



## **O teatro del mondo de Aldo Rossi: um convite à fruição proustiana**

***O teatro del mondo de Aldo Rossi: una  
invitación a la fruición proustiana***

***The Aldo Rossi's teatro del mondo: an  
invitation to a proustian fruition***

***Carolina Rodrigues Boaventura***

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo,  
São Paulo, Brasil, carolina.boaventura@usp.br*

## Resumo

O Teatro del Mondo de Aldo Rossi é tido como uma das expressões arquitetônicas mais relevantes da pós-modernidade. Neste artigo, distinto do que foi explorado pela historiografia, abordamos as intenções de Rossi sobre a recepção de suas obras. Para tanto, analisamos a noção de città analoga, presente nos seus procedimentos projetuais e identificamos neles um paralelo à fruição a proustiana.

**Palavras-Chave:** : Arquitetura. Pós-modernismo. Forma (Estética). Analogia. Recepção.

## Resumen

El Teatro del Mondo de Aldo Rossi es visto como una gran expresión arquitectónica de la posmodernidad. En este artículo, distinto de lo que ha explorado la historiografía, abordamos las intenciones de Rossi sobre la recepción de sus obras. Para eso, analizamos la noción de città analoga, presente en sus procedimientos proyectuales y identificamos en ellos un paralelo con la frucción proustiana.

**Palavras-Clave:** Arquitectura. El postmodernismo. Forma (Estética). Analogía. Recepción.

## Abstract

Aldo Rossi's Teatro del Mondo is claimed to be one of the most relevant architectural expressions of postmodernity. In this paper, unlike previous historiography, we discuss Rossi's intentions about the reception of his works. To this aim, we analyze the notion of città analoga, present in his projectual procedures, and identify in them a parallel to the proustian fruition.

**Keywords:** Architecture. Post-Modernism. Form (Aesthetics). Analogy. Reception.

## INTRODUÇÃO

**A** difícil tarefa de abordar a relação entre uma obra, artística ou arquitetônica, e o espectador é e foi um desafio enfrentado por uma série de filósofos e críticos da arte. Os escritos de Theodor Adorno e de Walter Benjamin são exemplos que colaboraram para essa discussão e que aqui tomamos como ponto de partida para a compreensão da fruição na modernidade. Ambos, em face da velocidade e impessoalidade das grandes cidades, diagnosticaram o empobrecimento na relação entre a grande massa e a contemplação da obra artística. Em um contexto mais recente, Otilia Arantes (1991) e Ricardo Fabbrini (2008) questionam a neutralização no interior dos museus na dita pós-modernidade. Tomando como pano de fundo esse debate, analisaremos o *Teatro Del Mondo*, um objeto artístico e arquitetônico, elaborado pelo arquiteto italiano Aldo Rossi para a *Biennale di Venezia* de 1980. Nosso intuito, todavia, não é contribuir com mais uma descrição dessa obra, já minuciosamente analisados pela historiografia, inclusive no cenário nacional por Otilia Arantes (1995) e Eneida de Almeida (2015). Assim, propomos partir dessa contribuição filosófica para pensar o Teatro sob a perspectiva do observador e

levantar hipóteses de como as intenções de um artista-arquiteto podem ressoar naqueles com quem dialoga por meio de sua obra.

Não nos cabe, contudo, quantificar e qualificar as múltiplas subjetividades que percorreram a *Biennale* naquele ano para construir um possível discurso objetivo sobre a recepção da obra de arte. Tampouco queremos encaixar conceitos filosóficos que justifiquem este projeto arquitetônico. Mas, estamos valendo da posição de Franklin Leopoldo e Silva (1992) quando afirma que a criação artística só pode ser entendida por meio de uma participação. Na relação estética, diz o filósofo, o que vemos em uma obra é além do que está nela, “mas sentimos que isso que por meio dela nos é apontado está muito próximo de nós, quando não está em nós” (p. 142). Uma obra tem o poder de suscitar ou apontar o “insuspeitado e o inesperado” sobre mundo e sobre nós mesmos. Com o encontro estético, incorporamos essas “novas realidades” antes não alcançadas pela nossa percepção. Assim, a arte, para aqueles dispostos a vê-la com atenção, atuaria como uma espécie de convite ao alargamento da percepção e da compreensão do que sabemos sobre o mundo que nos cerca e sobre nós mesmos.

Como *parti pris* deste ensaio, entendemos o processo projetual de Rossi como um convite à participação do fruidor, nos termos de Leopoldo e Silva (1992), sobretudo se analisarmos a obra desse arquiteto a partir do conceito de *cittá analoga*. Segundo esta noção aldorossiana, os objetos da memória e da experiência do arquiteto na cidade são resgatados e trazidos para o tempo presente. Por meio da manipulação e do jogo de relações de correspondência e repetição das formas geométricas, conforma-se novos *fatti* que revelam os acontecimentos do agora. Ao fim desses procedimentos compositivos, obtém-se uma obra com configuração formal e significados autênticos. Estes novos objetos arquitetônicos, todavia não são afastados daqueles conhecidos pela memória coletiva e tomados como referência primeira pelo arquiteto. Essa operação projetual sugere portanto, um jogo de temporalidade entre passado e presente, no qual o arquiteto reitera o tempo da experiência na cidade, fundamental tanto para os arquitetos, criadores de novos *fatti*, quanto para o espectador, que é convidado a estabelecer uma nova relação com a arquitetura e com o espaço público.

