

## "Arquitetura Débil"<sup>1</sup>

Ignasi de Solà-Morales<sup>2</sup>

Tradução da Profa. Dra. **Laís BRONSTEIN**; Programa de Pós-Graduação em arquitetura da UFRJ.

Proponho o termo *arquitectura débil*<sup>3</sup>. Nesta expressão já há uma alusão (nada difícil de adivinhar) ao termo *pensamento débil* ou *ontologia débil* que, em primeiro lugar, e por extensão outros pensadores italianos coetâneos e também franceses e alemães, colocaram em circulação nos últimos anos. Me parece que por trás das propostas da filosofia débil o que há na realidade é um certo enunciado: uma interpretação da situação intelectual e muito particularmente estética da cultura contemporânea. Por este motivo cabe a possibilidade de se perguntar em que sentido se produz a obra de arte arquitetônica de acordo com esta estética afim ao *pensamento débil* contemporâneo.

Manfredo Tafuri, em um ensaio recente sobre o tema do realismo na arquitetura moderna, coloca o problema interpretativo do que comumente chamamos de arquitetura moderna concluindo que a experiência contemporânea, a de toda arquitetura do século XX, já não pode ser lida hoje de uma forma linear. Ao contrário, esta se apresenta como uma experiência pluriforme, complexa, na qual é lícito seccionar, em diversas direções, caminhos não apenas de cima para baixo, do começo ao fim, mas também transversais, oblíquos ou em diagonal. Porque, de alguma maneira, esta experiência diversa, plural, da arquitetura do século XX, permite apenas através de aproximações deste tipo desenredar, desfazer a complexidade intrínseca a própria experiência moderna.

Também é neste sentido que proponho a utilidade do termo *arquitectura débil*. Proponho este como um corte diagonal, enviesado, como um corte não exatamente cronológico, nem estritamente geracional, senão, pelo contrário, como um intento de detectar, em situações aparentemente muito diversas, uma constante que me parece iluminar muito particularmente a situação atual.

A interpretação da crise do Projeto Moderno somente pode ser feita desde que Friedrich-Wilhelm Nietzsche

Laís Bronstein é Doutora em Teoria e História da Arquitetura pela Universitat Politècnica de Catalunya (ETSAB-UPC, 2002). Possui Graduação em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ, 1987), Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (FAU-USP, 1996). Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ-UFRJ). Trabalha com temas relacionados à teoria e crítica da arquitetura.

<sup>1</sup> Texto publicado pela primeira vez em castelhano e inglês na revista *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 175, Barcelona, COAC, outubro, novembro e dezembro, 1987, pp. 72-85.

A presente tradução foi feita a partir do texto homônimo republicado no livro *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

<sup>2</sup> Agradeço a gentileza da arquiteta Eulàlia Serra, viúva de Ignasi de Solà-Morales, por autorizar a presente tradução.

<sup>3</sup> N.T. Optou-se por manter todos os termos em itálico tal como no texto original. Igualmente mantivemos nesta tradução termos originalmente escritos em inglês e francês.

denominou “a morte de Deus”, ou seja, desde a desaparecimento de qualquer tipo de referência absoluta que de algum modo coordene, “encerre” o sistema de nossos conhecimentos e de nossos valores, na hora de articulá-los em uma visão global da realidade.

A crise do pensamento da Idade Clássica, como a chamaria Michel Foucault, é a crise produzida por esta perda de fundamento e também, pela perda, no campo da arte, de um projeto artístico que se produzia desde um propósito de representação.

Em *Les mots et les choses* Foucault explica demoradamente e com detalhe como o sistema de representação pertence à *episteme* da Idade Clássica. Uma certa maneira de articular o mundo do visual e portanto também o mundo da arquitetura segundo o qual a articulação se produzia representando uma visão do universo fechado e completo como uma totalidade acabada.

Mas o fim da Idade Clássica, que em Nietzsche se anunciava como um final sem retorno era, na realidade, o esgotamento de algo que ainda alenta, ao menos parcialmente, o que convencionamos chamar o Projeto Moderno: se trata da ilusão, no duplo sentido que esta palavra tem em castelhano, ilusão como esperança e ilusão como engano, de que existe um processo e de que este processo está direcionado a uma determinada finalidade. Neste sentido, o projeto da Ilustração, base da modernidade, participa ainda de um teísmo laico, da ideia de que é possível encontrar um absoluto da realidade, pelo qual a arte, a ciência, a prática social e a política podem ser construídas baseadas em uma racionalidade global. No momento que este sistema entra em crise (e entra em crise precisamente pela impossibilidade de estabelecer um sistema global), estamos diante a verdadeira crise do Projeto Moderno e frente a situação perplexa, ou mesmo *crítica*, da contemporaneidade.

