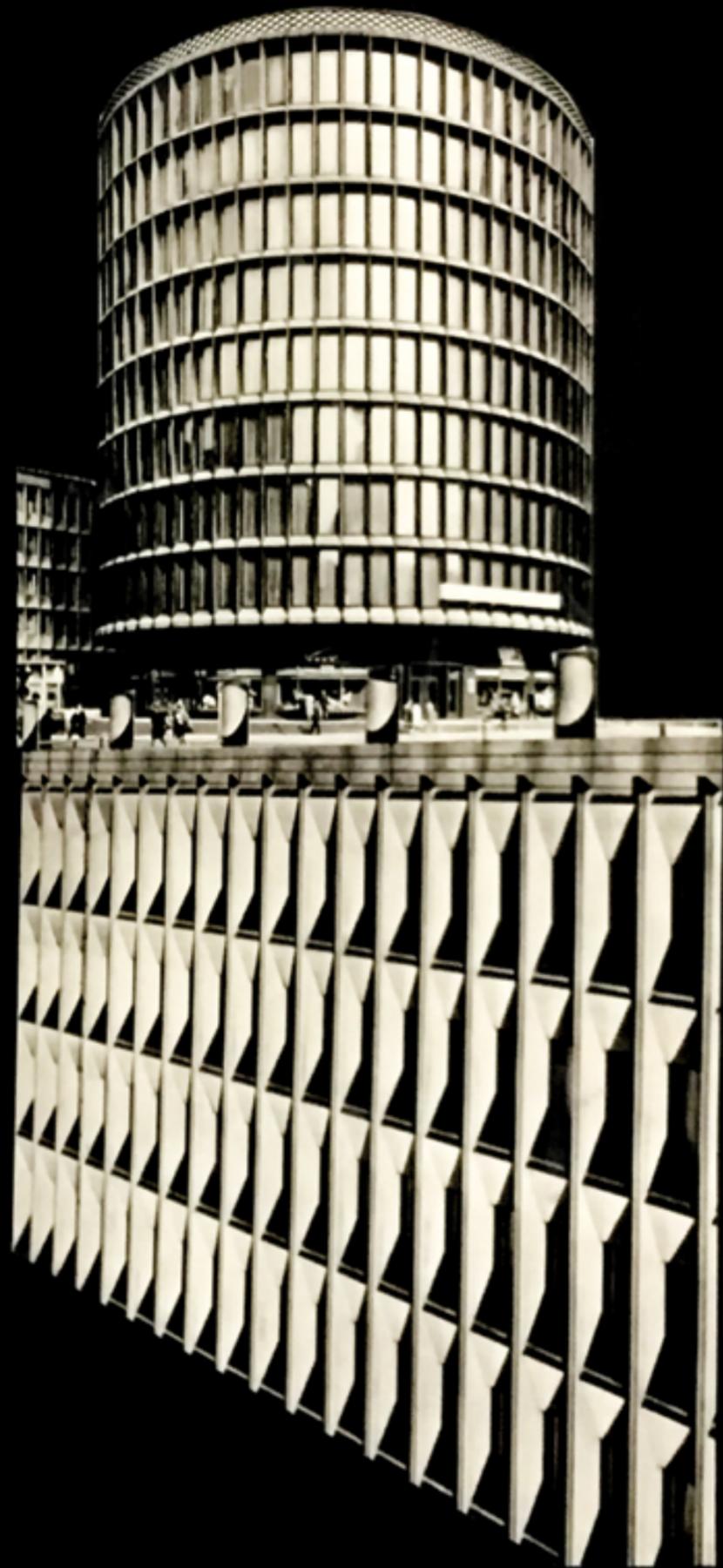


Das Gebäude des Zentralrats der Gewerkschaften

Trade Union House

Maison des Syndicats

Partie nouvelle de la cathédrale St. Guy



Blick von der Loggia zur St. Nikolaikirche

107
View from the loggia

Vue de l'Église St Nicolas prise de la loggia

SIMPLEX

Caderno informativo do Conselho
Diretivo da Ordem dos Arquitectos
Abril 2024



URBANÍSTICO

ALTERAÇÕES AO REGIME DOS PROCEDIMENTOS URBANÍSTICOS

Os processos administrativos para realização de ‘operações urbanísticas’ constituem obstáculos que impõem dificuldades significativas ao exercício da arquitetura. Os arquitetos conhecem bem estes problemas no seu quotidiano profissional: Morosidade, complexidade e imprevisibilidade afetam o desenvolvimento da sua atividade, com impacto no setor da construção, mas também na sociedade e na economia portuguesas no seu conjunto.

UM PROBLEMA QUOTIDIANO

Conhecida há muito, esta situação tem-se vindo a agravar, apesar do recurso a novas tecnologias, como as plataformas digitais para entrega de processos.

Um quadro regulamentar prolífico e desconexo, sujeito a múltiplas interpretações, a que se soma uma miríade de requisitos colocados pelos municípios na submissão dos processos, contribuem para este quadro geral.

No entanto, a consciência do impacto destes problemas está hoje mais presente na sociedade e no espaço mediático, pela crise de oferta na habitação e pelas dificuldades apontadas pelos investidores.

Nos sectores do projeto e da construção o diagnóstico é feito diariamente pelos técnicos, que se confrontam com estas dificuldades, apercebendo-se da ineficiência e do desperdício de recursos necessários para as ultrapassar. Desse conhecimento direto reportam uma complexidade geral e crescente, dado o desenvolvimento casuístico da digitalização da instrução de processos urbanísticos pelos municípios. Requisitos como designações e numerações específicas dos elementos,

formatação de ficheiros informáticos e do modo como se constituem – cores, layers, dimensões, legendas –, diferentes para cada município, são obstáculos que se multiplicam para técnicos que desenvolvem trabalho para diferentes áreas geográficas, como é cada vez mais frequente. Também os documentos solicitados aos cidadãos e a todos os envolvidos nos processos urbanísticos são objeto de especificações diversas, assinalando-se a necessidade corrente de apresentação à Administração Pública de elementos fornecidos por outros organismos da própria Administração.