Ante este quadro conceitual, identificamos nos procedimentos projetuais de Aldo Rossi uma relação próxima com uma forma de fruição bastante interpretada na filosofia contemporânea, a proustiana. Por entendermos que as teorias estéticas podem jogar luz na compreensão da produção artística e arquitetônica de Aldo Rossi, propomo-nos olhar para os conceitos da fruição proustiana a fim de meditarmos com maior profundidade sobre gesto de repetição e analogia na obra de Rossi, empregado especialmente no *Teatro Del Mondo*. Para tanto, nosso propósito, é, em um primeiro momento, compreender o *Teatro del Mondo*, associando-o à noção de *città analoga*. Em segundo lugar, entender os principais conceitos mobilizados por Adorno (1998) e Benjamin (1987). Por fim, estabelecer relações entre a *città analoga* e a fruição de Proust de modo a esclarecer as possíveis motivações que Aldo Rossi tentou transmitir ao seu espectador.

## O TEATRO DEL MONDO DE ALDO ROSSI E O CONCEITO DE CITTÀ ANALOGA

Tanto a historiografia quanto as instituições internacionais de premiação, a exemplo do aclamado *Pritzker Prize*, reconhecem a relevância das obras edificatórias, teóricas e artísticas do milanês Aldo Rossi (1931-1997) para a disciplina arquitetônica. Considerado uma das figuras centrais do dito pós-modernismo, ele é autor de uma extensa e diversa produção conhecida pela severa crítica aos preceitos funcionalistas e pela revisão dos escritos e das obras dos arquitetos da Ilustração e do Movimento Moderno<sup>1</sup>. Sobressai também a sua teoria projetual, que propõe a retomada da perspectiva simbólica e histórica na arquitetura, pelo manuseio de formas simples e geométricas extraídas da investigação da cidade e das experiências pessoais. Os livros de sua autoria, *L'architettura della città* (1966) e *Autobiografia scientifica* (2019 [1981]), são, sem dúvida, duas das publicações de maior repercussão no círculo

---

<sup>1</sup> Aldo Rossi escreve uma série de artigos dedicados à investigação das arquiteturas da Ilustração e Moderna, tais como: “*Introduzione a Boulèe*”, “*Il concetto di tradizione nell’architettura neoclássica milanese*”, “*Il convento di La Tourette di Le Corbusier*” e “*Adolf Loos*”, todos inicialmente publicados pela *Casabella Continuità* na década de 1960 e reeditados no livro *Scritti scelti sul architettura e la città* (1989).

intelectual e acadêmico entre as décadas de 1960 e 1980, sendo incluídas por alguns estudiosos entre as principais referências da teoria da arquitetura da segunda metade do século XX (MONTANER, 2009). Enquanto o seu primeiro livro possui o ambicioso propósito de refundar a disciplina arquitetônica mediante a elaboração de um corpus teórico autônomo como fundamento da práxis projetual, em *Autobiografia Rossi* reflete acerca da noção de *città analoga*. Nesse escrito, ele versa sobre as suas próprias obras e aponta as relações de correspondência entre os seus projetos e os fragmentos da cidade lembrados por ele.

A teoria projetual descrita em *L'architettura della città* (1966) é, seguramente, verificada nos desenhos e nas construções erigidas pelo arquiteto-teórico. Alicerçado em sua experiência pessoal e no estudo dos tipos, Rossi serve-se dos fatos das cidades italianas para constituir o seu próprio arcabouço formal, empregando-o obstinadamente em suas obras arquitetônicas e artísticas. A cúpula, o frontão, a pirâmide, o cilindro, o prisma de base triangular e o tronco de cone são alguns dos elementos geométricos constantemente trabalhados por ele. A cúpula, por exemplo, uma forma constantemente empregada por Rossi, aparece como solução no *Bonifantemuseum* (1989-1990), na cafeteria *La cupola* (1988) e na figuração de *Il pesce d'oro* (1997). Era, então, fundamental para o arquiteto a eleição de seus “objetos de afeto”, na expressão de Rossi, extraídos da observação e dos estudos pessoais das formas da cidade.

O que assegura, todavia, a distinção entre cada uma de suas obras é o que o arquiteto denomina *città analoga*, uma “operação lógico-formal”. Derivada do conceito de analogia de Ferdinand de Saussure (2002), a noção de *città analoga* sustenta que o princípio de criação de um novo objeto pode ter como eixo fundante procedimentos de associação com outros elementos fornecidos aprioristicamente. Na linguística, a forma analógica é entendida como “uma forma feita à imagem de outra ou de outras, segundo uma regra determinada”, sem, contudo, “acarretar o desaparecimento daquela que vem duplicar”, pois o novo fenômeno é “independente do primeiro” (SAUSSURE, 2002, p. 187-190). Ora, é precisamente desse processo de transformação ao longo do tempo e contrário à criação *ex nihilo* que Rossi (1966) se apropria para desenvolver seus projetos que tomam como

origem as “formas de afeto”. Ao tomar como referência o tipo, invocado pela observação dos fatti urbani, o arquiteto almeja conceber uma composição dotada de significados inusitados e que evoca, ao mesmo tempo, as aspirações do presente e a continuidade do passado.

