

JORGE FIGUEIRA

Kenneth Frampton

Arquiteto, historiador, crítico e teórico, Kenneth Frampton (1930, Woking, Inglaterra) é autor de História crítica da arquitetura moderna (1980), livro de cabeça de muitas gerações de profissionais e estudantes de arquitetura. A sua formulação de um possível regionalismo crítico, concorde-se ou não, continua a ser uma ferramenta indispensável para pensar as cambiantes relações entre centro e periferia, entre identidade e universalidade. Frampton recebeu em fevereiro passado o prêmio Carreira da Trienal de Arquitetura de Lisboa com uma conferência sobre o seu longo percurso intelectual. Antes passou pelo Porto, para visitar amigos e partilhar as suas ansiedades nestes tempos difíceis. No comboio entre o Porto e Lisboa, ele contou histórias da sua educação, da sua resistência crítica e do seu compromisso com a arquitetura.

A ARQUITETURA QUE SUSTENTA A MEMÓRIA*

Apesar da ausência de estatísticas, é provável que o livro *História crítica da arquitetura moderna*, de Kenneth Frampton, seja o mais utilizado para o ensino de história da arquitetura do século 20 no Brasil. A entrevista aqui publicada nos permite ir além da contextualização dessa contribuição na trajetória intelectual do autor, pois oferece ao leitor considerações preciosas sobre o desenvolvimento da arquitetura entre as décadas de 1950 e 1990. A partir de sua experiência, Frampton discorre sobre as polarizações criadas em Londres após a guerra, momento de revisão das proposições modernas que levaram à dissolução dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, para o que os ingleses desempenharam um importante papel. Mostra como a Architectural Association constituiu um centro de referência para o ensino e o debate, enquanto o London County Council proporcionava a prática projetual pública, orientada pela política de bem-estar social trabalhista. Mais ainda, explicita como as discussões estavam próximas dos temas concretos da arquitetura, da cidade e da técnica, essenciais para a reconstrução inglesa no pós-guerra. Em 1965, Frampton se transferiu para os Estados Unidos, passando a atuar junto ao grupo encabeçado por Peter Eisenman em Nova York. Na entrevista ele aponta para o contraste com a situação que vivera antes na Inglaterra, relacionando a inexistência de posições de esquerda, marxistas ou não (banidas durante a Guerra Fria), à busca por uma autonomia no campo da linguagem. Isso nos permite entender como se formou a articulação entre o ambiente acadêmico universitário de Princeton e Colúmbia e instituições como o Committee of Architects for the Study of the Environment (Case) e o Institute for Architecture and Urban Studies (Iaus), que, associado ao Moma, produziu a revista *Oppositions*, talvez a mais importante publicação de arquitetura norte-americana no período. Dessa articulação surgiram tanto os arquitetos do New York Five (Eisenman, Grave, Hejduk, Gwathmey e Meier), quanto as concepções de Charles Jencks sobre o significado em arquitetura, que resultariam na sua peculiar formulação sobre o pós-modernismo. A entrevista ajuda a mapear as posições de cada agente

desse processo, inclusive a de Frampton. Para isso ele se detém um pouco mais na interação com dois autores que o auxiliaram a construir suas principais contribuições, Hannah Arendt e Paul Ricoeur. Ele observa que *História crítica da arquitetura moderna* foi publicado ao mesmo tempo em que a Bienal de Arquitetura de Veneza consolidava o pós-modernismo sob a curadoria de Portoghesi, o que o fez assumir o desafio de construir outro discurso. Após identificar as origens e a fortuna crítica dessa publicação (explicitando sua filiação a Banham e Pevsner), Frampton aponta para o papel propositivo do conceito de regionalismo crítico,