Nietzsche ainda, em *Humano, demasiado humano*, fala da necessidade de uma fundamentação sem fundamento. No campo estético, as experiências literárias, pictóricas, arquitetônicas já não poderão produzir-se a partir de um sistema. Não apenas desde um sistema fechado e econômico como era o sistema da Idade Clássica, senão nem sequer desde a ilusão de um Novo Sistema que os *Pioneiros do desenho moderno* pretenderam estabelecer. Pelo contrário, a arquitetura contemporânea, tal como as demais artes, se encontra com a necessidade de construir sobre o ar, de construir no vazio. As propostas da arte con-

temporânea deverão ser construídas não a partir de uma referência inamovível, senão com a necessidade de propor para cada passo, simultaneamente, o objeto e seu fundamento.

Quisera insistir no papel que o estético assume precisamente nesta situação de crise da cultura contemporânea. Efetivamente, como se reconhece, por exemplo, no pensamento nietzscheano, mas também na apropriação que Martin Heidegger faz do pensamento nietzscheano, o estético constitui, na experiência contemporânea, uma referência especialmente significativa. No sistema da Idade Clássica, o estético era, em todo caso, uma área específica precisamente ligada à prática do concreto, longe da pretensão de totalidade de um sistema ontológico. Na experiência contemporânea, o estético tem, sobretudo, o valor de um paradigma. Através do estético se reconhece o modelo de nossas experiências mais ricas, mais vivas, mais verdadeiras em relação a uma realidade de perfis turvos. Se, como advertiu Heidegger em sua meditação sobre a técnica, a ciência acaba se convertendo em rotina, não resulta inexplicável que a cultura contemporânea tenha deslocado o centro de seus interesses para regiões antes consideradas periféricas. O mais pleno, o mais vivo, aquilo que é sentido como a “experiência mesma”, na qual se fundem o sujeito perceptivo da realidade e esta mesma realidade, de um modo forte, intenso, está na obra de arte.

Não se trata de que as experiências estéticas no mundo contemporâneo estejam no centro do sistema de referências. Ao contrário, continuam ocupando uma posição periférica. Mas esta posição periférica não tem precisamente um valor marginal, e sim um valor paradigmático. As experiências estéticas são, de alguma maneira, o modelo mais sólido, mais *forte* de, vale o paradoxo, uma construção *débil* da verdade do real, e portanto adquirem uma posição privilegiada no sistema de referências e valores da cultura contemporânea.

(Entre parênteses podemos lembrar o papel que o artístico tem na sociedade de massas e nos tempos recentes. A explosão de museus, a magnificação dos artistas, a existência de um consumo massivo impresso, televisionado de imagens artísticas, as informações que interessam a amplas camadas da sociedade evidentemente tem a ver com uma sociedade cada vez mais ociosa, mas também tem a ver precisamente com o fato que, frente ao tédio da experiência da vida contemporânea e real, da ilusão científica, do trabalho e da produção, o mundo da arte aparece como uma reser-

va de *realidade*, da qual ainda podem alimentar-se os humanos. A arte é entendida como o espaço em que a fadiga do homem contemporâneo pode ser ressarcida.)

Porém devemos recordar que esta experiência estética contemporânea não é normativa: não se constitui como um sistema desde o qual é possível deduzir a organização de toda a realidade.

Pelo contrário, o universo artístico atual é percebido desde experiências que se produzem pontualmente, diversificadamente, com a máxima heterogeneidade e portanto nossa aproximação ao estético se produz de uma maneira *débil*, fragmentária e periférica, negando a todo momento a possibilidade de que a mesma termine convertendo-se definitivamente em uma experiência central.

O esteticismo de finais do século XIX consistiu precisamente no desejo de propor como coluna vertebral da experiência da realidade a experiência da arte. Mas justamente no esforço prometeico em apoiar-se em algo que era fugidio, que estava sempre mais além do alcance de nossa mão, se diluiu a capacidade articuladora da experiência estética e por isso hoje esta experiência se apresenta como fragmentária e marginal, e é somente desde esta posição que se mantém seu influxo sedutor, seu poder de desvelamento, sua capacidade de insinuar mais do que de resolver a compreensão intensa da realidade.

