



CIDADES INVISÍVEIS

DE ITALO CALVINO

E O PENSAMENTO URBANÍSTICO DOS ANOS 60/70 EM



ARQUITETURA DA CIDADE

DE ALDO ROSSI

ANABEL LIMA

Universidade de Brasília - UnB

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Programa de Pós-Graduação Em Arquitetura e Urbanismo – PPG/FAU

Anabel Sousa Lima

***Cidades Invisíveis* de Italo Calvino e o
Pensamento Urbanístico dos anos 60/70
em *Arquitetura da Cidade* de Aldo Rossi**

Brasília, 2019

Anabel Sousa Lima

***Cidades Invisíveis* de Italo Calvino e o
Pensamento Urbanístico dos anos 60/70 em
Arquitetura da Cidade de Aldo Rossi**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teoria, História e Crítica de Arquitetura e Urbanismo, na linha de pesquisa em História e Teoria da Cidade e do Urbanismo.

Orientador professor Pedro Paulo Palazzo.

Brasília, 2019

Agradeço à academia pela abertura a esta pesquisa. Aos professores constituintes da banca, Elane e Daniel, pela presteza e inspiração com que me presentearam. Agradeço especialmente ao meu professor orientador, Pedro Paulo, por me conceder segurança e suporte durante todo o processo, seguindo com paciência nas situações mais difíceis. Sou grata também aos demais professores das disciplinas que cursei.

Agradeço o apoio e incentivo dos meus pais, Amparo e Alcindo.

Dedico este trabalho à minha família. Aos meus amigos próximos, que, mesmo diante da impossibilidade de vê-los tanto, não deixaram que se perdesse a amizade. Dedico também aos colegas de profissão e de estudo que são um incentivo para aspirar formas éticas de exercer arquitetura.

Resumo

Esta pesquisa traça um paralelo entre o livro *As Cidades Invisíveis* (1972), de Italo Calvino, e discursos científicos sobre cidades, na época em torno de sua concepção e publicação, usando o livro *Arquitetura da Cidade* (1966), de Aldo Rossi. Assim, é possível demonstrar como se unem estes três elementos: a literatura, com *Cidades Invisíveis*, o estudo urbanístico, com *Arquitetura da Cidade*, e o contexto histórico, dentro do recorte histórico-geográfico da Europa nas décadas de 60 e 70, no que diz respeito não apenas à arquitetura e urbanismo, mas às implicações políticas e de movimentos intelectuais da época. Por mostrar uma interpretação refinada dos variados elementos que constituem a noção de urbanidade, o livro vem a se inserir posteriormente como uma obra sobre cidades no cenário dos discursos urbanísticos (técnicos ou não) de maneira influente; ao mesmo tempo, o estudo do contexto urbanístico que pairava no momento histórico da vida de Calvino explicita o vínculo da obra, em seu caráter de expressão poética, com o conhecimento científico. Esta pesquisa aponta um caminho possível para a relação entre estes temas, salientando a importância dos espaços literários para a os discursos arquitetônicos e urbanísticos, como campo de conhecimento e atuação de arquitetos e pesquisadores, sempre assente na análise histórica e suas implicações tanto para a literatura como para a cidade.

Palavras-chave: As Cidades Invisíveis; Italo Calvino; Arquitetura da Cidade; Aldo Rossi; espaço literário;

Abstract

This research draws a parallel between the book *Invisible Cities* (1972), by Italo Calvino, and scientific discourses about cities around the time of its conception and publication, using the book *Architecture of the City* (1966), by Aldo Rossi. Therefore, it is possible to demonstrate how these three elements unite: literature, with *Invisible Cities*, urbanistic studies, with *Architecture of the City*, and historical context, inside the geographical-temporal window of 1960's & 1970's decades, in Europe, as far as not only architectural and urbanistic implications, but also political ones, and those of intellectual movements of the period. For its refined interpretation of the various elements that constitute the notion of urbanity, the piece is posteriorly inserted as a work about cities in the scenario of urban discourses (technical or not) in a very influential way; at the same time, studying the urban context hovering over that particular moment in Calvino's life makes explicit the link between his work, in its feature as poetic expression, with scientific knowledge. This research points to a possible way to relate these subjects, emphasizing the relevance of literary spaces to architectural and urbanistic discourses, as field of knowledge and work to architects and scholars, always placed amongst historical analysis and its implications, not only to literature as also for the city.

Keywords: Invisible Cities; Italo Calvino; Architecture of the City; Aldo Rossi; literary spaces;

Lista de Imagens

Ilustração		Página
<i>Città Analoga</i> , Aldo Rossi	I	Capa
Anastásia, Karina Puente	II	11
Retrato de Italo Calvino	III	21
Membros do OuLiPo	IV	27
Castelo dos Pirineus, René Magritte	V	37
Retrato de Aldo Rossi	VI	27
Complexo Monte Amiata, Aldo Rossi	VII	40
Cemitério de San Cataldo, Aldo Rossi	VIII	40
Teatro del Mondo, Aldo Rossi	IX	41
Capa de <i>Architettura Della Città</i>	X	42
Fotografia Histórica: Muro de Berlim	XI	49
Fotografia Histórica: Praga em 1968	XII	50
Fotografia Histórica: <i>Mai68</i>	XIII	51
Cartazes de Maio de 68	XIV	52
<i>The Naked City</i> , Guy Debord	XV	60
VX Trienal de Milão	XVI	68
Palazzo a Vela & Palazzo del Lavoro	XVII	69
<i>Il Monumento Continuo</i> , Supertudio	XVIII	70
<i>Veduta di Città</i> , Archizoom	XIX	70

Sumário

INTRODUÇÃO	10
AUTORES & OBRAS	21
Italo Calvino & <i>Cidades Invisíveis</i>	30
Aldo Rossi & <i>Arquitetura da Cidade</i>	37
CONTEXTO HISTÓRICO	45
Movimentos Políticos	48
Movimentos Artísticos	54
Movimentos Arquitetônico-Urbanísticos	63
<i>CIDADES INVISÍVEIS & ARQUITETURA DA CIDADE</i>	72
Categorias de Espaço Literário	76
Espaço Social & Fatos Urbanos	79
Estruturação Espacial & Transformações Urbanas	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

Avevamo vent'anni oltre il ponte
Oltre il ponte ch'è in mano nemica
Vedevamo l'altra riva, la vita
Tutto il bene del mondo oltre il ponte
Tutto il male avevamo di fronte
Tutto il bene avevamo nel cuore
A vent'anni la vita è oltre il ponte
Oltre il fuoco comincia l'amore

Canzone: Oltre il Ponte (1959)

Artista: Sergio Liberovici

Testo: Italo Calvino

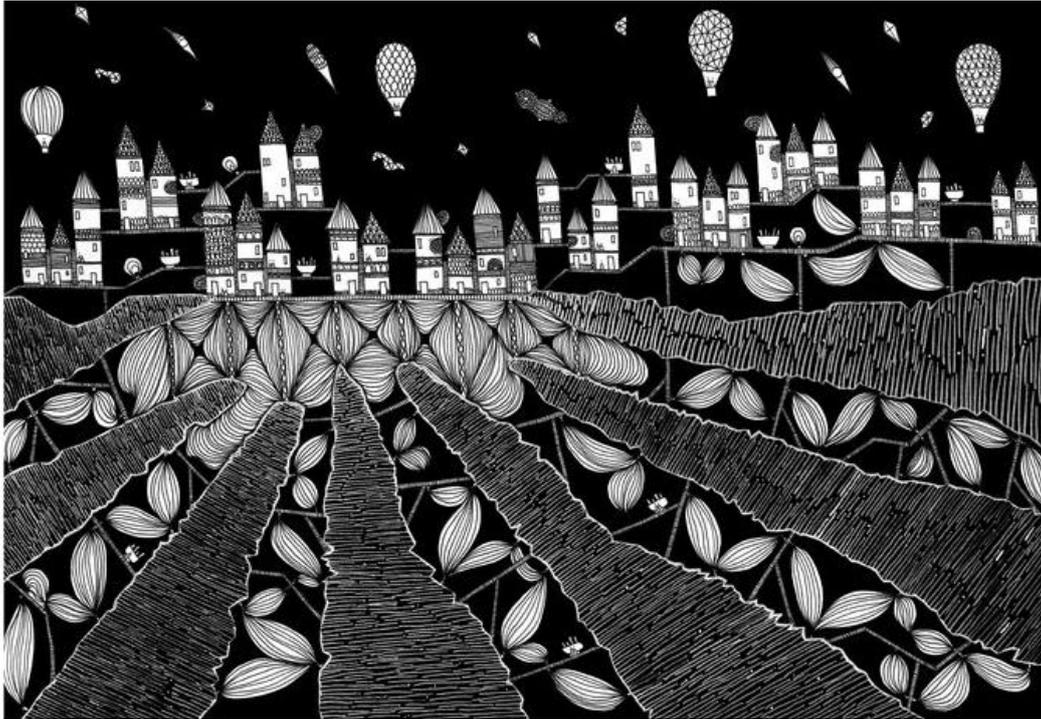
INTRODUÇÃO

Esta pesquisa observa os elementos de urbanismo na obra literária *As Cidades Invisíveis*, do autor e jornalista ítalo-cubano Italo Calvino, sob uma perspectiva comparativa com a história da arquitetura e urbanismo, evidenciando a importância da narrativa do espaço das cidades através desta obra específica. O principal autor a ser correspondido com *Cidades Invisíveis* é o arquiteto e teórico italiano Aldo Rossi, por sua proximidade não apenas histórico-geográfica com Calvino, mas também conceitual, em sua obra *Arquitetura da Cidade* (1966).

Foram selecionados eventos específicos na história que explicitam essa relação entre o livro e os estudos de urbanismo, observando a história em geral, mas principalmente questões políticas, artístico-intelectuais (movimentos, grupos e estilos) e literárias; na maior parte das vezes, os conceitos experimentados em uma destas áreas migram para influenciar outras.

A escolha de tais eventos baseou-se não apenas em sua proximidade conceitual com *Cidades Invisíveis*, mas também em sua relevância para o autor, que se passaram durante sua vida e estudos, com enfoque maior naqueles que eram mais preeminentes, e ênfase naqueles que aconteceram na época mais próxima da publicação do livro, conformando um recorte temporal entre as décadas de 1960 e 1970. Também foi dada preferência àqueles que se passaram nas cidades próximas, conhecidas pelo autor, como Paris, Berlim, Praga, mantendo o recorte geográfico dentro da Europa, embora algumas cidades estadunidenses também lhe fossem familiares. Com isso, é possível entender as trocas conceituais entre os acontecimentos significativos e a produção intelectual, bem como avaliar criticamente a relevância de todos estes fatores em sua produção literária.

Sobre a importância de *Cidades Invisíveis* para a arquitetura, a autora italiana Letizia Modena comenta: “sabemos que arquitetos e designers lêem, ensinam e retiram substrato teórico do trabalho de Calvino, e seus escritos aparecem regularmente no silabário de escolas de arquitetura.” (MODENA, 2011, p.18, tradução da autora). É notável o quão amplo é esse interesse, e a frequência com que o livro é discutido na área, tanto no âmbito teórico e prático, quanto a atividade de ilustrá-lo.



Anastásia ilustrada por Karina Puente.

FONTE: <http://karinapuente.com/index/>

Não se pretende afirmar que o livro não tenha impacto em outras áreas de conhecimento e atuação profissional, mas ele se aproxima da arquitetura de uma forma muito particular. A proposta aceita neste trabalho é a de que isso acontece porque Calvino fala, em *Cidades Invisíveis*, navegando dentro de temas e concepções que já se discutiam na arquitetura, mas de modo aberto e figurativo, característico da arte, e, mais especificamente, característico dos estilos literários que se aplicam nesta obra.

Assume-se que existam paralelos entre os discursos urbanísticos e *Cidades Invisíveis*, para além da influência que a obra exerce no campo da arquitetura. Acredita-se que tenha havido uma troca entre literatura e urbanismo que originou a produção do livro, resultando numa correspondência conceitual muito rica, com um valor distinto e contribuição marcante para estes conhecimentos. Este é o tópico central que justificou a busca pelo tema: a hipótese que o livro *As Cidades Invisíveis* seja uma obra sobre cidades e deva ser observada como tal, no contexto dos discursos urbanísticos experimentado pelo autor.

Calvino, descrevendo as cidades invisíveis, subverte a lógica de leitura do espaço urbano ao propor uma apreensão fragmentada, não-linear e de critérios os mais variados. O autor oferece um caminho multidisciplinar e subjetivo (mas de modo nenhum impreciso) para a construção do entendimento das cidades. Suas diretrizes

passeiam entre intrincados subgêneros como o hiper-romance e o Neorrealismo Italiano; a combinação destes recursos literários permitiu ao autor uma representação única das cidades inventadas por ele, que é plural e irrealizável no seu sentido mais literal, mas ao mesmo tempo é um retrato apurado das situações vivenciadas nas cidades em diversos contextos geográficos.

Observar o trabalho do escritor sob a ótica formal, ou seja, aquela de campos de conhecimento estruturado, em paralelo com o conhecimento produzido através das artes, como é a literatura, oferece a possibilidade de uma expansão das ferramentas para decifrar as cidades, seus significados, influências e características, bem como potencializar a resolução de problemas novos e suscitar modos mais adequados de resolver os antigos.

Conceituar a cidade como cenário para a ação humana, por mais verdadeira que seja a premissa, é uma concepção limitada de sua realidade múltipla, indeterminável em essência. É pertinente especular que hajam variadas “possibilidades para a compreensão urbana da cidade, enquanto construção social coletiva.” (CONCEIÇÃO, 2004).

Uma pesquisa urbana e as representações decorrentes dela (mapas, esquemas, gráficos, desenhos projetivos, fotografias) são expressões unilaterais, inevitavelmente condicionadas pela intenção daquele que as produz. Não há nenhum demérito neste trabalho: o equívoco seria considerá-las uma visão imparcial e total da realidade. Nenhuma ferramenta de representação é capaz de apreender o todo de uma cidade, da mesma forma que não é possível que haja uma completa neutralidade nos recortes feitos, uma vez que a aproximação com o objeto opera dentro de expectativas pressupostas pelo pesquisador.

A ciência quando generaliza, às vezes, pode incorrer neste mesmo caminho, mas a cidade por seu caráter humano das práticas e vivências urbanas não pode se deixar levar pelo caminho mais fácil. Alguns profissionais que trabalham a cidade como objeto de seus estudos necessitam investigar os problemas e as questões como coisas únicas. Ainda que a constância dos trabalhos possa trazer uma certa experiência, esta deve ser usada na construção de esboços e não de soluções e ‘diagnósticos’ definitivos. (CONCEIÇÃO, 2004).

Advoga-se aqui que ambas as disciplinas, literatura e arquitetura, têm seu valor quando se trata de representar e entender cidades; valores diferentes, mas um não menos importante que o outro. Assim, a participação artística na formulação de determinados imaginários urbanos, pactuando a experiência urbana com a literatura, pode contribuir

para a reflexão sobre concepções possíveis de cidade, de condições através das quais diferenciados futuros podem ser inventados, levando em consideração o elemento humano, suas relações com o outro e com o espaço, e, com isso, promovendo uma postura ética na vida coletiva e no ato de projetar.

As duas coisas combinadas - o conhecimento arquitetônico e o saber artístico literário - se mostraram valiosíssimos para os arquitetos e urbanistas, cujo desafio de entender a cidade e suas transformações ainda é complexo e difícil de sintetizar. Neste sentido, Calvino consegue apresentar um texto que, mesmo sintético, oferece um conteúdo amplo e potente. Parece paradoxal, mas essa abertura permitida pelo caráter artístico faz com que a discussão se amplie conforme as múltiplas interpretações possíveis, dando inúmeros desdobramentos a um texto reduzido, tornando-o algo muito mais extenso, enquanto a relevância dos temas e a forma como são tratados lhe atribui a potência.

O próprio Italo Calvino discute alguns destes assuntos em seu livro *Seis Propostas Para o Próximo Milênio* (1988), onde enumera e elucida características que compõem uma boa escrita. Propõe-se aqui que os aspectos abordados por ele de multiplicidade, leveza e complexidade possam ser sobrepostos com a discussão da relevância de *Cidades Invisíveis* para outros campos do conhecimento. Ele argumenta que a complexidade é gerada quando o conhecimento científico, proveniente de qualquer área, é colocado a serviço da literatura, sendo esse conceito também característico do hiper-realismo. Esse conhecimento permeia as narrativas e conecta as diferentes realidades apresentadas em texto com aquela experimentada pelo leitor e pelo autor.

OBJETIVOS

Um dos objetivos da pesquisa foi conhecer a vida e trabalho de Calvino, entendendo os fatores mais influentes na composição de seu estilo literário neste período, considerando que não apenas o conteúdo e a forma, mas também as implicações circunstanciais da obra antes e depois de sua publicação, todos, são fatores que fundamentalmente contribuem para sua aproximação com a ideia de cidade.

O principal objetivo foi analisar a inserção de *Cidades Invisíveis* nos discursos sobre o urbano e nas experiências de cidade, explorando os enlaces entre a obra literária e o conteúdo teórico no campo da arquitetura e urbanismo. Espera-se, com esta pesquisa, contribuir para a ampliação e multiplicação das ferramentas de leitura e construção do

imaginário urbano, pactuando “vivências urbanas e os constructos teóricos da literatura.” (CONCEIÇÃO, 2004).

É essencial mencionar que este trabalho não tem intenção de interpretar o livro nem afirmar o que o autor tinha em mente quando o escreveu, mas, diferentemente, o propósito é apontar as conexões entre acontecimentos históricos e questões conceituais a respeito de cidade com o conteúdo do livro.

ESTADO DA ARTE

As Cidades Invisíveis apresenta uma complexidade de avaliação quanto ao seu gênero literário e suas influências. Foi indispensável ao trabalho a leitura da revisão da obra completa, por Berenghi, Falcetto e Milanini (1991), a qual, além de uma explicação geral da conformação do trabalho do autor, em relação ao conteúdo, à forma e aos seus aspectos principais, traz declarações de Italo Calvino sobre sua experiência, acrescentando profundidade à avaliação do contexto que o envolvia.

Interessa também avaliar o assunto na área da literatura. A tese de Luiz Fritoli (2012), da Universidade de São Paulo, especula como acontece o hiper-romance em Italo Calvino e Osman Lins; traça paralelos entre a forma de escrita dos autores, no que caracteriza o subgênero. O professor Luis Alberto Brandão (2013) reúne em seu livro um compêndio de teorias do espaço literário, auxiliando não apenas a entender esta categoria de forma geral, mas também a definir o recorte temático analisado em *Cidades Invisíveis*.

Buscando precisar a forma como os conceitos do grupo OuLiPo foram internalizados por Calvino, conforme expressos na obra, busca-se a leitura de um dos livros do atelier que mais se expressa como manifesto, *La Littérature Potentielle: Créations, Re-crédations, Récrédations* (1973), obra que elenca as qualidades da literatura potencial, além de propor uma abertura das possibilidades de representação da realidade na escrita de romance, contribuição muito valiosa para o trabalho de Calvino.

Finalmente, outros trabalhos do próprio autor oferecem por vezes um esclarecimento sobre conceitos utilizados por ele em sua escrita, favorecendo a apreciação de premissas dentro de *Cidades Invisíveis*. *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1988) consiste na publicação da transcrição de palestras ministradas pelo autor, onde, para cada uma das propostas, é elucidado um princípio considerado por ele essencial para a produção textual. *Em Por Que Ler os Clássicos* (1991), o escritor elenca os fatores fundamentais que classificariam uma leitura como “clássico”, citando

alguns exemplos e fazendo considerações a respeito; esta leitura complementa a pesquisa a respeito das influências do autor e como ele as apresenta em seu trabalho. Em *Eremita em Paris* (2006), livro póstumo reunindo séries de anotações, há uma aproximação com a vida do escritor, e foi usado para aprender mais sobre seus valores políticos, dentre outros aspectos de sua vida e trabalho.

O livro de urbanismo escolhido para realizar a análise de *Cidades Invisíveis é Arquitetura da Cidade* (2001) de Aldo Rossi. Pontuando principalmente os aspectos que permitem colocá-los em paralelo, ou melhor, em intersecção, há dois caminhos possíveis para esta proposta: aquele da aproximação histórico-geográfica e o da aproximação conceitual.

A proximidade entre os dois autores começa histórico-geograficamente. Ambos viveram, em locais diferentes, um período urbanístico com características semelhantes, determinantes para seu entendimento de cidade, não apenas como local de viver, mas, principalmente, como conceito, uma vez que ela é objeto de trabalho, especialmente no caso de Rossi, mas também para Calvino.

Embora não haja evidência biográfica de que eles tenham entrado em contato pessoalmente, ou que tenham lido os escritos um do outro, é plausível assumi-lo. De todo modo, relações bastante diretas são passíveis de serem traçadas. Italo Calvino nasceu em 1923, em Havana, mas mudou-se cedo para a Itália. Aldo Rossi nasceu em 1931, em Milão. Ambos viveram por um longo período na Itália, Calvino em Turim (com destaque ao período de 1941 a 1959) e Rossi, principalmente em Milão, mas também Veneza e Como. Visitaram os Estados Unidos, Italo Calvino no final dos anos 50 e Aldo Rossi no final dos anos 70, além de viverem, temporariamente, outras cidades europeias a trabalho, o primeiro em Paris e o último em Zurique.

Tendo atuado e vivenciado as cidades europeias da segunda metade do século XX, tanto Italo Calvino (embora um pouco mais velho) quanto Aldo Rossi viveram, especialmente nos anos 60 e 70, um momento de crítica ao Movimento Moderno europeu e de questionamento da historiografia vigente, em que acontece a revisão do paradigma da sucessão histórica como sinônimo de progresso.

Ainda considerando a história de vida dos autores e suas trajetórias profissionais, é essencial discutir a produção e correntes culturais mais influentes no período, especialmente as literárias, não apenas no caso de Italo Calvino, mas também para Aldo Rossi, uma vez que a produção teórica em arquitetura era uma de suas linhas mais profícuas de atuação.

As obras analisadas também compartilham elementos que permitem sua aproximação quanto à repercussão acadêmica em tempo e espaço próximos. Existe uma proximidade temporal de seis anos de diferença entre as publicações: *Arquitetura da Cidade* em 1966 e *As Cidades Invisíveis* em 1972. *Arquitetura da Cidade* foi publicado pouco depois de Rossi ser apontado como palestrante para a Politécnica de Milão, e rapidamente se tornou uma leitura de referência para os estudos da área. *As Cidades Invisíveis* foi um dos trabalhos mais proeminentes do escritor, e posteriormente uma referência também para pesquisa teórica em arquitetura, apresentando em seu conteúdo um pensamento interdisciplinar. Os autores as conceberam em meio ao ambiente acadêmico – à época da publicação das obras, Rossi era professor e escritor correspondente das revistas *Casabella Continuità* e *Il Contemporaneo*. Calvino manteve intensos contatos com a universidade de Sorbonne, e também escrevendo para o jornal *Corriere della Sera*, enquanto continuava seu trabalho como escritor.

Além dos paralelos temáticos, algumas características formais também as aproximam: a separação em tópicos que se correlacionam e se referenciam; o aparecimento de cidades específicas (em maioria imaginárias no caso de *Cidades Invisíveis*, e conhecidas no caso de *Arquitetura da Cidade*); e o uso de um fio condutor que une todos os temas - a história urbana como elemento constituinte da imagem das cidades. Estas relações congruentes postulam princípios metodológicos e teóricos potencializadores de renovadas implicações na arquitetura e urbanismo.

É sabido que Calvino teve de fato acesso a escritos de arquitetos, em maioria americanos, mais conhecidamente Kevin Lynch, Jane Jacobs, Lewis Mumford, dentre outros, mas o objetivo da pesquisa não é apontar como o autor expressa seus estudos diretamente, e sim que a relação entre *Cidades Invisíveis* e os escritos sobre urbanismo pode ser traçada de diversos pontos e formas. No entanto, é importante considerar as referências textuais que contribuíram para a construção da ideia de cidade de Calvino, então estes autores e seus trabalhos também serão mencionados, com menor profundidade.

CONTEXTO LITERÁRIO

É um desafio compreender o gênero literário, dentre outras implicações teóricas, em *Cidades Invisíveis*, por vários motivos. É importante estudar não apenas a busca individual de Calvino, seu estilo e suas aspirações como autor, mas também suas

influências, tanto de outros autores como de movimentos que aconteciam à sua volta, entendendo como todos estes fatores desempenham seu papel nesta obra.

Os principais eixos desenvolvidos nessa pesquisa são o da hiper-literatura modernista (ou hiper-romance, ou também hiper-realismo) onde diferentes técnicas contribuem para um resultado estético-formal específico, como *mise em abyme*, a literatura combinatória, *racconti deduttivi*, e usos específicos do mimetismo.

Toda esta análise do estilo literário visa esclarecer como a construção intelectual de cidade na plataforma literária está em paralelo com a visão e entendimento de urbanismo do autor, ao mesmo tempo evidenciando o valor deste trabalho para aqueles que operam com o espaço: arquitetos e urbanistas.

É importante lembrar que o hiper-romance é um gênero que se conforma dentro do Movimento Modernista, e, na medida em que a literatura modernista e pós-modernista possui uma série de características próprias e subgêneros, a hiper-literatura se alimenta de certos preceitos em comum. Uma questão importante que aparece em *Cidades Invisíveis* é a intertextualidade. Ela se caracteriza pela reescrita de modelos narrativos antigos como a fábula e o romance de cavalaria, juntamente com outros populares contemporâneos, como a ficção científica e o suspense, se utilizando da paródia e da alusão. Este aspecto da pós-modernidade é notável em *Cidades Invisíveis*, mas outro ponto ainda mais destacado na obra é seu caráter metalinguístico, em que o texto se auto-referencia, “problematiza os próprios procedimentos e põe em cena o próprio processo de criação, exemplificando as experiências estruturalistas, narratológicas ou semiológicas do autor” (FRITOLI, 2012, p. 25), ou seja, apresenta uma moldura pela qual se pode observar o próprio texto e suas circunstâncias na realidade.