“A entrevista aqui publicada (...) oferece ao leitor considerações preciosas sobre o desenvolvimento da arquitetura entre as décadas de 1950 e 1990 (Renato Anelli)”

muito utilizado no Brasil e no restante da América Latina nas décadas de 1980 e 1990, ainda que tenha recebido por aqui um acento muito mais regionalista do que crítico. Reconhece os limites que esse conceito tinha para os países desenvolvidos e justifica sua substituição pela tectônica alguns anos mais tarde. Em comum, a procura por uma arquitetura que sustente a memória, o significado cultural e a transcendência para superar a necessidade do abrigo biológico, sua tradução da *Condição humana*, de Arendt. Não deixa de ser curioso que o tenha feito apoiado em dois aspectos bastante concretos: a resistência de culturas tradicionais ao processo de globalização, no regionalismo crítico, e a afirmação da materialidade da arquitetura, na tectônica. Para o leitor interessado, a profusão de citações de personagens, projetos e movimentos pode servir de guia, dando consistência visual para as transformações da arquitetura ocorrida entre o pós-guerra europeu e o final do século.

* Apresentação, por Renato Anelli, arquiteto, professor titular do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP/São Carlos e diretor do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

“Havia um círculo em torno de [James] Stirling: [Robert] Maxwell, Colquhoun, eu, Miller, Sam Stevens - uma figura excêntrica muito importante - e [Colin] Rowe à distância, porque Stirling estava sempre conectado a Rowe. E havia outro em torno de [Reyner] Banham. A única pessoa que transitava entre os dois grupos era Maxwell. Eram dois campos muito diferentes”

COMO ERA A CULTURA ARQUITETÔNICA NA INGLATERRA NO INÍCIO DE 1950, NA SUA ÉPOCA DE ESTUDANTE? CONTRA O QUE SE POSICIONAVA A SUA GERAÇÃO?

Peter Smithson era provavelmente o professor mais importante quando entrei na AA [Architectural Association, de Londres], embora houvesse também a referência constante de Le Corbusier. Existia uma situação mais aberta na Inglaterra: um componente político, com interesse no construtivismo, convivendo com a influência do Estado de bem-estar social suíço, chamado de arquitetura contemporânea, em distinção do moderno. Era uma vanguarda mais sutil, não tão fortemente revolucionária. No LCC, o London County Council, do qual não fiz parte, pessoas como Alan Colquhoun e William Howell transpuseram o modelo da unidade de habitação para o neocorbusieriano Roehampton Estate. Nele, de fato, há duas tipologias: as torres suíças de Howell, de [John] Killick na verdade, e as várias interpretações pontuais da unidade de habitação, mais no que diz respeito à linguagem arquitetônica. O supertalento Patrick Hodgkinson, que era do meu ano, se licenciou um ano para trabalhar em Helsinque, no escritório de [Alvar] Aalto. Depois ele trabalhou para Leslie Martin e Colin St. John Wilson em Cambridge, uma instituição, então, que teve essa ideologia de Aalto, de certa forma oposta ao neocorbusierianismo do LCC e também ao Golden Lane (1952) dos Smithsons - que, por sua vez, era também conectado a Le Corbusier.

OS SMITHSONS TIVERAM DUPLA INFLUÊNCIA.

De fato. O prédio Golden Lane é de certa forma neocorbusieriano, mas a escola Hunstanton é neomiesiana. “Mies é ótimo, mas Corb comunica”, era o que eles diziam. Trabalhei em um livro publicado em 1965, chamado *British buildings 1960-64*, com Douglas Stephen e Michael Carapetian como fotógrafo, em que apareciam todas essas diferentes facções. Tinha até um prédio que eu desenhei, no escritório de Stephen, outro de Hodgkinson e o último bom edifício dos Smithsons, o Economist Building.

QUE CÍRCULOS SURTIRAM EM TORNO DESSAS PESSOAS? COMO ELAS INTERAGIAM?