Este marco de referências que se relaciona especialmente com o pensamento mais maduro de Heidegger é iluminador a respeito de certas propostas de interpretação da situação presente, também no campo da arquitetura.

Para clarificar mais este ponto de vista quisera, antes de tudo, confrontar o que acabo de expor com outras posturas e interpretações da situação presente nas quais as respostas me parecem muito menos satisfatórias. No âmbito da cultura arquitetônica e a partir da experiência da crise, as primeiras respostas que podemos detectar ao longo dos anos sessenta, são respostas sobretudo fundamentalistas. O fenômeno do fundamentalismo não é apenas um fenômeno que se dá no campo religioso, na relação política ou em certos setores da sociedade, senão que desde o ponto de vista do pensamento também houve um fundamentalismo no campo da teoria e da prática arquitetônicas.

Trata-se de fundamentalismos em duas direções: por um lado aqueles que frente à crise reivindicavam uma

chamada à ordem para voltar às essências da experiência moderna. Desde alguns discursos teóricos sustentados por prestigiosos professores da influente Faculdade de Arquitetura de Veneza, mas também desde certas posturas da arquitetura americana dos FIVE, se desenvolvia a pretensão que somente voltando ao essencial, ao germinal e ao inicial da experiência moderna, era possível recuperar o caminho, retomar o fio da verdadeira experiência. Neste sentido, se clamava por uma linha condutora ortodoxa, correta, frente ao desvio e a diversificação do tempo presente. Havia, a meu juízo, um fundamentalismo do moderno, da Tradição Moderna, entendida por uns como a recuperação da linguagem mais primitiva das vanguardas dos anos vinte, enquanto que para outros esta experiência os levava mais além, buscando a tradição perdida do moderno em momentos ainda mais originários: a fundação da modernidade na época ilustrada.

A arquitetura da Tendenza na Itália não significou outra coisa que uma chamada fundamentalista: uma tentativa para reler a arquitetura mais dura, mais programática, mais radical tanto dos mestres mais estritos do Racionalismo dos anos entre guerras como dos arquitetos da Ilustração. Não era casual que naquela situação fossem, vez ou outra, divulgadas imagens apologéticas dos arquitetos mais intensamente iluministas como uma chamada às origens e como exigência de retorno à pureza originária.

Certamente personagens como Aldo Rossi se encarregaram eles próprios em desmentir a possibilidade deste propósito. Cada vez mais se faz necessário ver a obra de Rossi como um processo sobretudo auto-crítico e como uma perda progressiva de confiança neste fundamentalismo que era decisivo no seu livro *A arquitetura da cidade*, e que, entretanto, em sua obra recente, se converteu em um jogo intimista e pessoal.

Seja através do fundamentalismo iluminista, seja através do fundamentalismo de um Richard Meier, repetindo uma e outra vez as linguagens do purismo dos anos 20, estas respostas, apesar de suas boas intenções, não eram nada além de puro historicismo. Eram, carregadas de boas intenções, tentativas nostálgicas de recuperar umas raízes supostamente verdadeiras, fosse no Le Corbusier da Ville Savoye ou nos desolados blocos habitacionais de Ludwig Hilberseimer, ou fosse nos desenhos de Claude Nicolas Ledoux, ou em qualquer outra fonte iconográfica considerada como a origem da verdadeira tradição.

Frente a esta ilusão fundamentalista, uma postura mais dialética e portanto menos monista, menos fechada em si mesma, foi a que em tempos recentes propôs Kenneth Frampton. Com sua ideia de *Critical regionalism* Frampton propôs um termo, a meu ver, bastante infeliz, mas ao menos introduziu uma visão dual para a interpretação da situação contemporânea. A proposta de Frampton tem duas faces claramente diferenciáveis: por uma parte a ideia (a meu ver mais atraente) da resistência. Nisto Frampton é fiel às suas leituras frankfurtianas e a sua convicção de que somente mediante uma atitude crítica frente à realidade é que se pode desenvolver uma postura exigente, inconformista para a arquitetura contemporânea. Uma atitude capaz de distinguir-se da cultura trivial, submetida à perversidade dos mecanismos de mercado e frente à qual apenas cabe a resistência. Mas junto à noção de resistência, a ideia de *regionalismo* parece mais ingênua. Um conceito, por certo, baseado também na leitura de Heidegger, mas uma leitura de um Heidegger mais discutível e ambíguo, mais rural e menos urbano, inclinado ao pensamento arcaizante e que encontra no texto *Construir, pensar, habitar*, sua formulação mais paradigmática. Quando Frampton reivindica o novo vernacular, as ressonâncias da reapropriação do sentido de lugar, da luz, da tectonicidade e do tátil sobre o estritamente visual, as características com as quais categoriza o novo *regionalismo*, certamente está realizando uma operação útil: a de entender que já não é possível um sistema, e que portanto é necessário entender a realidade arquitetônica a partir de uma estratégia policêntrica. Mas, por outro lado, creio que é enormemente ingênuo ao aceitar a viabilidade de categorias que de certa maneira somente poderiam ser explicadas na ordem da velha cultura urbana da Idade Clássica, uma cultura na qual construir, habitar e pensar constituíam uma unidade. O que em Heidegger é a imprecisa verificação do desvanecimento de um mundo já periclitante, em Frampton, como em outros teóricos da arquitetura atual, se converte em uma recuperação ingenuamente fenomenológica distanciada de qualquer sentido da crise contemporânea.