O Modernismo na literatura se configura, dentre outros aspectos, pela relativização do tempo e do espaço no texto como forma de referenciar a construção de visão de mundo paradigmática que existia até então – corresponde ao Abstracionismo, por exemplo, nas artes plásticas – ou seja, modificar ou descaracterizar a realidade empírica. É possível observar uma relação entre o Modernismo & Pós-modernismo e o que Calvino e outros autores oulipianos estavam fazendo, uma vez que características mais proeminentes do Pós-modernismo incluem a mistura de estilos, ironia, niilismo generalizado, questionamento dos paradigmas da realidade, citações e referências a conteúdos acadêmicos, simbolismo, diferentes níveis de narrativa, e formato de *mise em abyme*. Para definir este último rapidamente, pode-se dizer que é o efeito observado

quando um dos diferentes níveis de narrativa referencia o outro, ou seja, uma parte reproduz o todo, como um fractal. Calvino dá o exemplo dos espelhos nas pinturas de Jan van Eyck, dentre outros exemplos na literatura, mas em última análise aponta Dällenbach (1977) como referência maior no assunto. Neste sentido, sabemos que as cidades descritas em *Cidades Invisíveis* aparecem emolduradas pelos diálogos entre Marco Polo e o Imperador Khan, onde eles discutem a própria natureza do significado de existir na cidade.

Certamente há mais a se dizer de Calvino do que estes aspectos para considerar sua obra modernista ou pós-modernista, e é sabido que o autor recebeu influências diretas da corrente, tanto no campo da literatura como também das artes, de forma que a crítica muitas vezes faz afirmações polêmicas. A presente abordagem visa salientar alguns pontos que estão em coerência com os demais movimentos e fatos estudados, corroborando o argumento da dissertação. Jean Starobinski, no prefácio para o primeiro volume de *Romanzi e Racconti*, se manifesta dizendo: “você o julgariam um pós-moderno? Não. Calvino imediatamente compreendeu que a posição não era sustentável, e saltou para o próximo século.” (STAROBINSKI apud FRITOLI, 2012, p.26).

Iniciando a discussão de gênero, dentro do escopo da literatura modernista e pensando em como o hiper-romance se caracterizaria, coloca-se primeiramente a contraposição entre fábula (ou romance, ou o que alguns autores chamam de ficção) e o realismo (ou texto crítico, ou ensaio). Em grande parte da obra de Calvino aparece o equilíbrio entre “aventura fantástica (de cunho histórico) e narrativa realista (de cunho quase sociológico)” (FRITOLI, 2012, p. 59), não apenas de um livro para outro, mas dentro de uma mesma história, em outras palavras, o “eu fictício narrador” e o “eu fictício crítico.” (BARENGHI apud FRITOLI, 2012, p. 50).

Também se faz notar a proximidade do autor, especialmente nos anos 50, com a fábula. Seu trabalho de tradução *Le Fiabe Italiane* (1956), influencia sua visão de literatura como análise combinatória. A fábula não é exatamente o foco deste trabalho, mas é importante ter em mente que a relação do autor com esse tema se reflete em quase todas as suas obras, incluindo *As Cidades Invisíveis*, na medida em que ele opera em uma dinâmica de expansão e distorção da realidade. O mundo passa a ser traduzido, então, em símbolos com diferentes possibilidades de interpretação, recriando um modelo de representação fenomenológica que é como decodificamos a realidade. É o recurso que chamamos “mimetismo alegórico”.

A imaginação e a fantasia desempenham um papel fundamental na obra calviniana, definida por ele como “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido.” (*Seis Propostas para o Próximo Milênio*, 1988, p. 106). Ele se inspira pelo *Império do Imaginário* de Starobinski, que Modena descreve como se tratando da “centralidade da imaginação para todo modelo epistemológico, sua função cognitiva, espiritual, e terapêutica, e sua profunda relevância para a metafísica.” (MODENA, 2011, p. 44). Assim, é feito um exercício mental de desenvolvimento da imaginação, através destes recursos de escrita, para além da evocação de imagens provocada pelo próprio ato da leitura, valiosíssimo para Calvino, não apenas pela promoção de um despertar da consciência social, mas também para garantir que seu texto não seja lido unilateralmente, de forma literal. (MODENA, 2011). Ele fala deste aspecto em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1988), sob o tema da visibilidade.

Promove-se um deslocamento de hierarquia na narrativa: em lugar de corromper a ordem natural do mundo, simplesmente se pode fazer uma inversão da perspectiva humana, da forma como os fatos são observados e enumerados no processo lógico, ferramenta essa chamada “desumanização” (ORTEGA Y GASSET apud FRITOLI, 2012, p. 36). Este recurso alude ao processo natural do fluxo de consciência, e, por não ser uma narrativa didática, exige do leitor uma recolocação frente ao texto, provoca nele uma incerteza em relação ao mundo e à forma como ele é retratado na literatura. A leitura, assim, acontece como ato criativo e não apenas uma recepção passiva da informação.

Não apenas um recurso estético ou narrativo, em diversos trabalhos, a narrativa fantasiosa está ligada ao tema da utopia, onde o realismo aparece como um apelo, não apenas semântico ou artístico, mas também político, de realização de uma mudança verdadeira na sociedade. O filósofo Herbert Marcuse defende o uso da literatura desta forma, ao dizer que “em sua recusa de aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pela realidade, em sua recusa de esquecer o que poderia ser, se encontra a função crítica da fantasia.” (MARCUSE, 1974, p. 135, tradução da autora).

Com este apanhado geral dos aspectos que mais centrais que concernem o estudo literário, é possível uma aproximação crítica com a obra, levando em consideração estas influências e escolhas estilísticas, sabendo que existem outras implicações que podem ser exploradas.

METODOLOGIA

Primeiro foram estudadas as circunstâncias de produção do livro, buscando contextualizá-lo num cenário dos discursos da cidade de sua época, encontrando seus correspondentes no estudo da arquitetura e urbanismo. O trabalho se desenvolveu primeiramente com a revisão de bibliografia e pesquisa histórica dedicada ao recorte temporal escolhido, selecionando-se questões urbanísticas do período, mas também acontecimentos, movimentos, ou correntes de cunho artístico, intelectual e literário que fossem geograficamente próximos e conceitualmente relevantes.

Em um segundo momento, a pesquisa se direciona no sentido de observar a relação entre literatura e arquitetura, correspondendo conceitualmente os dois livros em questão. Para tal, foi delimitado um recorte temático de *Cidades Invisíveis* com o auxílio dos estudos literários dedicados ao tópico do espaço na literatura. A escolha das duas categorias, “espaço social” e “estruturação espacial”, está relacionada a *Arquitetura da Cidade*, servindo também como um direcionamento à análise.

A estrutura do texto foi delimitada em três partes principais: a primeira apresenta os dois autores e seus respectivos livros; a segunda trata do contexto histórico do período determinado, explicitando a influência destes fatores nas duas obras, observando separadamente questões políticas, artísticas e urbanísticas. A última parte se volta à interpretação da cidade feita por Calvino através da literatura, aprofundada na relação entre os dois livros. Faz-se primeiramente um sobrevôo pelos macro-temas propostos nas rubricas de Calvino, interpretando-os pelo prisma de *Arquitetura da Cidade*. Depois, são apresentadas as categorias de espaço literário delimitadas para *Cidades Invisíveis*, se apoiando principalmente em dois elementos fundamentais para Rossi: os fatos urbanos e as transformações da cidade.

AUTORES & OBRAS

Italo Calvino

Serão discutidos alguns aspectos da biografia de Italo Calvino durante o texto, relacionados ao seu contexto histórico dentro do recorte temporal escolhido pra este estudo. No entanto, convém apresentar uma biografia condensada, para melhor compreender a linha do tempo dos acontecimentos que serão posteriormente citados. Os principais aspectos mencionados serão as influências culturais, formação acadêmica, vida política e as cidades com as quais o autor teve contato.



Italo Calvino em Nova York.

FONTE: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-letters-of-italo-calvino-day-iv>

O escritor ítalo-cubano nasceu em Santiago de Las Vegas, em Havana, Cuba, em 1923, mas a família se mudou menos de dois anos depois para Sanremo, na costa Liguria, no nordeste da Itália. Seus pais foram à Cuba depois da Primeira Guerra Mundial, para trabalhar em agronomia. Mario & Eva Calvino eram muito envolvidos politicamente, Mario tendo vivido a Revolução Mexicana, ao imigrar para ser Ministro da Agricultura na época. Como o próprio Italo Calvino diria, seu pai tinha uma

inclinação socialista-anarquista, especialmente em sua juventude. Eva cresceu em uma família laica, pacifista e que buscava as ciências, um ambiente que ela conseguiu recriar em sua própria família, onde este comportamento agnóstico assumiu um caráter de inconformismo. No entanto, mesmo que estas convicções estivessem ainda presentes nos pais de Calvino, elas foram abafadas pelo regime fascista.

Depois de uma infância provinciana, na fazenda que servia aos experimentos botânicos de Mario, cheio do estímulo de livros, revistas e cinema, Calvino foi forçado precocemente à vida adulta com as notícias da Conferência de Mônaco em 1938, prelúdio da Segunda Guerra Mundial. Ele começou a escrever poesia, contos, peças, mas também a desenhar caricaturas e histórias em quadrinhos. Mesmo depois de entrar na universidade para cursar agricultura, ele se manteve próximo de suas paixões.

Entrou na universidade de Turim com 18 anos, primeiramente flertando com o campo da agronomia, por influência dos pais botânicos; em 1943, ele se transferiu para a faculdade de Firenze, mas, depois de idas e vindas, voltou e se decidiu pela Faculdade de Artes. Turim tinha um ambiente político e cultural muito rico, que estimulava a oposição a Mussolini, auxiliando-o a sedimentar o conceito da literatura em conjunção com a política. Enquanto ele estava afinando suas visões políticas, Mussolini foi preso.

Calvino se definia como anarquista, primeiramente, sob a necessidade de começar numa “távola vazia” como ele alegou na revista *Il Paradosso* (1960). Depois, o comunismo veio a ele como uma forma de combater o fascismo, por ser a “força organizada mais ativa” contra ele. Observa-se que o autor estava construindo uma visão de mundo vasta e complexa, que não se resumia a simplificações sociais; suas ideias sobre direitos humanos, dignidade e liberdade, com inclinações libertárias e anárquicas, trouxeram a necessidade de organizá-las de forma política e em estruturas sociais, que ele expressa em seu trabalho como escritor.

Mesmo sem uma simetria absoluta com as visões culturais e filosóficas do comunismo, ele entrou para o Partido Comunista Italiano durante as Guerras de Libertação, evento de guerrilha no norte da Itália para libertar o território das tropas alemãs nazi-fascistas, que durou dois anos. No partido, ele participou de intervenções políticas e sociais, em jornais e revistas culturais; também desenvolveu trabalho administrativo na sede do partido. Ele então se juntou ao grupo clandestino Brigada de Garibaldi, que lutou nos Alpes Marítimos por mais de um ano, até 1945. Em uma ocasião, seus pais foram reféns dos nazistas por um longo período na Villa Meridiana, em função da recusa dele em se tornar um recruta.

Em 1945, ele decidiu permanecer em Turim para estudar Letras, e então conheceu Elio Vittorini e começa a colaborar com ele. As histórias de Calvino são fortemente reminiscentes de histórias de guerra, como, por exemplo, *Campo di Mine* (*Campo Minado*), *Il Sentiero dei Nidi di Ragno* (*O Atalho dos Ninhos de Aranha*) e *Ultimo Viene il Corvo* (*Por Último Vem o Corvo*). Depois de se formar em 1947, ele começou a trabalhar com Einaudi, posteriormente editor de *Cidades Invisíveis*, mas também escrevia para algumas revistas de cultura.

Formado em Letras no final dos anos 40, ele já havia começado a escrever nesse período. Seu primeiro romance, *O Atalho dos Ninhos de Aranha*, ganhou o prêmio Riccione em 1947. Entre as obras mais famosas de toda a sua carreira estão *As Cosmicômicas* (1965), *Se um Viajante numa Noite de Inverno* (1979), *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1985) e *Porque Ler os Clássicos* (1991).

Em meio às suas várias viagens, seu pai falece. Mais tarde, ele visitaria a União Soviética e escreveria um diário de bordo. Durante a década de 1950, ele publicava um considerável volume de obras, editava e trabalhava como correspondente para diversas revistas.

Os ideais de Calvino, embora amadurecidos ao longo dos anos, mantiveram seu tom anarquista-libertário. Ele os manifestou amplamente através do XX Congresso do Partido Comunista Soviético (PCUS, em italiano) em 1956, falando das políticas soviéticas, criticando alguns caminhos tomados, especialmente no que concerne a liberdade de expressão e democracia. Alguns meses depois disso, o Exército Vermelho invadiu a Hungria, deixando Calvino ainda mais desiludido, com a ideia de deixar o partido se aprofundando, até que ele assim o fez, em 1957; A sua carta de afastamento foi publicada no jornal *l'Unità*.

Em 1959, ele viajou aos Estados Unidos a convite da Fundação Ford, e, a despeito de seu posicionamento político, lhe foi permitido viver lá por seis meses, quatro deles passados em Nova York, sua cidade favorita. Neste período, ele continuou viajando, e recebeu mais alguns prêmios. A morte de Vittorini em 1966 afetou Calvino gravemente, ao passo em que o autor passou pelo que chamou de “depressão intelectual”, um estado altamente meditativo, distante do ruído das cidades e da vida pública.

Ele teve um romance com a atriz Elsa De Giorgi, que alegadamente influenciou profundamente seu caminho artístico-intelectual. A relação deles não durou muito, pois ela era casada e seu marido cometeu suicídio após desaparecer por um período

prolongado de tempo. As correspondências entre Italo e Elsa foram mantidas em segredo por mais de 25 anos. Ainda no campo de relacionamentos, em 1964 ele volta a Havana para se casar com Esther Judith Singer, ocasião na qual ele foi jurado do prêmio Casa Las Americas. Ele então conheceu Ernesto Che Guevara, guerrilheiro político e líder na Revolução Cubana, que deixou uma forte impressão em Calvino.

Ele se casou em 1964 e passou a morar em Roma; teve uma filha três anos depois, e logo a família se mudou para Paris, em 1968. Lá, ele se juntou formalmente ao grupo OuLiPo, e manteve um contato mais estreito com a academia.

Calvino venceu alguns prêmios, viajou para mais alguns lugares, escreveu outros livros e eventualmente se mudou novamente para Roma. Faleceu em 1985, de hemorragia cerebral. Há um prêmio de literatura chamado Prêmio Italo Calvino para Autores Estreantes, fundado em Turim em 1985, logo depois de sua morte, e existe até a presente data, em sua XXXII edição.

Ao observar em mais detalhe a biografia do autor e entender suas motivações, aparece mais claramente a importância da transformação social para Calvino, e a motivação para expressá-la em seu trabalho. Pode entender-se, então, que não é uma questão apenas de posicionamento político, não diretamente ou sem um propósito. Como representação da relação entre o homem e o mundo, este gênero conformaria um “modelo pós-históricográfico”, como define Fritoli, onde “a história não é um discurso, mas está em todos os discursos.” (FRITOLI, 1012, p. 41).

Além da questão histórica, política e científica, acrescentam-se outros níveis à narrativa calviniana, sendo um deles, muito importante, o existencialismo. Não puramente filosófico, mas emocional, ligado a anseios coletivos da sociedade. Ele explora esse tema principalmente através do uso da metáfora e do arquétipo do intelectual. Com isso, é importante também mencionar um elemento autobiográfico que permeia algumas obras, especialmente depois dos anos 60. Não apenas aquelas de narrativas de guerra, mas também as críticas ao modelo do indivíduo intelectual de alta classe, mundo em que ele transitava, e um papel que ele mesmo preenchia. O próprio autor manifesta sua busca:

As histórias que estou interessado em contar são sempre histórias de busca de uma completude humana, de uma integração, a serem alcançadas mediante provas práticas e morais de uma só vez, para além das alienações e das divisões impostas ao homem contemporâneo. (CALVINO, 2006, p. 12).

Outra corrente próxima de Calvino é a Cantacronache, grupo de musicistas, liristas e poetas de Turim, formado em 1957, do qual participavam Sergio Liberovici e Michele Straniero, os fundadores, e os artistas Emilio Jona, Fausto Amodei, Giorgio De Maria, Margot Galante Garrone, Mario Pogliotti, entre outros contribuintes.

Tomando por modelo os *chansonniers* franceses, é uma influência forte aos *cantautores* italianos, que se pode definir por artistas que compunham suas próprias músicas e letras, mas, de forma geral, diz respeito a escolas específicas e artistas que promoveram uma mudança no paradigma da música italiana da segunda metade do século XX. O Cantacronache é considerado como o primeiro grupo de *cantautores*, os precursores da categoria. Muito em par com as influências já delineadas, as produções do grupo tinham uma inclinação de crítica política, oposição ao capitalismo e denúncia contra a indústria musical da época. Apareciam temas como a guerra, situação de trabalho dos operários de fábricas, crônicas verídicas de jornais, e outros. Entre 1958 e 1962 foram lançados oito álbuns.

Calvino teve contato com o Cantacronache através de Liberovici, com quem trabalhou no jornal *L'Unitá*. Além de escrever letras, principalmente sobre o tema da guerra e da resistência, ele também contribuiu cantando. Suas canções incluem *Oltre Il Ponte* (1958) e *Dove Vola l'Avvoltoio* (1958).

Por fim, outra instância digna de nota é o Gruppo 63, um movimento literário italiano dos anos 60, muito próximo de Calvino, e ao mesmo tempo muito distante. Alguns participantes são Umberto Eco, Alberto Arbasino, Nanni Balestrini, Angelo Guglielmi, Edoardo Sanguinetti, entre outros.

Originou-se oficialmente em Palermo, em 1963, contando com poetas, escritores e críticos, que atuavam, em teoria, sem alinhamento com estilismos ou outros movimentos; no entanto, o grupo está ligado aos movimentos de *Neoavanguardia* italiana. Santoro (2013) acredita que a *Neovanguardia* buscava confluência com o Futurismo Italiano, mas admite, em seu artigo, precisamente sobre este assunto, que o estudo da ligação entre o futurismo e o Gruppo 63 é complexo.

Sem jamais ter produzido um manifesto ou pauta específica, os preceitos buscados por eles se podem definir pelas críticas feitas a obras dos anos 50. Assim, as premissas do Gruppo 63 revolvem em torno de explorar a linguagem, usando a crítica como método, “expressando ambigüidade, estranhamento e desordem através da aversão à simetria. Eles buscavam uma linguagem que pudesse expressar dissonâncias

rítmicas, descontinuidades temporais, distorções semânticas e deslocamentos sintáticos.” (SANTORO, 2013, p.5, tradução da autora).

Estas ideias se aproximam das influências estilísticas de Calvino, mas por um caminho diferente, uma vez que a métrica era importante para o trabalho do autor, como já mencionado. Muitas das confluências nesse caso advêm da influência da *Neovanguardia* para o *Gruppo*, de certa forma próxima dos ideais do Pós-modernismo.

Entretanto, diferente do que se poderia assumir, as correntes neovanguardistas, em especial o Gruppo 63, eram ávidos em criticar a escrita calviniana. Para eles, Calvino partia de um princípio otimista, contrapondo a crise ideológica do pós-guerra com um “mal disfarçado moralismo,” considerando-o demasiadamente afeito ao clássico, anti-vanguardista. (FRITOLI, 2012).

Calvino se manifestou sobre o Gruppo 63, a *Neovanguardia* e o Futurismo em *La Sfida al Laberinto* (1988), manifestando que, para ele, movimentos retrospectivos de vanguarda histórica não tinham o mesmo caráter visceral da vanguarda contemporânea, um caráter combativo, que apresenta alternativas ao *status quo*, e, assim, “abandonavam totalmente a tensão dialética entre sujeito e objeto.” (SANTORO, 2013, p. 11, tradução da autora). Guglielmi treplica dizendo que não há alternativa possível à vanguarda visceral. Enquanto os valores clássicos permanecerem consolidados na sociedade, “é impossível pedir à literatura que desenhe um mapa capaz de mostrar a saída do labirinto.” (GUGLIELMI apud SANTORO, 2013, p.11, tradução da autora).

Em suma, embora haja qualidades em comum na escrita de Calvino e da produção do Gruppo 63, os caminhos escolhidos por eles divergiam em princípio, e a aproximação significativa entre eles consistia em olharem com crítica negativa à produção um do outro.

OuLiPo

Outro aspecto central da obra de Calvino, que aparece especialmente evidenciado em *Cidades Invisíveis*, é sua participação no grupo OuLiPo nos anos 70. Embora *Se um Viajante Numa Noite de Inverno* (1979) seja o livro que mais notadamente demonstra o amadurecimento das ideias e conceitos oulipianos absorvidos por Calvino, *As Cidades Invisíveis* também denuncia essa influência, não apenas com a forma estrutural, mas nas implicações semânticas de seu conteúdo.



OuLiPo em 1975. Da esquerda para a direita: Italo Calvino, Paul Fournel, Harry Mathews, Michele Métail, François le Lionnais, Luc Etienne, Georges Perec, Raymond Queneau, Marcal Bénabou, Paul Braffort, Jean Lescure, Jean Queval, Jacques Duchateau, Claude Berge.

FONTE: <http://parigrossomodo.com/ouliipo-i-nerd-della-letturatura-francese/>

No verão de 1967, Calvino se mudava com a família para Paris a trabalho, pretendendo ficar por cinco anos e acabando por ficar treze; com isto, ele viu pessoalmente os movimentos de *Mai68*. Ele se juntou então ao OuLiPo como *correspondant étranger*, oficialmente só no início de 1973, convidado por Raymond Queneau, mas participou de sua primeira reunião em 8 de novembro de 1972. No entanto, as correspondências ente ele e o grupo datam de muito antes, não apenas por sua amizade com Queneau, mas também pelo trabalho de tradução de suas obras para o italiano.

Explorar sua participação no grupo e os conceitos oulipianos que influenciaram o seu trabalho é essencial para esta pesquisa, pois muitos deles aparecem na obra analisada, e também se comportam como ferramentas literárias para auxiliar na descrição das cidades, e configuram conceitos que o autor usa para entendê-las.

OuLiPo, ou *Ouvroir de Littérature Potentielle*, é uma iniciativa literária originada em Paris na década de 1960. O grupo é conhecido principalmente por suas proposições de restrições textuais, *contraintes*, que se pretendiam um exercício de escrita para potencializar a criatividade, mas certamente há muito mais que isso. Um grande número de escritores contribuiu e participou do OuLiPo, não apenas da França ou da Europa, mas mundialmente, entre eles, Raymond Queneau e François Le Lionnais, junto com Georges Perec e Italo Calvino. Eles lançaram muitos trabalhos individuais que conformam às regras estéticas oulipianas, mas também houve publicações sobre os conceitos do próprio grupo. A premissa básica é a renovação de si, questionando os procedimentos paradigmáticos, com um certo plano de fundo de método científico. As propostas estilísticas do *ouvroir* por vezes apareceram esmiuçadas em livros coletivos (*La Bibliothèque Oulipienne*), como, por exemplo, o *Atlas da Literatura Potencial* (1988).

O OuLiPo tinha interesse em experimentos formais e estilísticos, adotando métricas específicas como exercício textual, observando um resultado estético particular. Algumas propostas eram delimitadas e reproduzidas, mas era também incentivada a criação de recursos únicos, designados especificamente para um determinado texto. Comumente se definia esse exercício pela metáfora do labirinto: construído pelo próprio autor, do qual ele deveria escapar. Claro que as propostas oulipianas já delimitavam a importância de não se fazer notar estas restrições textuais, ou seja, que os estratagemas sejam usados na escrita, mas que passem despercebidos, tanto quanto possível, ao leitor.

O aspecto mais pronunciado desta influência em *Cidades Invisíveis* ainda é a métrica. Muitos autores esquematizam a sequência matemática presente no livro, mas, de maneira simplificada, se pode dizer que os capítulos e seções estão organizados em uma matriz de simetria rígida, criando uma cascata diagonal. A descrição feita em formato de lista também interessa nesse estudo por conta de sua caracterização como aleatória e infinita. (DE BARY, 2011, p.416).

Entretanto, há algumas correspondências em termos de conteúdo. As publicações do OuLiPo implicam um preceito imaginativo chave. Talvez por herança de vanguardas modernistas como o Dada, o manifesto do grupo é uma negativa constante: “isto não é

um movimento literário.” (OULIPO, 1973, p.11). Esse “*potentielle*” o “PO” em OuLiPo, se refere a uma gama de possibilidades inexploradas, que são apresentadas, mas nunca realizadas. Posteriormente, Calvino fala deste aspecto da escrita em *Seis Propostas Para o Próximo Milênio* (1988); nesta ocasião, ele menciona *Cidades Invisíveis*, que é, em vários aspectos, uma obra sobre “cidades potenciais.”

Calvino, em suas participações no grupo, já expressou interesse em entender estes preceitos sob uma ótica semântica, que anunciou como OuSem (*OuLiPo Sémantique*), de acordo com Roubaud. (ROUBAUD apud ARAGONA, 2008, p. 171).

Em *Seis propostas para o Próximo Milênio* (1988), o autor faz referência a essa poética oulipiana, apontando que, mesmo sendo aparentemente artificial ou rígida, ela provê uma riqueza de possibilidades e, portanto, tem caráter libertador. Era atraente para ele a ideia de uma literatura que, através de certas imposições, trouxesse implícita uma “multiplicidade potencial.” (CALVINO in QUENEAU, 1950, p.22).