A ORDEM DOS ARQUITECTOS PROPÕE UM DIÁLOGO

Conscientes de todas estas dificuldades e de uma tendência persistente não no sentido de uma simplificação – como poderia resultar das possibilidades introduzidas pelas novas tecnologias de informação – mas para o seu agravamento, a Ordem dos Arquitectos dialogou com um conjunto de instituições dos sectores do projeto, da indústria da construção e da promoção imobiliária, em articulação com o instituto regulador do mercado, estabelecendo um entendimento para procurar em conjunto soluções práticas para os problemas, para sua colocação à Administração.

Ordem dos Arquitectos, Ordem dos Engenheiros, Ordem dos Engenheiros Técnicos, Associação Portuguesa dos Arquitectos Paisagistas, Associação Portuguesa de Projectistas e Consultores, Instituto dos Mercados Públicos do Imobiliário e da Construção, Confederação Empresarial de Portugal, Associação de Empresas de Construção e Obras Públicas e Serviços, Associação dos Industriais da Construção Civil e Obras Públicas e Associação Portuguesa de Promotores e Investidores Imobiliários juntaram-se com esse propósito, criando uma Comissão Técnica para analisar os principais problemas e desenvolver propostas, para apresentação conjunta ao Governo e aos Municípios.

Esta convergência foi simbolicamente assinalada pela assinatura conjunta de um Memorando de Entendimento, em dezembro de 2022, na presença da então Secretária de Estado da Habitação – depois Ministra da Habitação – Marina Gonçalves,

na Convenção da Construção realizada no Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

No encerramento deste encontro, o Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, destacou o carácter singular e oportuno do diálogo confluyente entre todas estas entidades, face aos problemas transversalmente detetados, e assinalou a necessidade de transmitir à sociedade civil estas questões, e de lhe apresentar soluções – mais imediatas, aos problemas urgentes, e também mais estruturantes, de médio e longo prazo, numa visão estrategicamente orientada.