Em um texto feroz, como costumam ser os seus, e brilhante, Massimo Cacciari bate de frente contra esta leitura demasiado imediata de certos textos de Heidegger. Para Heidegger, dirá Cacciari, a experiência metropolitana é uma experiência que se faz não a partir do habitar na poesia, mas sim a partir de seu "des-habitar"<sup>4</sup>; desolação que de alguma maneira constitui a raiz da condição metropolitana. Tomando precisamente um texto tardio do próprio Heidegger,

<sup>4</sup> N.T. Optou-se aqui traduzir *de-shabitación* por "des-habitar" para evidenciar o claro jogo de linguagem que o autor estabelece com o viés heideggeriano do termo.



Cacciari postula que, na realidade, a experiência metropolitana contemporânea não é uma experiência que permita falar do habitar nos mesmos termos em que se podia falar um habitante da Atenas de Péricles, ou da Roma de Sixto V, mas que, ao contrário, o habitar metropolitano é uma habitar dividido, diversificado, submetido à ausência mais do que à presença e onde a poesia, isto é, o vivificante e fundacional, não é algo que construa o nosso entorno cotidiano global, mas apenas a nossa experiência da ausência. É a experiência da ausência, a que, por assim dizer, desenha o contorno do homem metropolitano.

Se as propostas de Frampton somente tem interesse na medida em que diversificaram a visão da realidade e introduziram a necessidade de aceitar como fato incontroverso a diversidade das experiências modernas, a crítica de Cacciari, sublinhando o sentido da ausência, nos aproxima a um conceito fundamental, nascido da experiência do fragmentário, na crítica contemporânea.

O uso do termo arqueologia procede do pós-estruturalismo francês, basicamente dos textos de Foucault e foi retomado por pensadores como Jacques Derrida a partir da análise da comunicação literária como processo de desconstrução. Mas a noção de arqueologia foi bem sucedida ao descrever, de modo quase físico, a leitura superposta da realidade tectônica: de uma realidade que já não pode ver-se como um todo unitário, mas que pelo contrário, aparece como a justaposição de capas diversas frente às quais a obra de arte não faz outra coisa senão reler, redistribuir este sistema de superposições. A noção de arqueologia introduz com toda evidência a ideia de que não estamos frente a uma realidade que se apresenta como uma esfera fechada, senão que frente a um sistema entrecruzado de linguagens. Ninguém seria tão ingênuo em pensar que para a arqueologia o sistema de conhecimento do passado pode ser feito por simples acumulação de objetos encontrados nas escavações. Ao contrário, estes objetos se apresentam como resultado de um processo de decomposição de sistemas superpostos, sistemas que não se tocam, sistemas que se movem autonomamente segundo sua própria lógica. Também a linguagem é uma diversidade que já não pode ser lida de uma maneira linear, pensando que à realidade de um significado responde a precisão de um significante, dirá Derrida, senão que se apresenta como um magma simultaneamente produzido, e que apenas um trabalho de desconstrução, um trabalho de análise e de compreensão dos processos de justaposição, é o que pode iluminar algumas relações.

Este modo de pensar certamente tem uma tradução bem clara na experiência da produção da forma, e portanto também na forma arquitetônica. Porque efetivamente, a experiência de certas arquiteturas recentes é a experiência da superposição. O significado não se constrói através de uma ordem, mas através de peças que chegam talvez a tocar-se; que se aproximam sem nunca chegar a se encontrar; que se superpõem; que se oferecem numa descontinuidade no tempo cuja leitura como justaposição é a melhor aproximação que nos é possível dar da realidade.