É um desafio (especialmente no caso de *Cidades Invisíveis*) entender o gênero literário das obras oulipianas, especialmente quando combinados com outros recursos de escrita, como vimos o exemplo da hiper-literatura ou hiper-realismo, *mise en abyme*, e outros.

O interessante destas propostas, especialmente no caso de Calvino, é o resultado de aproximação com o leitor através de recortes na narrativa, nos quais aparecem descrições ancoradas na realidade da época, emolduradas pela narrativa fantasiosa, recurso que é tanto oulipiano quanto *verista* e pós-modernista.

Assim, em termos de premissas, é possível entender a relação entre as ideias oulipianas com os movimentos de Neorrealismo e Pós-modernismo nesse contexto de Italo Calvino. Textualmente, havia uma busca por uma lógica metodológica ao entender a cidade, enquanto conceitualmente havia uma compreensão da natureza coletiva do urbano, da importância de suas transformações no tempo dentro de um contexto histórico e a consciência da dificuldade de apreendê-la em sua complexidade.

CIDADES INVISÍVEIS



Castelo dos Pirineus, por René Magritte. Ilustra uma das capas de *Cidades Invisíveis*.

FONTE: <https://br.pinterest.com/pin/537898749230167823/>>

Anos antes da publicação de *Cidades Invisíveis*, na década de 1960, o produtor de cinema Franco Cristaldi chamou Calvino para escrever uma obra inspirada nas aventuras de Marco Polo, relatadas em seu livro, *Il Milione*. Mesmo Calvino tendo escrito por volta de cem páginas, nunca chegou à fase do roteiro, por conta de divergências entre produtores e diretores, e o projeto se encerrou por completo. Embora sejam muito diferentes, o texto dos anos 60 ainda carrega algumas semelhanças com

Cidades Invisíveis; a grande ligação entre elas, juntamente com *Il Milione*, de Marco Polo, é a personagem de Kublai Khan: não apenas as mímicas que Polo tinha de fazer para se comunicar com ele, mas também sua caracterização nestas obras como um homem que conquistou e dominou tudo o que podia, e então tenta ver sentido nisso tudo, numa reflexão desiludida.

O romance explicita o momento do autor, que, segundo Berenghi, Falchetto e Milanini (1991), o escreveu em anotações avulsas, inspirado pelas mais diversas experiências pessoais, constituindo expressão verbal da impressão de cidades. Calvino disse que o livro foi concebido no decorrer de um ano, com longos períodos entre cada anotação. Ele escrevia seguindo um determinado estado de espírito, uma vontade criativa, como se faria com um diário de viagens ou um diário pessoal, reflexões sobre o assunto da cidade. Ele não apenas se inspirou em formas urbanas, mas também experiências menos palpáveis, como exposições, leituras, conversas com amigos. Para transformar estes pedaços de anotações soltos em um romance, Calvino escolheu caminhos diversos; um deles é a sequência combinatória. Desde o início, havia a ideia de usar as rubricas (*Cidades e a Memória*, *Cidades e o Desejo*, e assim por diante), mesmo que nem todas as onze estivessem delineadas; na verdade, havia apenas algumas poucas inicialmente, e ele foi fazendo mudanças ao longo do processo.

É conveniente mencionar que, mais para o final da época de produção do livro, Calvino morava em Paris com sua família; as influências desse fato e suas decorrências serão exploradas mais para frente neste trabalho. A obra vai ao encontro de teorias acadêmicas da arquitetura e da sociologia do espaço, onde participar da cidade é entendido como um processo intelectual e sensorial complexo.

Le Città Invisibili foi primeiro lançado em 1972, publicado pela editora Giulio Einaudi em Turim, numa série chamada *Supercoralli*. Ele foi republicado 5 vezes em italiano, sob as editoras Einaudi e Mondadori. Teve 47 edições e foi traduzido para 33 idiomas diferentes. A primeira versão em português do Brasil, publicada em 1990, é traduzida por Diogo Mainardi, pela editora Companhia das Letras, de São Paulo. Em 2017 foi lançada uma edição ilustrada por Matteo Pericoli. O livro foi finalista para o Prêmio Nebula em 1976, para melhor romance e finalista para o Prêmio Pozzale de Literatura em 1974. Calvino ganhou o prêmio Feltrineli de Literatura de Narrativa em 1972 pela Academia Nacional Lincei.

O enredo da obra alude a diálogos imaginados entre o célebre explorador veneziano Marco Polo e o conquistador do império mongol, Kublai Khan, tendo Polo sido enviado pelo Khan para explorar os vastos territórios dominados por ele e trazer reportes das cidades encontradas. Por vezes as conversas são descritas no formato tradicional de diálogo, com travessões indicando as falas e seus interlocutores, mas na maior parte do livro há apenas a separação por título e nome da cidade, onde a redação enquadra somente a descrição feita pelo mercador. Estas narrativas abordam, em seu intertexto, discussões sobre governo, política, arquitetura e urbanismo, e sobre o próprio ato de narrar e entender as cidades. A obra pode ser considerada como uma visão subjetiva da possível essência das cidades, que traz em seu conteúdo assuntos como memória, narrativa e identidade, entre outros.

Não apenas em referência a fatos históricos da época do próprio Calvino, o enredo é fortemente inspirado pelo livro produzido por Marco Polo no século XIII, o já mencionado *Il Milione* (traduzido em português como *O Livro das Maravilhas*), em que ele narra suas aventuras de viagem. Vale apontar que, embora as personagens sejam baseadas em figuras históricas reais, e os relatos estejam alinhados com *O Livro Das Maravilhas*, os diálogos são inteiramente criação do autor.

Uma tradução grosseira para “*Il Milione*” seria “O Milhão”, que se diz ser um nome dado satiricamente, em função da fama dos livros de viagens da época, que conteriam “um milhão de mentiras”, mas também pode ser uma referência ao nome de família de Marco Polo: “Emilione”, um apelido para distingui-los de outros “Polo” em Veneza. Também é conhecido como *O Livro das Maravilhas*, *O Livro das Maravilhas do Mundo*, *Descrição do Mundo*, *As Viagens de Marco Polo*, *As Viagens*, dentre outros nomes e variações de tradução conforme o idioma.

Em *Cidades Invisíveis*, Calvino referencia *Il Milione*: “outra [descrição do mundo é] ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras” (p.57). Esta colocação se refere à circunstância histórica em que *Il Milione* foi escrito: Marco Polo ditou suas aventuras de 1271 a 1295 a Rustichello Da Pisa, quando ambos estavam na cadeia em Gênova, depois do primeiro servir a Kublai Khan e retornar à Europa.

Cidades Invisíveis evidencia a cidade como matéria subjetiva do intelecto humano, facetada pela interpretação individual e, ao mesmo tempo, concebida através

da soma de visões coletivas. O próprio escritor posteriormente se manifesta, neste sentido, sobre seu livro:

Outro símbolo, ainda mais complexo, que me permitiu maiores possibilidades de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas, foi o da cidade. Se meu livro *Le Città Invisibili* continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas; e também consegui construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas. (CALVINO, 1988, p.85).

Nos textos de Calvino, a personagem de Kublai Khan, assim como o leitor, apenas conhece as cidades por meio dos relatos de Marco Polo, de modo que a percepção das cidades é condicionada pela experiência do explorador. As perspectivas narradas evidenciam a necessidade de investigar a inquietante e sempre presente contraposição entre, por um lado, singularidades que tornam uma cidade ímpar e, por outro, características universais que tornam todas as cidades iguais, ou pode-se considerar até que se trate de uma única cidade, apenas descrita de maneiras diferentes. Marco Polo é veneziano (e assim como o é a personagem que o representa no livro), enquanto Calvino é, quando se trata de Itália, de Sanremo; ou, alternativamente, sua cidade por escolha é Turim. Nesse sentido, quando se faz a observação de que o livro seria sobre Veneza, é preciso pensar no arquétipo de cidade (neste caso, de cidade natal) e não deterministicamente da cidade de Veneza como a conhecemos, tal como delimitada por sua forma e geografia.

A divisão do conteúdo em diferentes medidas, feita por Italo Calvino, dissecada por Ossola (1988), Milanini (1995) entre outros autores, possui uma lógica temática estruturada: o livro está dividido em nove capítulos, cada um contendo sete textos curtos, cinco deles dedicados à descrição de uma cidade específica, nomeada e numerada (quadros); os outros dois textos, no início e no final de cada capítulo, se caracterizam como uma conversa mais dinâmica entre as personagens, ainda discutindo temas adjacentes (micro-molduras). Esta lógica se aplica ao primeiro e ao último capítulo, com a ressalva de que, ao invés de cinco cidades, estes abarcam as descrições de dez delas,

somando doze textos, cada um. Distribuídos pelos capítulos, onze títulos agrupam as cidades sob campos semânticos (rubricas).

Para facilitar o entendimento da estrutura organizacional dos textos no livro e sua referencia neste trabalho, adotou-se esta nomenclatura para cada uma de suas partes.

Em recapitulação:

- Capítulos: numerados de “1” a “9” no índice, agrupam conjuntos de textos. Dependendo da publicação, podem estar listados em algarismos indo-arábicos ou romanos.
- Rubricas: separação em 11 grupos temáticos que se espalha progressivamente pelo livro - Memória, Desejo, Símbolos, Delgadas, Trocas, Olhos, Nome, Mortos, Céu, Contínuas e Ocultas (na ordem de aparição).
- Quadros: textos que descrevem cada cidade; aparecem dentro dos capítulos, intituladas conforme a rubrica e numeradas de “1” a “5” dentro delas; são 55 ao todo; por exemplo, Clarisse, Ercília, Irene, etc.
- Molduras ou micro-molduras: textos que introduzem e encerram cada capítulo, retratando conversas entre as personagens que se relacionam com os demais temas do livro. Aparecem no índice como séries de reticências.

Esta terminologia é resultado de uma combinação tomada de autores diferentes, e adaptada do italiano. Algumas observações de tradução devem ser levadas em consideração: o original “*rubriche*” poderia ser traduzido como “cabeçalho” ou “título”, mas se preferiu manter uma tradução cognata, “rubrica”, uma vez que esta palavra pode ter o sentido de “expressar o assunto ou natureza de uma coisa” (Dicio) que se aproxima da intenção desta designação. A palavra “*cornici*” ou, em português, “moldura” é um termo comumente usado no vocabulário técnico do estudo de literatura, para trabalhar dentro do formato do hiper-romance ou hiper-realismo, dentre outras formas de escrita, portanto, adequada ao tema.

Quanto ao conteúdo do livro de fato, no idioma original, “*signi*” pode significar tanto “símbolos” como “signos” ou “emblemas”, conforme grafado em diferentes traduções. Da mesma forma, a palavra “*sottilli*,” traduzida literalmente como “finas,” pode ter também o sentido de “sutis”, então, a palavra “delgadas”, tradução também utilizada no inglês (“*thin cities*”), embora seja uma tradução válida, não deve ser tomada como suficiente, por si só, para entender o conceito que opera nas cidades sob esta rubrica.

É certo que existem outras nomenclaturas possíveis, inclusive designações variadas dadas pelo próprio autor em diferentes ocasiões, mas esta escolhida atende ao propósito do trabalho, sendo suficiente para delimitar cada parte do livro de forma clara e concisa. Foram consultados principalmente os autores Fritoli (2012) e Barengi, Falchetto & Milanini (1991).

Nesse ponto também se pode aprofundar a questão da análise combinatória. As regras e esquemas de escrita já estavam presentes na visão calviniana antes mesmo do autor se juntar ao OuLiPo, de forma que este recurso tem um espaço central na estética de Calvino. Em *Marcovaldo* (1963) se observa uma corrupção da ordem de leitura, assim como n'*As Cosmicômicas* (1965). Em seu ensaio *Cibernetica e Fantasmia* (1986), ele discorre sobre os processos combinatórios na narrativa, apresentando a metáfora do jogo de xadrez, tão icônica no romance de 1972; ele diz que, mesmo que o jogador não esgote nunca as de combinações de movimentos, estas possibilidades permanecem implícitas no padrão da linha de pensamento. (P.9).

A hiper-literatura ou hiper-romance ou hiper-narrativa é próxima do conceito de literatura combinatória do OuLiPo, mas sob um escopo menor. Pode caracterizar-se pela organização em rede ou em módulos, que podem ser combinados e lidos de diferentes formas, oferecendo possibilidades ativas ao leitor. Define-se como uma “estrutura narrativa dinâmica, associativa, não seqüencial, não hierárquica e combinatória.” (FRITOLI, 2012, p. 127). Observa-se nesse estilo o uso do recurso de um texto-moldura, uma macro-narrativa que ordene os quadros e traga coerência à obra.

Outra questão importante para Calvino é o conceito de *opera aperta*, como definido por Eco (2004), aquilo que não está escrito e pode se desdobrar na obra, tanto no conteúdo como na forma, os desdobramentos que um livro pode ter de acordo com quem o lê e com a época em que ele é estudado ou interpretado. A multiplicidade é um tema valioso para o autor, sendo uma de suas palestras em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1988). Ela aparece com esta função cognitiva e artística, como forma de se aproximar da verdade, em contraponto à visão da história-única. Para ele, a literatura pode e deve ser uma rede que conecta fatos. (CALVINO, 1988, p.121).

O realismo, ou caráter ensaístico, que permeia a narrativa fantasiosa está assente no conceito atualizado de conhecimento, em que “a distinção dicotômica entre ciências naturais e ciências sociais deixou de ter sentido e utilidade” (SANTOS, 2006, p.61), atribuindo à literatura o caráter de geradora de conhecimento, em oposição a uma noção puramente de lazer ou entretenimento. A ciência, por sua vez, não se exime de ser

expressa através da linguagem, como interpretação fenomenológica do mundo, assim como o são a literatura e as artes; nisso, a construção de conhecimento é advinda da adoção de todos os veículos possíveis de interpretação, que “exprimam a multiplicidade cognoscitiva do mundo.” (CALVINO, 1980, p.109). *As Cosmicômicas* (1965) são um retrato dessa tendência, utilizando determinados valores consolidados do conhecimento científico como símbolos com os quais representar o mundo na literatura. Como coloca Fritoli:

O saber narrativo é uma das múltiplas redes de conhecimento específico que se entrecruzam de maneira complexa com outras redes específicas – críticas, científicas, artísticas, históricas, autobiográficas – absorvendo e doando, sobrepondo elementos, influenciando-se reciprocamente. (FRITOLI, 2012, p.19).

E o próprio Calvino corrobora:

No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especializadas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos em uma visão pluralística e multifacetada do mundo. (CALVINO, 1988, p.127).

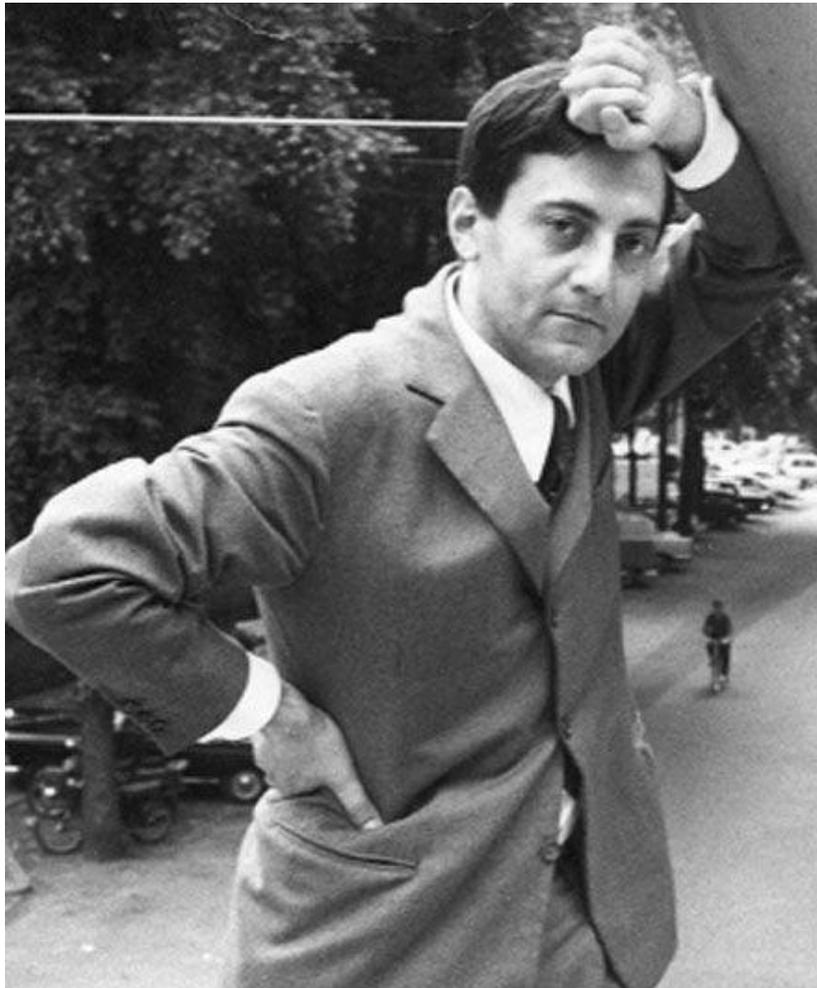
Acontece efetivamente a reapropriação de fatos e personagens da história em *Cidades Invisíveis*; mas também, como o que se argumenta nesta pesquisa, Calvino se apropria do conhecimento urbanístico, não apenas diretamente, mas considera-se que conteúdo, forma, estilo e poética se agregam nesta obra em uma representação de cidade com potencial para apreender e expressar seu caráter multifacetado.

Há várias características que fazem de *Cidades Invisíveis* uma grande obra, reconhecida por muitos outros autores e leitores; estes apontamentos concernem não apenas a história ou seu conteúdo, mas também o estilo literário, o contexto, relações que podem ser implicadas no livro, e, no caso deste trabalho, o conhecimento urbanístico apresentado na forma de plataforma artística. Os elementos chave para o entendimento do livro sob estes aspectos são o contexto histórico do autor, bem como a correspondência traçada com outra obra específica, de urbanismo, *Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi.

Aldo Rossi

De forma ainda mais breve, será também apresentada a biografia condensada de Aldo Rossi, autor de *Arquitetura da Cidade* (1966), obra que aparece neste trabalho em paralelo com *Cidades Invisíveis*. Os aspectos principais observados são seus trabalhos acadêmicos, suas influências mais diretas e preceitos que norteavam seu pensamento, expressos pelo autor tanto no livro em questão como em outros escritos.

Aldo Rossi nasceu em Milão, em 1931; sua família trabalhava em uma tradicional oficina de confecção de bicicletas, herança de seu avô. Rossi cresceu em meio à decorrência da Segunda Guerra Mundial e recebeu educação em colégios religiosos na infância. Posteriormente, cursou arquitetura na Universidade Politécnica de Milão e se formou em 1959.



Aldo Rossi em Milão.

FONTE: <https://br.pinterest.com/pin/262545853249398355/>

Ele começou a contribuir para a revista *Casabella Continuità* em 1955, se tornou editor chefe em 1959 e deixou a revista em 1964; então passou a trabalhar para a revista *Società* e para o jornal *Il Contemporaneo*. Por seu trabalho como escritor, Rossi se destacava no cenário de discussões sobre urbanismo e cultura da época. Consoante com o pensamento de Calvino, e, mais ainda, da época em que ambos viveram e trabalharam, o autor especula a relação entre a arquitetura e as emoções, do ponto de vista da produção intelectual. Por exemplo, ao pensar o cemitério de Modena, considerou temas como o interesse humano pela morte e a “busca pela felicidade como condição de maturidade”; dentre outros exemplos em que ele dialoga com pensamentos desta ordem como fundamento projetual-filosófico de seu trabalho. Ele busca expressar estes valores não apenas através do partido arquitetônico de suas obras, mas também em sua estética de representação projetual.

Rossi mostra também uma mentalidade em par com os conceitos observados em *Cidades Invisíveis*, e no trabalho de Calvino de forma geral, quando se interessa pelos esquemas combinatórios, dentro da noção pós-estruturalista de organização do pensamento através da linguagem e também da hiper-literatura modernista. Ele diz, em sua *Autobiografia Científica*:

Esta habilidade de usar pedaços de mecanismos cuja noção geral está parcialmente perdida sempre me interessou, mesmo em termos formais. Eu penso em uma unidade ou um sistema, feito somente de fragmentos postos juntos novamente. (ROSSI, 1982, p.8, tradução da autora).

Enfatiza depois ao afirmar que as “relações entre as coisas, mais do que as coisas propriamente, sempre fazem surgir novos significados” (p. 19).

Ele começa a militar pelo PCI em 1949, e escreve alguns artigos para o jornal *Voce Comunista*, viaja a Mosca com o Partido, e participa, em 1955, da convenção *Architetti Comunisti*.

Desde 1956, ele colaborou com escritórios de arquitetura, enquanto, no começo dos anos 60, começou sua carreira como professor, inicialmente auxiliando Ludovico Quaroni em Arezzo, e depois juntamente com o amigo e colega de trabalho Carlo Aymonino em Veneza, com quem posteriormente colaboraria no grupo neorracionalista *Tendenza*. Em 1965 ele foi apontado professor da universidade em que estudara. Nessa época, faz a primeira, de muitas que se seguiriam, viagem à Espanha.

Ele se interessou mais por cultura, principalmente por teatro, depois de conhecer sua esposa, a atriz suíça Sonia Gessner. Ambos os filhos do casal se dedicaram posteriormente ao cinema e ao teatro. Para Rossi, o ato de projetar se assemelhava ao ensaio dos atores, onde o exercício da repetição individual, com variações na entonação de um mesmo tema, resulta em possibilidades projetuais inexploradas, que podem vir a ser construídas ou permanecer em potencial.

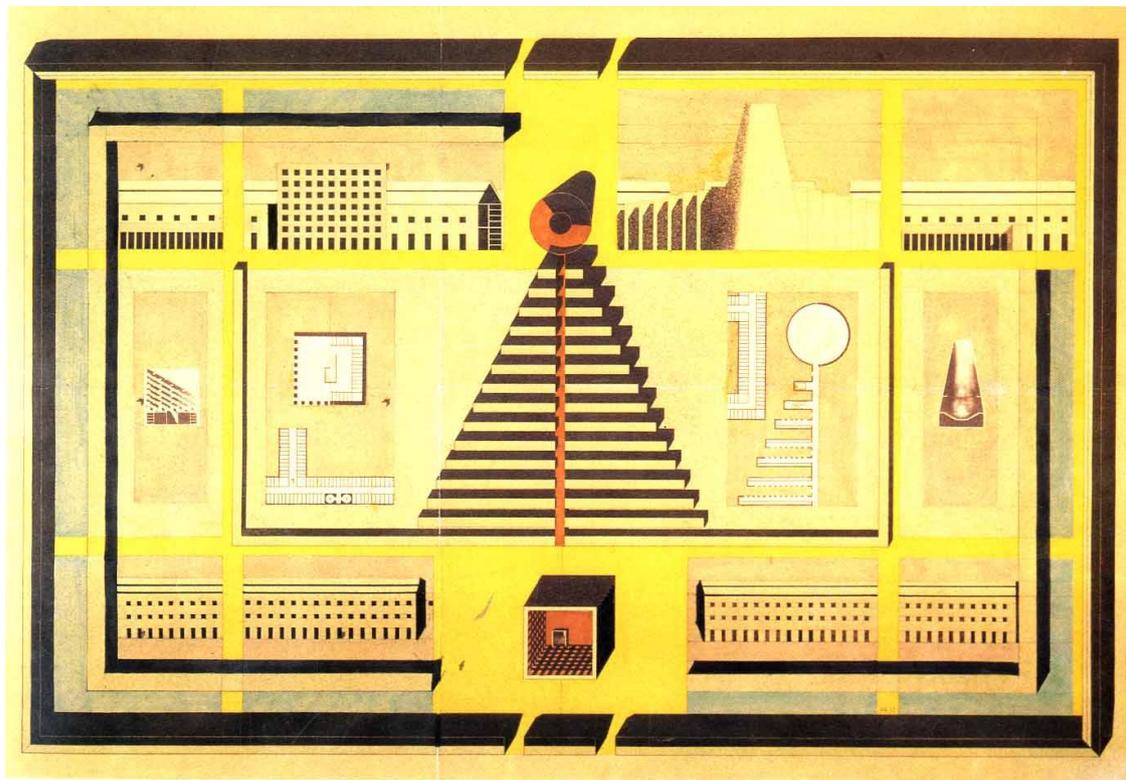
Um momento crucial de sua carreira foi quando, juntamente com Aymonino, Rossi projetou o complexo Monte Amiata em Milão. Também foi notável o projeto para o concurso para o cemitério San Cataldo em Modena, em 1971, que lhe rendeu fama internacional. Neste mesmo ano, ele foi impedido de dar aulas na Itália pelo então Ministro da Educação, Riccardo Misasi, juntamente com outros membros do corpo docente, sob a alegação de não cumprirem com a norma vigente de avaliação estudantil; então se mudou para Zurique, para seguir como professor no Instituto Federal de Tecnologia.

As influências de Rossi eram primariamente européias, o Modernismo dos anos 20 de Giuseppe Terragni, o arquiteto austríaco Adolf Loos, particularmente importante para a produção de *Arquitetura da Cidade*, e, secundariamente, o pintor Giorgio de Chirico, cuja correspondência se faz notar nos desenhos projetuais de Rossi. Conheceu também a União Soviética, e foi um grande defensor da arquitetura do período Stalinista, que, em sua acepção, poderia ter sido a superação da arquitetura moderna.