Havia um círculo em torno de [James] Stirling: [Robert] Maxwell, Colquhoun, eu, Miller, Sam Stevens - uma figura excêntrica muito importante - e [Colin] Rowe à distância, porque Stirling estava sempre conectado a Rowe. E havia outro em torno de [Reyner] Banham. A única pessoa que transitava entre os dois grupos era Maxwell. Eram dois campos muito diferentes. O de Stirling era cético sobre a tecnologia e, portanto, distante do high-tech, mais humanístico talvez. Já Banham era tecnocrata e populista. Os Smithsons estavam próximos - embora diferentes - de ambos. De Banham mas também de Cambridge, simpatizantes de [Leslie] Martin e da obra de Aalto. Banham também era próximo de [John] McHale, de [Buckminster] Fuller e muito próximo do Archigram, portanto do high-tech, de [Richard] Rogers. O Centre Pompidou estava surgindo pelas mãos do Archigram, assim como o Fun Palace, de Cedric Price. O círculo em torno de Stirling era muito cético em relação a tudo isso.

MAS A ENGENHARIA ESTRUTURAL ERA MUITO IMPORTANTE PARA STIRLING.

A engenharia britânica do século 19 é uma grande parte do ethos do mito Stirling, ao lado das casas Jaoul, de Le Corbusier. Uma das figuras importantes era o engenheiro Frank Newby, que também trabalhou com Cedric. Ele era o herdeiro de Felix Samuely. No AA havia dois engenheiros ensinando estrutura e construção para a minha geração: Samuely e Ove Arup. Eles não tinham trabalho nos anos 1950, então se dedicaram a ensinar.

BANHAM ESTAVA CONECTADO COM A ENGENHARIA ESTRUTURAL; ERA A ENGENHARIA MECÂNICA QUE O FASCINAVA.

Em direção da aeronáutica. Ele não se interessava pela engenharia de estruturas, mas pelo aspecto do desempenho funcional. Daí sua crítica aos Laboratórios Richards, de [Louis] Khan, uma crítica sob o ponto de vista do serviço.

SE SEPARARMOS A ENGENHARIA DE ESTRUTURA DA ENGENHARIA MECÂNICA, HÁ STIRLING DE UM LADO E BANHAM DE OUTRO.

É interessante que Maxwell tenha tomado parte de ambos os círculos.

E ELES TODOS TERMINARAM EM PRINCETON.

Sim, Maxwell, Colquhoun, eu e [Anthony] Vidler. Era um ambiente muito anglófilo.

ANTES DISSO, O SENHOR SE TORNOU EDITOR TÉCNICO DA AD.

De 1962 a 1965. Depois, fui para os Estados Unidos.

FOI EM CAMBRIDGE QUE O SENHOR ENTROU EM CONTATO COM [PETER] EISENMAN?

Eu publiquei na AD um trecho da tese que ele tinha escrito em Cambridge. Eu o conheci quando ele foi a Londres.

E, ENTÃO, O SENHOR FOI EDITOR TÉCNICO DE UMA REVISTA PROFISSIONAL PARA PRINCETON. TORNOU-SE EDITOR DE UMA PUBLICAÇÃO DE CRÍTICA.

Isso era o que Peter queria, mas não aconteceu imediatamente porque nós brigamos. Ele tinha a ideia de que não havia existido arquitetura de vanguarda nos Estados Unidos, e queria reparar essa ausência histórica. Assim, ele começou uma organização chamada Committee of Architects for the Study of the Environment [Case]. De fato, a primeira vez que fui a Princeton foi para um encontro do Case. E Peter queria começar uma revista, da qual eu deveria ser o editor. Mas não estava claro qual seria a linha da publicação e eu comecei a resistir. Peter foi praticamente forçado a sair de Princeton e então ele formou, em 1971 ou 1972,

o Institute for Architecture and Urban Studies (Iaus), ligado ao Museu de Arte Moderna. Arthur Drexler era o presidente. Foi quando praticamente me mudei de Princeton para Colúmbia, porque queria estar em Nova York. Comecei a dividir o meu tempo entre Colúmbia e o instituto, e então me envolvi com a revista *Oppositions*. Houve um intervalo entre deixar a AD e ir para a *Oppositions* com Mario Gandelsonas, Peter, e depois Vidler, Kurt Foster e também Diana Agrest.

