
UT PIC

— AS ARTES DO COLÉGIO —

TURA

— VOLUME 3 —

POESIS

AS ARTES DO COLÉGIO
VOLUME 3 - UT PICTURA POESIS

AS ARTES DO COLÉGIO

Volume 3 – *Ut pictura poesis*

DIRECÇÃO DA COLECÇÃO:

Rita Marnoto

COORDENAÇÃO:

Rita Marnoto

DESIGN:

Marta Matos

EDIÇÃO:

Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

IMPRESSÃO E ACABAMENTO:

Tipografia Damasceno

LOCAL DE EDIÇÃO:

Coimbra

DATA DE EDIÇÃO:

2019

ISBN:

978-989-54332-0-9

DEPÓSITO LEGAL:

451711/19

O original foi sujeito a apreciação científica por:

António Sousa Ribeiro

Fernando Cabral Martins

AS ARTES DO COLÉGIO
VOLUME 3 - UT PICTURA POESIS

INTRODUÇÃO

RITA MARNOTO

A expressão de Horácio *ut pictura poesis*, vinda das origens dos tempos, mantém nos nossos dias todo o seu *glamour*. As palavras moduladas por Horácio na sua *Ars*, escrita no século I a. C. sob a forma de carta, encontram-se de facto envolvidas por uma aura de fascínio que se projecta pelos séculos. Contudo, nunca o seu deslumbramento se teria tornado tão impressionante como nestas duas décadas, quase esgotadas, do nosso século XXI.

A formulação latina é bi-direccional e nenhuma das suas duas mais óbvias traduções contempla os interstícios do sentido que guarda: a poesia é como a pintura; a pintura é como a poesia. *Ut pictura poesis* vincula esses modos de expressão artística à sua reciprocidade. Tal como a poesia é pintura, assim a pintura é poesia. Acrescente-se que há que entender a dualidade do enunciado, entre pintura e poesia, como metáfora da multiplicidade das artes irmãs que eram as Musas. Numa contemporaneidade marcada pela inclusão e em que o *mix* se instalou, o sentido do tempo pode também ser um dos melhores antídotos contra a banalidade.

Essa movência da expressão será um dos factores que mais contribui, hoje, para o seu impacto. Na verdade, colhe no alvo a tensão plural que impregna os estudos inter-artes. Por um lado, a investigação científica, a organização institucional e o mercado da arte e do trabalho tendem, na actualidade, a fazer valer especialidades e especialismos, vinculados a uma hierarquia entre artes e saberes que é potenciada por linhas divisórias. Por outro lado, a contaminação entre artes, suportes e recursos criativos encontra-se cada vez mais infiltrada no panorama contemporâneo, em derrames pelos territórios do texto contínuo de uma intermedialidade globalizante e que ao mesmo tempo exerce uma grande atracção sobre o espaço da individualidade.

Os ensaios reunidos neste volume projectam o ideal de um *ut pictura poesis* alojado numa prática universitária. São amostragens e fragmentos do quadro mais vasto compreendido pelo método

e pela didáctica do Seminário de Arte Contemporânea I, incluído no plano curricular do programa de doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Cada sessão compreendia duas conferências, ao que se seguia um comentário que integrava as intervenções na planificação metodológica do curso, bem como uma discussão integradora com os palestrantes.

O livro abre-se com Abílio Hernandez, protagonista de uma carreira repartida entre literatura e estudos fílmicos. No seu ensaio mostra de que modo o romance *Ulysses*, de James Joyce, leva o leitor a compreender a condição do livro, da literatura e do mundo em que vive. Seguidamente, Nicole Brenez interroga-se acerca das relações que, na actualidade, correm entre artes fílmicas e artes plásticas e entre arte e documentário, constituindo um território em franca expansão. A sua análise destaca uma responsabilidade que, sem postular o que é o real, leva a um repensamento da história do cinema a partir do cinema comprometido. Por sua vez, Penelope Curtis reflecte sobre a relação de sístole ou de diástole que um museu pode estabelecer com tempo e espaço, tomando como ponto de referência a sua experiência à frente da Tate Britain e do Museu Gulbenkian. Luís Quintais, cruzando estética e antropologia, detém-se sobre o papel desempenhado pela estética, na concepção antropológica de Claude Lévi-Strauss, e sobre a melancolia que ressuma. Isabel Carlos, atenta às mudanças que têm vindo a ocorrer nos últimos anos, traça um panorama do lugar actualmente ocupado pela curadoria e por aquilo que designa como curacionismo. Do seminário de James Elkins sobre os modelos de escrita usados pela história da arte, resultou um capítulo do seu livro *What is interesting Writing in Art History* (2017). Jo Joelson e Bruce Gilchrist, do colectivo London Fieldworks, relatam o trabalho artístico interdisciplinar desenvolvido em ambientes naturais em risco, particularmente nas zonas polares, explanando os fundamentos de uma intervenção de impacto social. Finalmente, Rita Marnoto detém-se sobre *Le città invisibili* de Italo Calvino, intersectando literatura, visualidade e história urbana.