PROCURAR SOLUÇÕES PRÁTICAS

Alguns estudos de base, como o ‘Relatório de Diagnóstico: Desmaterialização e Uniformização de Processos Administrativos no âmbito de Operações Urbanísticas’, realizado com base no trabalho de campo das secções regionais da Ordem dos Arquitectos, têm permitido ancorar as propostas num conhecimento rigoroso da situação no terreno, de modo a desenvolver uma resposta informada e segura da valia das soluções. Desta análise sobressai a constatação de uma progressiva implementação, por um número crescente de municípios, de meios digitais para a submissão de processos urbanísticos, como plataformas *online*. Embora com diferenças sensíveis entre regiões, constatou-se que o período pandémico veio dar um impulso significativo a este processo, evidenciado pelas diferenças registadas entre os dados recolhidos entre 2019 e 2022. No entanto, ao contrário do que estas novas possibilidades tecnológicas poderiam

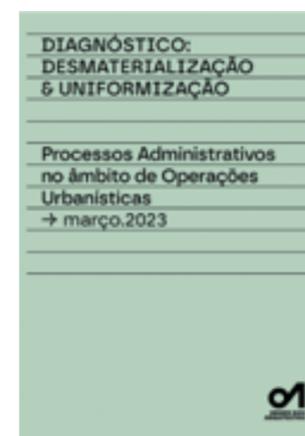
fazer prever, tal não tem contribuído para simplificar e facilitar a instrução dos processos urbanísticos, antes concorrendo para dificultar a tarefa dos arquitetos e demais projetistas, dada a disparidade crescente na definição de requisitos, documentos e elementos de instrução, entre os 308 municípios portugueses.

A criação de uma plataforma digital única para instrução de processos em todo o país foi apontada unanimemente pela Comissão Técnica como uma resposta primordial para ultrapassar muitas das dificuldades diagnosticadas, de modo a permitir uniformizar os requisitos e elementos para todos os municípios, simplificando a tarefa dos técnicos, cidadãos e empresas.

Em maio de 2023, a aprovação de uma autorização legislativa ao Governo para simplificação dos licenciamentos em matéria de urbanismo, ordenamento do território e indústria, veio apontar no sentido de uma simplificação com objetivos aproximados aos dos solicitados pela Comissão Técnica. Esta autorização permitia ao Governo realizar alterações legislativas que incluam o regime jurídico da urbanização e edificação, o regulamento geral de edificações urbanas e o regime jurídico das autarquias locais, proporcionando uma oportunidade de concretizar respostas aos problemas já

Situação da implementação de plataformas digitais pelos municípios portugueses: Resultados das respostas obtidas ao inquérito realizado pela OA em 2022, por região.

Ordem dos Arquitectos, “Relatório Diagnóstico — Desmaterialização & Uniformização: Processos administrativos no âmbito de operações urbanísticas”, março 2023.



CRONOGRAMA DE ALTERAÇÕES

2019

Estudo pela OA da dinâmica da desmaterialização dos procedimentos em operações urbanísticas previstas no RJUE

2022

Criação do Grupo de Trabalho da OA para a uniformização de procedimentos administrativos de licenciamento

13 dez.

Assinatura do Memorando de Entendimento entre a OA e outras entidades do sector da construção

2023

2 mai.

Proposta de Lei nº 77/XV para autorização ao Governo para simplificação dos licenciamentos

identificados, alterando a regulamentação excessiva e sujeita a múltiplas interpretações.

ALTERAR O REGIME JURÍDICO?

Uma proposta de lei – a Proposta de Lei nº 77/XV – resultante desta autorização, foi apresentada pela equipa legislativa a diversas instituições, como a OA e a Comissão Técnica, sendo objeto de várias informações e pareceres, que no entanto, em muitos aspetos substantivos, não foram acolhidos.