Tal processo apresenta-se de modo mais evidente em uma das obras mais intrigantes de Rossi: o *Teatro del Mondo* (1979), um teatro flutuante, concebido em 1979 e exposto como instalação na *Biennale di Venezia* de 1980 (Figura 1). Essa estrutura itinerante foi erigida na cidade de Fusina e, posteriormente, levada para a frente do Punta della Dogana, em Veneza, onde se manteve durante toda a duração da *Biennale*. Com o fim da mostra, o teatro viajou pela costa da Dalmácia, região da extinta Iugoslávia, e logo após sua estrutura foi completamente desmontada. É, portanto, um edifício temporário, revestido de madeira e sustentado por uma estrutura metálica de encaixes, e construído em cima de uma balsa. O elemento central da edificação possui forma cúbica, e nele foram agregados dois volumes retangulares, situados em duas laterais opostas, que abrigam as escadas que conectam os quatro níveis da obra. O topo da edificação recebeu outra geometria: um prisma poligonal de oito lados, com seis metros de altura, e coroado com uma cobertura piramidal, decorada com uma esfera e uma bandeira de aço. As duas cores usadas – azul e amarela – são austeras e foram empregadas para estabelecer uma relação hierárquica dos volumes. As franjas azuis, usadas na parte superior do octógono e do cubo, referem-se à cor do céu veneziano e às cornijas clássicas, mas também estabelecem uma relação de hierarquia com a parte inferior do volume, a em amarelo, como pontua Portoghesi (1992, p. 101).

Mesmo sem um lugar fixo, o teatro não se despreendeu de seu entorno; ao contrário, estabeleceu múltiplas relações analógicas com os fatti de Veneza. Foi precisamente a desorientação da obra, como pontua Giovanni Poletti (2009, p. 164), que permitiu distintas associações entre ela e o horizonte urbano que a cercou durante o percurso da viagem. Por isso, pode-se dizer que a obra é capaz de compor diversas paisagens, sem parecer um objeto destoante em relação ao conjunto das preexistências dessa tradicional cidade italiana. Por sua grande proporção e por suas formas parecidas às das edificações emblemáticas venezianas, o teatro parece ser um objeto urbano que

não causa estranhamento, mas ao contrário, quando exposto na Bienalle, parecia pertencer àquele contexto.

Para Daniele Vitale (1992), o *Teatro del Mondo* institui uma relação analógica não literal com Veneza, ao constituir um “ponto fixo” na paisagem capaz de gerar, ao mesmo tempo, tensão e diálogo com o seu entorno. Por um lado, o edifício flutuante, afirma o autor, “deriva de uma ideia e de uma sintaxe fortemente autônoma” (p. 88), é um contraponto na paisagem por se tratar de um novo elemento em um horizonte carregado pelo seu passado e história. Por outro lado, o teatro também estabelece claras relações formais com os fatti venezianos. A solução do telhado, coroado por uma esfera, também presente nos edifícios *Punta della Dogana* e *Igreja Santa Maria della Salute*, é uma das aproximações mais evidentes. Rossi também alude às suas próprias obras projetadas anteriormente, como a proposta para o *Centro Direzionale di Firenze*, que possui a mesma geometria octagonal do Teatro del Mondo.

Daniel Libeskind (1992) sugere que a obra constitui dupla subversão espacial. Segundo o ele, a típica organização interna de um teatro, que conta com esquemas bem definidos e hierarquizados de foyer, galerias e o palco, foram supridos na obra de Rossi, de tal modo que “[...] o espaço da representação e da experiência e da participação se compenetraram de tal forma que não é mais possível distinguir uma da outra” (LIBESKIND, 1992, p. 111). Assim, as ações da atividade cênica e do espectador parecem se confundir e se relacionar, fazendo que o fruidor possa interferir, participar e tomar o palco. Dito em outras palavras, é uma espacialidade em que obra e observador não são separados por um limite definido. Mas, ao contrário a obra só acontece com a participação do espectador. Este último, torna-se imprescindível para a vitalidade da obra.

Já a relação externa com a cidade, ainda conforme Libeskind (1992), também é transformada, pois o objeto de Rossi, que não possui fachadas definidas nem um espaço determinado, não o impediu de se relacionar com os seus inúmeros entornos e criar possíveis realidades e paisagens urbanas. Em suas viagens, o teatro flutuante também se transforma em uma “máquina” de analogias cujas correspondências vão



desde a referência aos elementos da arquitetura histórica, tais como os entablamentos, até os símbolos mitológicos e cristãos que relacionam “[...] a água e a purificação, entre o acontecimento e a sua mitologia” (LIBESKIND, 1992, p. 112).

Nesse sentido, a obra itinerante também possui uma potência criadora. Ao se inserir como um elemento novo no espaço, ela estabelece relações mnemônicas e, assim, figura não apenas uma única imagem reconhecível, mas múltiplas imagens de uma Veneza análoga. Mesmo internamente à obra, a relação do edifício com a paisagem urbana está presente no teatro por suas janelas, dispostas em todas as faces do volume das quais emolduram o horizonte de Veneza e, por isso, fazendo da cidade o cenário do palco. Assim, a obra coaduna com a cidade de Veneza por dentro e por fora e, ao mesmo tempo, constrói novas possibilidades imagéticas e semânticas para a cidade, tomando como ponto de partida a reinterpretação dos *fatti* da cidade e o próprio repertório formal do arquiteto. Para Otília Arantes (1995), essa obra russiana indica uma dupla competência, a de relacionar-se com Veneza por revelar-se como referência à antiga tradição teatral dos séculos XVI e XVII e à alegoria do tradicional Carnaval de Veneza. Segundo ela, este é um dos poucos casos de uma “arquitetura situada” no contexto da chamada pós-modernidade “simulada”, pois o teatro “vinculando-se à arquitetura de Veneza na mesma medida em que prolonga a história de certas práticas artísticas e sociais da cidade, é obra de invenção, sobretudo quando reinterpreta de modo original e atual os dados pacientemente recolhidos da memória” (p. 46).