QUALQUER COISA COMO O ÚLTIMO POEMA DE AMOR À CIDADE

RITA MARNOTO

1. O INVISÍVEL

Um dos livros da segunda metade do século xx que inspirou um mais denso caudal de produções artísticas ligadas à visualidade, do desenho à vídeo-arte, apresenta-se afinal, desde o seu título, como sendo dedicado a uma matéria que se caracteriza pela invisibilidade — *Le città invisibili*. Acrescente-se que o seu autor, Italo Calvino, no ensaio *Lezioni americane* incluiu a «Visibilità» entre as qualidades de uma literatura para o próximo milénio, que é aquele em que vivemos.

Facto é que as páginas do romance, uma após outra, confrontam o leitor com descrições e situações dotadas de uma precisão objectual clamorosa. Cada palavra remete para uma coisa ou para uma qualidade, rigorosamente enunciadas em segmentos frásicos sustidos por uma sintaxe límpida.

Fino observador da esfera urbana, o escritor não pode deixar de privilegiar o campo lexical da arquitectura:

[Zenobia] benché posta su terreno asciutto essa sorge su altissime palafitte, e le case sono di bambù e di zinco, con molti ballatoi e balconi, poste a diversa altezza, su trampoli che si scavalcano l'un l'altro, collegate da scale a pioli e marciapiedi pensili, sormontate da belvederi coperti da tettoie a cono, barili di serbatoi d'acqua, girandole marcavento, e ne sporgono carrucole, lenze e gru. (LE CITTÀ INVISIBILI: 384)

[Zenóbia] embora situada em terreno seco, surge sobre altíssimas palafitas, e as casas são de bambu e de zinco, com muitos poleiros e varandas, postas a diferente altura, em andas que se sobrepõem umas às outras, ligadas por escadas de madeira e passeios suspensos, encimadas por miradouros cobertos de alpendres em cone, barricadas de depósitos de água, girândolas cataventos, e sobressaem roldanas, linhas de pesca e gruas. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 47)

Muito frequentemente, Italo Calvino detém-se em panoramas mais vastos que incidem sobre o quadro urbano no seu conjunto. A apresentação de estruturas e redes de relações, que inclui dados quantitativos, não impede, também neste caso, a captação do pormenor que liga escalas diversas de representação:

[Dorotea] quattro tori d'alluminio s'elevano dalle sue mura fiancheggiando sette porte dal ponte levatoio a molla che scavalca il fossato la cui acqua alimenta quattro verdi canali che attraversano la città e la dividono in nove quartieri, ognuno di trecento case e settecento fumaioli. (LE CITTÀ INVISIBILI: 364)

[Doroteia] quatro torres de alumínio se elevam das suas muralhas ladeando sete portas de ponte levadiça sobre o fosso cuja água alimenta quatro verdes canais que atravessam a cidade e a dividem em nove bairros, cada um deles com trezentas casas e setecentas chaminés. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 25)

A dar exactidão ao relato, são utilizadas linguagens especializadas de sectores precisos, tão precisos como, por exemplo, a hidráulica:

[Isaura] gli dei abitano nei secchi che risalgono appesi alla fune quando appaiono fuori della vera dei pozzi, nelle carrucole che girano, negli argani delle norie, nelle leve delle pompe, nelle pale dei mulini a vento che tirano su l'acqua delle trivellazioni, nei castelli di traliccio che reggono l'avvitarsi delle sonde, nei serbatoi pensili sopra i tetti in cima a trampoli, negli archi sottili degli acquedotti, in tutte le colonne d'acqua, i tubi verticali, i saliscendi, i troppopieni, su fino alle girandole che sormontano le aeree impalcature. (LE CITTÀ INVISIBILI: 372)