Conjuntamente, a Ordem dos Arquitectos, a Ordem dos Biólogos, a Ordem dos Engenheiros, a Associação Portuguesa dos Arquitectos Paisagistas, a Associação Portuguesa de Geógrafos e a Associação Portuguesa de Urbanistas, emitiram um parecer alertando para a incerteza e os riscos – tanto para promotores como para o interesse público e correto ordenamento do território - decorrentes desta proposta, apelando a uma maior concertação e a um debate mais amplo sobre as alterações legislativas.

Questões relativas às possibilidades de alteração de política de solos, à qualidade das intervenções e à responsabilidade dos autores dos projetos e das entidades executantes e fiscalizadoras

das obras foram consideradas particularmente sensíveis, não devendo ser sacrificadas aos objetivos positivos e pertinentes da simplificação.

REIVINDICAR UM CÓDIGO DA CONSTRUÇÃO

Em simultâneo, a Ordem dos Arquitectos desenvolveu duas importantes ações visando uma simplificação dos procedimentos associados às operações urbanísticas.

A primeira foi a reivindicação da elaboração de um código da construção.

A criação do Sistema de Informação da Legislação de Urbanismo e Construção (SILUC) evidenciou a quantidade de diplomas legais e regulamentares aplicáveis ao projeto e à execução das obras – 1725 documentos normativos em vigor – e a dificuldade que esta proliferação apresenta aos projetistas e promotores. A sua atualização, reavaliação, compatibilização e integração coordenada num código da construção seria um passo decisivo para uma maior clareza, concisão e coerência das regras sobre a construção e para a certeza do seu cumprimento.

Esta pretensão foi entretanto plasmada na alteração legislativa, prevendo-se a elaboração do futuro código da construção, com a participação das ordens profissionais, até junho de 2026, data em que entrará em vigor e substituirá o Regulamento Geral das Edificações Urbanas



Processo de tramitação para licenciamento de obra nova: Diagrama das etapas com o elenco dos documentos e elementos instrutórios.

Maria Barreiros, Serviço de Apoio à Prática da Ordem dos Arquitectos.

SIMPLEX 2024

SIMPLEX 2024

(RGEU). O código da construção tem o objetivo de uniformizar e coordenar a regulamentação técnica sobre a construção, englobando os intervenientes, processos e tecnologias, que deveria ainda uniformizar os conceitos aplicados ao urbanismo e aos instrumentos de planeamento, de modo a permitir um entendimento mais transversal e aberto a técnicos e cidadãos.

UMA PLATAFORMA DIGITAL ÚNICA PARA SUBMETER PROCESSOS

A segunda ação para simplificação dos procedimentos consistiu num processo colaborativo entre a Ordem dos Arquitectos e a Agência para a Modernização Administrativa (AMA), com o intuito de atingir a implementação de uma plataforma digital única para a submissão de processos urbanísticos para todo o país.

Este instrumento seria fundamental para uniformizar de facto os procedimentos de instrução. A adoção de uma ferramenta de submissão única é a possibilidade prática de simplificar a utilização pelos técnicos, que poderão proceder de um mesmo modo na apresentação de projetos para municípios distintos, utilizando um único elenco de elementos instrutórios, com os mesmos requisitos e modo de submissão.

Esta intenção foi adotada pelo governo de então, sendo designada Plataforma Única dos Procedimentos Urbanísticos – PEP.U. O seu programa de conceção foi adquirindo novos objetivos, alguns deles já plasmados no texto da alteração legislativa em curso – entre outros, a contagem automática de prazos, a certificação da ocorrência de deferimento tácito, a interoperabilidade com bases de dados e outras plataformas envolvidas nos processos, a comunicação entre os intervenientes e a emissão de documentos. É prevista a sua utilização obrigatória a partir de janeiro de 2026, encontrando-se em preparação o concurso público para contratação da prestação externa do serviço de conceção, para o qual a OA tem contribuído com apoio técnico e a sua visão do que deve ser este instrumento – um serviço de apoio ao cidadão, aos técnicos e demais envolvidos nos atos urbanísticos e na gestão e planeamento urbano.