O teatro de Rossi, portanto, pode ser lido como o paradigma da hipótese da *cittá analoga*. Em primeiro lugar, trata-se de uma composição que parte das formas geométricas do vocabulário pessoal de Rossi, que por sua vez é extraído dos *fatti* das cidades. Dito de outro modo: são formas caras para Rossi, mas também para o imaginário coletivo, são formas que compõe as paisagens italianas. Mas, apesar de ser resultado do processo compositivo de repetição e da justaposição de “formas de afeto” do arquiteto, o teatro remete ao do seu entorno por dialogar com as edificações de Veneza. Por processos de semelhança, o projeto itinerante possui uma enorme potência criadora de construir imagens novas e reconhecíveis de Veneza e distintos significados para a memória coletiva.



*Figura 1: Teatro del Mondo em frente a Igreja Santa Maria della Salute,  
Aldo Rossi, Veneza, 1979.  
Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p.227).*

## A FRUIÇÃO PROUSTIANA SEGUNDO ADORNO E BENJAMIN

Como se sabe, Marcel Proust não deixou críticas ou ensaios explicitando a sua posição acerca da fruição da obra de arte nos espaços expositivos. Todavia, algumas reflexões sobre o tema podem ser percebidas nas entranhas das linhas do *À la recherche du temps perdu*. O exercício de extrair do romance essas nuances sobre a fruição foi feito pelos filósofos Theodor W. Adorno e Walter Benjamin. Eles, por distintos percursos argumentativos e conceituais, colaboraram com o quadro da teoria da fruição nos museus, inserindo as contribuições de Proust nesse contexto. Por um lado, Adorno (1998), ao constatar a neutralização da cultura nos tempos da primazia da mercadoria, retoma as posições opostas dos escritores franceses Paul Valéry e Marcel Proust para vislumbrar uma possibilidade de salvaguardar a relevância dos espaços museológicos. Adorno, apesar de não se posicionar definitivamente entre Valéry e Proust, parece preferir o último em relação ao primeiro. Em vários momentos, o filósofo acusa Proust de extremado subjetivismo, no qual a experiência ante a obra de arte é um “reflexo da vida espiritual daquele que teve sorte ou infelicidade de produzi-las ou fruí-las” (1998, p. 184). Benjamin, por outro lado, vê as contribuições proustianas numa perspectiva mais otimista, sinalizando-as como um caminho possível para a retomada da experiência na modernidade. Para além das divergências entre os frankfurtianos, aqui nos interessa tomar a leituras dos dois filósofos como ancoragem para delinear os principais aspectos desse modo de fruição. Com esse esboço conceitual, sustentaremos uma leitura que visa reconhecer a fruição proustiana no Teatro del Mondo de Aldo Rossi.

Em *Museu Valéry Proust*, Adorno (1998) mostra que Proust vê o encontro com as obras de arte um momento de “alegria inebriante”, estar diante do objeto artístico revela um momento de especial felicidade. Mas a obra que está pendurada na parede da sala de jantar, não comove o expectador tanto quanto aquelas que estão nas salas do museu. É preciso, portanto, uma certa distância entre o observador e a obra para a obtenção do prazer artístico, afastamento esse proporcionada pelo espaço e pelo status do museu. Se Proust, diz Adorno (1998, p. 178), simpatiza com a distância que separa o observador do objeto, por outro lado, o romancista também

aprecia a proximidade física das obras expostas lado a lado e dividindo a mesma sala expográfica, independente de suas temáticas, autorias e estilos. É devido tanto à estreita vizinhança das obras dispostas no museu, quanto ao abismo que separa o espectador dos objetos de arte que o fruidor proustiano sintá-se cômodo e não acuado para divagar livremente nas salas do museu.

Essa dupla relação, entre obras e entre observador-obra, ocorre porque esse fruidor é, antes de tudo, um amador. Ele, alheio às categorias e leis formais do universo artístico, quando está diante de uma obra, reage de modo deslumbrado. Há um enorme afastamento entre esse espectador e o conhecimento objetivo e especializado. Por isso, o seu juízo soa, de certo modo, ingênuo pois o seu olhar que conserva um “pedaço da infância” (1998, p. 181) é atravessado pelo excesso de admiração e encantamento. Todavia, como pondera Adorno (1998, p.180), é o entusiasmo do amador que o permite flânar pela exposição sem as amarras da crítica, das intenções do artista e do desdobramento histórico da obra. Na relação sujeito-objeto, o primeiro torna-se o critério de apreciação do segundo. É a vivência e a história do espectador que o mobiliza e direciona no encontro com a obra. Por isso, o percurso entre as salas do museu torna-se uma experiência particular, um ato de singularidade movido pela intuição.