[Isaura] os deuses habitam nos baldes que sobem pelas roldanas quando saem fora da boca dos poços, nas polés que giram, nos cabrestantes das noras, nas alavancas das bombas, nas pás dos moinhos de vento que puxam a água dos furos artesianos, nos castelos das plataformas que sustêm o aparafusar das sondas, nos reservatórios

suspensos sobre os tetos em cima de andas, nos arcos finos dos aquedutos, em todas as colunas de água, nos canos verticais, nos ferrolhos, nas válvulas, até às girândolas que se sobrepõem aos andaimes aéreos.

(AS CIDADES INVISÍVEIS: 36)

O método experimental de pesquisa científica era bem familiar a Italo Calvino e as relações entre ciência e literatura sempre foram tema privilegiado da sua reflexão ensaística. Cresceu por entre fichas de espécies botânicas e relatórios acerca do cultivo de plantas e espécies vegetais. O pai era agrônomo e a mãe foi a primeira mulher a ensinar botânica numa universidade italiana, a Universidade de Pavia. O casal trabalhou em Cuba durante alguns anos, tendo seu pai dirigido a Estación Experimental Agronómica de Santiago de las Vegas. Foi essa a cidade que serviu de berço ao primeiro filho do casal, Italo, que aí nasceu a 15 de Outubro de 1923 e que aí passou os seus dois primeiros anos de vida, até à transferência para Sanremo. Fiel a uma tradição de família, em 1941 veio a inscrever-se na Faculdade de Agrária da Universidade de Turim, interrompendo porém, em 1944, um curso ao qual nunca se dedicara com convicção, para se juntar aos *partigiani* dos Alpes ocidentais. Terminada a guerra, em 1947 acabará por se licenciar em Letras na Universidade de Florença com uma tese sobre Joseph Conrad.

Era mais do que um exímio conhecedor de plantas, árvores e arbustos. Nas várias casas onde morou nunca dispensava um jardim, que ele próprio cultivava, e quando o espaço em que habitava era mínimo arranjava forma de instalar um canteiro que fosse.

A minúcia das descrições contidas em *Le città invisibili*, que muito devem a um olhar familiarizado com a prática experimental, ressalta igualmente quando referida à esfera natural. É resultado de uma escolha e de uma operação de composição a que não escapa a *expertise* do conhecedor da natureza, quer se trate de flora, fauna ou do mundo mineral:

[Kublai Kan] *una vasca di vetro alta come un duomo per seguire il nuoto e il volo dei pesci-rondine e trarne auspici; una palma che con le foglie al vento suona l'arpa; una piazza con intorno una tavola di marmo a ferro di cavallo, con la tovaglia pure in marmo, imbandita con cibi e bevande tutti in marmo.* (LE CITTÀ INVISIBILI: 391)

[Kublai Kan] *uma piscina de vidro da altura de uma catedral para seguir o nadar e o voar dos peixes-andorinhas e deles extrair auspícios; uma palmeira que com as folhas ao vento toca harpa; uma praça tendo à sua volta uma mesa de mármore em ferradura, com a toalha também de mármore, posta com comidas e bebidas todas de mármore.* (LE CITTÀ INVISIBILI: 55)

O ponto extremo até ao qual pode ser levada essa busca de precisão é bem ilustrado pelas sequências de termos muito próximos, mas não sinónimos, de que Italo Calvino frequentemente se serve para escalpelizar ao pormenor o objecto que coloca perante os olhos do leitor:

[Tecla] le impalcature, le armature metalliche, i ponti di legno sospesi a funi o sostenuti da cavalletti, le scale a pioli, i tralicci. (LE CITTÀ INVISIBILI: 466)

[Tecla] dos andaimes, das armações metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou seguras por cavaletes, dos escadotes, dos postes. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 136)

[Berenice] una rete di fili e tubi e carrucole e stantuffi e contrappesi. (LE CITTÀ INVISIBILI: 495)

[Berenice] uma rede de fios e tubos e roldanas e pistões e contrapesos. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 167)