A VIA LEGISLATIVA: ALTERAÇÃO DO RJUE

Em outubro de 2023 foi aprovado em Conselho de Ministros o texto da alteração legislativa ao Regime Jurídico da Urbanização e Edificação (RJUE), depois promulgado pelo Presidente da República, com algumas alterações, que deu lugar à publicação do Decreto-Lei n.º 10/2024, a 8 de janeiro. Este diploma “*procede à reforma e simplificação dos licenciamentos no âmbito do urbanismo, ordenamento do território e indústria*”, no quadro do SIMPLEX urbanístico, alterando, entre outros, o RJUE, o Código Civil, o RGEU e o RJGT.

Esta alteração legislativa modifica os procedimentos administrativos relativos a diversos tipos de intervenções urbanísticas, privilegiando a autorresponsabilização de técnicos e promotores em relação ao controlo pela Administração Pública.

Um conjunto de obras é, desde 1 de janeiro, dispensado de controlo prévio, ficando assim isento – casos das obras de interiores, das obras coercivas, da demolição de edificações ilegais, das operações urbanísticas precedidas de informação prévia favorável e de operações promovidas por entidades públicas, incluindo para fins habitacionais. A estas somam-se as obras de escassa relevância urbanística, já anteriormente isentas.

Entraram também em vigor na mesma data outras alterações regulamentares, tanto ao projeto de arquitetura – caso das disposições relativas a cozinhas e instalações sanitárias –, como à fiscalização pelos municípios – que passou a incidir exclusivamente sobre o cumprimento de normas jurídicas e não sobre aspetos relacionados com as opções técnicas de projeto – e ainda à transação de imóveis – sendo eliminada a obrigação de apresentação de autorização de utilização e da ficha técnica de habitação.

JÁ EM VIGOR

A generalidade das modificações entrou em vigor no dia 4 de março, logo após a publicação, entre 27 e 29 de fevereiro, das portarias com a regulamentação específica do Decreto-Lei 10/2024 - Portarias n.º 71-A/2024 (elementos

28 ago.
Lei nº 50/2023
autoriza o Governo
para simplificação
dos licenciamentos

19 out.
Aprovação do
Decreto-Lei que
altera o RJUE
em Conselho de
Ministros

31 out.
Resolução A.R. n.º
124/2023 recomenda
ao Governo a criação
do Portal Digital do
Licenciamento Ur-
banístico

12 dez.
Código da
Construção:
Lançamento dos
trabalhos

2024

8 jan.
Publicação do
Decreto-Lei nº
10/2024, o ‘Simplex
Urbanístico’,
que altera o RJUE

26 fev.
Despacho nº 2131/2024
da Secretária de
Estado da Habitação:
Coordenação e regula-
ção da elaboração do
Código da Construção

27/29 fev.
Portarias
nº 71-A/2024
nº 71-B/2024
nº 71-C/2024
nº 75/2024 regulamen-
tam o DL nº 10/2024

4 mar.
Entrada em vigor da
generalidade das
disposições do DL
nº 10/2024

8 abr.
Data para
disponibilização em
DR dos Regulamentos
municipais atua-
lizados com as
alterações ao RJUE

Estudo pela OA
de retificações e
melhoramentos ao
DL nº 10/2024

instrutórios), n.º 71-B/2024 (modelos e avisos), n.º 71-C/2024 (livro de obra) e n.º 75/2024 (dimensionamento de cedências).

O princípio de autorresponsabilização, em detrimento do controlo pela Administração Pública, concretiza-se num conjunto alargado de situações em que a operação urbanística se faz com recurso à Comunicação Prévia – usualmente quando se enquadra numa operação de loteamento, plano de pormenor ou unidade de execução aprovada, ou quando em zona urbana consolidada respeita os planos e critérios em vigor.