Neste sentido, diz Adorno, para Proust a obra de arte na perspectiva das intenções originais do artista está morta. Contudo, é precisamente devido ao estado póstumo das intenções primeiras da obra, na “decomposição dos artefatos” (1998, p. 181), que o objeto de arte ganha uma segunda vida. A cada momento que o fruidor “ingênuo” se coloca maravilhado diante de uma obra de arte, produz-se uma “nova imediatidade” (1998, p. 180), uma sensibilidade que pressupõe a memória relacional do observador. Dito em outras palavras, somente na fruição não conservadora de Proust que se pode vislumbrar um caráter modificador dos significados primeiro da obra e assim a obra pode “libertar a sua verdadeira espontaneidade” (1998, p. 181). No esteticismo de Proust, diz Adorno (1998), não interessa tanto a qualidade estética de uma obra, mas a memória que ela desperta no expectador. Há portanto, um elogio da experiência subjetiva, da relação afetiva com a arte por esta ser capaz de mobilizar as experiências

passadas do observador. Trata-se do poder da rememoração no presente provocado pelo campo de força na relação entre sujeito – objeto.

Se a ausência da avaliação técnica do observador em relação à obra indica a primeira característica do fruidor proustiano, é o arranjo expográfico das obras de arte, organizadas de modo sequencial na parede de museu, que sugere a segunda particularidade da fruição proustiana. Para o romancista francês, sinaliza Adorno (1998, p. 178), as telas e as esculturas expostas pareciam competir entre si pela atenção do visitante. Possivelmente, as obras estariam aguardando essa promessa dessa segunda vida, possível apenas diante dos olhos do visitante. O embaralhamento entre os distintos artistas, escolas e gêneros não desagradavam Proust. Mas, ao contrário, para ele essa disposição revelava a “verdadeira espontaneidade” (1998, p. 181) da obra, pois favorecia aproximações, remissões e correspondências entre a arte e as recordações do fruidor.

O segundo ponto de apoio para compreender alguns dos conceitos de Proust são os escritos de Walter Benjamin. Distintamente de Adorno, Benjamin não analisa a fruição nos museus, mas se vale dos textos de Proust para perquirir acerca da questão da experiência. Segundo o seu diagnóstico, a modernidade é marcada pelo empobrecimento da recepção na cultura e isso se deve à atrofia das experiências. No acelerado tempo do capitalismo, diz Benjamin, não há mais espaço para ouvir histórias, as únicas vias de incorporação da experiência em seu sentido pleno. O declínio da arte de contar e ouvir histórias significava o encolhimento de uma tradição coletiva, da partilha de experiência e linguagem. O homem moderno, sem memória coletiva, estaria destinado a viver isolado e preso no eterno presente. Um dos indícios desse empobrecimento seria a substituição da narrativa pelos jornais como fonte de informação. Estes últimos, livres de descrições demoradas e metafóricas, são textos concisos, enxutos e de fácil assimilação, logo, mais compatíveis com o apressado cotidiano moderno. Todavia, eles apenas “transmitiam um acontecimento pura e simplesmente” (BENJAMIN, 1989, p. 107) e não possibilita ao leitor integrar a sua vida e experiência com os relatos oferecidos pelo narrador. Diante desse diagnóstico, o filósofo mobiliza os escritos de Proust visando restaurar a relevância da narração na modernidade.

No ensaio “A imagem de Proust”, de 1929, Benjamin se concentra unicamente na análise dos textos do romancista francês. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de 1939; como o próprio nome revela, o filósofo não se dedica exclusivamente à obra de Proust, embora algumas passagens nos dêem valiosas pistas sobre a interpretação benjaminiana da obra do autor de *À la recherche du temps perdu*. De todo modo, cabe ressaltar que nesses dois ensaios Benjamin aborda os traços característicos da modernidade e, sobretudo, sobre as condições desfavoráveis de recepção da arte nesse contexto. Assim, esses ensaios revelam um grande esforço de Benjamin em levar a literatura para além da escritura. Por meio dela, o filósofo acredita restaurar a experiência no contexto da modernidade. Todavia, para nosso propósito, cabe-nos apenas sinalizar os principais conceitos delineados pelo filósofo alemão a partir dos romances de Proust que consideramos ser relevantes para interpretar o Teatro del Mondo de Aldo Rossi.

Certamente, a noção de *mémoire involontaire* é a mais lembrada por Benjamin quando opera com os textos proustianos. Distinta da memória voluntária que está sujeita aos domínios e esforços do intelecto, a *mémoire involontaire* não pode ser evocada quando se deseja. Este passado mobilizado por ela não é facilmente acessado, mas ele é despertado por um objeto qualquer (um exterior) capaz de nos transportar para as nossas experiências pretéritas (nossa vida interior). Este objeto, sinaliza Benjamin (1989), não pode ser identificado e tampouco podemos ter a certeza de que algum dia entraremos em contato com ele. Trata-se de “uma questão de sorte” (1989, p. 106), ficando por conta do acaso a possibilidade de nos apossarmos da nossa própria recordação. O exemplo desse conceito está na célebre passagem sinestésica das madeleines, descrito por Proust, no qual o personagem, ao saborear os bolinhos, ressuscita uma lembrança esquecida no fundo da memória e, assim volta-se aos velhos tempos de sua infância. Trata-se portanto de uma íntima concordância entre o objeto externo e o profundo lugar da memória.