Ao detalhe da descrição, acrescenta-se uma estratégia de junção e encadeamento que acentua o impacto visual da escrita, transversal a todo o texto de *Le città invisibili*. Consiste na construção de sequên-

cias de objectos, quadros ou situações através de técnicas de justaposição que criam efeitos fílmicos. Por vezes o elenco de itens resulta da montagem ritmada de vários planos de igual extensão, sem deslocação da objectiva, a partir de um olhar que parece apagar-se. Noutras ocasiões, uma sucessão de elementos vai sendo descrita com recurso a um plano longo que se desenvolve em continuidade, o plano sequencial. Aliás, na década de 1960 Italo Calvino trabalhara com o produtor Franco Cristaldi num projecto cinematográfico sobre Marco Polo que contudo nunca chegou ao ecrã [1].

O realismo do plano sequência é, como se sabe, matéria amplamente debatida no campo da cinematografia. Pier Paolo Pasolini, numa intervenção de 1967 que ficou para a história, «Osservazioni sul piano sequenza», sustém que a montagem é a operação transformadora do passado num modo presente, o qual passa a ser o presente histórico capaz de dar sentido à vida. Como possibilidade *post mortem*, tem por destinatário aquele que permanecerá diante do ecrã [2].

[1] Começou a escrever um guião, que apresentou a Suso Cecchi D'Amico e a Luigi Vanza, mas o projecto acabou por não se realizar, muito provavelmente por falta de consenso quanto ao seu teor.

[2] Recorrendo a uma imagem que a história lhe devolveu tragicamente em Ostia, a 2 de Novembro de 1975. Escreve Pasolini no referido artigo: «*La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrarti o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile (nell'ambito appunto di una Semiologia Generale). Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci. / Il montaggio opera dunque sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita.*» (Pasolini 1999: 1. 1560-1561).

«*A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes) e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável e certo, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). Só graças à morte, a nossa vida serve para nos expressarmos. / A montagem trabalha deste modo sobre os materiais do filme (que é constituído por fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos-sequência e de planos subjectivos infinitos), tal como a morte opera sobre a vida.*» (Pasolini 1992: 196, com adaptação).

Em *Le città invisibili* o passado é explicitamente chamado ao presente pelos diálogos entre Kublai Kan e Marco Polo que estruturam o romance, como se fossem a sua moldura, e que se destacam graficamente por serem impressos a itálico. Marco Polo descreve a Kublai Kan as cidades que no passado visitou e o Imperador ouve os seus relatos. É um dos senhores mais potentes do mundo e governa um império desmesurado, que se estende do Pacífico à Europa Central. Contudo, nunca visitou nem possivelmente haverá de visitar as cidades que o constituem. O espaço em que lhe é dado mover-se reduz-se ao seu próprio palácio e aos jardins adjacentes, delimitados por fronteiras que não ultrapassa e por sua vez inacessíveis ao comum dos mortais. Simbolizam uma distância centralizadora proporcional ao poder que detém. Para Kublai Kan, o que existe fora delas é o que Polo lhe traz, através do discurso que a sua objectiva captou, montou e sonorizou.

Se as suas descrições fossem apenas imagens de um passado, não contemplariam a possibilidade *post mortem* inerente à transformação do passado num presente histórico. Ao Imperador interessa o conhecimento e a revitalização das suas cidades, antídoto da melancolia que o corrói e das incongruências que as afectam. A paisagem de Zenobia está saturada de sobreposições e em Isaura os deuses circulam no sistema hidráulico. As interrogações e os comentários de Kublai Kan sucedem-se de modo instigante, incidindo as grandes questões que coloca, de uma forma ou de outra, sobre a relação entre palavras e coisas e sobre a verificabilidade do discurso que ouve. Objectos mentais *in absentia*, as cidades descritas afirmam-se da mesma feita como objecto de um desejo que só poderá ser satisfeito no futuro. Todas elas têm nomes femininos que são o enunciado discursivo desse desejo – invisível.