O QUE O SURPREENDEU MAIS QUANDO VOLTOU PARA PRINCETON NOS ANOS 1960?

Era um ambiente muito aberto, naïve. Algo que hoje não se pode imaginar. A escola de arquitetura em Princeton era uma espécie de pequeno subconjunto da universidade, havia uma abertura que permitia fazer coisas agora impensáveis. Havia lá um personagem, [Jean] Labatut, um professor emigrado da França. Um tipo que existia em muitas faculdades americanas de arquitetura, como Paul Cret em Filadélfia, que foi o professor de Kahn. Princeton, quando eu cheguei, era como uma reminiscência fantasma de Nova Jersey, de uma escola de belas-artes. Mas foi muito bom para mim o fato de ser uma universidade pequena. Eu estava em contato com o Departamento de História; tive uma longa preocupação com o construtivismo russo, a qual me permitiu conhecer pessoas daquele departamento, como Clarence Brown, um tradutor de [Osip] Mandelstam, e Nina Berberova, uma mulher incrível, namorada de um famoso poeta russo etc. Era um cenário legal, o de Princeton.

“E Peter queria começar uma revista, da qual eu deveria ser o editor. Mas não estava claro qual seria a linha da publicação e eu comecei a resistir. Peter foi praticamente forçado a sair de Princeton e então ele formou, em 1971 ou 1972, o Institute for Architecture and Urban Studies (Iaus), ligado ao Museu de Arte Moderna”

OS ENCONTROS DO CASE, O COMEÇO DO INSTITUTO, AS REIVINDICAÇÕES NEOVANGUARDISTAS, A MOSTRA NEW YORK FIVE CONSTITUÍRAM UMA IMAGEM AUTÔNOMA MUITO PARTICULAR. O SENHOR, EISENMAN E GANDELSONAS TINHAM PERSPECTIVAS DIFERENTES A RESPEITO DE AUTONOMIA.

Talvez por causa do meu pragmatismo britânico, implicitamente moralista e ético, de certa forma. Meu interesse pelo construtivismo tinha algo a ver com isso, embora o construtivismo seja muito estético. A arquitetura de Peter, naquele momento, estava entre Terragni, por quem já tinha algum apreço, e o neoplasticismo [de Van Doesburg]. [Michael] Graves, que tinha estado em Harvard, foi fortemente influenciado pelo cubismo e pelo purismo de Le Corbusier. [Richard] Meier tinha trabalhado para [Marcel] Breuer. Os Five Architects tinham diferentes preocupações, [John] Hejduk fez no início trabalhos neomesianos mas foi também influenciado pelo neoplasticismo, com Robert Slutzky. Eles fizeram uma exposição denominada Diamond Show, que consistia em pinturas em forma de diamante realizadas por Slutzky depois de Mondrian, e projetos axonométricos para casas, por Hejduk. Aquele foi o início da Cooper Union School.

VOLTANDO À AUTONOMIA, EISENMAN SE REFERE A ELA COMO UM ABRIGO; OS ITALIANOS DIZEM QUE AUTONOMIA É UMA OPORTUNIDADE DE ENGAJAMENTO POLÍTICO, O QUE É EXATAMENTE O CONTRÁRIO.

Isso é parcialmente explicado pela situação americana. Nunca houve um ponto de vista socialista marcante nos Estados Unidos porque depois da quebra da Bolsa, no tempo de Roosevelt, surgiu a esquerda, que foi destruída por McCarthy. Isso deixou uma grande cicatriz na cena americana e acredito que pessoas como Peter, Meier, todos os Five Architects não tiveram nada a ver com a esquerda, com a política, não se interessavam por isso. Essa talvez seja a diferença do que consideravam autonomia. A ideia de Peter era fazer um trabalho de arquitetura como um tipo de abrigo, estético, muito diferente dos italianos.