Um aspecto importante de seu trabalho é a qualidade estética de sua representação gráfica projetual. A escolha artística que o arquiteto faz em seu trabalho, longe de usual para a época e mesmo para a contemporaneidade, implica uma desconstrução na forma que a obra arquitetônica é visualizada, trazendo à luz a relação entre arquitetura como projeto em oposição à arquitetura como obra construída. As cores, escolha de planos de visualização, colagem de elementos variados, opção de escala, dentre outras características, são todas fortemente expressivas, de fato reminiscentes do trabalho de Chirico.



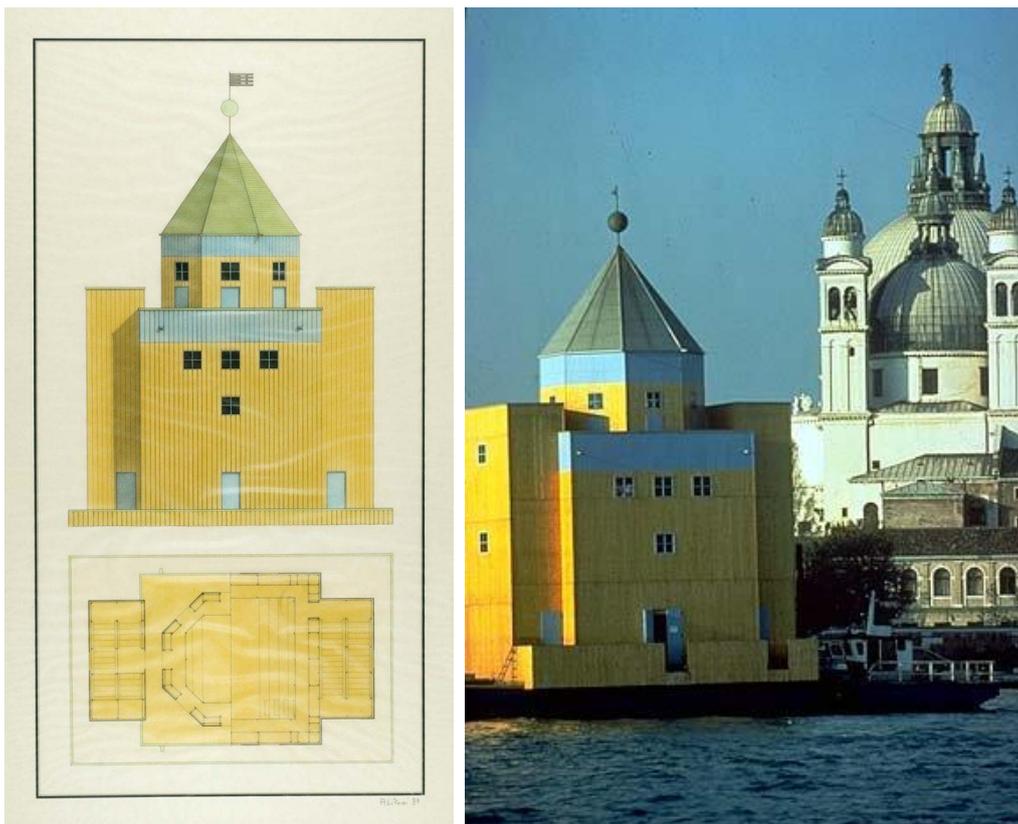
Complexo Monte Amiata, Milão.
FONTE: <https://br.pinterest.com/divisare/>



Projeto para o cemitério de San Cataldo, Modena.
FONTE: <https://www.archdaily.com.br/br/01-45884/classicos-da-arquitetura-cemiterio-de-san-cataldo-aldo-rossi>

Além do trabalho acadêmico e de projeto de arquitetura, Rossi também trabalhou no design de objetos, produzindo principalmente cadeiras, mesas e utensílios de café. Também escreveu e dirigiu um filme em 1973, *Ornamento e Delitto*.

Engajado em eventos do meio, Rossi foi diretor da seção de arquitetura internacional na XV Trienal de Decoração e Arquitetura de Milão, chamada “*Architettura-Città*”, em 1973; projetou um edifício flutuante para a Bienal de Veneza em 1979/80, o *Teatro del Mondo*, e foi diretor da edição do evento em 1985/86.



Projeto para o *Teatro del Mondo*, em Veneza (esquerda) e fotografia da obra construída (direita).

FONTE: <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/teatro-do-mondo/>

Ele voltou a ser professor na Itália somente em 1975, em Veneza. Neste período, ele também foi professor convidado em universidades de outros países, especialmente nos Estados Unidos. Publica então em 1981 sua *Autobiografia Científica*, e também é premiado pelo projeto de um complexo residencial em Berlim. Ele ganhou mais concursos de arquitetura, tanto na Itália como fora, bem como numerosas premiações, sendo a mais importante delas o Pritzker em 1990. Em 1996, ele foi nomeado membro honorário da Academia Americana de Artes e Letras.

Aldo Rossi morreu em 1997, em consequência de um acidente de carro. Foi postumamente homenageado, e o projeto para o restauro do teatro La Fenice em Veneza, que havia deixado, foi vencedor do concurso e posteriormente realizado.

ARQUITETURA DA CIDADE



Capa da primeira edição de *Arquitetura da Cidade* em italiano. (editada pela autora).

FONTE: <https://www.amazon.fr/Larchitettura-della-citt%C3%A0-Aldo-Rossi/dp/8870057178>

Architettura Della Città foi publicado em 1966, pela editora Marsilio; teve mais de 30 edições, em sete idiomas, e foi republicado em italiano em 2014 pela editora Il Saggiatore. A edição brasileira é de 2001, pela editora Martins Fontes, traduzida por Eduardo Brandão. Sucesso de crítica já à época, a obra constitui leitura fundamental para os estudantes de arquitetura desde então.

Trata-se de um ensaio sobre a ciência urbana, como entendê-la e aplicá-la ao estudo da cidade. Rossi aborda problemas tipológicos, separa a cidade em partes para fazer a análise de seus elementos, pesa a importância da história urbana, considerando a dinâmica política como fator influente, colocando a cidade como construção no tempo, concebendo, ao longo do processo, a imagem da cidade como sendo local de memória coletiva. Na primeira parte, analisa questões de descrição e qualificação tipológica da arquitetura; também define o conceito de fatos urbanos. No segundo capítulo, divide em partes a estrutura da cidade. No terceiro, fala da história urbana e as transformações pelas quais a cidade passa. Na última parte, o autor faz uma crítica à dinâmica do mercado imobiliário, sinalizando os principais problemas no urbanismo de sua contemporaneidade. Os capítulos se intitulam, respectivamente:

- I - Estrutura dos Fatos Urbanos
- II - Os Elementos Primários e a Área
- III - A Individualidade dos Fatos Urbanos
- IV - Evolução dos Fatos Urbanos.

Se, para Rossi, é necessário observar acontecimentos na história para analisar as cidades, uma vez que estes fatos históricos determinam sua continuidade, esta deve ser uma pesquisa passível de quantificação e qualificação, ou seja, de método. O autor propõe, para isso, a delimitação de uma área de estudo, cuja história deve ser vista sem perder de vista sua inserção em um território, e sem excluir fatores econômicos, sociais e geográficos; deve também ser dissecada em seus elementos formadores, sendo um deles a residência, tratada com relevância no decorrer do texto.

Nestes estudos, a realidade urbana se constitui de monumentos, ou núcleos agregadores, que são os elementos primários; deve-se entender que a palavra “monumentos” não apenas implica a atribuição comumente instituída, de estrutura de cunho simbólico ou comemorativo, mas também uma acepção mais abrangente, de um ato deliberado de construção significativa do lugar. Para explicá-los, o autor recorre à concepção de *genius loci*, oriunda da tradição romana de sacralização do espaço, neste caso, de caracterização de valor, seja ele religioso ou não. Neste sentido, não necessariamente o elemento primário deve ser um objeto - ele pode ser um acontecimento que, por sua influência, altere drasticamente a dinâmica urbana. Estes elementos primários são formadores da área instituída socialmente, na escala do bairro, e, ao mesmo tempo, da cidade, quando observados em conjunto. Falando então da

cidade, ainda voltado à questão histórica e social, Rossi salienta a divisão territorial de classes, apoiando-se na Geografia Social de Jean Tricart, relacionando-a a Francesco Milizia, que ratifica esta divisão de elementos arquitetônico-urbanísticos em função de grupos sociais e econômicos, promovendo então uma diversidade tipológica, significando, neste caso, a forma da edificação e seu caráter público ou privado, que o autor enumera e analisa.

Em par com os acontecimentos e discussões da época, ele apresenta uma crítica ao urbanismo moderno, no que diz respeito à concepção mecanicista da relação entre forma e função, “funcionalismo ingênuo,” como ele a chama, argumentando que esta correspondência não é linear ou homogênea.

Para Rossi, o livro se pretendia um tratado definitivo. Em sua produção, o autor extraiu estudos de diversos campos de conhecimento, como geografia, topografia, história, etc. Ele fala de *Arquitetura da Cidade* em sua *Autobiografia Científica* (1982) com uma visão amadurecida, julgando-o um texto tecnicista, envolto na busca por uma pureza de análise que ele próprio percebeu, posteriormente, não ser possível. Afirma:

Eu muitas vezes ignorei os sentimentos secretos que eu tinha por aquelas cidades. Era suficiente saber do sistema que as governava. Talvez eu quisesse simplesmente me libertar da cidade. (ROSSI, 1982, p. 16, tradução da autora).

Esta afirmação está, novamente, ligada ao pensamento da época e à proposição de Calvino em *Cidades Invisíveis*, como veremos mais à frente no texto.

Podem-se observar, então, as relações histórico-geográficas que aproximam os dois autores, mas, não apenas isso, as influências em comum das cidades que experimentaram e dos estudos que fizeram, trazendo-os a um possível plano comparativo prolífero.

CONTEXTO HISTÓRICO

O recorte histórico-geográfico se concentra nas décadas 1960 e 1970 na Europa, selecionando-se acontecimentos relevantes desse período: a situação de pós-guerra, movimentos políticos, arquitetônicos¹, artísticos, culturais e intelectuais, na medida em que influenciaram ou aparecem de alguma forma em *Cidades Invisíveis*.

A escolha desse recorte temporal leva em consideração a data de publicação do livro (1972), somados alguns anos precedentes e posteriores, contemplando as duas décadas adjacentes. Considera também a vida do autor, dando preferência a eventos e situações às quais ele teve acesso ou participou diretamente, ou então aqueles cuja magnitude de influência é inegável. Os acontecimentos escolhidos são exemplos claros de como o pensamento da época influenciou escritores e intelectuais, ao passo em que aparecem distintamente no livro em questão. Esta delimitação visa afunilar a visão deste conteúdo, ajustando-a ao tema proposto.

Ao observar determinados acontecimentos deste momento histórico sob a perspectiva de como eles aparecem nas referidas obras, sempre em correspondência uma com a outra, pode-se perceber a relação entre eles e a sua influência no entendimento da cidade por determinados grupos sociais que a experimentam. O entendimento da história é amplo e plural, especialmente no que se refere ao espaço urbano e organização social nas cidades. Para entendê-lo, necessitamos de ferramentas tão complexas quanto subjetivas, capazes de se aproximar das relações sociais e política dos povos, mais até do que da forma física de suas cidades.

A noção de cidade de Italo Calvino se formou em seu contato com cidades cujo período histórico se caracteriza por uma crise urbana generalizada. Letizia Modena (2011) apresenta em seu livro o argumento de que, para ele, não apenas parecia necessário que a vida nas cidades se transformasse, mas também que isso ocorresse através de sua humanização. A visão que ele apresenta em *Cidades Invisíveis* espelha essa crítica através do contraponto entre a criatividade e sensibilidade da personagem de Polo e da melancolia cética do imperador Khan. Ao mesmo tempo, autores como Barenghi (1991) observam referências palpáveis na obra à vida na metrópole moderna

¹ Cabe ressaltar que o uso da palavra “arquitetura” no contexto desta pesquisa, embora venha sempre carregada da inevitável associação à edificação, tanto em sua escala como em seu grau de perenidade, se refere primeiramente à “arte que concebe e à técnica que organiza cenários urbanos” (BRANDÃO, 2013, p.142), ou seja, se refere à arquitetura como campo de conhecimento, abarcando o urbanismo e qualquer outro saber que lide com os espaços, incluindo aqueles literários.

do século XX, mas que pode também corresponder à contemporaneidade, posteriormente à obra e mesmo ao falecimento do autor.

É importante observar o contexto de pós Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria, marcado por episódios de revolta política em diversos países, bem como uma amplidão de movimentos culturais (e de contracultura), assim como de reestruturação do pensamento urbanístico, inclusive em torno de seus estilismos. Já foi expressa neste trabalho a importância de avaliar a história que envolve um autor quando estudando sua obra. O próprio Italo Calvino, especialmente considerando a situação de pós-guerra, estava longe de estar imune a esta influência e não apenas a reconhece, como a adota:

A guerra logo se tornou o cenário de nossos dias, o tema único de nossos pensamentos. Estávamos mergulhados na política, aliás, na história, embora sem nenhuma opção voluntária (...) e assim nasceu aquela postura que não perderíamos mais, de configurar cada problema como problema histórico. (CALVINO, 2006, p. 61).

O espaço da cidade é uma manifestação espacial da condição plural humana, e como tal, é imbuído de forte valor político, como coloca Brandão (2013): “na esfera pública têm destacada importância os mecanismos coletivos de identificação e pertencimento.” (P.40). Ao abordar os estudos urbanísticos, muitos autores em diferentes eras expressaram a importância de considerar o contexto histórico de uma cidade, ou seja, é essencial à ciência urbana o conhecimento, tanto quanto possível, das transformações do espaço através do tempo, considerando o contexto cultural, social político e econômico envolvido, dentre outros aspectos. Fazendo um sobrevôo por outros países da Europa, para além da Itália, é possível destacar alguns eventos à época que contribuem para retratar ainda mais claramente seu *Zeitgeist*.

Alguns deles, por seu alcance e magnitude, serão observados com mais atenção: a construção do Muro de Berlim em 1961, a Utopia de Praga em 1968 e as manifestações na França do mesmo ano, conhecidas como Maio de 68. Estes podem ser correlacionados com correntes de pensamento de cunho mais cultural-intelectual, em especial o Movimento Pós-Modernista, o Pós-Estruturalismo, o Neorealismo Italiano, a Internacional Situacionista e o movimento Fluxus. Depois, são observados movimentos mais próximos à arquitetura, algumas correntes e estilismos, abordando o Modernismo e Pós-Modernismo sob esta perspectiva, o Deconstrutivismo, o Neo-Brutalismo, o Neo-racionalismo, muito próximo de Rossi, também os eventos da XV Trienal de Milão em

1973 e da Exposição Mundial de 1961 em Turim; por fim, são mencionados alguns grupos de arquitetos radicais italianos, como o Archizom e o Superstudio.

Movimentos Políticos

De forma sucinta, é relevante observar alguns eventos importantes nos anos precedentes ao recorte histórico da pesquisa, para entender, de forma geral, o espírito com que se chega à Europa dos anos 60, com especial atenção à situação da Itália.

A partir do começo do século XX, se passa uma série de conflitos de grande escala, como a Primeira Guerra Mundial, seguida de movimentos políticos de resistência, como a Revolução Russa na União Soviética e seu dito correspondente italiano, o *Biennio Rosso*, que precedeu, em reação, a ascensão do *Partito Nazionale Fascista* e a nomeação de Mussolini. O fascismo e o nazismo operaram em colaboração durante a Segunda Guerra Mundial, período particularmente difícil para a Itália, com a tomada do território norte. A Guerra Fria e os demais conflitos que sucederam enfraqueceram a política interna e externa italiana, que só começou a se estabilizar nos anos 70.

Na Europa, os anos 60 e 70 foram fortemente impactados pela migração de áreas rurais, industrialização, rápida urbanização, e desenvolvimento de infraestrutura para acompanhar as novas demandas da população. A pressão do mercado imobiliário subiu com o aumento populacional, resultando na construção mal executada de prédios de apartamento de baixo custo. No caso da Itália, houve uma migração massiva do sul para o norte, levando a problemas de congestionamento e questões ambientais como poluição e desastres causados pelo homem. Além disso, a hegemonia do modelo de cidade ocidental influenciava as novas construções pós-guerra das cidades européias. A classe média – de acordo com a concepção contemporânea do termo – começou a ter acesso a comodidades domésticas como refrigeradores e carros, e eventualmente se tornou alvo do consumismo, similar ao que acontecia em outros países pelo mundo. Muitos intelectuais acreditam que este comportamento, seja ele advindo das grandes companhias ou dos indivíduos, representou uma crise cultural.

A partir deste ponto, se observa os eventos específicos mencionados: a construção do Muro de Berlim, a Utopia de Praga e Maio de 68, nesta ordem, apresentando não apenas sua conjectura geral, mas buscando os pontos em comum entre eles, assim como premissas que aparecem expressas também por Calvino em sua vida e em seu trabalho.

Mesmo antes da construção do muro propriamente, Berlim estava politicamente dividida, uma vez que os acordos pós-guerra dividiram a influência dos outros países

Aliados em diferentes territórios da Alemanha (como declarado pelo Tratado de Potsdam). Basicamente, Berlim Oriental ficou sob influência soviética e Berlim Ocidental principalmente com os Estados Unidos, Reino Unido e França. Alguns desacordos aconteceram entre eles a respeito de planos de reconstrução, distribuição de recursos, decisões econômicas gerais, entre outros.

A qualidade de vida no Oeste se desenvolveu muito mais do que no Leste, fazendo com que os moradores deste quisessem se mudar. Foi estabelecido algum controle para regular o trânsito na fronteira, mas não muito restritivo num primeiro momento, o que deixou os imigrantes ainda mais desejosos, de forma que mais da metade dos berlinenses do Oriente conseguiu migrar com sucesso.



Construção do Muro de Berlim.

FONTE: <https://www.yahoo.com/amphtml/blogs/compass/aug-13-1960-berlin-wall-construction-begins-160750263.html>

Depois que a ferrovia foi isolada, foi possível construir uma barreira mais sólida, e o muro propriamente dito foi instalado em 1961, aumentando a animosidade entre os governos. Os impactos imediatos foram famílias separadas, descontentamento generalizado, oposição dos Aliados, várias mortes, e manifestações, as quais foram violentamente reprimidas. A demolição do Muro aconteceu em 1989, com grande celebração, gerando um cenário culturalmente rico na cidade durante os anos 90.

Outro evento digno de menção é a Utopia de Praga, também conhecida como Primavera de Praga, em 1968 na Checoslováquia. Foi um movimento de redemocratização liderado por intelectuais comunistas juntamente ao político eslovaco Alexander Dubček. Mais abstrato, de certa forma, do que outros eventos já discutidos, a Utopia de Praga consistiu na proposição de uma série de alterações à constituição, no sentido de políticas menos restritivas, com o objetivo de varrer qualquer traço remanescente do autoritarismo no sistema socialista, contrariando as práticas stalinistas.

As principais pautas diziam respeito a direitos adicionais à população, a garantia de seus direitos civis, suavizar a burocracia para deixar o país, liberdade religiosa, relaxamento da censura à imprensa, etc. Também inclui medidas legislativas no sentido de um estado democrático, como a descentralização da economia, a possibilidade de livre organização partidária e uma assembléia nacional popular. É nesse contexto que nasce a decisão de separar o país em dois (República Checa e República Eslovaca), sendo a única proposição que sobreviveu deste período.



Praga em 1968. (Editada pela autora).

FONTE: <https://www.mercatornet.com/mobile/view/remembering-the-prague-spring/21665>

A União Soviética não concordou com as demandas do movimento, e, posteriormente naquele ano, mandou tanques de guerra do Pacto de Varsóvia para invadir Praga, onde encontraram uma reação não-violenta, mas extremamente organizada, cujo objetivo era desorientar as tropas. É dito que a resistência foi inspirada pelo livro *As Aventuras do Bom Soldado Švejk* (HAŠEK, 1921), no qual a personagem

principal usa de estratégias lúdicas para confundir seus oponentes. Esse é um exemplo mundialmente conhecido de oposição pacífica a uma ocupação militar, a despeito de alguns suicídios em protesto, o mais icônico sendo o do estudante Jan Palach.

Quando a cidade foi tomada, não houve colaboração e greves gerais eclodiram, tornando impossível o restabelecimento do governo soviético. Somente quando mentiram para Dubček a respeito das condições da população e ele assinou sua demissão, o movimento finalmente acabou, quase oito meses depois.

Novamente, a motivação política era alimentada ao mesmo tempo em que alimentava os movimentos intelectuais e culturais. A Utopia de Praga é conhecida por ter inspirado o Romance *A Insustentável Leveza do Ser* (1984), de Milan Kundera.

Na mesma página, mas em um contexto diferente, os movimentos de estudantes em 1968, na França, evento conhecido como Maio de 68 (*Mai68 - mai soixante-huit*), talvez seja um dos mais marcantes momentos de revolta na Europa no século XX. Calvino morava em Paris nesse período, quando se juntou oficialmente ao grupo de investigação literária OuLiPo, participação essa que será explorada mais para frente neste texto.



Protestos de Maio de 68, Paris.

FONTE: <https://warfarehistorynetwork.com/daily/military-history/prague-spring-1968-the-whole-world-is-watching/>>

O *Mai68* é significativo por não operar sob a restrição de grupos sociais ou econômicos específicos, diferente da maioria dos protestos, embora o proletariado compusesse de fato a maior parte dos manifestantes. O movimento tomou a proporção de dois terços da população nacional engajados no protesto, somando mais de 20 milhões de trabalhadores que aderiram à greve. Além da amplitude do movimento, é notável sua influência nas artes nos anos posteriores, não apenas na França, como em outros países da Europa. (DUTEUIL, 1988).

Iniciado no meio acadêmico, com greves de estudantes e posterior ocupação de fábricas, as principais causas da rebelião dos manifestantes do *Mai68* dizem respeito à valorização dos direitos humanos e melhoria das condições trabalhistas, mas também outros valores sociais foram incluídos nas pautas de boa parte dos grupos, especialmente dos universitários, como combate ao consumismo (associado ao imperialismo americano), posturas anti-guerra e a promoção da sexualidade na educação e no âmbito social, combatendo valores tradicionalistas da chamada “velha direita”. Outros valores de cunho mais político foram também agregados, como a demanda pela demissão do presidente conservador Charles de Gaulle e eleições gerais.



Affiches de Maio de 68. “A beleza está na rua” & “seja jovem e cale-se.”

FONTE: <http://jeanpaulachard.com/mai/indexC.html>

O mês de maio trouxe enfrentamentos cada vez mais conflituosos entre os jovens e a polícia de de Gaulle, claramente desiguais no que se refere a armamentos, de forma que os estudantes se fecharam em barricadas. Foi conquistado, como medidas práticas efetivas, o aumento do salário mínimo e novas eleições. Foi um período fecundo em “*new beginnings*” (Arendt, 1998), com novos repertórios, ações e engajamento das pessoas em movimentos públicos conjuntos.

Mai68 teve um sentido muito poético-artístico em suas entrelinhas, conhecido por ter inspirado o cinema e a literatura, e se tornou famoso por seus slogans muito esteticamente dedicados, muitos deles permanecendo pintados nas cidades por anos a vir. Enfim, o protesto representou o propósito de questionar a ordem existente das coisas, e como a coletividade intelectual pode atuar na política.

Com estes três eventos selecionados, é fácil observar uma corrente conceitual que os conecta a Italo Calvino. É uma conclusão lógica, uma vez que estas discussões estavam acontecendo no tempo e espaço em que ele viveu e produziu, considerando evidência bibliográfica que ele teve acesso a produções de outros países, tanto na Europa como fora dela, além de ter viajado por muitos deles; sobretudo, considerando também que estes eventos não aconteceram isolados em seus territórios, mas irradiaram sua influência amplamente.

O tom político da década estava em paralelo com as crenças pessoais de Calvino. Como mencionado, ele estava insatisfeito com as posturas autoritárias da União Soviética, que foram responsáveis pela construção do Muro de Berlim e permitiram as práticas violentas que se seguiram. Em Praga, a reação lúdica com que os manifestantes enfrentaram as autoridades, de estratégias e distrações, com certeza permaneceu no imaginário do autor, uma vez que o evento teve, direta e indiretamente, uma conexão com a literatura. Na mesma linha, os movimentos em Paris atraíram a paixão que Calvino tinha pelo desenho e pelo cinema quando era criança, ajudando-o a perceber, mais uma vez, como a política estava próxima de suas paixões: a literatura e a arte.

Esses três episódios falavam de liberdade de expressão e direitos humanos, com uma inclinação primariamente pacifista, tal como o posicionamento de Calvino; o espírito de seu tempo influenciou profundamente sua forma de pensar.

Movimentos Artísticos

Acontecimentos dessa natureza - movimentos político-intelectuais de ampla abrangência, amparados no espaço público - colocam a cidade num lugar de protagonismo para o pensamento humano, não apenas cenário para suas ações cotidianas. Bresciani afirma que os espaços podem “solicitar nossa inteligência” em função de “complicados esquemas interpretativos”, nos quais é necessário decifrar onde a representação espacial se torna registro dos atores sociais que convergiram com ela. A autora diz: “na cidade, a história se constrói no espaço e no edifício público; nesses espaços, instauram-se possibilidades de ação pela presença coletiva dos atores sociais.” (BRESCIANI, 2002, p.30).