Marco Polo é um mediador e um estrangeiro que não domina as línguas do extremo Oriente (LE CITTÀ INVISIBILI: 386; AS CIDADES INVISÍVEIS: 51). Para se fazer entender, a certo ponto tira objectos da sua bagagem e gesticula, até que um idioma de comunicação vai sendo encontrado. Contudo, os interesses de Kublai Kan estão bem para além das notícias que o seu emissário lhe traz. O que mais o fascina é aquele vazio que as palavras não preenchem:

Ma ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole. Le descrizioni di città visitate da Marco Polo avevano questa dote: che ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa. (LE CITTÀ

INVISIBILI: 386)

Mas o que tornava preciosos a Kublai todos os factos ou notícias referidos pelo seu inarticulado informador era o espaço que ficava à volta deles, um vazio não preenchido por palavras. As descrições das cidades visitadas por Marco Polo tinham este dom: podia andar-se por elas com o pensamento, nelas podíamos perder-nos, parar a apanhar fresco, ou fugir a correr. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 51)

É nesse espaço livre que o pensamento pode circular como bem entender, parando ou correndo, conforme o desejo. Ao Imperador a quem não é dado viajar pelo território que governa, cativo das fronteiras do seu próprio palácio, não resta senão ir viajando mentalmente pelos vazios da voz do emissário. Descrições rigorosíssimas e planos cinematográficos contêm signos e sinais que remetem para o que está em volta. Como se sabe, qualquer sinal reenvia para um referente, ao qual se encontra ligado de forma não motivada e cujo estatuto é puramente semiótico. O que Marco Polo mostra, diz ou mima funciona como estímulo à descoberta do que fica para além do objecto ou do gesto.

Figura de ficção de *Le città invisibili*, esta personagem saiu de uma outra narrativa de papel, *Il Milione*, trazendo consigo as cidades nela contidas. Além de serem literárias, encontram-se envolvidas pela patine de um enunciado originariamente registado em ano não muito distante de 1289. Perante o processo de *mise en abyme*, implicado por um livro que desdobra outro livro, por uma personagem que desdobra outra personagem e por cidades que desdobram outras cidades, a questão de saber se Marco Polo viu realmente as cidades perde razão de ser. Viu-as noutra livro e ele mesmo saiu doutro livro. A visibilidade e a precisão descritiva não se aplicam ao que é visto e descrito noutra livro. Ou melhor, só através de outro livro pode ser enunciada.

Da mesma feita, este enlace gera efeitos pragmáticos de desdobramento particularmente eficazes pela forma como infecta o leitor. A Kublai Kan é atribuída a mesma cadeira, na sala de cinema onde passa a montagem de Marco Polo, e o mesmo papel, na estrutura diegética de *Le città invisibili*, que cabe ao leitor do livro. Em termos comunicacionais, a personagem do destinatário interno Kublai Kan, que não vê as cidades que afinal possui, corresponde a um desdobramento do leitor. Os relatos que, como destinatário interno, ouve Marco Polo contar, ou talvez recontar, são os mesmos que o leitor, destinatário externo, lê.

Calvino seguiu de perto os grandes passos das correntes do estruturalismo e da semiótica, sem nunca ceder à dialéctica da negatividade e ao descarte da história. Em Itália acompanhou as pesquisas primordiais de Umberto Eco e a génese de *Opera aperta*, publicada em 1962, bem como os desenvolvimentos da escola de semiótica. Em 1967 vai viver para Paris, onde assiste aos seminários de Roland Barthes e de Claude Lévi-Strauss, convive com Michel Foucault e participa na actividade do grupo Oulipo (Ouvroir de la Littérature Potentielle).

Sem ignorar o «vazio não preenchido por palavras», fê-lo valer como apelo às viagens que levam o pensamento por reversos tão fecundos como invisíveis. Por isso é extremamente precisa a descrição dos deuses que circulam no sistema hidráulico de Isaura.

A fantasia, grau mais alto da imaginação desmaterializada, é um lugar onde chove, escreve a propósito da «Visibilità», citando um verso de Dante — «Poi piove dentro a l'alta fantasia» («Depois choveu dentro da alta fantasia», *Purg.* 17. 25; *Saggi*: 1. 697-698; *Seis lições para o próximo milénio*: 101-102). É essa a sua fecundidade.

2. A CIDADE

Uma densa linha de continuidade liga *Le città invisibili* ao resto da trajectória intelectual do seu autor, prolongando-se até às últimas páginas que escreveu. Italo Calvino voltou reiteradamente ao romance de 1972, para a partir dele ir refinando posições e pontos de vista. As várias intervenções que foi dedicando à sua génese e ao seu comentário encontram-se sintetizadas na introdução aposta à edição de *Le città invisibili* que em 1993 saiu na colecção Oscar Mondadori [3], ao que há a acrescentar as reflexões contidas nas *Lezioni americane*.