A nossa vida interior, contudo, não é absolutamente inacessível, pondera Benjamin (1989). O encontro com fatos internos em nossa experiência pode ser amplificado ou encolhido. Assim, oposto ao trabalho dos jornais que isola e afasta a experiência do leitor por abordarem as notícias em suas formas puras, estariam as narrações. Estas

últimas, permitiam a incorporação das informações nas próprias experiências do leitor. O texto narrativo, segundo Benjamin, opera por meio da minuciosa e rica descrição dos eventos, o que possibilitaria ao leitor integrar na vida e na experiência que está sendo transmitida no discurso. O narrador, nesse sentido, atuaria como uma espécie de mediador entre a memória coletiva e individual. A fusão entre as memórias do narrador e do leitor, para Benjamin, possibilitaria uma abertura da sensibilidade do espectador para acessar a memória involuntária, um meio de “recriar o calor de uma experiência coletiva a partir das experiências vividas isoladas”, como comenta Marie Gagnebin (1987, p. 12). Sobre essa transmissão “artificial” da experiência entre narrador e leitor no romance proustiano, Benjamin escreve (1987):

Ele diz: imagine caro leitor, ontem eu mergulhei um bolinho numa xícara de chá e então me lembrei que tinha morado no campo, quando criança. Para dizer isso, Proust usa oitenta páginas e o faz de modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes e nos identificamos com o próprio narrador desse sonho acordado. (p. 38)

A *mémoire involontaire*, a ligação inesperada entre externo e interno, ocorre, diz Benjamin, no campo da correspondência e da semelhança. Por esse processo, o leitor é transportado para a vivência passada. Não se trata de retomar a experiência findada em sua integridade, mas de ampliar o campo da sensibilidade por meio da reminiscência, pois, diz Benjamin (1987), “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave pra tudo o que veio antes e depois” (p. 37). Para Gagnebin (1987, p. 16), na perspectiva de Benjamin, salvar o passado no presente, por meio de procedimentos associativos, transforma as duas temporalidades. Por um lado, modifica o passado porque, quando lembrado, ele assume uma nova forma que poderia ter desaparecido. Por outro, transforma o presente porque este se apresenta como uma promessa de desvendar essa renovação. Por isso, nas palavras de Benjamin, a memória involuntária de Proust é a “força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento” (1987, p. 45). Nesse sentido, entendemos que a temporalidade sugerida na rememoração da *mémoire involontaire* não se refere a uma ressurreição meramente nostálgica do pretérito infinito, ou aponta para o encontro de uma “eternidade platônica ou

utópica” (1987, p. 45). Na reminiscência, o passado experimentando internamente intervém na estrutura linear do tempo cronológico. Trata-se de uma temporalidade “entrecruzada” entre o passado e o instante que se manifesta. Sobre isso, Gagnebin (1987) comenta:

A grandeza das lembranças proustiana não vem de seu conteúdo, pois bem da verdade a vida burguesa nunca é assim tão interessante. O golpe de gênio de Proust está em não ter escrito “memórias”, mas, justamente uma “busca”, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante insosso –, mas a presença do passado no presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. (p. 15-16)

Mas, além dessa temporalidade, a rememoração tem também um caráter criador. Os fatos que revivescem funcionam como uma ponte, uma conexão para a formação de uma outra imagem, ou melhor, em uma transformação daquela experiência primeira. Graças aos procedimentos de semelhança, a *mémoire involontaire* evoca o passado no instante, modificando-o, trazendo a ele novos significados e contornos. É o caráter transformador da associação entre semelhança e a memória presente na estética proustiana que parece seduzir Benjamin. Não é a semelhança que atua no estado de vigília e nos permite comparar dois rostos que Proust se concentra, mas sim na semelhança que reina no mundo dos sonhos. Próximo ao domínio onírico, afirma o filósofo (p. 39), estão as brincadeiras lúdicas das crianças que, transformam uma meia enrolada na gaveta de roupas em uma “bolsa” e no seu “conteúdo”. A semelhança, portanto, sempre produz um outro, uma nova imagem.

Aguinaldo José Gonçalves (2004), concatenado à perspectiva benjaminiana, trabalha com a hipótese de que a obra de Proust constituiu um “sistema crítico-inventivo” (p. 43) cuja narrativa alinha e suscita outros “planos de sentido capazes de abarcar vários níveis de compreensão” (p. 43). Para tal abertura criadora, afirma Gonçalves, é preciso um leitor atento e ativo, disposto a embrenhar-se no texto para alcançar as imagens construídas pela rememoração. Gilles Deleuze (1987) vai mais além a respeito da memória involuntária de Proust, definindo-a como um modo de criar signos. Para ele, a semelhança e a identidade não são os pontos fundamentais da



reminiscência, pois estas seriam apenas condições. O essencial é a “diferença interiorizada tornada imanente” (1987, p. 60), de modo que dois objetos distintos e desconexos passam a ser intimamente relacionados no interior do indivíduo. Assim, diz Deleuze (1987), a memória involuntária seria uma espécie de “análogo de uma metáfora” (p. 60), porque associa duas coisas produzindo um outro sentido.

Com esse esboço do quadro conceitual da estética proustiana, delineado a partir das leituras de Adorno e Benjamin e valendo-se de alguns comentadores, sugerimos algumas relações entre a fruição de Marcel Proust e o conceito de *città analoga* expressado no do Teatro del Mondo de Aldo Rossi. Centramos nossa análise em três eixos, ou melhor em pontos de tangência: a correspondência, a temporalidade e a experiência. Buscamos, com esse paralelo, construir algumas hipóteses acerca das intenções que mobilizaram Rossi ante ao seu espectador, uma vez que consideramos a obra de arte como um objeto de participação.