O Neorrealismo ou *Neoverismo* italiano é uma reação estética aos valores ditatoriais. Assim como era tendência entre os modelos de estado totalitário, o regime de Mussolini usava fortes elementos gráficos (o modelo do feixe de madeira, por exemplo, é uma anedota visual que determinou a etimologia do termo “fascismo”) e valores narrativos marcados de cunho moralista. O Neorrealismo agrupava uma produção de características comprometidas com a ruptura com tais valores, que, não podendo ser definido muito precisamente em um período da história da arte, se enquadra apenas por sua delimitação estilística: a preocupação em representar a sociedade mais fielmente, sem idealizações, aproximando-a da contemporaneidade do pós-guerra, de forma que o romance (como gênero literário) seria concebido de modo menos “romanceado”, ou seja, menos idealizado, e mais satírico. A maior representatividade do movimento aconteceu no cinema, especialmente em filmes lançados no período da Segunda Guerra Mundial, com expoentes como Luchino Visconti (*Ossessione*, 1942), Roberto Rossellini (*Roma, Città Aperta*, 1945) e Vittorio De Sica (*Ladri di Biciclete*, 1948).

Calvino adere de fato ao Neorrealismo em um primeiro momento, mas nunca pode ser completamente enquadrado dentro dessa categoria, uma vez que seu estilo forte e criatividade serviram de ferramentas para manipular as fronteiras dos preceitos estilísticos da corrente. Esta tensão aparece principalmente em seu primeiro romance, *A Trilha dos Ninhos de Aranha* (1947), onde, mais do que representar nazistas maus e *partigiani* heróis, como era usual da época e do estilo, o autor busca arquétipos de pessoas, em oposição a estereótipos de grupos.

O problema do Neorrealismo para Calvino era a necessidade quase obrigatória que se impunha aos artistas de falarem dos temas de guerra, quase ao nível de considerar

narrativas que não abordassem esses temas como fantasiosas ou escapistas. Além disso, as obras neorrealistas por vezes caíam na armadilha de cometer certo paternalismo, com explicações reducionistas da conjectura história e dos agentes envolvidos, ou mesmo pontuando lições de moral simplificadas ao ponto de tornar a leitura exageradamente pedagógica.

Enquanto o *Neoverismo* acontece dentro de uma esfera relativamente reduzida, no âmbito principalmente da Itália, o Movimento Modernista, por outro lado, teve uma influência abrangente e profunda, mesmo que suas premissas fossem expressas de forma generalizada.

É preciso sempre considerar, quando falando de movimentos cultural-intelectuais desse porte, que os diferentes países experimentaram suas manifestações de maneiras distintas, respeitando-se suas formações históricas nacionais e influências externas em maior ou menor grau. É importante entender, com isso, características recorrentes em obras artísticas do período, que caracterizam o *Zeitgeist* moderno, neste caso, na literatura e nas artes, para depois observá-las separadamente na arquitetura.

Pesquisadores divergem na definição de um período exato para o Movimento Modernista, especialmente quando consideradas as diferenças geográficas. Por exemplo, na Europa, é comum aceitar produções pós-Segunda Guerra Mundial, ou seja, depois de 1945 até aproximadamente 1960, como “Modernismo Tardio.” No recorte temporal para esta pesquisa, no que concerne aos anos 60 e 70, havia conceitos modernistas em uso, mas principalmente correntes pós-modernistas na maioria dos países. Não obstante, o Modernismo configura um tema necessário para a pesquisa, uma vez que as premissas modernistas ainda influenciaram o trabalho de Calvino, especialmente seu estilo literário, mas, ainda mais importante, influenciava fortemente nesse período as discussões e práticas urbanísticas.

De forma geral, a premissa modernista é de rejeitar a ideia de que aquilo que é clássico é melhor do que qualquer coisa que seja nova, adotar e admirar a mudança, como colocaria Ezra Pound, “*Make it New!*” (1935). No entanto, esta relação entre novidade e antigo não é simples, freqüentemente apresentando princípios paradoxais.

Rosenfeld enumera alguns conceitos, como a relativização da até então soberana matemática do espaço e do tempo, que passam a ser entendidas como subjetividade inerente ao fluxo da consciência. Para ele, essa relatividade não é temática, embora possa ser, mas estrutural: aparece na forma como a realidade é retratada nas obras, emulando o que seria um senso comum, um pano de fundo dado, e não como uma

alegoria ou um destaque, o que a torna “mais profunda, mais real” do que o mundo empírico. (ROSENFELD apud FRITOLI, 2012, p.27).

Em outra interpretação, Gardner define: “uma característica notável do Modernismo é a sua autoconsciência, uma ironia a respeito das tradições literárias e sociais.” (GARDNER, 1991). De acordo com ele, isso aparece representado quando diversas plataformas (como pintura, literatura, arquitetura, etc.) evidenciam as técnicas e materiais usados, ou então experimentam com formas heterodoxas.

O Movimento Modernista inicialmente se insere no modo de pensar do período através da rejeição do consumismo e das posturas capitalistas (como pode ser exemplificado pelo aparecimento do termo “*kitsch*”), tendo uma relação com a criatividade humana que só era compartilhada pela maior parte da população depois da Primeira Guerra Mundial, época em que o Modernismo se tornou mais popular na Europa: dado o contexto de conflitos anteriores, a sociedade europeia era fortemente influenciada pelo marxismo nos anos 30. Governos autoritários, mais notadamente os nazistas alemães, geralmente não favoreciam obras modernistas, muitas vezes censurando-as, o que, de certa forma, deu aos artistas da época a qualidade de combatentes ao totalitarismo.

Na Europa, muitas vanguardas foram associadas ao início do Modernismo, como o Impressionismo e o Simbolismo, este último mais relacionado à literatura; também o Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Surrealismo e Dada. Escritores modernistas que são proeminentes na Itália são Italo Svevo, Luigi Pirandello e Carlo Emilio Gadda.

Ainda mais complexo de definir é o Pós-modernismo, uma vez que ele não é, como se poderia deduzir pelo nome (não muito adequado) a julgar por outros movimentos na história, uma continuação do Modernismo, o movimento precedente; não é o caso, mas também não se trata de uma ruptura radical.

Diferentemente do Modernismo, agora o valor não está na novidade, mas na diferença, na transição, na radicalização. O discurso histórico deixa seu lugar de “verdade única”, mas passa a ser entendido como algo múltiplo e com diferentes pontos de vista, sem nunca abandonar a importância da história, ao contrário, valorando-a ainda mais. Não só em relação à história, mas de forma geral, acontece o afastamento de um “padrão epistemológico contínuo” (FRITOLI, 2012, p 32) em função de uma matriz de mosaico.

O Pós-modernismo é muitas vezes identificado pelo preceito de negar ideologias de massa, no que toca à moralidade, realidade, razão, senso comum, natureza humana,

progresso e assim por diante. Por esta qualidade, ele sofreu grandes críticas, e trabalhos nessa esfera tendem a ser mal-interpretados. Discursos que propõem essa ruptura às convenções buscam apontar como a produção artística acontece em um contexto social, sendo resultado direto dele. Não tão longe do que se pensava no começo do Modernismo, como conclui Duignan: “o pensamento pós-moderno é amplamente caracterizado pela tendência à auto-referência, relativismo moral e epistemológico, pluralismo, subjetivismo, e irreverência.” (DUIGNAN, 2016).

Outra característica do movimento é uma relação mais estreita com as ciências, que estavam em lugar de destaque nos anos 60 por conta de seu amplo desenvolvimento em vários campos de conhecimento diferentes, fazendo delas ferramentas para entender o mundo através da reflexão crítica.

Em determinado momento, o Modernismo começou a se misturar com os modelos consumistas, suscitando críticas quando à qualidade de vanguarda que era tão exaltada antes; ele se tornou um tanto institucionalizado. Muitos autores consideram que esta crítica seja uma forma de Pós-modernismo, ou, ao menos, o estopim que levou a outra forma de pensar o Movimento Modernista. É preciso considerar os diferentes contextos em que o Modernismo e o Pós-modernismo se desenvolveram, ambos dentro do capitalismo. Irving aponta a diferença:

A Modernidade foi moldada pela ética capitalista Fordista-Keynesiana do paradigma de produção padronizada e consumo em massa, enquanto a Pós-modernidade foi criada a partir de uma forma mais flexível de acúmulo de capital, relação de trabalho e organização de mercado. (IRVING, 1993).

Observa-se uma ligação do Pós-modernismo ao Pós-estruturalismo, ao ponto de serem considerados sinônimos em certas discussões. O Pós-estruturalismo foi expresso em diferentes campos de conhecimento na segunda metade do século XX, e convém observar principalmente sua influência na literatura e na arquitetura.

Acredita-se que os eventos de Maio de 68 tenham recebido influência de correntes pós-estruturalistas de pensamento, não apenas por conta da proximidade geográfico-temporal destes segmentos, mas por sua convergência teórica e filosófica.

Não houve um manifesto ou mesmo uma delimitação clara dos preceitos pós-estruturalistas à época, não podendo se definir exatamente como um movimento, embora seja possível enquadrar algumas obras e autores específicos dentro de seu escopo, bem como observar a região de influência destes princípios sobre outras

ideologias vigentes. Está vinculado ao Deconstrutivismo e ao Relativismo, enquanto rejeita o Positivismo e a visão mecanicista, que avalia sistemas através do símbolo da máquina.

Como sugere o nome, existe a referência ao Estruturalismo, que se originou no começo do século; grosseiramente, este diz respeito à busca por padrões, modelos e estruturas que organizam a produção humana, especialmente aquela cultural, hierarquizando conteúdos e ao mesmo tempo atrelando-os à forma de maneira inseparável. Existem afinidades conceituais e históricas entre o Estruturalismo e o Pós-estruturalismo, uma vez que ambos se conformam principalmente sob o espectro do campo da linguagem.

Os temas do Pós-estruturalismo geralmente se definem pela negação, mais do que por uma definição direta. Há uma rejeição de verdades absolutas para a formação do conhecimento ou comunicação, se opondo à sistemática do Estruturalismo e, ao mesmo tempo, à busca fenomenológica; por exemplo, a crítica do negativo de Deleuze, ou a superação ontológica de Heidegger. A verdade, de acordo com este pensamento, assume um caráter variável e inalcançável, mas esta impossibilidade de apreensão é vista como algo favorável, a conquista de uma liberdade. Peters define esse pensamento como sendo “radicalmente dependente da pragmática do contexto, questionando, portanto, a suposta universalidade das chamadas ‘asserções de verdade.’” (PETERS, 2000, p.32).

Na literatura, nota-se a confluência com o Pós-modernismo; os textos enquadrados como tal buscam uma pluralidade de sentidos, através do arranjo formal da escrita, uma abordagem metodológica múltipla, implicando uma complexificação da representação e interpretação da realidade. Calvino fala, em *Cibernética e Fantasmas* (1986, p. 10) na linguística estruturalista como um jogo de contrários (preceito também oulipiano), códigos e mensagens que configuram a entropia da linguagem. Observa-se também a qualidade altamente crítica para com determinados valores, que caracteriza o Pós-Modernismo como valor filosófico. A definição de Peters novamente esclarece:

Os pensadores pós-estruturalistas desenvolveram formas peculiares e originais de análise (gramatologia, desconstrução, arqueologia, genealogia, semioanálise), com frequência dirigidas para a crítica de instituições específicas (como a família, o Estado, a prisão, a clínica, a escola a fábrica, as forças armadas, a universidade e até mesmo a própria filosofia) e para a teorização de uma ampla gama de diferentes meios (a “leitura”, a “escrita”, o ensino, a televisão, as artes visuais, as artes plásticas, o cinema, a comunicação eletrônica). (PETERS, 2000, p.34).

A França é considerada o berço do Pós-estruturalismo, com expoentes como Michel Foucault, Jacques Derrida com *A Escritura e a Diferença* (1971), Gilles Deleuze e sua leitura de Nietzsche, Jean-François Lyotard, e Jean Piaget, que publica *O Estruturalismo* em 1968, que, a despeito do título, traz conceitos pós-estruturalistas, dentre outros autores com possíveis associações. Outros escritores próximos deste pensamento na Europa são Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Judith Butler, Félix Guattari, Julia Kristeva, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy.

Na arquitetura, o Pós-estruturalismo aparece não apenas na crítica, a exemplo de Robert Venturi, mas também no partido projetual. Neste caso, é possível considerar que os itens a serem analisados e coordenados em uma relação de conteúdo e estrutura podem ser o espaço e seu contraste com os elementos arquitetônicos.

Num segundo momento, mas ainda na segunda metade do século XX, a crítica pós-estruturalista se encontra com a arquitetura mais intensamente, união essa marcada pela colaboração de Derrida com Peter Eisenman e Bernard Tchumi em 1982, para o concurso para o parque La Villette em Paris. Para o filósofo, o projeto buscava a libertação da arquitetura de suas finalidades e valores basais, como a funcionalidade ou a estética, não necessariamente contrariando estes preceitos, mas criticando a submissão social e cultural a eles, que teria sido imposta aos arquitetos. Este projeto carrega também valores deconstrutivistas, questão que será abordada na próxima seção do trabalho, referente ao contexto arquitetônico da época.

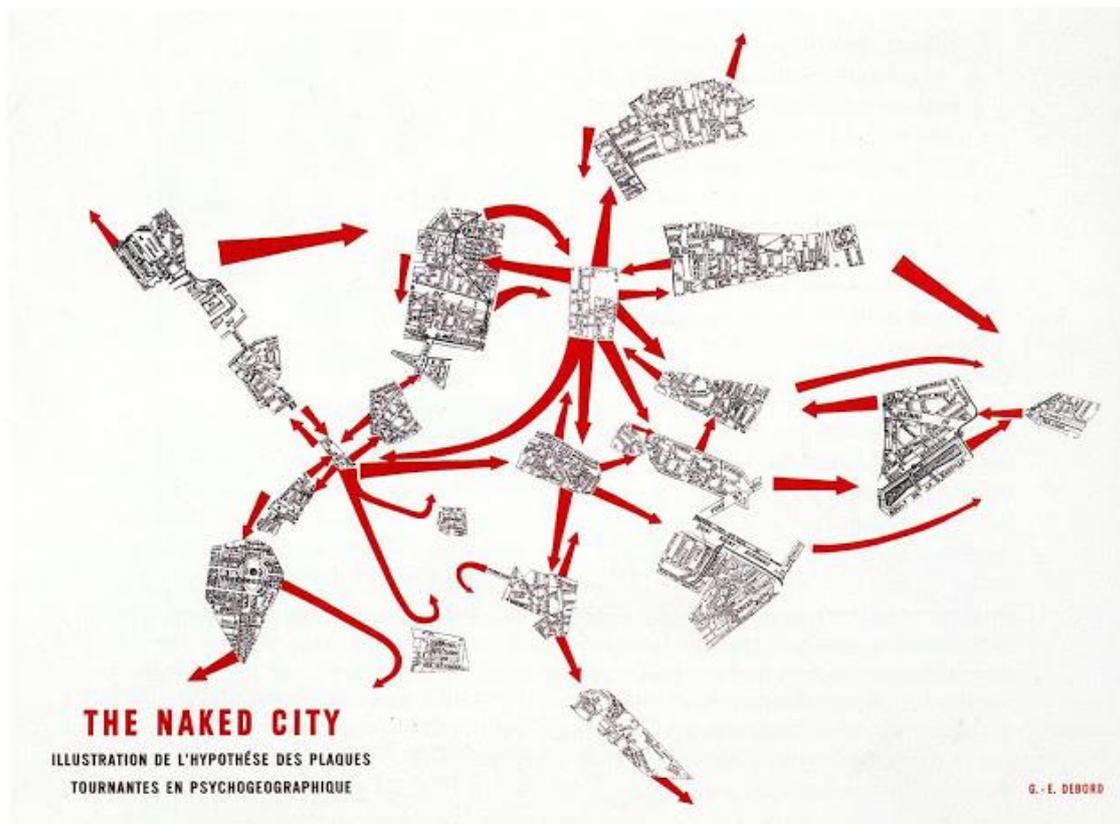
Em consonância com o Movimento Pós-Modernista, especialmente o Surrealismo e o Dada, aparece a iniciativa Internacional Situacionista, iniciada em 1957 e encerrada em 1972, fundada por Guy Debord, mas contando com a contribuição de membros de diversos países. Ela é derivada de certa forma da Internacional Letrista de 1952, onde já se anunciavam algumas proposições e procedimentos que vieram servir de base para as práticas urbanísticas dos situacionistas. A Internacional Situacionista se configura com forte interesse político, tendo papel ativo nas manifestações de Maio de 68 na França. Em 1967, Debord publicava *A Sociedade do Espetáculo*.

Quanto à relação entre os situacionistas e o Modernismo, Jacques afirma:

Os situacionistas chegaram a uma convicção exatamente contrária daquela dos arquitetos modernos. Enquanto os modernos acreditaram, em um primeiro momento, que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam

convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo. (JACQUES, 2003, p.3).

Centrada primeiramente em questões artísticas e lentamente transitando para o urbanismo, embora não haja realmente proposições espaciais por parte do movimento, a psicogeografia e a deriva são as práticas mais conhecidas do grupo, consistindo em experiências de geração de situações, de observação e interação empírico-metodológica com o espaço das cidades, mas também de registro destas experiências através de fotografias e cartografias afetivas.



The Naked City, ilustração de Guy Debord, de 1957.

FONTE: <http://mapasyotroscuentos.blogspot.com/2015/09/de-derivas-urbanas-psicogeografias-y.html>

O pensamento situacionista se concentrou na ideia de vivenciar e experimentar o cenário da cidade, e oferecia métodos ou linhas diferentes de atuação ao fazê-lo, implicando sempre que este era um caminho de revolução e posicionamento político, mas também processo de geração de significado para o lugar, afastando a banalização do cotidiano.

Este movimento é adjacente às demais correntes estudadas, uma vez que, além de uma correspondência temporal-geográfica, também trabalha a análise da cidade através de um prisma afetivo e interpretativo.

Por fim, de grande relevância nas décadas de 60 e 70, aparece o Fluxus, movimento artístico de plataformas múltiplas, incluindo artes visuais, cênicas, música e literatura. Absorveu influências do Construtivismo Russo, do Futurismo Italiano, do Surrealismo & Dada, e também do Pop Art posteriormente.

Assim como denotam essas ascendências, o Fluxus também se embasava no questionamento dos valores sociais da época, especialmente das concepções de arte, mas, mais do que uma crítica, o movimento se definia por uma oposição direta.

Ficou rapidamente popular pela Europa e pelo mundo, em particular nos Estados Unidos e Japão, especialmente neste período, mas o movimento conta com expoentes e vinculados até a atualidade. Artistas afiliados mais conhecidos são Joseph Beuys, Dick Higgins, Gustav Metzger, Nam June Paik, Wolf Vostell e Yoko Ono.

A criação do grupo é associada à publicação da *Revista Fluxus*, em 1961, pelo lituano George Maciunas. Seus preceitos, apesar de amplamente criticados, serviram de base para os trabalhos posteriores, e Maciunas atuava fortemente na coordenação dos vários artistas, colaborando para o fortalecimento do grupo.

Outro grande marco histórico do movimento é o Festival Internacional Fluxus de Música Novíssima na Alemanha, em 1962, que recebeu críticas ferrenhas do público, como era comum para movimentos afiliados a este gênero (questionadores, pós-modernistas). No entanto, houve várias edições posteriores, em outras cidades da Europa.

O grupo estava ligado aos movimentos feministas de vanguarda dos anos 60, as discussões já apontadas no começo da década pelas artistas Alison Knowles, Yoko Ono, Shigeo Kubota, Mieko Shiomi, Takako Saito, e Carolee Schneemann. Na área do cinema, é tido que June Paik e Vostell sejam os inventores da videoarte, realizando duas exposições, ainda no começo da década de 60.

O conceito mais universal do Fluxus, se é que há um consenso entre seus teóricos, é de 1966, por Dick Higgins, músico fundador do Grupo Audiovisual de Nova York, em 1960. Ele fala de uma linguagem artística que integra e mescla diferentes práticas. Ken Friedman afirma na introdução de seu livro que havia 12 ideias que guiavam o processo de pesquisa do Fluxus: globalidade, unicidade da arte e da vida, intermídia, experimentalismo, sorte, brincadeira, simplicidade, pressuposição,

exemplificação, especificidade, presença do tempo e musicalidade. (FRIEDMAN, 1998, p. IX, tradução da autora).

As premissas do movimento incluíam a quebra da elitização da arte, tornando-a mais acessível a diferentes classes econômicas e intelectuais; também trazia crítica social e reprovação pelo estado do mercado da arte. O humor e o choque emocional também integravam os conceitos das performances do Fluxus. Com isso, se via negativamente as belas-artes, sob o argumento de que o Fluxus deveria abandonar a “indispensabilidade, exclusividade, individualidade, ambição, habilidade, complexidade, profundidade, grandeza, valores institucionais e utilitários” da arte. Também se definia como “um jogo, um quebra-cabeça.” (MACIUNAS apud ZANINI, 2004, p. 12).

Faz-se notar mais obviamente a consonância dos temas do movimento com os conteúdos de correntes de pensamento relacionadas nesta pesquisa. Neste sentido, é possível observar a confluência das premissas do Fluxus com o paradigma de vanguarda do Pós-modernismo e do Movimento Dada.

A ideia central destas manifestações culturais é o questionamento do *status quo* através de práticas propositivas, em maioria no âmbito das artes e literatura. Milman (in FRIEDMAN, 1998, p. 157) diz que, a despeito da vanguarda ser, por definição, anti-histórica, estes movimentos (ele especifica o Fluxus e o Dada, mas é seguro incluir algumas vertentes do Pós-modernismo) assumiam responsabilidade por suas próprias histórias.

Ainda observando o Fluxus à luz do Movimento Pós-Moderno, Foster (in FRIEDMAN, 1998, p.168) aponta suas contradições conceituais dizendo que, a despeito da postura niilista, o movimento ainda partia de princípios estabelecidos pela cultura dominante, como, por exemplo, a negação da arte, que na verdade significou, naquele momento histórico, a negação da instituição do conceito de arte pelos estabelecimentos artísticos consolidados. Estes movimentos se diferenciam, no entanto, quanto à sua confiança e compromisso para com a proposição de mudanças positivas na sociedade; a maioria dos artistas do Fluxus sustentava essa ética.

Movimentos Urbanísticos

Logo depois da Segunda Guerra Mundial, no início dos anos 1950, havia a necessidade generalizada de reconstruir as cidades europeias rapidamente; num segundo momento, isto foi sendo feito de modo mais criterioso, ponto onde começa a atuação dos arquitetos e urbanistas, a maioria ainda afeita ao Movimento Moderno. Embora tenha se iniciado por volta dos anos 1920, depois da Primeira Guerra Mundial, os preceitos do movimento ainda estavam difundidos na arquitetura e urbanismo nos anos 1960. (FRAMPTON, 1997).

Não se pode dizer que houvesse uma uniformidade nas produções do Movimento Moderno, ou mesmo em seus preceitos, especialmente neste período, onde ideias pós-modernistas já começavam a se manifestar, mas é possível reunir algumas características para iniciar a discussão. A *Carta de Atenas* (1941), manifesto resultante do IV CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) em 1933, continha preceitos básicos para as premissas urbanísticas modernistas. O documento final foi redigido por Le Corbusier e se tornou amplamente consagrado como diretrizes aplicáveis internacionalmente.

A principal premissa era o funcionalismo, no sentido de que a forma deveria ser condicionada pela função, sendo um resultado direto dela; a partir deste princípio, outras premissas se somavam, como o zoneamento tipológico. Outro ponto essencial é o uso das novas tecnologias, muito característico da identidade modernista; não apenas a inovação nos aparelhos domésticos e industriais influenciava diretamente a planta das edificações, mas o automóvel individual condicionava o desenho urbano. Foram priorizadas as circulações de veículos de alta velocidade, como carros e ônibus, e promovida a segregação do pedestre, revendo as noções de proporção entre via e edificação no espaço urbano.

O *International Style* surgiu junto do Modernismo nos anos 20, termo cunhado por Henry-Russell Hitchcock e Phillip Johnson, desenvolvido no livro homônimo publicado por eles em 1932, e estava tão em par com o Movimento Moderno que eles eram considerados sinônimos; assim como o Modernismo, ele ainda prevalecia nos anos 50 e 60, de uma forma mais amadurecida. A diferença é que o *International Style* se trata mais de um estilismo, e olha com exclusividade para a arquitetura na escala da edificação, enquanto o Modernismo é muito mais abrangente, não apenas em termos de escala, mas também de conteúdo.

Entretanto, nos anos 60 e 70, especialmente considerando correntes artístico-culturais, os movimentos pós-modernistas na arquitetura já eram proeminentes. Depois de alguns anos experimentando com fórmulas urbanísticas e modelos capitalistas de cidades, percebeu-se o aspecto negativo do zoneamento e da dependência do veículo de transporte individual, que contribuíram para a criação de modelos de subúrbios e guetos, por sua vez desencadeando iniciativas projetuais e movimentos como o *New Urbanism* e a ideia do rótulo crítico *Urbanisme de Dalle*, já nos anos 80 e 90.

Com vertentes intrincadas e por vezes divergentes, o Pós-modernismo é um estudo complexo, mas alguns recortes históricos, geográficos e conceituais podem ser feitos a fim de orientar a discussão aqui proposta.

Os estudiosos da arquitetura pós-modernista tendiam a enxergá-la mais em suas contradições e ambiguidades, apontando que, embora atender a um contexto histórico e social fosse um caminho de problemas e incertezas, ele também era, justamente por isso, muito mais próximo da natureza humana, criticando com isso o Movimento Modernista.

Premissas arquitetônicas do Pós-modernismo são mais diretamente uma crítica ao Modernismo. Pós-modernistas muitas vezes atribuem ao Modernismo a ideia de generalização da função da arquitetura, no sentido de recorrer a soluções padronizadas que podem ser aplicadas sem levar em consideração o contexto do lugar. Os críticos podem se referir a ele como elitista e tecnocrático.