Convidado pela Universidade de Harvard a proferir as *Poetry Lectures Charles Eliot Norton* do ano académico de 1985-1986, planificou um conjunto de conferências sobre os valores, as qualidades e as especificidades de uma literatura para o próximo milénio (*Six memos for the next millennium*, é o título inglês). O ciclo de lições fora instituído em 1926, para celebrar o dantista e historiador da arte norte-americano Charles Eliot Norton, e a sua regência era pela primeira vez confiada a um escritor italiano. De entre as personalidades anteriormente convidadas para o assumirem contam-se T. S. Eliot, Igor Stravinski, Jorge Luis Borges, Northrop Frye ou Octavio Paz.

As pastas que continham as lições que preparou acabaram por ficar irremediavelmente pousadas sobre a sua secretária, pois Italo Calvino faleceu inesperadamente a 19 de Setembro de 1985. É na lição sobre a «Esattezza» que se encontra a incisiva leitura de *Le città invisibili*, feita pelo seu próprio autor:

Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città. Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo

[3] Segue o texto da conferência proferida na Universidade de Columbia a 29 de Março de 1983, *IC on Invisible Cities*. Bibliografia específica em *Romanzi e racconti*: 3. 1458.

sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate.

Nelle *Città invisibili* ogni concetto e ogni valore si rivela duplice: anche l'esattezza. (SAGGI: 1. 689-670)

Um símbolo mais complexo, que me deu as maiores possibilidades de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas, foi o da cidade. O livro em que creio que disse mais coisas continua a ser *Le città invisibili* (As cidades invisíveis), porque consegui concentrar num único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas; e também porque construí uma estrutura multifacetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas sim uma rede dentro da qual se poderão traçar múltiplos percursos e extrair conclusões plurais e ramificadas.

Em *Le città invisibili* todos os conceitos e valores se revelam duplices: até a exactidão. (SEIS PROPOSTAS: 89)

Para o escritor, a cidade vale como uma espécie de hiper-símbolo que em si condensa as declinações da experiência humana. Trata-se, de facto, de um símbolo dotado de uma extraordinária compactidade antropológica, pela forma como amalgama tempos, tenções e vislumbres, bem como pela sua ligação a outros símbolos com os quais mantém relações intrínsecas.

A exactidão e a minúcia da observação acabam por reverter num processo de expansão do sentido, cuja vertigem é arrastada pela semiose do fantástico. O detalhe é levado a um ponto tal que se projecta sempre por outros níveis de significação a explorar em cadeia, como as várias categorias de cidades o sublinham — «Le città e la memoria», «Le città e i segni», «Le città e gli occhi».

A atitude de Kublai Kan perante os relatos-objecto de Marco Polo desdobra com «Esattezza» a atitude do leitor que discorre por essas pregas, em correlação com os referidos efeitos pragmáticos de *mise en abyme*:

Non sempre le connessioni tra un elemento e l'altro del racconto risultavano evidenti all'imperatore; gli oggetti potevano voler dire cose diverse: un turcasso pieno di frecce indicava ora l'approssimarsi d'una guerra, ora abbondanza di cacciagione, oppure la bottega d'un armaiolo; una clessidra poteva significare il tempo che passa o che è passato, oppure la sabbia, o un'officina in cui si fabbricano clessidre. (LE CITTÀ

INVISIBILI: 386)

Nem sempre as conexões entre um elemento e outro do relato se tornavam evidentes ao imperador; os objectos podiam querer dizer coisas diferentes: uma aljava cheia de flechas indicava ora o aproximar-se de uma guerra ora a abundância de caça ou a oficina de um armeiro; uma clepsidra podia significar o tempo que passa ou que já passou, ou a areia, ou uma oficina onde se fabricam clepsidras. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 51)

Há que decidir se uma aljava cheia de flechas indica a iminência de uma guerra, a abundância de caça ou a proximidade de um armeiro; se uma clepsidra significa a passagem do tempo, a areia ou um fabricante de clepsidras. Cada uma dessas respostas pode conduzir, de vários modos, a uma reflexão acerca das questões fulcrais que concentravam os interesses de Calvino na última fase do seu percurso intelectual e que hoje continuam a manter toda a sua actualidade.