Por outra parte, a relação entre arqueologia e linguagem introduziu no discurso contemporâneo uma novidade fundamental, a centralidade da noção de tempo. Se trata precisamente de um tempo distinto ao tempo da Idade Clássica. O tempo contemporâneo em James Joyce, em Robert Musil, em Mario Vargas Llosa, em tantas obras literárias ou artísticas, se apresenta precisamente como justaposição. Uma descontinuidade; algo que é completamente distinto de um sistema único, fechado e acabado. O tempo na arquitetura da Idade Clássica podia estar simplesmente ou reduzido à zero (era a experiência da centralidade renascentista) ou em todo caso ser um tempo controlado, um tempo que tinha um princípio e uma ordem na expansão (e esta é toda a experiência da temporalidade barroca).

Mas o tempo moderno não é assim, este se apresenta como uma explosão difratada na qual não há um tempo único como um material com o qual podemos construir a experiência, mas o que há são tempos, tempos diversos, os tempos com os quais a experiência da realidade nos é produzida. É na confrontação *com* e com a intenção *de* entender este problema da diversificação dos tempos que reside toda a luta da arte do século XX. O tempo da experiência cubista, o tempo futurista, o tempo no dadaísmo, o tempo nas experiências formalistas de tipo ótico e gestáltico são experiências de um tempo diversificado, justaposto, que constitui uma condição básica da modernidade. Mas esta condição, por certo, não foi sempre bem entendida pelos mestres da arquitetura moderna que em muitos casos pensaram que o que convinha era um tempo distanciado do centralismo da visão perspectiva, mas que podia ser um tempo perfeitamente organizado desde o ponto de vista do encadeamento das sequências cinematográficas. Em Le Corbusier a *promenade architecturale* não é uma diversidade, senão mais bem um recorrido que tem a possibilidade de ser controlado. Esta é uma ilusão enganosa que como em Le Corbusier, poderíamos encontrar em outras arquiteturas fundacionais da experiência moderna. O

certo é que cada vez mais, a cultura metropolitana nos oferece tempos como diversidade e este é um reconhecimento que uma aproximação arqueológica às linguagens das arquiteturas pôs de manifesto em não poucos aspectos.

Esta diversidade dos tempos a qual quis chamar de *arquitetura débil* se faz absolutamente central convertendo a experiência estética da obra de arte, e concretamente da arquitetura, em acontecimento.

A temporalidade não se apresenta como um sistema mas como um instante ao acaso que, guiado sobretudo pela casualidade, se produz em um lugar e em um momento imprevisível. Em certas obras de arte contemporâneas, nas danças, na música ou nas instalações, a experiência do temporal como acontecimento dado de uma vez, e depois, desvanecido para sempre, explica bem uma noção de temporalidade que tem no acontecimento sua melhor forma de expressão. O temporal conecta com a aceitação da debilidade da experiência artística, não reforçando suas posições dominantes, mas aceitando a verdade de sua frágil presença.

Se a noção de acontecimento permite aproximar-nos a uma das características do que decidimos chamar de *arquitetura débil*, não menos definitiva é a noção deleuziana de dobra.

Gilles Deleuze publicou recentemente um livro que sob a inócua aparência de um resumo do pensamento de Foucault, se desenvolve toda uma proposta constitutiva de uma visão contemporânea da realidade. O sedutor deste livro reside, entre outras coisas, na compreensão de como no pensamento contemporâneo o objetivo e o subjetivo não são campos distantes, opostos, senão que, como Deleuze os chama, constituem dobras de uma mesma, única realidade. A noção de dobra resulta enormemente esclarecedora para a arquitetura atual. A realidade aparece como um contínuo no qual o tempo do sujeito e o tempo dos objetos exteriores circulam em uma mesma fita sem fim e onde o encontro entre o objetivo e o subjetivo somente se produz quando esta realidade contínua se dobra em um desajuste de sua própria continuidade.

Eugenio Trias, em seu recente livro *Os limites do mundo*, fala do caráter *intempestivo* da situação e da arte contemporânea. Intempestivo, como coágulos da realidade, como acontecimentos que se produzem não através da organização linear e previsível do real, mas através de dobras, de fissuras, como diz às vezes Fou-

cault, que permitem de alguma maneira o refúgio, a vibração, de um pequeno momento de intensidade poética e criativa.