E QUE LADO O SENHOR TOMOU?

Acredito que eu ainda tinha aquela base do socialismo do Estado de bem-estar social britânico, mas os Estados Unidos me fizeram mais radical porque lá eu conheci o poder extremo do capitalismo. O Iaus foi extremamente vital, culturalmente falando, e Peter estava muito aberto a qualquer tipo de discurso. Mario e Diana vieram de Paris, tiveram algum contato com o grupo Tel Quel, com o estruturalismo francês. Mario em particular assumia aquele tipo de estruturalismo e de preocupação semiótica. Peter estava próximo disso tudo por causa da sua conexão indireta com [Noam] Chomsky, da ideia que ele tinha sobre estrutura profunda, linguagem, linguística. A sua concepção de autonomia estava conectada à linguagem e à semiótica. Talvez o mais simples a se dizer seja: em 1968 Charles Jencks e George Baird publicaram *Meaning in architecture*, e eles me convidaram a tomar parte, não me lembro exatamente de que forma. Quando fui para os Estados Unidos, li o livro de Hannah Arendt, *A condição humana*.

A LEITURA DE ARENDT FOI MARCANTE?

Foi uma experiência definitiva, porque me elucidou a diferença entre arquitetura e construção e o significado que isso tem em relação ao projeto moderno. Aquilo me separou de Jencks e Baird de um lado, porque eu neguei o discurso semiótico. Arendt foi muito influenciada por Heidegger na sua visão fenomenológica, existencial, e, no seu caso, política, mas não de uma forma marxista. A chave para Arendt é que ela não é marxista, mas ainda assim muito política. Nunca me distanciei disso, permaneço muito envolvido com o seu discurso. Essa é uma grande divisão entre Peter e eu. Peter não se preocupa com a diferença entre arquitetura e construção. Isso não significa nada para ele, nem para Graves, nem para nenhum dos Five. Nem para Mario e Diana ou Vidler.

O SENHOR SE ENCONTROU COM ARENDT EM NOVA YORK?

Sim, muito rapidamente. Também a encontrei no Canadá, na Universidade York. Eu lhe dei o texto que tinha sido publicado em *Meaning in architecture* e ela aceitou completamente a interpretação que eu fiz. Foi muito bom para mim. Nós nos encontramos rapidamente uma outra vez, antes que ela morresse.

**COMO O SENHOR CHEGOU AO QUE É
BASICAMENTE O LIVRO DE MUITAS GERAÇÕES,
HISTÓRIA CRÍTICA DA ARQUITETURA MODERNA?**

Aqui entra Robin Middleton. Foi uma encomenda dele, que era diretor de aquisições de arquitetura na [editora] Thames & Hudson. Acho que ele me escolheu depois que eu escrevi um texto de análise de dois palácios soviéticos projetados por Hannes Meier e Le Corbusier. Acredito que esse texto o tenha impressionado. Theo Crosby me escolheu para o cargo na *AD*, e quando deixei a empresa ele me recomendou para Middleton. A *História crítica* que eu tentei escrever era muito difícil, por causa do tamanho. Foi uma grande luta. Middleton é um ótimo editor, em certos momentos é literalmente o editor do texto. Claro que fui muito influenciado por Banham, e eu nunca falei o bastante sobre isso. *Teoria e projeto na primeira era da máquina* é realmente um livro decisivo, porque dá voz diretamente às figuras. Isso não acontece com [Sigfried] Giedion, ou com [Leonardo] Benevolo, ou com Arnold Whittick. O uso seletivo que Banham faz das vozes das figuras que estão envolvidas no momento histórico é brilhante. Tentei fazer o mesmo no meu livro. Ele me consumiu quase dez anos.