A Comunicação Prévia permite a realização de uma construção sem a apreciação técnica prévia por parte do município, de acordo com a ideia de que a obra se enquadra num contexto urbanístico ao qual se adapta, não pondo em causa a solução já estabelecida. Nestas situações, preconiza-se um maior recurso à fiscalização, de modo a verificar a consonância com as disposições regulamentares, que deverá preferencialmente ser realizada durante a realização dos trabalhos de obra.

Para outro tipo de situações – designadamente em que a inserção, a imagem urbana e a preservação patrimonial sejam de considerar – as operações urbanísticas continuam sujeitas a licenciamento.

RESTRIÇÕES ÀS CÂMARAS MUNICIPAIS

No entanto, tanto a instrução dos processos como a sua apreciação técnica são objeto de alterações. As Câmaras Municipais deixaram de poder acrescentar disposições regulamentares sobre os elementos de instrução dos processos, que passam a seguir unicamente o disposto em portaria (Portaria n.º 71-A/2024). A apreciação dos processos pelos municípios fica também restringida a aspetos legais e regulamentares, excluindo juízos de oportunidade, conveniência ou opiniões de natureza técnica. Os projetos de especialidade não são objeto de apreciação pelos municípios.

A atualização dos Regulamentos Municipais relativamente a regras de natureza procedimental e instrutórias e à entrega de elementos ou documentos, com a sua disponibilização em

Diário da República, foi estabelecida para 8 de abril de 2024.

Os prazos para deliberação dos pedidos de licenciamento pelos municípios foram também reformulados: 120, 150 ou 200 dias, de acordo com a dimensão da construção a realizar. Decorridos os prazos fixados, é previsto deferimento tácito para todas as operações urbanísticas, que poderá ser certificado através de um sistema digital criado para o efeito.

Outras alterações têm também expressão significativa na realização de operações urbanísticas, como a eliminação do alvará e sua substituição pelo recibo de pagamento de taxas, e a supressão do livro de obra como elemento instrutório. Estas modificações terão algum impacto, já que o alvará é um documento atualmente solicitado por diversas entidades para aprovar financiamentos, por segurança jurídica, e para proteção dos direitos dos cidadãos, enquanto a ausência de registo público do livro de obra introduz alguma incerteza quanto à constituição de um suporte de informação acessível e fiável, para fiscalização sucessiva, ou para quaisquer outras finalidades.

Este conjunto de alterações vem reformular preceitos instituídos, que estabeleciam alguma segurança dos agentes envolvidos na transformação do nosso ambiente construído.

CELERIDADE OU SEGURANÇA?

Se é inquestionável que o tempo excessivo dos procedimentos administrativos relativos às operações urbanísticas em grande parte do território introduz custos e imponderabilidade nos sectores do projeto e da construção, a adoção de um conjunto de medidas de anulação dos procedimentos de controlo pela administração, apontando para uma maior componente de fiscalização, é uma alteração que introduz também riscos, que poderão ter impactos negativos no território, no ambiente e nas pessoas, seja nos projetistas, seja nos agentes económicos, seja ainda nos utilizadores. Neste contexto, a criação da plataforma eletrónica única poderá – e deverá – constituir um avanço maior para a simplificação,

proporcionando o meio propício à uniformidade do tratamento, à agilização e facilidade de utilização pelos projetistas, requerentes dos pedidos e demais envolvidos na construção. A sua utilização obrigatória permitirá, se a sua conceção assim o previr, eliminar uma série de elementos e procedimentos burocráticos, homogeneizar a generalidade dos elementos instrutórios e o modo de os submeter, e proporcionar uma comunicação fácil e eficaz entre os envolvidos.

Permitirá ainda suprir algumas lacunas no quadro criado, como a ausência de informação sobre o conjunto de obras isentas – agora significativo –, que poderão ser documentadas através da plataforma, constituindo um arquivo dos projetos que proporcionará a sua monitorização, contribuindo para um melhor planeamento urbanístico.