Mas junto à precariedade do acontecimento e da dobra intempestiva da realidade, o que denomino *arquitetura débil* é sempre decorativa. Que ninguém se assuste: a palavra decoração é uma palavra maldita na tradição moderna e no entanto se faz necessário voltar a refletir sobre o significado desta palavra e sobre o sentido fundamental que a noção de *decorum* tem por debaixo do termo decoração. Sou consciente do significado decisivo que este termo tem, por exemplo, no pensamento de Leon Battista Alberti e na estética do humanismo em geral. A acepção que aqui se propõe desta palavra é outra. Em seu significado mais comum, aquele divulgado nas revistas de decoração, o que se usa cotidianamente, o decorativo é o não essencial. É aquilo que se apresenta não como uma substância, mas como uma contingência. Um complemento que permite inclusive uma leitura, ao modo de Walter Benjamin, não atenta e sim distraída, e que por isso se nos mostra como algo que realça, enriquece, faz a realidade ser suportável, sem a pretensão de impor-se, de ser central, de exigir a obediência que a realidade demanda. Decoração portanto, ou condição decorativa da arte e da arquitetura contemporâneas, não no sentido da vulgaridade, da trivialidade, da repetição de estereótipos estabelecidos, porém como discreta redobra a uma função que se quer secundária, a uma função que sobrevoa o hipotético fundo das coisas. O texto em que Heidegger escreve sobre a escultura no espaço, um belo texto baseado em um diálogo com Eduardo Chillida, publicado ainda com preciosas gravuras do escultor basco, afronta precisamente esta questão: a que a condição decorativa não é necessariamente uma condição de trivialização do vulgar, mas que simplesmente constitui o reconhecimento de que para a obra de arte – escultórica ou arquitetônica – a aceitação de uma certa debilidade e portanto, sua colocação em uma posição secundária é, possivelmente, a condição de sua maior elegância, e no fundo, de seu máximo peso.

Ainda, para acabar, gostaria de glosar uma última característica da *arquitetura débil*: a monumentalidade. De novo é necessário jogar com as palavras. Não se trata da monumentalidade como representação do absoluto. O monumento na Idade Clássica é o centro, é a *imago Dei*, é a figuração de uma divindade transcendente que garante a consistência do tempo. A figura do rei, no centro da Praça Real, constitui assim o emblema do poder que hierarquiza a ordem de

qualquer espaço público. O obelisco no ponto central da perspectiva é o monumento que garante a coerência e a imobilidade da estrutura visual representativa. Não é deste monumento que quero falar, porque evidentemente este é o monumento que entrou em crise na situação contemporânea. A monumentalidade da *arquitetura débil* não mantém com os monumentos da Idade Clássica nem sua geometria nem seu valor ideológico senão que unicamente o que restou, no contexto atual, daquela condição do termo *monitu*, ou seja, da recordação.

Heidegger, de novo, no mencionado texto sobre o espaço e a escultura cita umas palavras de Goethe que gostaria de repetir: "Não é necessário que o verdadeiro tome sempre corpo, é suficiente com que vibre ao redor, como um espírito e que provoque um tipo de acorde; como quando o toque de um sino ressoa amistosamente trazendo-nos um pouco de paz.". A ideia de um monumento que quero trazer à tona é aquela que podemos encontrar em um objeto arquitetônico que, sendo certamente uma abertura, uma janela para a realidade mais intensa, ao mesmo tempo sua representação se produza como um vestígio, como a vibração da música do sino que permanece depois de badalar, como aquilo que se constitui apenas em resíduo, em recordação. Aldo Rossi em *A arquitetura da cidade* utilizava o termo monumento para significar a permanência, porque ainda se movia em uma concepção monística da realidade e em uma definição imobilista da cidade. Ao contrário, a noção de monumento que proponho aqui está ligada ao gosto da poesia depois de ser lida, ao sabor da música depois de ser escutada, à recordação da arquitetura depois de tê-la visto. É a força da debilidade. Aquilo que a arte e a arquitetura são capazes de produzir precisamente quando não se apresentam como agressivas e dominantes, mas tangenciais e *débeis*.

## **Bibliografia**

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Les Editions de Minuit, Paris, 1986.

Heidegger, Martín. *Die Kunst und der Raum*, Erker Verlag, St. Gallen, 1969.

Trias, Eugenio. *Los limites del mundo*, Ariel, Barcelona, 1985.

Vattimo, Gianni. *La fine della modernità*, Garzanti, Milão, 1985.