A chave para Arendt é que ela não é marxista, mas ainda assim muito política. Nunca me distanciei disso, permaneço muito envolvido com o seu discurso. Essa é uma grande divisão entre Peter e eu. Peter não se preocupa com a diferença entre arquitetura e construção. Isso não significa nada para ele, nem para Graves, nem para nenhum dos Five. Nem para Mario e Diana ou Vidler

COMO SEUS PARES E COLEGAS O RECEBERAM?

O livro foi publicado em 1980. Em 1982, Andreas Papadakis, que era então o proprietário e editor da *AD*, teve uma espécie inexplicável de estranha inveja de publisher e persuadiu Thames & Hudson a liberar

alguns extratos do livro para serem reimpressos na *AD*, seguidos por críticas, com todos os críticos escolhidos por mim: [Rafael] Moneo, [Manfred] Tafuri, Colquhoun, e tentei também o checo Dalibor Vesely, que estava ensinando em Cambridge. Ele tinha uma formação fenomenológica, mas se recusou a fazer a crítica e me disse que o que eu procurara no fechamento da primeira edição fora feito de forma muito mais lúcida por Paul Ricouer no livro *Universal civilization and national cultures*. Ele tinha sido publicado no mesmo momento da mostra de Paolo Portoghesi, Strada Novissima, The Presence of the Past and The End of Prohibitionism; totalmente no estilo pós-moderno. Essa conjunção é muito interessante. Voltando à *AD*, tem um texto bonito de Colquhoun, intitulado “Modern architecture and the liberal conscience”, que me deu o modelo para o convite que havia recebido então de [Robert] Stern, para a Bienal [de Veneza]. Fui, me inteirei do que estava acontecendo e me demiti. Stern ficou furioso. Ele lecionava em Colúmbia e era carismático com os estudantes. Percebi que o pós-modernismo tinha chegado e alguém tinha que construir um outro discurso; Ricouer me influenciou a fazer o ensaio “Towards a critical regionalism”, também emprestado de Alexander Tzionis e Liane Lefaivre.

QUE POSIÇÃO TOMOU TAFURI?

No texto, se me lembro corretamente, ele detecta ao longo de toda a *História crítica* um tipo patético de tênue linha vermelha. Claro que é um pouco particular a sua posição a respeito da revolução, de que não se pode fazer nada sem revolução. Essa não é a minha posição. Já a linha de pensamento de Alan era marxista, para ele não havia diferença entre o regionalismo demagógico e o regionalismo crítico. O texto crítico de Fredric Jameson, em “The seeds of time”, é muito preciso. Também marxista, mas muito respeitoso no modo como ele interpreta o que eu estava tentando dizer.

**IMPRESSIONOU-ME NA PALESTRA DE ONTEM
A DUPLA PERSPECTIVA DO TRABALHO QUE
SE MOVE DE UMA SIMPLES POSIÇÃO CRÍTICA
PARA UMA POSIÇÃO DE RESISTÊNCIA, SURGIDA
COM A CHEGADA DO PÓS-MODERNISMO.**

Depois da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial, a vanguarda não podia mais ser a mesma. Foi uma derrota; tudo mudou. A questão é qual pode ser a base para - nos termos de [Luis] Barragán - tranquilidade e também vitalidade. O movimento em direção à tectônica é, então, uma tentativa de encontrar uma base mais universal. Lembro-me de falar para estudantes nos Estados Unidos sobre regionalismo e eles me responderem, de forma inocente mas quase dura: “Não temos regionalismo aqui, é tudo igual. Você pega um avião, viaja por milhares de quilômetros e é sempre o mesmo. O ar-condicionado planificou tudo”. Que resposta eu poderia dar a eles? Duas coisas são fascinantes para mim: uma é, voltando a Hannah Arendt, a arquitetura ser um tipo de criação do mundo, um microcosmo que deve ser relativamente durável para transcender a mortalidade. Por outro lado, um edifício, um abrigo, é quase biológico. Há uma sobreposição entre construção e arquitetura; não se pode separá-las completamente. A técnica pode ser a mesma para ambas e, então, temos a questão da durabilidade, não só de resistência no tempo, mas também sob o ponto de vista do significado cultural. Isso ainda é, mais do que nunca, um desafio. Na *Condição humana*, Arendt usa o termo vitória do trabalho animal para indicar que os processos são sempre dominantes. É uma percepção incrível da manutenção da memória, da significância cultural, de como resistir à passagem do tempo; questões fundamentais também para os arquitetos.