As ideias pós-modernistas no campo artístico, de questionamento através da desconstrução de conceitos hegemônicos, podem ser traduzidas à arquitetura quando a forma é produzida sob o pensamento do “objeto artístico,” permeada por uma colagem de referências estilísticas e alusões históricas de períodos variados, muitas vezes misturados em uma mesma obra. Estas características aparecem com mais distinção posteriormente, nos anos 80; Frampton expõe o resultado, quase sempre prejudicial, da aplicação do estilo:

Se existe um princípio geral que possa caracterizar a arquitetura pós-moderna, teremos então de falar da destruição consciente do estilo e da canibalização da forma arquitetônica, como se nenhum valor, tradicional ou de outra natureza, pudesse opor-se por muito tempo à tendência do ciclo produção/consumo a reduzir toda e qualquer instituição cívica a alguma espécie de consumismo e a destruir qualquer qualidade tradicional. [...] O impulso é muito mais cenográfico do que tectônico, de modo que não só existe uma total ruptura entre substância interna e forma externa, como a própria

forma repudia sua origem construtiva ou dissipa sua palpabilidade. (FRAMPTON, 1997, p. 372).

O pensamento do Deconstrutivismo permeava da alguma forma o imaginário do urbanismo nos anos 60 e 70. Há relação entre o Construtivismo e o Deconstrutivismo, principalmente no sentido de crítica e superação conceitual.

O Construtivismo como movimento artístico aparece primeiro nos anos 20 e 30, no entreguerras, com berço na Rússia e sob a influência do Futurismo Russo. Estava muito em par com o Movimento Moderno, em termos de premissas; elas incluíam a negação do antigo e celebração das formas de produção industrial, tecnologia e dinamicidade. Para a arquitetura, as manifestações construtivistas como o De Stijl e Bauhaus influenciaram expoentes do Modernismo Tardio dos anos 60.

O Deconstrutivismo está tão associado à arquitetura quanto a outras correntes de pensamento, como a filosofia e as artes. Ele já era discutido na arquitetura nos anos 60 dentro do escopo do Pós-modernismo e suas premissas já estavam presentes no imaginário sobre cidades na época, mas o estilo floresce principalmente nos anos 80.

Frampton (2003) cita o texto de Mark Wigley para a exposição *Arquitetura Deconstrutivista* em Nova York, em 1988:

A forma se deforma a si mesma. Contudo, essa deformação não destrói a forma. De uma maneira estranha, a forma permanece intacta. Esta é uma arquitetura de destruição, deslocamento, desvio e deformação, mais do que de demolição, desmantelamento, decadência, decomposição e desintegração. Ela desloca a estrutura, em vez de destruí-la. (WIGLEY apud FRAMPTON, 2003, p.380).

Como mencionado anteriormente, o Deconstrutivismo está relacionado ao Pós-estruturalismo, expresso na arquitetura através das ideias de simulacro, ou mimese, ou hiperrealidade, sendo um símbolo capaz de comunicar criticamente a relação com o mundo empírico. Os conceitos basais da arquitetura, como a escala, a proporção e a relação entre planos são colocados em tensão nas obras deconstrutivistas, especialmente o plano reto perpendicular ao horizonte, que é fortemente evocativo do Movimento Moderno.

Faz parte também do silabário das teorias arquitetônicas na segunda metade do século XX o Neobrutalismo, mesmo possuindo definições variadas e ambivalentes. Segundo Banham (1966), a primeira acepção de Brutalismo diz respeito ao *béton brut*, o concreto aparente popularizado por Le Corbusier nos anos 30, usado pelos Modernistas

após a Segunda Guerra. O verbete depois se amplia para abarcar um sentido mais intangível, determinando um movimento ou “ambiente cultural” (ZEIN, 2007) de insatisfação, crítica ao Movimento Moderno e vanguarda cultural, mais do que se dirigir a uma técnica ou a um estilo. Na opinião de Banham, essa predileção pela “ética e não pela estética” seria a diferença entre o Neobrutalismo e o Brutalismo, respectivamente. Esta definição embasa sua crítica de que haja uma dissociação entre discurso e prática projetual, apontando uma “estética conservadora” na produção enquadrada por ele. O movimento é atribuído, nesta acepção, principalmente a Alison e Peter Smithson; além de projetos e construções, o casal trabalhava com produções artísticas de cunho crítico nos anos 50, que renderam a eles esta associação.

Talvez sejam mais precisas, no entanto, as definições feitas posteriormente, atribuindo a alcunha de Brutalista a obras específicas que compartilhem as mesmas características e tenham sido concebidas aproximadamente no mesmo período. Frampton (1997) resume um delineamento estilístico apontando a fidelidade aos materiais como princípio fundamental, uma “preocupação obsessiva com a articulação expressiva dos elementos mecânicos e estruturais.” (P. 232).

Zein fala da transformação do termo:

Note-se que esse clima efervescente de uma nova e talentosa geração de arquitetos combativamente em busca das próprias referências e de seu lugar ao sol tende a ser impermanente e a ceder, à medida que seus integrantes, pelas circunstâncias de sua prática profissional projetual, são chamados a selecionar caminhos preferenciais. Essa insatisfação pode ou não gerar uma escola estilística, caso em virtude desses debates um grupo de criadores venha a realizar obras de certa proximidade formal e temporal. (ZEIN, 2007, p. 7).

Embora não seja tão amplamente aceita, essa visão de Braham sobre o Novo Brutalismo possui uma região de validade se consideramos que o Neobrutalismo não estava plenamente sedimentado à época que o autor o teorizava, entre 1957 e 1966, nem como movimento, muito menos como estilo, e as definições mais buriladas do verbete pertencem à contemporaneidade. Nesse sentido, aquela corrente de pensamento específica pode ser abarcada dentro da caracterização do autor, estando em paralelo com os diversos contextos intelectuais, culturais, políticos e artísticos desenvolvidos nesta pesquisa, sendo, portanto, uma proposição útil a esta discussão.

Tanto em termos de posicionamento cultural quanto de diretriz formal, esse viés propõe a relação entre ética e estética, no ato de projetar e no resultado deste, em confluência com outras correntes observadas, sendo também representativo do pensamento da época, e pontuando sua relevância nas discussões arquitetônicas.

ITÁLIA

Tratando de outros movimentos significativos acontecendo dentro deste contexto, agora na Itália, se pode introduzir o Neorracionalismo, também conhecido por *Nuova Tendenza* ou Escola de Veneza. A corrente propunha uma revisão das premissas do antigo Racionalismo do Movimento Moderno, com vistas à promoção de uma maior profundidade de posicionamento teórico sobre elas.

Ao contrário da vertente mais tecnológica do pós-guerra, a metodologia neorracionalista se firmava em premissas tipológicas, sempre ancoradas ao estudo da história urbana, exaltando a lógica do processo projetual em conjunção com o aprofundamento teórico. (ALMEIDA, 2010).

As ideias do movimento sofreram a influência do Neorrealismo Italiano, com cunho forte de protesto, demandando uma arquitetura política e realista, mas também do Pós-modernismo, especialmente no que tange a crítica ao funcionalismo modernista, que propunha uma ligação por vezes despropositada entre função e forma.

Almeida (2010) utiliza as palavras de Purini sobre os valores neorracionalistas, especificamente do *Tendenza*, da forma como estavam inseridos em seu contexto histórico:

Se manifesta em uma zona de equidistância entre três diferentes polos, indicados a seguir, sem entretanto se confundir com nenhum deles:

- A posição que se identifica com a radical negação da história defendida pelas vanguardas modernistas;
- A orientação historicista do pós-modernismo, um historicismo muitas vezes culto e emotivo, mas que não tem necessariamente compromisso com o rigor da releitura, nem a coerência construtiva;
- A atuação do campo disciplinar da conservação e restauro.

(ALMEIDA, 2010, p.166).

Tendenza, embora seja por muitos considerado sinônimo do Neorracionalismo, foi um grupo de arquitetos formado sob a alçada do movimento, durante os anos 60 e 70.

Aldo Rossi foi um de seus precursores, trabalhando junto com outros cinco arquitetos: Giuseppe Samonà, Giorgio Grassi, Massimo Scolari, Ezio Bonfanti e Carlo Aymonino.

Eles expuseram na XV Trienal de Milão em 1973, uma vez que Rossi era organizador e curador do evento, onde puderam traçar uma linha do tempo desde o Racionalismo dos anos 30.



Participantes da mostra "*Architettura-Città*", à frente do painel *La Città Analoga* em 1973. Da esquerda para a direita: Richard Meier, Julia Bloomfield, Peter Karl, Vittorio Savi, (não identificado), Antonio Monestiroli, Max Bosshard, Aldo Rossi, Arduino Cantafora, Giani Braghieri, Bruno Reichlin, Carlo Aymonino, Fabio Reinhart, Heinrich Helfestein, José Chartres da Nobrega, Franco Raggi, Claudio Maneri, Massimo Scolari e Michael Graves.

FONTE: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1670#prettyPhoto>

Mesmo que os ideais do grupo se direcionassem à busca de uma arquitetura mais consciente e menos “fantasiosa,” como muitas vezes se acusava a arquitetura modernista, havia uma característica de vanguarda nos trabalhos neo-racionalistas, especialmente aqueles do grupo *Tendenza*.

A Exposição Mundial (também conhecida como Exposição Internacional, Exposição Universal ou Feira Mundial) se trata de uma série de exposições públicas realizadas desde 1851 até o presente momento, em diversos países. Entre os anos 60 e 70 aconteceram 10 exposições, delas, três foram na Europa. Foram realizadas algumas edições especiais, a 15ª delas foi a Exposição Mundial de 1961 em Turim, chamada Exposição Internacional do Trabalho ou simplesmente *Italia '61*, cujo tema era “o

homem e seu trabalho – um século de desenvolvimentos sociais e tecnológicos: conquistas e perspectivas.” O evento celebrava também o centenário da unificação italiana.

A seção internacional, composta por 19 países diferentes, foi alojada no Palazzo del Lavoro, projetado por Pier Luigi Nervi, enquanto a parte italiana do evento foi realizada ao ar livre, se estendendo por dois quilômetros, que os visitantes podiam percorrer de monotrilho. O Palazzo del Lavoro, muito elogiado pela crítica, é um pavilhão retangular de cobertura em estrutura modular, característica de Nervi, sustentada por vigas de aço e um total de 16 pilares de concreto.

Outra edificação representativa é o Palazzo a Vela (*a.k.a* Palavela), projetado por Franco Levi e Annibale Rigotti. Foi chamado assim pelo formato da cobertura, que lembra uma vela de barco, uma estrutura autoportante de 23 metros de altura, com tirantes subterrâneos.



À Esquerda, Palazzo a Vela em visão geral da Exposição. À direita, vista interna do Palazzo del Lavoro.

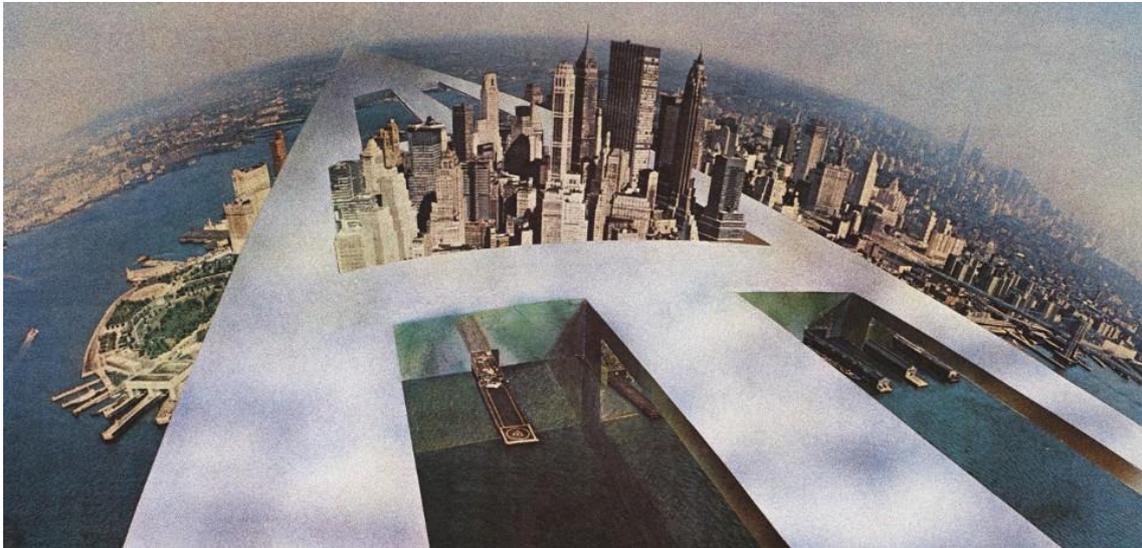
FONTE: [https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_\(Torino,_1961\)_-_BEIC_6337366.jpg](https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_(Torino,_1961)_-_BEIC_6337366.jpg)

FONTE: <http://architectuul.com/architecture/palazzo-del-lavoro>

As Exposições Mundiais, de forma geral, tem a tradição histórica de apresentar uma vitrine dos estilos arquitetônicos de vanguarda de sua época. Essas duas construções da Italia ‘61 aplicam o estilo modernista, contribuindo para a formação do repertório mental coletivo deste movimento para a arquitetura.

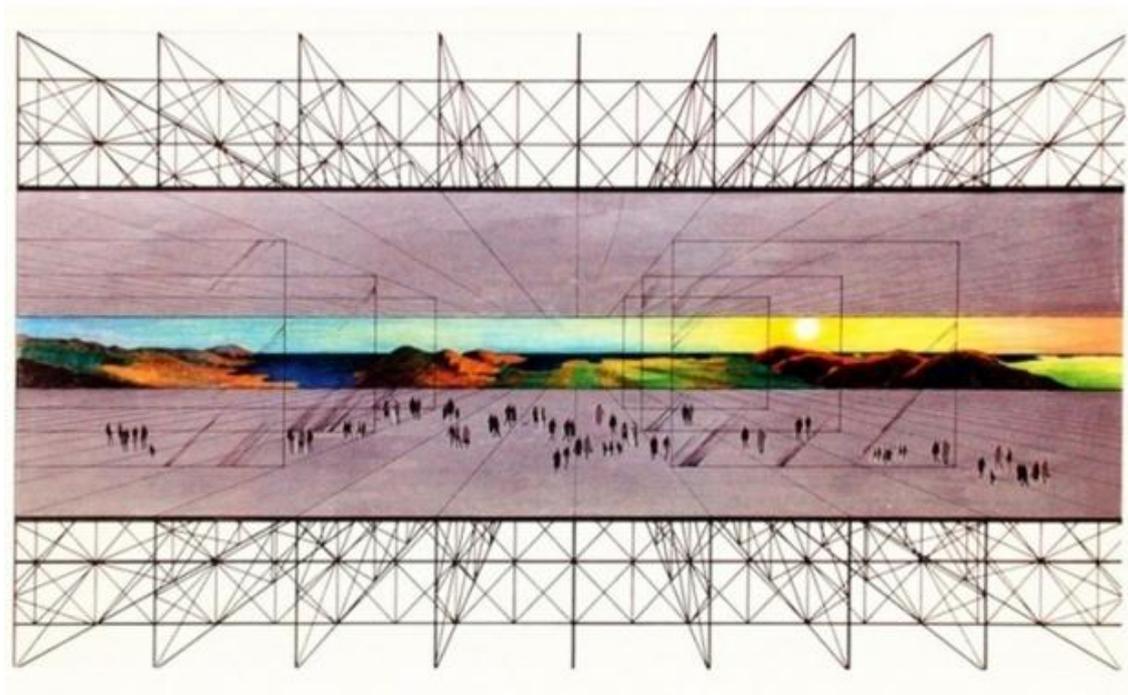
Alguns grupos de arquitetos e estúdios italianos foram celebrados nos anos 60 por sua chamada “arquitetura radical” ou “arquitetura propositiva”. Trata-se de projetos de cunho poético, não necessariamente realizáveis, mas de natureza questionadora e investigativa.

Um deles é o Superstudio, fundado em 1966 e compartilhado por Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro & Roberto Magris e Piero Frassinelli. Um dos projetos mais conhecidos do grupo é o Monumento Contínuo (1969).



Il Monumento Continuo, do Superstudio, Nova York.

FONTE: https://www.domusweb.it/en/news/2015/10/16/super_superstudio.html



Projeto da *No-Stop City (Veduta di Città)*, do grupo Archizoom, de 1970.

FONTE: <https://www.ecal.ch/en/2636/projects-r-d/presentation/research-projects-r-d/inhabiting-and-interfacing-the-cloud-s->

Conhecidos deles, ambos os grupos tendo organizado a mostra *Superarchitettura* em 1966, o Archizoom é outro grupo relevante. Contou com os membros Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi e posteriormente Dario e Lucia Bartolini. Em uma linha parecida, um dos trabalhos mais conhecidos do grupo é o *No-Stop City* (1969).

Outros grupos dignos de nota são o Cavart, de 1973, que trabalhava mais frequentemente eventos, tanto acadêmicos, como workshops e mostras, como performances e instalações artísticas. Também o Gruppo UFO, de 1967, formado no seio da Faculdade de Arquitetura de Firenze. Ainda o Gruppo 9999, de 1968, promotores do anti-design pela vertente ecológica, e, por fim, o Strum, de 1966, que se opunha mais fortemente ao Modernismo e ao *International Style*, formado primariamente por estudantes graduados do Politécnico de Turim.

O fato de que houve o surgimento profuso de grupos de arquitetos mais jovens dedicados a proposições críticas de projeto nesta época, com destaque à Itália e à França, sugere que esta seja uma corrente de pensamento importante, dado o contexto histórico abordado neste trabalho. As ideias compartilhadas por estes grupos sem dúvida contribuíram para a criação de um imaginário coletivo das proposições espaciais poéticas, e não se mostram distantes, historicamente ou tematicamente, das ideias em *Cidades Invisíveis*.

CIDADES INVISÍVEIS & ARQUITETURA DA CIDADE

Esta última parte do trabalho coloca em relação direta as duas obras, tendo em vista todo o contexto já apresentado. Para tal, é observada primeiramente uma correspondência conceitual guiada pelas rubricas em *Cidades Invisíveis*; Em seguida, apresentadas as categorias de espaço literário que serviram de método para análise do livro, juntamente com estes conceitos em *Arquitetura da Cidade*.

Os sub-temas propostos nas rubricas em *Cidades Invisíveis*, com sua proposição poética, podem ser desenvolvidos em outras discussões, a exemplo do livro de Letizia Modena (2011), tratando do contexto urbanístico da época, em relação ao tema das *Cidades Delgadas*.

Primeiramente, convém considerar que o sentido destas rubricas se completa quando observadas as implicações das diversas descrições das cidades sob cada assinatura, mas de maneira interpretativa, e, portanto, subjetiva; eles estão ligados ao longo do livro, contribuindo para a construção de um argumento inter-relacional. Esta é uma característica distintiva do subgênero literário do hiper-romance; até existe, neste caso, mais de uma possibilidade de ordem de leitura. Nesse sentido, as implicações dos conteúdos nestas rubricas são retomadas nas subseqüentes sob outras perspectivas, complementando seu significado e acrescentando uma riqueza plural de interpretação. Fritoli (2012) argumenta que esta escolha de apresentação faz referência à alegoria recorrente no livro, da cidade como tabuleiro de xadrez ou do labirinto, ou ainda à forma urbana em malha reticulada. Dentro desta construção, novamente se podem observar correspondências com os escritos de Rossi.

Provavelmente o tema cuja correspondência é mais clara é aquele da memória. Para Rossi, a cidade deve ser avaliada levando em consideração sua história, e é sempre observada sob o prisma da memória, uma intersecção de camadas temporais. Em *Cidades Invisíveis, As Cidades e a Memória* evoca a noção de que a memória é um fenômeno social individual e coletivo, que a construção feita através das lembranças é seletiva e que ela também contribui para a forma como a cidade é percebida.

Outro tema convergente é o da utopia, que aparece mais diretamente em *As Cidades e o Desejo*. Não apenas em confluência com Rossi, mas também com outros arquitetos. A utopia calviniana acontece como um exercício de possibilidades alternativas, expondo a arbitrariedade da realidade, não apenas um exercício de

imaginação, mas uma forma de engajamento crítico. Vale a citação referente a Fedora, com suas maquetes de versões desejadas da cidade:

No altas do seu império, ó Grande Khan, devem constar tanto a grande Fedora de pedra quanto as pequenas Fedoras das esferas de vidro. Não porque sejam igualmente reais, mas porque são todas supostas. Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é; as outras, o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo (p.16).

Uma das preocupações dos urbanistas depois do Modernismo é a expansão desmedida das cidades, salientando a impossibilidade da infraestrutura acompanhar este movimento, como explorado pelo tema das *Cidades Contínuas*, cujo tema evidencia a dinâmica das cidades modernistas e pós-modernistas, onde imperam o consumo e o descarte, próprios da dinâmica do capitalismo. Calvino afirma, em *Eremita em Paris*:

As cidades estão se transformando numa única cidade, numa cidade ininterrupta na qual se perdem as diferenças que outrora caracterizavam cada uma delas. Essa idéia, que percorre todo meu livro *As Cidades Invisíveis*, me ocorre a partir do modo de viver que já é próprio a muitos de nós: um contínuo passar de um aeroporto a outro, para levar uma vida praticamente igual em qualquer cidade que estejamos. (CALVINO, 2006, p. 77).

Neste sentido, convém lembrar que para Rossi e outros teóricos do urbanismo a cidade é, ao mesmo tempo, produto humano e agente de desenvolvimento social; seus mecanismos autodestrutivos são, assim, um diagnóstico da condição humana.

É essencial para a construção literária de Calvino a apreensão da narrativa na forma de uma imagem, um quadro. Ele menciona esse princípio em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1988), e ele corresponde à categoria literária de estruturação espacial, mas Lynch também falava de “formas ocultas” das cidades, e como é necessário aprender a vê-las. O autor fala que, num segundo momento, o ato de observar compreende também a visão crítica e o engajamento. (LYNCH apud MODENA, 2011, p.92, tradução da autora).

Nas *Cidades Ocultas*, aparecem aspectos que não são facilmente vistos nas cidades ou aqueles que estão deliberadamente escondidos, invisíveis, ou mesmo míticos. Retoma-se a questão de *As Cidades e os Olhos* ao definir que, conforme o ponto de vista, é possível vislumbrar uma nova cidade.

Já em *As Cidades e os Símbolos*, são expressos os códigos, signos, emblemas e linguagens que representam o urbano, mas não fazem parte dele. Essas linguagens podem corresponder a um paradigma pré-estabelecido ou não.

Calvino teve influências diversas para buscar modelos cognitivos, sendo uma delas a compreensão da busca dos arquitetos por uma conexão entre o mundo projetual (imaginário) e a realidade empírica. Ele vê a literatura como “uma forma de exercitar as potencialidades contidas no sistema de símbolos pertencentes a todas as sociedades de todos os tempos” (CALVINO, 1986, p.16, tradução da autora), e também que as palavras “não são o suficiente, precisamos de uma série de símbolos com vários significados” (p.18). A metodologia do autor, dentro do escopo da hiper-literatura, faz uso do caráter descontínuo da apreensão do mundo para a construção de emblemas, que trazem a atenção do leitor às cidades reais experimentadas por ele, especialmente àqueles aspectos normalmente negligenciados.

Um conteúdo importante em *Arquitetura da Cidade* é o das transformações urbanas, como as mudanças que ocorrem na cidade determinam suas permanências, e, assim, seus elementos constituintes. Rossi diz, comentando a questão do mito de Coulanges, que existe uma parte da história que é permanente, a despeito dos elementos acrescentados ou modificados cada vez que uma ela é contada. Ele afirma que é necessário caracterizar as cidades de acordo com “a natureza das trocas que aí se efetuam, as trocas culturais tanto quanto as comerciais.” (Rossi, 2001, p.38).

As trocas a que se refere a seção *As Cidades e as Trocas* não necessariamente evocam apenas as relações comerciais, mas também experiências e convivência, exaltando seu caráter de urbanidade, ou de dinamismo. Em alguns casos, as trocas ficam somente imaginadas, suspensas em potencial.

É digno de nota que, assim como aparece em *As Cidades e o Nome*, a noção da identidade ou significação atribuída à cidade pelas suas definições verbais é tema para Lynch, que as coloca como “latentes na forma física” (LYNCH, 1997, p.126), como acontece em Aglaura (p.30), onde a cidade cresce e se alimenta do que é dito sobre ela.

Em *As Cidades e os Mortos*, é retratada a morte humana e sua assimilação pela sociedade, como a noção da prevalência de ciclos na natureza, o luto e a concepção de vida póstuma. Em outro sentido, a própria cidade referencia a morte através do espaço que a morte ocupa nela, ou seja, os cemitérios, ou a morte da própria cidade, que passa a ser apenas ruína, evocando questões preservacionistas.

Rossi flerta com a ideia, dizendo que as cidades, por conta da memória, mesmo que durem por séculos, são “acampamentos de vivos e de mortos onde alguns elementos permanecem, como sinais, símbolos, avisos.” (ROSSI, 1981, p.20, tradução da autora). E ainda, nesta acepção da cidade em ruínas, que “a visita a uma cidade morta (admitindo-se que isso possa ocorrer em certas dimensões) pode ser uma experiência única, mas estamos, nesse caso, totalmente fora de um passado que ainda experimentamos.” (ROSSI, 2001, p.56).

Em suma, a associação entre a cidade e a literatura trabalhada por Rossi e Calvino, neste caso, o pensamento urbanístico e o espaço imaginário, acontece quando é estudado, no caso do primeiro, e poetizado, no caso do último, o arquétipo de cidade, que funciona como agente de “desencorporação” da sua forma, aproximando-a da cidade de filigrana vislumbrada por Kublai Khan na história, tão fina, “a ponto de evitar as mordidas dos cupins” (p. 5).

Categorias de Espaço Literário

Foram escolhidas duas categorias de espaço literário, que aparecem em *Cidades Invisíveis*, como ferramenta de topoanálise para orientar as discussões, ao mesmo tempo promovendo um recorte temático dentro do livro: espaço social e estruturação espacial.