## **TEATRO DEL MONDO: UM CONVITE À FRUIÇÃO PROUSTIANA**

Mesmo sendo acusado inúmeras vezes de repetir soluções projetivas, como Arantes relembra (1995, p. 47), Aldo Rossi não fez ao longo de sua trajetória nenhuma concessão e, por isso, não abandonou as formas que lhe são caras. A despeito de qualquer crítica levantada, devemos reconhecer que a repetição é o movimento necessário para a teoria projetual da *città analoga*. Por meio desse conceito, os tipos extraídos no procedimento de observação e descrição dos *fatti* da cidade podem assumir distintas configurações formais e simbólicas. É, portanto, um processo conceptivo que conta com a “[...] a capacidade da imaginação que nasce do concreto”, como pontua Adrián Gorelik (1999, p. 214), sendo esse “concreto” as formas encontradas pelo arquiteto em sua vivência na cidade. Essas geometrias que compõem o vocabulário pessoal e memorial de Rossi, mas ao serem retrabalhadas, assumem um novo sentido por marcarem os novos acontecimentos.

Trata-se de um jogo de correspondência e associação entre as formas da memória, objetos de afetos da experiência e as novas edificações cujos significados emergem apenas no fim da operação compositiva da arquitetura. Em um pensamento

puramente formal, com destaque para o problema da representação e da transmissibilidade figurativa, Rossi consegue, então, estabelecer planos de semelhanças figurativa entre áreas, situações, edifícios e objetos, destituindo-os de um tempo único, recuperando-os do passado par, por fim, trazê-los ao presente. É, portanto, quase uma atitude de colecionista que arranca as coisas do tempo histórico, as isola do contexto que pertenciam originalmente e as eleva fora do tempo produzindo uma configuração outra.

Neste sentido, podemos dizer que há em Rossi uma posição semelhante ao do fruidor diletante proustiano que encontra uma “*joie envivante*” (ADORNO, 1998, p. 178) na proximidade entre uma obra e outra dispostas no museu. Ao que parece, na perspectiva de Proust, a “espontaneidade” e a “vida” das obras reside justamente na possibilidade de transportar o espectador a um outro lugar, conduzindo-o de uma imagem a outra, ou, ainda, levando-o a recordar imagens pessoais e externa. É portanto, a potência do processo de correspondência pela semelhança que está em jogo tanto em Proust como em Rossi. O arquiteto faz uso desse recurso tanto para conceber os seus projetos dentro de uma teoria formal, mas também conta com estratégia da semelhança como modo de comunicação com o espectador. Colocar lado a lado objetos que compartilham as mesmas formas, como foi feito com o *Teatro Del Mondo* ancorado ao lado da *Punta della Dogana*, seria um modo de evidenciar as relações existentes na cidade e de ampliar a sensibilidade do espectador para a construção mental de novas imagens. Ao romper com as paredes do museu, o Teatro itinerante explora os efeitos da correspondência proustiana em um grau ainda mais elevado. O novo objeto quando inserido na paisagem que não causa estranhamento ao espectador, mas atrai os olhares para os espaços da cidade, normalmente, esquecidos no cotidiano.

Além da correspondência, nos interessa ressaltar que a repetição e a manipulação das formas arquitetônicas e urbanas do procedimento analógico rossiano opera em uma temporalidade entrecruzada. Rossi, mesmo que manipule um restrito vocabulário formal, intenta adicionar novas camadas simbólicas a essas tradicionais formas arquitetônicas. Assim, a forma pretérita, ao ser reafirmada, já não é mais a mesma, pois, mesmo que ela dialogue com os significados anteriores, também

estabelece novas associações. A cada momento o passado é reconstituído, mas no agora ele se coloca de outro modo e segundo diferentes circunstâncias. Ao recusar o tempo como um fenômeno homogêneo e linear, entendemos que *città analoga* se inscreve no entremeio de diferentes tempos, transformando-os ao colocá-los em relação. É nessa temporalidade que o Teatro atua. Por um lado, ele nasce das “formas de afeto” de Rossi, mas refere-se também à tradição de Veneza, aos monumentos históricos da cidade. Por outro, o teatro também evoca o tempo da experiência. Como já comentado, ele convida o espectador à participar em seu interior e em seu exterior, ele instiga a observação da paisagem urbana. Trata-se de uma noção temporal subjetiva do instante, dos acontecimentos, das memórias e das recordações que se reavivam inconscientemente.

Não é difícil, portanto, aproximar a temporalidade da memória involuntária proussiana com o a da *città analoga*, por estabelecerem um vínculo constante entre “aquilo que foi” e “aquilo que é”. Tal como as madeleines de Proust, o teatro é um convite a essa temporalidade não linear e não cronológica. Claro que, nada assegura que o espectador será tocado por essa experiência, afinal, estamos falando do tempo da memória e da subjetividade. Sobre isso Benjamin (1989 p. 104) nos adverte: a memória involuntária pode nem vir a ser acessada para um indivíduo ou outro. Mas assim, como as narrativas poderiam atuar como esse modo “artificial” de provocar o leitor, o teatro parece ter essa mesma capacidade de ampliar a sensibilidade para os fatos exteriores da nossa vida.