E COMO A ARQUITETURA PORTUGUESA ENTRA NESSE PROCESSO?

Através de Bernard Huet. *L'Architecture d'Aujourd'hui* revelou Álvaro Siza. É muito interessante que, apesar de ser muito estético e poético, sempre há nele a ética; político, mas também como forma de definir a realidade. Eu adoro o seu discurso: arquitetos não inventam nada, eles transformam a realidade. A ética é conectada com a criação do real, mas não exclui a poética, esta é a sua significância. Assim é que a arquitetura portuguesa entra nesse processo. A pequena biblioteca em Viana, que é tão bonita, e a mais simples ainda biblioteca de Aveiro, que é quase nada. Não podem significar nada para Peter Eisenman. Ele não as enxerga.

O ÚLTIMO EPISÓDIO DA TRANSFORMAÇÃO DO REGIONALISMO CRÍTICO, TODA ESSA REVERSÃO, É A ARQUITETURA ESTRANGEIRA. USANDO A MESMA LÓGICA, O QUE SERIA A RESISTÊNCIA NA ARQUITETURA ESTRANGEIRA?

De certo modo, não pode ser resistência, apenas intervenção. A questão real talvez seja que figuras sensíveis e inteligentes podem fazer trabalhos apropriados em qualquer lugar; se forem sensíveis o bastante, como esse trio de jovens finlandeses [Hollmén Reuter Sandman Arquitetos], constroem essa pequena coisa feita de nada, para as mulheres africanas. Isso apenas revela que certo refinamento é capaz de criar algo onde antes não existia nada. Tem o seu valor. É resistência? Não acredito. Isso nos leva de volta à questão de como manter o laço com a cultura em épocas difíceis. Pode parecer sentimental, mas eu retomo o trabalho de Clement Greenberg sobre a noção de cultura enquanto uma operação de segurança, algo de resistência, no sentido de que em um espaço, em uma obra, exista um tipo de recusa a ser devorado pelo consumismo, e portanto há aí um ponto de resistência cultural. A vida no Porto, que não foi destruída ainda, permite perceber as coisas de forma diferente. Mas nos Estados Unidos as garras estão à mostra.

SÃO FASCINANTES AS PASSAGENS DE SUA PALESTRA, NUM PERCURSO QUE VAI DO BEM-ESTAR DO PÓS-GUERRA ATÉ ISSO QUE É O REVERSO DE QUALQUER REGIONALISMO, SEMPRE ABORDANDO A ARQUITETURA EM SEU SIGNIFICADO COLETIVO.

Em um pequeno texto no início de *Studies in tectonic culture*, há uma citação de Antoine de Saint-Exupéry: “Não pedimos para ser seres eternos. Pedimos apenas que as coisas não percam o seu significado por completo”. Isso é profundo. (Por Joaquim Moreno*)



* Joaquim Moreno é arquiteto português, formado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Com doutorado em teoria e história pela Universidade Princeton, nos Estados Unidos, lecionou na Faup, na Universidade Autónoma de Lisboa, na Universidade do Minho e nas norte-americanas Syracuse e Colúmbia. Em 2008 comissariou, com José Gil, a representação portuguesa na Bienal de Arquitetura de Veneza.