Na associação de uma exactidão extrema à dualidade de sentidos, o duplo erige-se em metáfora do plúrimo. Os contornos de cada objecto e de cada situação apresentados, dissolvidos na fantasia, desdobram-se nas pregas de uma tensão no mínimo ambivalente. Por detrás das coisas alojam-se encruzilhadas profundas a requererem indagação cognoscitiva. Para perseguir a verdade há que as percorrer, fazendo opções que desafiem «o emaranhado das existências humanas».

Por conseguinte, o simbolismo da cidade agrega o da viagem, para com ele formar um organismo simbiótico. Num universo onde nada é dado de uma vez por todas, mas onde o sentido existe, a viagem é o elemento móvel que garante a possibilidade de apreender, de escolher ou de construir esses «múltiplos percursos» e essas «conclusões plurais e ramificadas», como escreve Italo Calvino nessa mesma lição

sobre a «Visibilità». Num artigo de 1980, intitulado «Il viandante nella mappa», o escritor observava não serem tanto os mapas captados a partir do céu a interessarem-lhe, quanto aqueles que desenham trajectos (SAGGI: 1. 426-440). A viagem é o elemento móvel que dá consistência ao valor projectual da cidade, inoculando na vivência o desejo de sentido.

O ser humano é eminentemente social e os mais ancestrais vestígios da sua existência histórica indicam que desde sempre viveu agrupado em cidades, como o mostra Claude Lévi-Strauss. Os grandes avanços da humanidade tiveram a sua origem ou ocorreram em núcleos gregários. Ao longo dos séculos, a *urbs* destaca-se como espaço que materializa as suas capacidades organizativas, cognitivas e criadoras, o que faz da urbanidade um dos mais altos valores da civilização. Aliás, a Itália deu um contributo fundamental ao desenvolvimento do Mediterrâneo com a gestação, em curso a partir do ano de 1 000, do que viria a ser a cidade moderna. A prosperidade desses centros em muito se deve a um sistema que, rompendo as muralhas do feudalismo medieval, instituiu elos cosmopolitas de intercâmbio e de partilha entre quem entra e quem sai. O regime cívico que sustém essa abertura à alteridade, congregando direitos e deveres, funda a cidadania. Essa paisagem histórica oferece a Italo Calvino um terreno ideal para a implantação do sistema de valores éticos em que acredita e que propugna.

A operação de reescrita de *Il Milione*, de Marco Polo, levada a cabo em *Le città invisibili*, é uma das mais portentosas metaficções da literatura contemporânea, pela forma como trabalha a cidade e a viagem, mostrando que o discurso literário e metaliterário pode ser um meio privilegiado de indagação, interrogação e problematização. A modificação de referência que da narrativa de Polo leva à de Calvino, e vice-versa, implica, também ela, uma série de «conexões entre um elemento e outro do relato», potenciadoras de conhecimento simbólico.

O mercador veneziano Marco Polo, a par de Ulisses, de Luís de Camões, de Joseph Conrad ou de Bruce Chatwin, pertence à galeria dos grandes viajantes conhecedores de cidades. Depois de um trajecto

marítimo que o levou até ao extremo oriental do Mediterrâneo, passou a norte das nascentes do Tigre e do Eufrates e inflectiu em direcção ao Golfo Pérsico, para retomar o paralelo 40, a norte dos Himalaias, e seguir pela Bacia do Tarim até Cambalu ou Coblau, a actual Pequim, coração do Império Tártaro. A partir daí, fez expedições até outras zonas, de entre as quais a Birmânia, e recolheu informações sobre o Japão. Regressou através do Mar da China (cuja existência Ptolomeu pusera em causa), bordejando a Península da Indonésia, Java, Ceilão e a costa da Índia, até à entrada do Golfo Pérsico.

Um reflexo cruzado entre espelhos liga o retiro de Kublai Kan, em *Le città invisibili*, à situação de isolamento em que *Il Milione* foi escrito. Tal como o Imperador de um dos mais vastos territórios do planeta vive nos limites do seu palácio, assim Marco Polo, que de cidade em cidade chegou ao Mar da China, escreve o seu livro, surpreendentemente, recluso no espaço fechado onde fora feito prisioneiro pelos genoveses, na sequência da derrota naval sofrida pelos venezianos. *Il Milione* é uma obra elaborada a quatro mãos por Marco Polo e pelo seu companheiro de cárcere, Rustichello da Pisa, conhecido como amanuense que refundiu e recompôs narrativas do ciclo arturiano.