Por estes motivos, é essencial garantir a sua efetiva implementação, com base numa correta conceção – que de facto vá ao encontro da resolução dos problemas existentes –, embora o tempo para a sua elaboração pareça começar a escassear.

Outras prescrições tecnológicas deste pacote legislativo, como a adoção obrigatória (ainda que apenas em 2030) da metodologia Building Information Modeling (BIM), ganhariam, possivelmente, com uma melhor adequação à realidade nacional, tendo por base a dimensão e os recursos de grande número de projetistas, das empresas de construção e das próprias obras.

O código da construção constitui uma necessidade real, pela qual se aguarda com expectativa uma realização com a participação ativa das ordens profissionais do sector do projeto, metodologia apropriada pela sua proximidade às dificuldades de uma regulamentação avulsa e excessiva.

O PROJETO COMO GARANTIA DA QUALIDADE

Os arquitetos sabem, pelo seu conhecimento adquirido e pela sua experiência prática, que o projeto é o verdadeiro instrumento para assegurar a qualidade da transformação do

espaço que habitamos – da obra, da criação de cidade e da transformação do território.

No que se refere à qualidade da construção, a via regulatória apenas assegura o cumprimento dos requisitos mínimos, não as opções a adotar para uma melhor qualidade.

Os instrumentos processuais, administrativos, são importantes para garantir a legitimidade e a segurança das operações urbanísticas; no entanto, para atingir as melhores soluções na construção do nosso meio, é essencial contribuir para a valorização do projeto.

A missão primordial dos arquitetos projetistas é a conceção, o desenvolvimento do projeto e a preparação da obra. Para esse efeito, é necessário garantir a sua concentração neste domínio, e não na superação de etapas e obstáculos administrativos e processuais.

Isto não significa que a responsabilidade dos processos sejam transferidas da Administração Pública para os promotores e projetistas, mas sim que a legislação constitua um corpo coeso e claro de regras – um código da construção – pelo cumprimento das quais se possam conscientemente responsabilizar.

Em complemento, são necessários instrumentos operativos simples de utilizar para submissão de processos e para interagir com a Administração Pública e com os outros agentes envolvidos. A plataforma digital única é também, por isso, um passo essencial nesta mudança de foco dos procedimentos.

É indispensável centrar a transformação do nosso meio na construção consciente e ponderada de um habitat coletivo e sustentável, visando a melhor qualidade de vida e a preservação dos valores naturais e culturais, para o que é necessário desenvolver metodologias e processos que visem a qualidade deste legado que pretendemos deixar ao futuro. A Ordem dos Arquitectos continuará ativamente a trabalhar neste sentido.

Rui Seco *arquiteto, assessor do CDN*

26 ago.
Possível ocorrência do 1º deferimento tácito de acordo com o RJUE alterado

2025

6 jan.
Uso geral e obrigatório do Sistema Informático para a Emissão de Pareceres

2026

1 jan.
Uso geral e obrigatório da plataforma nacional única de submissão de processos urbanísticos PEPUs nos 308 municípios

1 jun.
Revogação do RGEU. Entrada em vigor do novo Código da Construção

2027

1 jan.
Início do projeto-piloto para utilização da metodologia BIM (alguns municípios)