Por fim, o teatro sugere a mais profunda noção de tempo como experiência e como vivência dos *fatti urbani* descritos em sua teoria. Esse teatro, mais do que favorecer os acontecimentos, se constituiu, por si mesmo, como um evento que marcou tanto a vida das pessoas que passaram por ele quanto a história e a memória da *Bienalle* e da cidade de Veneza. Foi, portanto, um objeto que construiu história e memória, mesmo tendo sido o produto de um tempo específico, de um curto momento, mas que pretendeu discutir e repensar as relações de espaço e de analogia no campo arquitetônico. Foi breve como uma peça de teatro, como o tempo veloz dos acontecimentos, momentâneo como os verões das cabines de

praia também intensamente ilustrada por Rossi, mas que marcam definitivamente a vida do arquiteto.

Para Adrián Gorelik (1998), a figura da *città analoga* propõe romper com o processo de naturalização da cidade, uma espécie de atitude trivial por parte dos cidadãos diante da produção coletiva urbana e dos seus processos de mudança e conservação, uma vivência na cidade sem experiência, enfim, uma dormência produzida pelo shock dos estímulos provocados pela cidade, tal como teorizou o sociólogo alemão Georg Simmel. Ainda de acordo com o arquiteto argentino, a *città analoga* propõe um caminho inverso a tal processo que levou à percepção distraída, à atitude blasé e ao distanciamento da postura crítica diante das imagens urbanas. Esse conceito rossiano “[...] permite colocar em cena as figurações naturalizadas da cidade, desconstruindo-as e compondo suas diferentes qualidades temporais e espaciais” (GORELIK, 1999, p. 210), permitindo os desdobramentos das imagens e das simbolizações culturais que a cidade produz.

Se para Adorno o flâneur proustiano “desapareceu há muito tempo, e ninguém mais pode vagar pelos museus e encontrar aqui e ali algum encanto” (ADORNO, 1998, p. 185), Rossi tenta recuperar esse indivíduo, trazendo-o para os lugares da cidade, um flâneur dos lugares de memória. É, portanto, com o amator que Rossi buscou comunicar, chamando atenção aos volumes da cidade, evocando aos lampejos da memória coletiva e individual, ou seja uma forma de não ceder ao veloz consumo das cidades e recuperar as suas formas tradicionais. Por outro lado, ainda, mesmo que apenas durante um evento, o *Teatro Del Mondo*, uma arquitetura “situada” oposta à simulada, parece ser uma tentativa de evitar o que Otília Arantes (1995), anos mais tarde, diagnosticou sobre a arquitetura. Segundo ela, a atual arquitetura espetacular dos museus se apresenta como um valor em si mesma, sendo ela mesma uma obra de arte por destacar-se da paisagem, neutralizando não só as obras de arte de seus interiores, mas também a própria cidade que abriga esses edifícios.

À guisa da conclusão, apresentamos aqui uma outra forma de ler o *Teatro Del Mondo* de Aldo Rossi, uma interpretação que sugere que Rossi é também mobilizado por uma intenção: dialogar com o espectador. Para tanto, recuperamos os conceitos

elaborados por Theodor Adorno e Walter Benjamin acerca da fruição descrita nas entrelinhas do célebre romance de Marcel Proust. Acreditamos, portanto, que os conceitos de correspondência, *mémoire involontaire* e experiência coadunam e esclarecem a temporalidade inerente da operação da *cittá analoga*.

## REFERÊNCIAS (BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS)

### Bibliografia citada

- ADORNO, T. Museu Valéry Proust. In. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 179-185.
- ALMEIDA, Eneida. Arquitetura e memória. In. *Revista Pós* v.22, n. 38. São Paulo, dezembro, 2015.
- ARANTES, Otília Fiori. Arquitetura simulada. In. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995, pp. 17-73.
- \_\_\_\_\_. Os Novos Museus. In. *Novos Estudos CEBRAP*, no 32, outubro, 1991, pp. 161-169.
- BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, volume 1).
- \_\_\_\_\_. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, volume 3)
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno*. Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. A fruição nos novos museus. In. *Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas*, v.11, n.19, jan/jun, 2008, pp. 245-268.
- GAGNEBIN, Jean Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, volume 1).
- GORELIK, Adrián. Historia de la ciudad e historia intelectual. *Prismas*, Revista de historia intellectual. Quilmes, n. 3, p. 209-223, 1999.

- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu Movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- LEOPOLDO e SILVA, F. Bergon e Proust. Tensões do tempo. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- LIBESKIND, Daniel. “Deus ex machina/ Machina ex Deo”: El Teatro del Mundo de Aldo Rossi. In: FERLENGA, Alberto (Org.). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, pp. 105- 115.
- ROSSI, Aldo. *L’architettura della città*. Padova: Marsilio Editori, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Autobiografia scientifica*. Milano: Saggiatore, 2009.
- POLETTI, Giovanni. *Autobiografia Scientifica: Scrittura como progetto*. Dottorato di Ricerca urbana. Università di Bologna, 2009.
- PORTOGHESI, Paolo. Proyectos recientes de Aldo Rossi: el teatro del Mundo. In: FERLENGA, Alberto(org). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, pp.97-103.
- SCULLY, Vincent; MONEO, Rafael. *Aldo Rossi: Buildings and Projects*. Rizzoli, New York, 1987.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. Organização de Charles Bally e Albert Sechehaye. São Paulo: Cultrix, 2002.
- VITALE, Daniele. Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi. In: FERLENGA, Alberto (org). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992. p.83-95.