O espaço social, tal como outras categorias, trata o espaço literário como existente no universo extratextual, e pode se referir ao “espaço como ‘cenário’, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação.” Compreende na literatura uma “conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica,” seja ela expressa na forma de um ambiente urbano retratado no texto ou na forma de espaço psicológico, que são “projeções de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores.” (BRANDÃO, 2013, p. 59).

Esta categoria se apoia na premissa que há valor na representação do espaço, seja ele mimético (um retrato de uma determinada sociedade ou situação) ou conteúdo social (produção de conhecimento através da expressão poética).

Estas atribuições de valor geram dissonâncias entre as correntes formalistas e estruturalistas, que não vêem esta proposta como relevante, defendendo “a existência da ‘espacialidade’ da própria linguagem” (BRANDÃO, 2013, p. 48), enquanto as correntes culturalistas e sociológicas se interessam pelo potencial de discussão desta categoria. Quando a isso, Brandão lembra:

Cabe ressaltar, assim, que há, no escopo da teoria da literatura, diferentes concepções de espaço, as quais nem sempre revelam, explícita e contrastivamente, suas idiosincrasias, mesmo quando estas geram perspectivas teóricas conflituosas ou incompatíveis. (BRANDÃO, 2013, p. 48).

O espaço social deriva em parte da noção de Foucault de heterotropia, que investiga como os espaços na literatura podem ser “ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos”. (FOUCAULT apud BRANDÃO, 2013, p.56). Para ele, o espaço é relacional, como outros valores sociais.

Embora este caminho seja extenso e cheio de sub-divisões, ele contribui para a relação estabelecida com as colocações urbanísticas de Aldo Rossi, ao se falar de espaço social como entendimento de um contexto de cidade representado em uma obra literária. As relações traçadas consideram o posicionamento de Rossi sobre a importância da reflexão histórico-social ao avaliar a cidade. Neste caso, ocupa lugar de destaque a

pesquisa histórica e política em torno de Calvino, evidenciando onde esse contexto aparece como espaço social em *Cidades Invisíveis*.

A segunda categoria, estruturação espacial, trata da questão da temporalidade conformada no espaço textual, buscando de certa forma simular o fluxo de consciência que opera durante a apreensão do espaço. Implica uma supressão da noção de tempo, formando uma justaposição de planos e imagens síncronas e agregadas, mesmo em espaços virtualmente alargados ou distantes. Em outras palavras, “envolve recursos que produzem o efeito de simultaneidade.” (BRANDÃO, 2013, p.60). Trata-se da percepção dentro de um momento no tempo, que consiste numa série de imagens, oferecidas simultaneamente ao olhar, eliminada a duração.

Pode-se perceber, ao estudar as influências literárias do período, como esse recurso se conforma dentro da literatura modernista e do hiper-romance, mas, basicamente, ele se caracteriza pela ideia de fragmentação e descontinuidade, do espaço apresentado como mosaico. Segundo Frank, esta característica está atrelada à auto-referência da poética modernista, altamente reflexiva. É um recurso mais estrutural do que temático, que suspende a hegemonia da consecutividade na linguagem, ou, como diria Brandão, é um “exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal.” Nesse sentido, a poesia modernista exige do leitor que modifique a postura com que recebe a informação, instigando-o a participar do processo criativo. (FRANK apud BRANDÃO, 2013, p.60-61).

Ainda dentro da delimitação da hiper-literatura, se observa, com essa categoria, que a conformação estrutural do texto segue um padrão onde as diferentes partes autônomas, aparentemente desconexas, se articulam através de uma moldura que lhes fornece uma totalidade, uma ligação. A estruturação espacial é justamente esta moldura e as partes que ela enquadra, este espaço absoluto e abrangente dos diferentes tempos e lugares que, sem ela, estariam de alguma forma dissociados.

Este é o recurso que mais claramente aparece em *Cidades Invisíveis* e provavelmente aquele que o distingue de outras obras literárias que falam de urbanismo e são também populares na academia; embora complexo, foi explorado por diferentes autores. Esta categoria está em consonância com movimentos e influências na vida e carreira de Calvino, não apenas nos conceitos que desenvolve de multiplicidade e complexidade, mas também com preceitos oulipianos de métrica e estrutura.

Está também relacionado a Rossi, quando o autor fala da cidade como resultado do modo como é percebida, na forma de memória coletiva, assim como na alegoria da cidade como obra de arte.

Embora este estudo não estivesse plenamente desenvolvido à época, Calvino já havia tido contato com teóricos da literatura que falam do espaço. Ele cita em particular o artigo *Estruturas Topológicas na Literatura Moderna*, de Enzensberger (1966), onde aparecem alguns exercícios de análise imagética de narrativas, cuja figura metafórica mais importante é a do labirinto: a proposição da desorientação aparece colocada como um desafio ao leitor, de desconstruí-lo para atravessá-lo. Ele não deve ser entendido, no entanto, nem literalmente, como um espaço transitável na história e nada mais, nem como uma completa abstração, como ele explica: “no momento em que uma estrutura topológica aparece como uma estrutura metafísica, o jogo perde seu equilíbrio dialético.” (ENZENSBERGER apud CALVINO, 1986, p. 25).

Espaço Social & Fatos Urbanos

Calvino lembra, em seu outro livro, *Por Que Ler os Clássicos* (1993), que Balzac favorecia descrições de locais, especificamente cidades, da mesma forma como comumente é feito com as personagens, entendendo assim a cidade como elemento humano, dono de uma história, memória e uma espécie de influência sobre o próprio destino, advindas da relação com seus habitantes. Desta maneira é possível também interpretar a leitura das *Cidades Invisíveis*.

Observando os conflitos apresentados e seu peso sócio-político, é possível conjecturar como foram influentes no trabalho de Calvino, em *Cidades Invisíveis* em particular. Por vezes descrevendo aspectos sociais das cidades, e em outras fazendo alusão a referências de planejamento urbano, Calvino opera num plano de hiper-literatura, conduzindo uma experiência de proximidade com o leitor; o autor também inclui discussões que deliberadamente escapam da era em que se passa a história do livro (século XIII), anunciando discussões de cunho modernista e pós-modernista.

Críticas ao imperialismo americano e ao capitalismo aparecem na alegoria de Anastácia, onde a manipulação faz parecer que as pessoas estão realizando seus sonhos, quando na realidade são apenas escravos:

Anastácia, cidade enganosa, tem um poder, que as vezes se diz maligno e outras vezes benigno: se você trabalha oito horas por dia como minerador de ágatas ônix crisóprasos, a fadiga que dá forma aos seus desejos toma dos desejos a sua forma, e você acha que está se divertindo em Anastácia, quando não passa de seu escravo. (CALVINO, 1972, p. 8).

No mesmo sentido, uma discussão que é freqüentemente explorada no urbanismo é a da cidade globalizada, onde, em dado momento, todas as cidades parecem iguais, dispõem das mesmas facilidades, mas não têm identidade, como muitas vezes se acusa no Pós-modernismo, ilustrado pela cidade-aeroporto de Trude – “o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome do aeroporto” (p. 54), e também pelo crescimento populacional inesgotável em Procópia – “todos os anos, assim que entrava no quarto, abria a cortina e contava algumas caras a mais” (p. 62), ambas sob a rubrica das *Cidades Contínuas*, também um tema recorrente no silabário dos estudos urbanísticos, prefigurando o conceito definido por Marc Augé em *Não-Lugares* (1992) – nesta pesquisa, no entanto, não se propõe a observar os

conteúdos pronunciados no livro que vieram a ser delimitados posteriormente, embora seja um desenvolvimento possível do estudo.

O espírito presente durante este período histórico, de conflito político, crise urbana, crítica e questionamento generalizados, é expresso de outra forma através de uma certa insegurança em relação ao futuro, particularmente apontado em uma passagem, na forma de cidades lendárias, mitológicas ou não, ou literárias:

O atlas do Grande Khan também contém os mapas de terras prometidas visitadas na imaginação, mas ainda não descobertas ou fundadas: a Nova Atlântida, Utopia, a Cidade do Sol, Oceana, Tamoé, Harmonia, New-Lanark, Icária.

[...]

O Grande Khan já estava folheando em seu atlas os mapas das ameaçadoras cidades que surgem nos pesadelos e nas maldições: Enoch, Babilônia, Yahoo, Butua, *Brave New World*. Disse: “é tudo inútil, se o último ponto só pode ser a cidade infernal, que está lá no fundo e nos suga num vórtice cada vez mais estreito.” (CALVINO, 1972, p. 70-71).

Xanadu, o palácio do próprio Kublai Khan, é um lugar conceitual, similar a estas referências, mas obviamente não é mencionado nesta passagem por ser o cenário onde se passa a história, e é também descrito por Polo em *Il Milione*. Calvino termina, no entanto, com um tom positivo, dizendo que o inferno está nas outras pessoas, e, dessa forma, se pode reconhecer quem, dentre elas, não o é.

As cidades consistem da noção da vida em sociedade, e Calvino rapidamente percebeu que poderia falar de uma coisa enquanto trazia a outra. Em Tamara, há a crítica ao ato de reconhecer padrões, compulsoriamente rotulando e escolhendo lados, quando, ao mesmo tempo, em Despina, aprendemos que diferentes pontos de vista configuram cidades distintas. Também em Sofrônia e Moriana, perpassa o tema da cidade estando separada em duas condições diferentes, com relações complexas entre elas, ou, como é o caso em Eusápia, Bersabéia e Marósia, há a premissa da cidade com uma espécie de cópia que está de alguma forma relacionada a ela.

Um dos eventos que foram discutidos, a construção do Muro de Berlim, poderia ilustrar devidamente estas colocações, mas, mais do que correlações diretas, estas definições indicam a necessidade que o autor tinha de complexificar relações sociais e posicionamentos políticos. O conceito de justiça, por exemplo, é multifacetado em Berenice; ele aparece como a justaposição de diferenças polarizadas:

“A verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. [...] todas as futuras Berenices já estão presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas espremidas, inseparáveis.” (CALVINO, 1972, p. 70).

A personagem do Khan é constantemente focada no grande esquema das coisas, como, por exemplo, quando pergunta sobre o arco, sem querer saber de cada uma de suas pedras, ao que Polo contrapõe dizendo que, sem elas, não existe arco. Serve para ilustrar a premissa básica da relevância das partes para constituir o todo. Nesse sentido, um tom de unidade pacifista é insinuado, implicando a importância de cuidar dos desejos e necessidades da população. Pode-se referir, em retrospecto, ao episódio da Utopia de Praga, onde o contraste entre a visão individual e a sistêmica na organização social aparece delineado pela noção de compaixão e empatia. Ao falar de Zenóbia, uma passagem diz:

Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias [felizes ou infelizes], mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados. (CALVINO, 1972, P.18).

A substância que costura sentido nas cidades é, de acordo com o livro, o medo ou desejo; é o que dá a elas uma perspectiva, um discurso. As crenças humanitárias de Calvino assumem outras formas através do texto, e ele constantemente reconhece a importância da história urbana para definir a cidade. Por exemplo, em Eufêmia, “cidade em que se troca de memória em todos os solstícios e equinócios” (p. 18), compartilhar histórias juntos significa que aquelas histórias se tornam as próprias dos demais, por empatia. Em Diomira, é possível viver a cidade através da memória dos outros, enquanto a história de determinados grupos de pessoas permanece marcada em Zaíra.

Calvino descreve as cidades imaginadas em *Cidades Invisíveis* sempre sob uma perspectiva do cidadão, considerando a identidade do espaço como condicionada pelas vivências que Marco Polo testemunha. Para Rossi (2001), da mesma forma, os fatos urbanos, construções históricas e sociais que se sobrepõem no espaço, caracterizam a cidade e sua forma. Um ponto comum nas duas obras é a importância dos acontecimentos históricos, especialmente aqueles de cunho coletivo, na formação da identidade da cidade. Os dois textos concordam que essa influência se estende à forma da cidade, em como seu tecido e seus monumentos se compõem.

Toda uma linha temática de *Cidades Invisíveis* se dedica a explorar o tema da memória, onde, por um lado, evidencia-se a implicação de que a narrativa condiciona o entendimento do urbano, pois depende da apreensão do espaço feita pelos usuários. Por outro, a rubrica *As Cidades e a Memória* evoca a noção de que a cidade, tal como está em determinado momento no tempo, é consequência da sobreposição de fatos de seu passado, tanto em termos de seu caráter artístico (sua unicidade) quanto em termos de seu desenho (sua forma física). Por exemplo:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém, como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado, por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladoras. (CALVINO, 1972, p. 14 e 15).

Rossi (2001) corrobora com a noção de historicidade da cidade dizendo que a cidade é “depositária da história”; fala da cidade como artefato, “cuja construção ocorreu no tempo e do tempo conserva os vestígios, ainda que de modo descontínuo”. Para essas afirmações, o autor se apoia na teoria das permanências, de Poète e Lavedan. Ele alega ainda que os fatos urbanos, portanto sua história, dizem respeito não apenas à parte puramente material da cidade, mas também à ideia que se faz de cidade “como síntese de valores”, no que “concerne à imaginação coletiva”.

Rossi advogava no sentido da preservação histórica patrimonial na Itália, em repúdio à diluição do caráter diante do volume de reprodução do estilo modernista na reconstrução da cidade no pós-guerra. Calvino, de forma semelhante, além de corresponder a descrição das cidades de forma a expressar sua história como elemento básico de sua identidade, também evoca de forma mais direta questionamentos preservacionistas. Por exemplo, Maurília, a cidade dos cartões-postais, onde “é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual” (p. 15) enquanto seus monumentos provincianos já não existem mais; nesse caso, nenhum dos habitantes era capaz de ver a importância destes espaços, até que eles desapareceram e são lembrados afetuosamente apenas nos cartões.

O macro-tema da coletividade permeia os temas explorados em ambos os textos, embasando o argumento histórico. Para Rossi, “essa característica de coisa pública, feita pela coletividade para a coletividade, é de natureza essencialmente urbana” e “o aspecto

coletivo parece constituir a origem ou o fim da cidade” (ROSSI, 2001, p. 193). A base da ciência urbana que o autor busca delinear em seu livro é o estudo do aspecto social da cidade, ainda que a promoção de um fato possa partir de uma iniciativa individual: “numa arte ou numa ciência, os princípios e meios de ação são elaborados coletivamente, ou transmitidos por tradição, de modo que todas as ciências e as artes são fenômenos coletivos.” Ele exemplifica esse conjunto de técnicas através das quais o fato se manifesta usando a arquitetura e, portanto, a cidade. (ROSSI, 2001, p. 162).

Calvino e Rossi entendiam as transformações da cidade como fator essencial, que lhe atribui valor artístico, possibilitando implicar que não se pode estudar arquitetura sem entender o caráter sociológico do urbano. Rossi coloca esta importância do elemento humano de forma poética:

As cortinas que filtram a luz do sol ou o encanamento, junto com a cor e forma dos corpos que vivem, dormem, e se amam por trás das cortinas, constituem, do interior, outra fachada. Estes corpos também têm sua cor e luz, uma luz refletida, por assim dizer; esta luz traz algo do cansaço da exaustão física do verão, um branco deslumbrante entre tons invernais. (ROSSI, 1981, p.26, tradução da autora).

Este posicionamento é importante porque denota o sentido coletivo pressuposto no gesto de interpretar e representar a cidade, como é o caso destas duas ciências – arquitetura e literatura.

Estruturação Espacial & Transformações Urbanas

A *estruturação espacial* acontece claramente em *Cidades Invisíveis*, em termos de forma, quando observamos as micromolduras, conversas entre as personagens Marco Polo e Kublai Khan que se auto-referenciam, tratam da forma como a mensagem é passada, em contraponto aos quadros, descrições das cidades acontecendo, de certa forma, independentes.

A denominação de “micromolduras”, ao invés de somente “moldura,” implica a conjuntura de uma moldura maior, formada neste caso pela sensação de uma única cena de conversa entre os dois, ou seja, compreende todo o livro. Isto não está explícito no texto nem tido como verdade, mas aparece insinuado quando Khan diz: “não sei quando você encontra tempo de visitar todos os países que me descreve. A minha impressão é que você nunca saiu deste jardim” (p. 43). Ao mesmo tempo, por vezes acontece da micromoldura adentrar o quadro, quando aparece uma vocativa de Polo se referindo ao Imperador, por exemplo, em Zaíra, Olívia e Irene, lembrando o leitor dessa configuração formal do livro; citando a famosa frase de abertura da descrição de Olívia, “você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve” (p.27). As rubricas também funcionam como fio condutor entre os quadros, na medida em que é possível vislumbrar o conteúdo de uma dentro de outras, criando uma coesão no texto.

Calvino explica, em um de seus ensaios, intitulado *Níveis de Realidade na Literatura* (1986), como estes diferentes níveis não apenas estão presentes em seu trabalho, mas são basais para qualquer linguagem escrita por definição. Não se devem confundir as realidades dentro da literatura com os “níveis de verdade”, que acontecem no mundo fora do livro, embora estes possam acrescentar diferentes dimensões à narrativa, fato reforçado por sua afirmação de que “muitos destes níveis não pertencem ao autor como indivíduo, mas a uma cultura coletiva;” e também quando conclui dizendo que a “literatura não reconhece a Realidade como tal, mas apenas *níveis*.” (CALVINO, 1986, p.113 e 120).

O autor procede à explicação detalhada dos diversos conjuntos de “eu narrativo” com o exemplo de algumas obras. Grosseiramente, podemos dizer que há o “eu-escritor” (eu escrevo), o “eu-narrador” (eu escrevo que Homero diz) e o “eu-personagem” (eu escrevo que Homero diz que Ulisses fez), como uma primeira base desse sistema, que pode se desenvolver ainda mais. Enquanto os níveis de realidade acontecem

necessariamente ao mesmo tempo na obra, eles podem aparecer separadamente ou associados. Este valor é aplicado no livro de 1972 também através da multiplicidade, questão importante para Calvino, relacionada à filosofia de Fourier, autor estudado por ele. Modena (2011) elabora:

Em *Cidades Invisíveis*, a dialética da unidade e multiplicidade é imediatamente legível na unidade do tema (a cidade) e na fragmentação caleidoscópica dos ícones urbanos, por um lado, e por outro, na relação entre a presumida tácita cidade ideal (Veneza) e os múltiplos simulacros pelos quais Polo tenta apreendê-la. A dialética fourieriana foi a culminação das preocupações cognitivas e literárias da vida de Calvino. (MODENA, 2011, p. 39, tradução da autora).

Os espaços das cidades, além de elemento essencial para o desenvolvimento da trama, se configuram a partir da interpretação fornecida pelas personagens, e, portanto constituem-se como espaços de memória, psicológicos ou sociais, sendo essa condição determinante para a sua substância. Em Diomira, por exemplo, o viajante é familiar com a cidade por ter na memória situações semelhantes que viveu em outras cidades. Em Zirna, a reiteração das lembranças, que faz com que os elementos apareçam multiplicados, é fruto da subjetividade do pensamento dos observadores – “a memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (p. 11). Mais de uma vez, o próprio Imperador descreve (ou inventa) uma cidade e pergunta ao viajante se ela existe, expondo a trama do processo narrativo. Mas as descrições não são exclusivamente construções subjetivas, quando trazem arquétipos da realidade empírica filtrados pelo prisma da multiplicidade característica do autor.

Há uma necessidade latente de interpretar a cidade, quase de justificá-la: “das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso” (p.20).

Outra característica marcante é que, como acontece em Cloé e Berenice, algumas cidades não possuem descrição propriamente do espaço físico, e sim das relações que se passam nele, gerando uma supressão não necessariamente de tempo, mas de lugar, novamente priorizando o fluxo do pensamento e a prevalência da emoção como elemento formador do raciocínio.

Nesse sentido, em quase todas as cidades são descritas situações simultâneas, que não necessariamente acontecem no mesmo lugar e ao mesmo tempo, mas são colocadas sobrepostas, como recurso de mosaico, retratadas muitas vezes por

pensamentos e sensações das personagens, trazendo um retrato condensado de uma realidade múltipla como alegoria de cidade.

Ao mesmo tempo, em muitas cidades, por exemplo, Anastácia, Fílida, Isidora, Eusápia e Laudômia, acontece o fenômeno contrário, ao mencionar vidas inteiras que se passaram como se aquele fosse um instante comprimido no tempo, ou mesmo séculos, como é o caso em Maurília, Clarisse, Argia e Teodora. Alguns trechos que exemplificam este efeito são:

A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. [...] Os desejos agora são recordações. (P. 6).

A Laudômia dos mortos e a dos não-nascidos são como as duas ampolas de uma ampulheta que não se vira, cada passagem entre o nascimento e a morte é um grão de areia que atravessa o estreitamento. (P. 60).

Seguiram-se outras deteriorações e outras pujaças em Clarisse. As populações e os costumes mudaram diversas vezes; restam o nome, o lugar em que está situada, os objetos mais resistentes. (P. 45).

Embora Rossi (2001) tenha uma aproximação inegavelmente prática com o assunto, em alguns pontos seus escritos corroboram essa noção de supressão temporal. Isso fica particularmente identificável quando ele prioriza a observação histórica para entender a cidade, como um processo intelectual que deve ser inerente ao arquiteto. Para ele, ao apreciar ou estudar a cidade, tal como construto humano que é, é necessário contrapor não apenas a obra individual e o produto da coletividade, mas também o resultado da história, “o depósito dos séculos, a evolução e as permanências das diversas culturas” (p. 160). Assim, Rossi preconiza a observação de determinado lugar através da justaposição de diferentes quadros de conhecimento e memória.

Este caráter diacrônico da cidade aparece também no trabalho de Walter Benjamin, cuja definição do assunto se aproxima dos escritos de Rossi, como explica Muñoz:

Na persistência do vestígio, de alguma forma passado e presente, antes incompatíveis, conseguem coincidir: um passado distante, ou nunca vivido, ainda pode ser vagamente experimentado ao ser projetado no presente graças à permanência material do vestígio. (MUÑOZ, 2000, tradução da autora).

Ambos Benjamin e Rossi apresentam a ideia da cidade como palimpsesto, uma imagem que contém traços de diferentes épocas, trazidos simultaneamente, sem a necessidade de operar sob uma organização cronológica.

Para Rossi, a arquitetura da cidade é o “signo concreto dessa ‘coisa humana’” (p.138), ou seja, a natureza caracterizante dela é a condição de produto da atividade humana. Isto acontece a nível emocional, como no exemplo que ele apresenta de um hospital: “nele, a dor é uma coisa concreta. Está nas paredes, nos pátios, nas enfermarias.” (p. 144). Ele complementa essa ideia citando Lévi-Strauss, quando este último alega que corresponder a sensação com o espaço não é atribuição somente dos poetas e artistas, mas de qualquer um que busque conhecimento, e diz que “o espaço tem valores próprios, como os sons e os perfumes tem cores e os sentimentos tem um peso.” (LÉVI-STRAUSS apud ROSSI, 2001, p.144).

Rossi mostra repúdio às simplificações dos esquemas cartográficos, uma vez que a cidade é uma estrutura complexa do homem, que é determinado pela história; o resultado de ignorar esta condição social é um espaço pobre; ele atesta:

Um ambiente assim entendido nada tem a partilhar com a arquitetura da cidade; é concebido como uma cena, requer ser conservado inclusive em suas funções; trata-se de uma permanência necessária de funções que salvam com sua simples presença a forma, imobilizam a vida e nos entristecem como todos os falsos turistas de um mundo desaparecido. (ROSSI, 2001, p. 179).

Essa descrição corresponde, em alguns pontos, a Zora, onde a memória desempenha um papel tão fundamental que a há uma obrigatoriedade de não modificar seu desenho e mantê-lo de acordo com o que os habitantes lembravam; quando eles a esquecem, ela deixa de existir: “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definiu, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo” (p. 10).

Aldo Rossi propõe, em *Arquitetura da Cidade*, o caráter artístico dos fatos urbanos. Embora anuncie a complexidade da questão, ele equipara a análise da individualidade, da unicidade (ou seja, da qualidade artística) de uma estrutura urbana com aquela cabível à obra de arte. Segundo o autor, o que define a artisticidade do urbano é que, assim como acontece com obras de arte, existe um componente imaterial que condiciona a forma e é condicionado por ela. Essa conexão, ainda segundo ele, não é metafórica.

Mendonça (2008) se apóia em Nitrini (1987) para anunciar a aproximação entre o espaço e as artes visuais, estudando a análise da última ao que ela chama de “ornamentos do espaço”, significações narrativas através de recursos pictóricos no espaço. A partir disso, Mendonça conclui que os lugares passam a desempenhar um papel na história, ao invés de permanecer inalterados, servindo de cenário à narrativa, papel esse sempre alinhado à forma como o espaço é percebido pelo agente humano, passando a ter, então, valores mutáveis. (MENDONÇA, 2008, p 13 e 15).

Segundo Argan (1984), existe a necessidade de representar para si a situação espacial em que o sujeito opera – nisto reside a relevância da representação da cidade na obra de arte. De forma indireta, esse componente imaterial é insinuado em *Cidades Invisíveis*, quando Calvino descreve cidades a partir de sua história, de suas transformações, ou de seus habitantes. A implicação que pode ser feita é de que estes elementos definem a cidade, colorem sua identidade, tanto quanto a forma construída que é observada. Por exemplo, a cidade de Dorotéia pode ser lida de dois pontos de vista, o formal, que descreve suas torres e muralhas, e a outra sob a história de vida do camaleiro com quem Marco Polo conversa, de como ele chegou à cidade, porque o fez, e as pessoas que encontrou. As duas versões, no entanto, representam a mesma cidade e se ligam de uma forma que não pode ser desvinculada.