2030

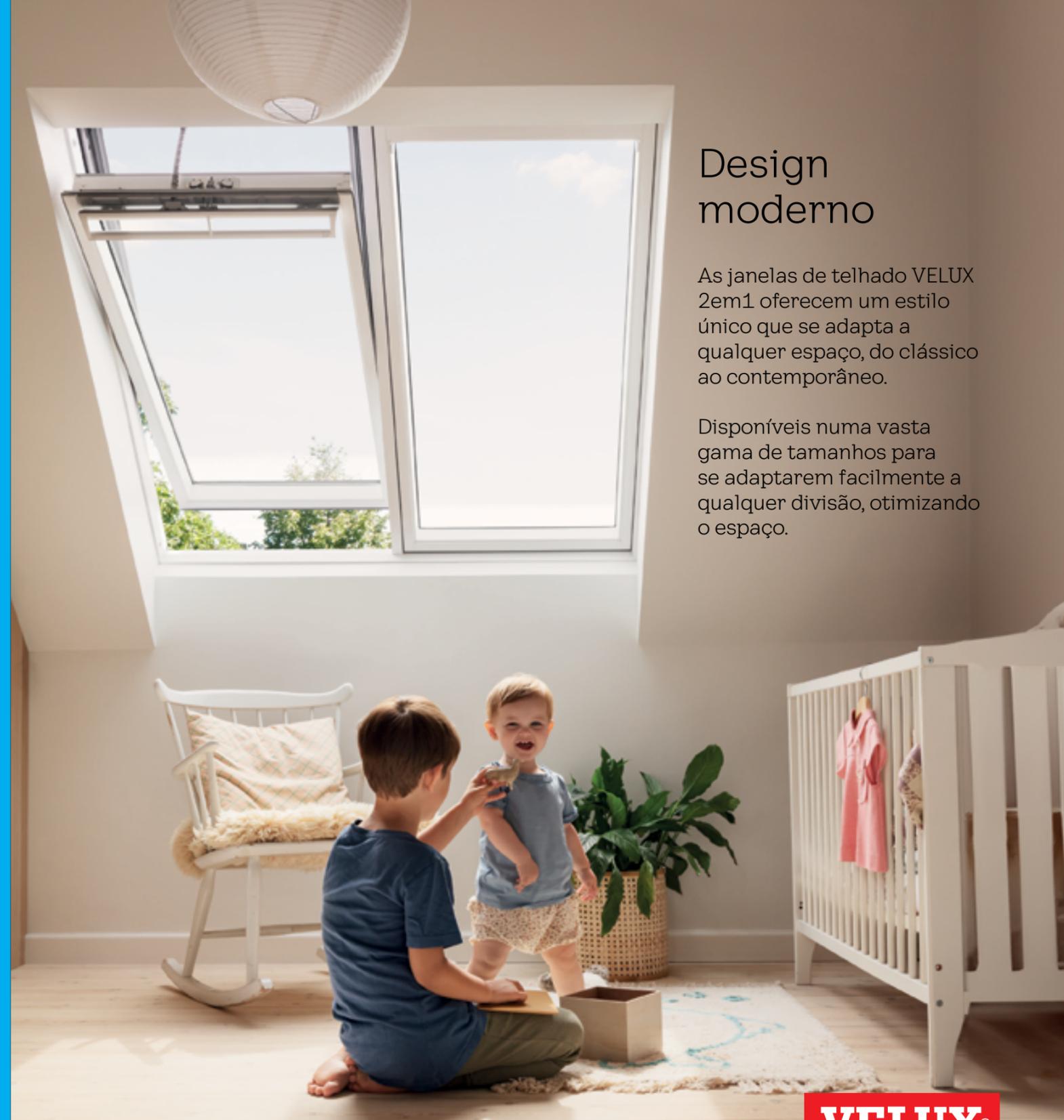
1 jan.
Uso geral e obrigatório da metodologia BIM para submissão de processos urbanísticos

SIMPLEX

A Ordem dos Arquitectos, dado o atual momento de adaptação, atualiza permanentemente a informação sobre o SIMPLEX urbanístico.

<https://ordemdosarquitectos.org/noticias/noticia-33>

URBANÍSTICO



Design moderno

As janelas de telhado VELUX 2em1 oferecem um estilo único que se adapta a qualquer espaço, do clássico ao contemporâneo.

Disponíveis numa vasta gama de tamanhos para se adaptarem facilmente a qualquer divisão, otimizando o espaço.

VELUX®



Estamos à sua disposição para o ajudar nos seus projetos em: **velux.pt**

TRAVERTINO PORCELAIN TILES

PAVIGRÉS[®]
GRUPO

Pavigrés Cerâmicas, S.A. | 231 510600 | pavigres.com | comercial@pavigres.com