O autor também faz essa observação de forma direta, como aparece em um diálogo travado entre o viajante e o imperador, no qual são discutidos os elementos formadores da cidade:

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (CALVINO, 1972, p. 44).

A emoção e a sensação desempenham um papel fundamental dentro de *Cidades Invisíveis*, uma vez que as cidades, tal como aparecem no texto, se comportam como uma representação de maneiras possíveis de experimentar o urbano, aspecto fundamental na construção de uma narrativa. Sob o fio condutor de diversos temas, as situações relatadas podem ser vividas na cidade de forma generalizada e ao mesmo tempo plenamente identificável e tangível. O autor consegue, com isto, delinear a urbanidade, em suas diversas possibilidades de existência, e em sua multiplicidade de interpretações.

Para Calvino, sua personagem Marco Polo se assenta em dois elementos: o caminhar, o qual implica o olhar e o experimentar, e também o narrar. Ao relatar as cidades ao imperador Khan, ele não apenas as compreende, mas também as materializa, oferecendo sua história imortalizada em relato.

Esta troca entre espaço materializado da cidade e sua representação ou interpretação acontece em constante resignificação. As cidades, sejam elas fruto de planejamento urbanístico de área abrangente ou soma de ações individuais de projeto, são construção do intelecto humano e, como tal, se assemelham à literatura por sua característica de atribuição de significado à realidade. Pesavento (2007), partindo da idéia de Bakhtin de que as cidades são *cronotopos*, (tempo e espaço indissociáveis), discorre sobre a atuação da memória como formador de identidade:

Nesse processo imaginário de construção de espaço-tempo, na invenção de um passado e de um futuro, a cidade está sempre a explicar o seu presente. Com isso, acaba por definir uma identidade, um modo de ser, uma cara e um espírito, um corpo e uma alma, que possibilitam reconhecimento e fornecem aos homens uma sensação de pertencimento e de identificação com a sua cidade. (PESAVENTO, 2007, p.17).

Calvino caminha na direção do imaginário coletivo ao expor poeticamente sua ideia de cidade em *Cidades Invisíveis*; o autor explora a concepção de que grupos sociais em um mesmo espaço conformam experiências semelhantes de um determinado lugar, dessa forma condicionando a ideia daquela dada cidade. Por vezes ele caminha pela visão individual do narrador, Marco Polo, mas ao mesmo tempo persevera no posicionamento de que cada cidade comporta identidades que dependem fortemente de seus habitantes, do modo como posicionam a si e aos demais, e são por estes posicionados. As descrições se conformam sempre em plurais de pessoas que vivem e atuam nas cidades, seus movimentos cotidianos naquele espaço, ou mesmo em sentimentos compartilhados por estes grupos de pessoas. Por exemplo, na cidade de Eutrópia, o tédio dos habitantes faz com que se mudem constantemente, abandonando e reconstruindo a cidade repetidamente: “deste modo a cidade repete uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio” (p. 28-29).

O fato de que a cidade passa por transformações ao longo do tempo, não sendo a mesma desde sua primeira formação, e que isso lhe atribui um caráter, uma identidade, é essencial também para Rossi:

O caráter distintivo de cada cidade, portanto também da estética urbana, é a tensão que se criou e se cria entre áreas e elementos, entre um setor e outro; essa tensão é dada pela diferença dos fatos urbanos existentes em certo lugar e deve ser medida não apenas em termos de espaço, mas também de tempo. (ROSSI, 2001, p. 133).

Ou seja, a dinâmica entre transformação e permanência, as nuances em que estes processos se relacionam, provê a unicidade de uma cidade, seu caráter determinante e sua identidade, marcada pelas mudanças e perenidades no decorrer do tempo. Esse processo é usado, em *Arquitetura da Cidade*, como uma metodologia de estudo para qualificar os elementos construtivos das cidades (elementos primários e monumentos, área de estudo bairro-cidade, etc.). Esta dualidade aparece também na *Autobiografia Científica* do autor:

Eu sempre afirmei que os lugares são mais fortes que as pessoas, a cena fixa mais forte que a sucessão transitória de eventos. Isto é a base teórica não apenas da arquitetura que eu pratico, mas de toda arquitetura. Em essência, é uma possibilidade de se viver. (ROSSI, 1981, p.50, tradução da autora).

Em *As Cidades Invisíveis*, a maior parte dos temas explorados no livro se apoia na noção das transformações do tecido urbano. Em praticamente todas as narrativas, existe um processo dinâmico de ação, ao contrário de uma descrição estática, onde o fato está consolidado ou congelado em plena ação. Por exemplo, Clarisse é descrita como a cidade que se constrói e reconstrói com base na anterior: “diversas vezes decaiu e refloresceu, mantendo sempre a primeira Clarisse como inigualável modelo de todos os esplendores” (p. 44); em Melânia, as mesmas cenas são representadas por seus habitantes sem cessar. Até mesmo em Eusápia, a segunda cidade, a dos mortos, não fica parada: incessantemente seus habitantes copiam a cidade dos vivos acima de si.

Esta dependência do movimento como estratégia narrativa tem um efeito preciso no entendimento da dinâmica das cidades, contextualizando-as social e politicamente, no sentido de que demonstra sua condição de concepção humana. Pode-se ainda dizer que os movimentos narrados em *Cidades Invisíveis* são aqueles que mais firmemente se enraizaram em cada cidade, a definem, e portando se assemelham ao que Aldo Rossi chama de permanências. Paradoxalmente, porque se fala em movimentos, mas, nesse caso, é sua exaustiva repetição, ou sua importância, que o tornam elemento de permanência da cidade.

Vale lembrar que estes elementos de permanência são geralmente aqueles que influenciam mais diretamente a forma material da cidade, bem como direcionam as modificações ocorridas em seu espaço físico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa observou as correlações entre a teoria urbanística, especificamente ancorada no livro *Arquitetura da Cidade*, do arquiteto e teórico Aldo Rossi, e a obra literária *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino. O trabalho foi baseado em categorias específicas de toponálise literária, com um forte componente histórico que trouxe coerência ao estudo.

Foi possível demonstrar como o contexto social e político influencia as ideias de pensadores daquele período, uma vez que boa parte do conteúdo está focada em fatos históricos que aconteceram em determinada janela temporal-geográfica. No caso de Calvino, foi observada sua trajetória de vida, principalmente no que toca a sua produção intelectual, suas convicções e experiências políticas, seu contato com diferentes cidades em que viveu ou para onde viajou, como Turim, Nova York, Paris, entre outras, mas também seu contato com o urbanismo teórico, suas influências literárias, de autores que leu e com quem trabalhou, de correntes artísticas e filosóficas que presenciou. Essa reunião de informações, juntamente com os conceitos expressos em seus livros, contribuiu para revelar uma imagem concisa de *Cidades Invisíveis*, onde todos estes fatores desempenham seu papel de forma específica. O livro é uma narrativa sobre o urbano, do ponto de vista de Italo Calvino em sua expressão pessoal, seus vínculos com os movimentos literários o pensamento urbanístico de sua época; o fato de que o autor experimentou a cidade dentro deste contexto condiciona o seu entendimento do que signifique o urbano, e assim ele é expresso em seus trabalhos.

Calvino compreende que o direcionamento da obra é a discussão sobre o que ele entende como crise urbana naquele período, que chama de “último poema de amor à cidade,” mesmo num contexto onde é cada vez mais difícil habitá-las – “há inúmeros livros que professam catástrofes e apocalipses: escrever mais um seria supérfluo e, de qualquer forma, contrário ao meu temperamento.”² (MODENA, 2011, p. 57, tradução da autora). Sobre esta colocação, Modena analisa:

As palavras do próprio Calvino confirmam que *Cidades Invisíveis* explora muito mais do que proposições ontológicas e epistemológicas que podem ser identificadas com a ficção pós-moderna. O romance estava engajado em um diálogo implícito e explícito com as teorias, projetos, exposições e histórias críticas dedicadas à

² Publicação do jornal da Universidade de Columbia, de uma aula de Calvino para os estudantes, em 1983, mas com colocações escritas por ele nos anos 70, reproduzido por Modena (2011).

revitalização do urbanismo e renovação da vida na cidade e engajamento numa era reverenciada por sua mistura singular de revolta e otimismo. Calvino sugeriu a *retrotterra* urbanística, ou pano de fundo, do romance em numerosas ocasiões. Reconstituir esta *retrotterra* esclarece as relações implícitas e explícitas entre seu trabalho de 1972 e o discurso popular e acadêmico sobre a cidade em seu tempo. Esta *retrotterra*, ademais, explica por quê seu romance ainda é ensinado na maioria das escolas de arte e arquitetura norte americanas e por quê é reverenciado por urbanistas em geral, desavisados, no entanto, que fazem parte dos extensos empréstimos que Calvino fez de seu campo multidisciplinar. (MODENA, 2011, p. 57, tradução da autora).

A escolha de realizar uma leitura paralela com o livro *Arquitetura da Cidade* requisitou alguma pesquisa desde o início, pois seria possível desenvolver este trabalho com o auxílio de outras obras e de outros autores. Mesmo depois de explícitos os motivos pelos quais seria uma correspondência frutífera, ainda foram surpreendentes os vínculos conceituais compartilhados entre os dois livros. Rossi tem uma aproximação com o urbano derivada do Neorracionalismo Italiano, bastante metódica, por vezes se afastando do que Calvino expressa, mas, ao mesmo tempo, ele tem um componente pós-modernista, no sentido de valorar a intenção projetual e a referência histórica, que permite uma convergência de ideias a nível técnico. Como visto, é característico da literatura modernista agregar conteúdo científico às obras de romance, e o próprio Calvino advoga nesse sentido em *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*.

Este trabalho trouxe também uma dissecação formal do livro, uma vez que, para compreender o gênero literário e suas implicações no conteúdo, é necessário assimilar os mecanismos dos recursos de escrita que possibilitam esta configuração. Como demonstrado, a literatura combinatória em formato de *mise en abyme*, combinada com outros fatores em *Cidades Invisíveis*, se mostrou uma alegoria importantíssima de representação da multiplicidade da cidade.

A literatura, assim como outras formas de arte que operam sobre um recorte e representação da realidade, busca, apreende e expressa aspectos de uma cultura urbana concebíveis no período vigente desta, haja vista que estas expressões artístico-literárias não estão imunes a convenções de época e lugar em suas respectivas produções. Para Santiago e Lara (2012), segundo uma perspectiva semiótica, o imagético (que pode ser textual, neste contexto de “simulacro do mundo”), e sua ligação paradigmática com o mundo natural, constitui uma forma de desvendar modos de ser culturais de determinados grupos sociais.

Para definir a palavra lugar, propõe-se um significado antrópico, cuja conformação como tal prescinde da humanização. A forma, então, é a materialização do social que se relaciona com o espaço, em diversos momentos no tempo (CORDEIRO, 2013). Esta apropriação é transitória, assim, algum aspecto dentro desta linearidade será mais proeminente por um período de tempo na história, constituindo, neste intervalo, a memória coletiva de determinada civilização. Pesavento (2007) expõe o sentido de coletividade implicado pela cidade, caracterizada pela forma como é habitada, onde a própria noção de lugar necessita do entendimento humano para se conformar:

A cidade, na sua compreensão, é também sociabilidade: ela comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos. Marcas, todas, que registram uma ação social de domínio e transformação de um espaço natural no tempo. A cidade é concentração populacional, tem um pulsar de vida e cumpre plenamente o sentido da noção do “habitar”, e essas características a tornam indissociavelmente ligada ao sentido do “humano.” (PESAVENTO, 2007, p.14).

A arte, em um contexto mais amplo de realização cultural, pode ser referida como uma soma de visões coletivas, externalizadas na forma da obra sob uma percepção individual, utilizando linguagem poética. Para Françoise Choay (2001), todo artefato humano pode ser atribuído de função memorial; assim, o vínculo dos usuários do espaço com o elemento construído e suas interpretações pauta a identidade do lugar, estabelecendo valores imateriais que constituem patrimônio cultural. Neste sentido, a literatura pode contribuir para identificação destes valores materiais e imateriais de cidades, evidenciando-os através da reinterpretação presente nas obras. Da mesma forma, Pesavento (1995) também considera que representar a cidade, na plataforma artística que couber, e também através de códigos civis ou ritualísticos, é inerente à noção de cidadania e pertencimento. Ainda segundo a autora, o imaginário atribui significado à obra humana.

A literatura pode representar, então, uma ferramenta para expandir as possibilidades de apreensão, interpretação e representação das cidades, assim validando suas complementações possíveis. Essa contribuição pode ser não apenas frutífera para as ciências diversas, mas também fundamental para a compreensão do caráter único e particular das cidades.

A crítica urbanística freqüentemente expressa seu apuro com a situação presente, onde sua ideologia questionadora está deslocada da prática cotidiana. Tafuri (1976), falando sobre utopia, problematiza que o controle que o capital exerce sobre o imóvel encontra inúmeras ferramentas para desencorajar a oposição argumentativa. Ele aponta uma crise na função ideológica da arquitetura, que só pode ser superada através de soluções para além do plano projetual, que estejam alinhadas com o elemento humano das cidades, e prontas para abraçar as contradições do planejamento urbano integrado aos valores culturais de uma sociedade.

Os profissionais de arquitetura tendem a pensar a utopia como um modelo projetual do espaço físico, e talvez esta seja a razão pela qual ela parece tão inatingível; pior ainda, esse pensamento a aproxima de sistemas autoritários, afinal, a despeito das ferramentas de consulta pública, a modificação institucionalizada do espaço das cidades parte de uma iniciativa balizada por ordens de poder. Infere-se, então, o desacerto no qual se pode incorrer quando os parâmetros convencionados são consagrados em rechaço ao intrincado movimento da experiência humana.

A literatura, sendo também uma ferramenta de representação, está submissa às mesmas influências, direcionada pelo olhar e interpretação do escritor. No entanto, alguns fatores diferenciam estes dois tipos de produção de conhecimento. No caso das artes, não existe o mesmo compromisso com regras que ditam como deve ser o produto final; também não há a pretensão de capturar o máximo possível da realidade, ao contrário, aquilo que permanece não-dito é muitas vezes bem vindo, contribuindo para gerar uma multiplicidade textual que emula a pluralidade da cidade.

A discussão crítica arquitetônica não deve ser restrita ao campo de conhecimento técnico, sendo a cidade um artefato experimentado mundialmente e indiscriminadamente. O contato com a leitura acontece de modo parecido: a aproximação com ambos os elementos é heterogênea na sociedade, condicionada pelos mais diversos fatores, mas, nos dois casos, esse contato não acontece no âmbito restrito do campo de conhecimento técnico, e sim naquele cotidiano, não importando qual a ocupação do indivíduo.

A contribuição de diferentes saberes para retratar a vida urbana é essencial para apreender seu caráter múltiplo e coletivo. Nestor Goulart (1991) advogava em favor da inter-colaboração entre os diversos conhecimentos. Nas artes existe a necessidade de representar o espaço, em sua característica de condição para a existência humana e expressão de sua identidade, enquanto, especificamente falando da literatura de hiper-

realismo, a inserção do conhecimento científico entra como um componente de conexão com a realidade experimentada pelo leitor, proporcionando uma experiência literária particular do gênero.

Para o urbanismo, por outro lado, a contribuição artística, especialmente aquela literária, é uma forma de apreender com uma maior abertura de interpretação a complexidade do pensamento social expressa pela ideia de cidade, em que o conhecimento arquitetônico por vezes discute prolixamente; a linguagem poética pode oferecer um caminho mais subjetivo e, como tal, mais próximo da multiplicidade experimentada nas cidades. A cidade é uma construção coletiva, como argumenta Rossi (2001), levando em consideração os estudos de Halbachs, e, como tal, pode ser vista sob diferentes pontos de vista. Assim, quanto mais esses pontos se correlacionam e complementam, mais completa é a imagem cidadina resultante.

A arquitetura e a literatura convergem no ponto onde há uma relação de familiaridade entre as produções de determinado período, constituindo uma identidade idiossincrásica que perpassa as diferentes plataformas de expressão. Fritoli (2012) coloca em outras palavras:

Uma homologia estrutural que não pode ser devida a uma simples coincidência, mas será, necessariamente, fruto de uma superestrutura do pensamento que permeia a visão de mundo ou o sentimento de mundo dos artistas. (FRITOLI, p.28).

Eco (1968) corrobora dizendo que “os valores estéticos não são algo de absoluto, privo de relações com a situação histórica no seu conjunto e com as estruturas econômicas de uma época.” (p. 12). O autor entende que o valor estético pode ser estendido e conectado com outros valores culturais quando essa relação entre a obra e seu contexto histórico é esclarecida.

Italo Calvino manifesta um entendimento latente dos desafios de compreensão que se apresentam ao apreender e poetizar o espaço das cidades. Em *As Cidades Invisíveis*, sugere que haja várias formas de existência de uma cidade. Incute também que haja uma divergência na possibilidade ou impossibilidade de acesso a essas perspectivas. Com o realce destes valores, através da discussão de seu conteúdo, acredita-se possível prover uma abertura para a subjetividade na apreensão, apropriação e significação dos espaços das cidades.

Nessa condição, tornou-se perceptível como a troca entre literatura e arquitetura é proveitosa para ambos os campos de conhecimento. Evidentemente, há muito que se

explorar desta associação, não apenas nos casos específicos desta pesquisa, mas como caminho possível do estudo do urbano. Se a matéria do trabalho de arquitetos e urbanistas consiste em entender e conceber espaços, e as cidades são, invariavelmente, matéria da consciência humana, os espaços literários são, decisivamente, escopo do nosso trabalho.

Cidades Invisíveis, após lançado em 1972, foi amplamente estudado, ilustrado, e serviu de suporte para as mais diversas atividades, desde ensino de arquitetura a método projetual e mesmo metodologia de análise literária. Modena (2011) diz que a arquitetura pós-modernista louva este escrito muito por conta de sua iconografia que desafia valores inflexíveis, como as leis da natureza e organizações sócio-culturais.

É, sem dúvida, um desafio escrever sobre a obra, mas esta pesquisa buscou recortar diversas possibilidades de abordagem dentro de uma linha temática que tivesse coerência com a proposta de estudo, sabendo que cada um dos sub-temas, apontados brevemente, pode se desenvolver em uma pesquisa independente, tão ampla é a abrangência destes conteúdos. Foi sinalizada, por exemplo, a existência de assuntos dentro do livro que vieram a se desenvolver no estudo técnico posteriormente, indicando o caráter de vanguarda da poética calviniana quanto à crítica urbanística. Este não é o escopo do trabalho, mas é uma das várias proposições que foram levantadas ao longo do texto. Mais uma vez fica demonstrada a relevância de *Cidades Invisíveis* para os estudos de arquitetura e urbanismo, neste caso salientando como essa influência não acontece linearmente ou independente de um contexto.

Por fim, a pesquisa se mostrou recompensadora ao lembrar que a cidade, tal como a literatura, como fruto do intelecto que são, estão condicionadas a fatores subjetivos, não apenas em sua constituição, mas também durante toda a sua existência, sendo um resultado sempre mutável da história e da memória, dentro de uma coletividade, mas de acordo também com constructos individuais daqueles que as interpretam. Assim, fica mais tangível a possibilidade de buscar e de construir novas formas de existir no mundo, bem como de decifrar seus símbolos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
Fontes Primárias

- CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Italo. **Eremita em Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALVINO, Italo. Introdução. Prefácio. In: QUENEAU, Raymond. **Segni, Cifre e Lettere**. Torino: Einaudi, 1981.
- CALVINO, Italo. **Invisible Cities**. Orlando: Harcourt Brace, 1974.
- CALVINO, Italo. **Le Città Invisibili**. Torino: Einaudi, 1972.
- CALVINO, Italo. **Por Que Ler os Clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CALVINO, Italo. **Uma Pietra Sopra. Discorsi di Letteratura e Società**. Torino: Einaudi, 1980.
- CALVINO, Italo. **Uses of Literature – Essays**. Turim: Einaudi, 1986. Tradução de Harcourt Brace Jovanovich.
- IL PARADOSSO - Rivista di Cultura Giovanile*, 23-24 settembre-dicembre 1960.
- ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ROSSI, Aldo. **A Scientific Autobiography**. Cambridge: Editora da MIT, 1981.

Bibliografia Crítica

ALBERTI, Maria. **Sfida al Labirinto: La Scrittura di Italo Calvino**. Milano: Mimesis, 2009.

ALMEIDA, Eneida. **O "Construir no Construído" na Produção Contemporânea: Relações Entre Teoria e Prática**. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2010.

ARAGONA, R. **Italo Calvino. Percorsi potenziali**. San Cesario di Lecce: Manni, 2008.

ARENDT, Hanna. **The Human Condition**. Chicago and London: University of Chicago Press. 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade**. Lisboa: Graus, 2005. Tradução de Miguel Serras Pereira.

BANHAM, Reyner. **The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?** Londres: Architectural Press, 1966.

BARENGHI, M; FALCETTO; B. MILANINI, C. **Romanzi e Racconti Vol. II**. Milão: Mondadori, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, volume II, Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e História. In: OLIVEIRA, Lúcia L. (organizadora). **Cidade: História e Desafios**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 2002.

CONCEIÇÃO, Silvio José. **Cidades 'Italianas' ou a complex(c)idade em Ítalo Calvino**. Disponível em <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.060/462> último acesso em 04 de novembro de 2016.

CORDEIRO, Juan. **Romance e Viagem em As Cidades Invisíveis, de Ítalo Calvino**. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. 2014.

DE BARY, Cécile. Les listes oulipiennes. **Revue Poétique**, volume 168, número 4. Paris, 2011.

DICIO. **Dicionário online de língua portuguesa**. Disponível em <<https://www.dicio.com.br>> último acesso em 06/11/2017.

DUIGNAN, Brian. **"Postmodernism"**. Britannica. Retrieved 24 April 2016.

DUTEUIL, Jean-Pierre . **Nanterre, Vers le Mouvement du 22 Mars**. Paris: Acratie, 1988.

FERRARI, Chiara. Cantacronache 1958-1962. Política e Protesta in Musica, **Storicamente**, número 9. (2013), no. 42.

FONDAZIONE ALDO ROSSI. **Biografia**. Disponível em <<https://www.fondazionealdorossi.org/biografia/>> Acesso em 17/05/2019.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

FRIEDMAN, Ken (Org.). **The Fluxus Reader**. Academy. Londres, 1998.

FRITOLI, Luiz. **Italo Calvino e Ozman Lins: da Literatura Combinatória ao Hiperromance**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2012.

GARDNER, Helen. **Art Through the Ages**. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1991.

GOULART, Nestor. 1991. Sobre a História da Urbanização: História Urbana. **Espaço & Debates**, Neru, n. 34.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice, 1990.

HITCHCOCK, Henry Russel; JOHNSON, Phillip. **The International Style**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1997.

IOZZI, Adriana. **A Poética da Reescritura: Uma Leitura Pós-moderna de Le Città Invisibili de Ítalo Calvino**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 1998.

IRVING, A. 1993, The Modern/Postmodern Divide and Urban Planning, in **The University of Toronto Quarterly**, vol. 62, no. 4.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve Histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 035.05. Vitruvius, 2003. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>> Acesso em 31/01/2019.

LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo: HUCITEC: EDUSP, 1993. Tradução de Rebeca Scherer.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARCUSE, Herbert. **Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud**. New York: Beacon Press, 1974.

MELLO, Márcia M. **Goiânia: Cidade de Pedras e de Palavras**. Goiânia, Editora da UFG, 2006.

MODENA, Letizia. **Italo Calvino's Architecture of Lightness**. Londres, Taylor & Francis, 2011.

MOREIRA, Maria E. R. **Saber Narrativo: Proposta para uma Leitura de Italo Calvino**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MUÑOZ M., José. (2000). The City as Palimpsest. **Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura**, Nº. 3, 2000.

OULIPO. **La Littérature Potentielle: Créations, Re-créations, Récréations**. Paris, Gallimard, 1973.

PESAVENTO, Sandra J. Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, 2007.

PESAVENTO, Sandra J. Em Busca de Uma Outra história: Imaginando o Imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e Filosofia da Diferença**. Autêntica Editora. Belo Horizonte, 2000. Tradução Tomaz Tadeu da Silva.

POLO, Marco. **O Livro Das Maravilhas**. Tradução de Eloi Braga Júnior. Porto Alegre, L&PM Editores, 1999.

POUND, Ezra. **Make It New**. Connecticut, Yale University Press, 1935.

PRECIOSO, Adriana L. Uma Leitura Semiótica das Cidades de Ítalo Calvino. **Anais do Seminário do Grupo de Estudos Lingüísticos de São Paulo**, volume 32, São Paulo, 2002.

SANTIAGO, Maria L & LARA, Glaucia M. P. Trajeto Como Espaço da Narrativa de Italo Calvino. **Revista Caligrama**. Volume 17, número 1. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

SANTIAGO, Maria L. **Aspectos da Subjetividade Contemporânea na análise de Temas, Figuras e Isotopias do Livro As Cidades Invisíveis, de Italo Calvino**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

SANTORO, Roberta C. Gruppo 63: the futurist legacy in the Italian neoavanguardia. **Poets of the Present. Poets of the Past**. Ed. Monica Szuba. Poland, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um Discurso Sobre as Ciências**. 4ª ed. São Paulo, Cortez, 2006.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. 5ª Edição. Bogotá, Arango, 2006.

TAFURI, Manfredo. **Architecture and Utopia - Design and Capitalist Development**. London: The MIT Press, 1976.

ZANINI, Walter. A Atualidade de Fluxus. **ARS**, nº 2-3. São Paulo, 2004. P. 10-21.

ZEIN, Ruth. Brutalismo, Sobre sua Definição. **Arquitextos**. São Paulo, ano 07, nº 084.00, Vitruvius, 2007. Disponível em <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>> Acesso em 10/04/2019.