Também *Il Milione*, tal como chegou até nós, tem a particularidade de ser o resultado de uma operação de refundição e recomposição. Além de não se saber exactamente qual a parte que coube a Marco Polo e a Rustichello da Pisa na sua elaboração, não há muitas certezas nem acerca da língua em que a obra foi originariamente redigida, nem sobre o seu título, nem sobre a fisionomia específica do seu texto. Dela não se conhece o autógrafo nem um apógrafo, dissolvidos que foram por uma imediata e célere circulação. A crítica textual agrupou os cerca de 150 manuscritos que se conhecem em duas grandes famílias, cuja tradição se pode intersectar, e em vários filões tradutivos. A família das redacções franco-italianas dá-lhe o título de *Le divinement dou monde*, a descrição do mundo. A família das redacções francesas apresenta-se sob o título de *Livre des merveilles*, livro das maravilhas. Integra manuscritos preciosos, ricamente decorados por imagens mirabolantes, o que, associado à dilatação de quadros fantasiosos e de cenas de batalha, mostra a atracção que exercia sobre

um público de corte sedento de evasão literária. Diferentemente, as versões toscanas são elaboradas com materiais modestos e o seu texto é mais directo, privilegiando informação sobre cidades, rotas, mercados e mercadorias que seria de grande utilidade em ambiente comercial. O título *Il Milione*, que é o mais corrente, identifica a obra com o viajante, Marco Polo, do ramo Emilion. Por sua vez, as versões venezianas gozaram de grande prestígio, em nome da que seria a língua do famoso viajante. A partir de uma delas foi feita uma tradução latina, por determinação da ordem dominicana, que atingiu uma circulação planetária e cuja re-elaboração se encontra vinculada a instâncias ideológicas discriminatórias.

A dissolução de um original acerca do qual pouco se sabe tem por contraponto a sua reconstrução e a sua re-escrita, ao longo dos séculos, por todos os leitores-recompiladores que o foram moldando e adaptando a expectativas específicas e ao mesmo tempo diferenciadas, potenciando a escala de difusão de um enunciado tão invisível como as cidades que descreve. Com *Le città invisibili*, Italo Calvino acrescenta, de certa forma, mais um elo a essa cadeia de mediações geradora de novos discursos. O romance desdobra a fala do prisioneiro que percorreu o Extremo Oriente, bem como o provável registo escrito do seu companheiro de cela, na voz que relata e no ouvido que escuta uma viagem por cidades. Aliás, um clássico é uma obra revivificada pelo ruído de fundo [4].

A cidade é um dos símbolos que melhor se presta a exprimir a complexidade e a compactidade desta rede de comunicação entre espaços, tempos, leitores e formas de expressão.

[4] Refiro-me ao seu artigo que ficou conhecido como «Perché leggere i classici», originalmente publicado com o título «Italiani, vi esorto ai classici», em *L'Espresso* de 28-06-1981, pp. 58-68 (*Saggi*: 2. 1816-1824.); (1991). Porquê ler os clássicos?. In Italo Calvino, *Porquê ler os clássicos* (7-13). Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

3. MUNDOS POSSÍVEIS E CONSTRANGIMENTOS

As duas imagens escolhidas por Italo Calvino para a capa de *Le città invisibili* representam cidades imaginárias a que a arte dá consistência. O escritor encontrava-se profundamente envolvido na esfera da edição, tendo desempenhado um papel muito activo na renovação do panorama editorial da Itália do pós-guerra. Trabalhava então na casa Einaudi e acompanhava de perto a preparação das suas próprias obras para o prelo.

Os primeiros textos que escreveu saíram em duas publicações periódicas que relançaram a cultura italiana do imediato pós-guerra, *Il Politecnico* (1945-1947) e *L'Unità* [5], num trabalho de colaboração partilhado com dois amigos que o marcaram, Elio Vittorini (na sequência de cuja morte prematura, em 1966, foi viver para França) e Cesare Pavese (cujo suicídio, em 1950, o abalou profundamente). O primeiro emprego que conseguiu na editora Einaudi foi o de modesto vendedor de livros a prestações, logo passando a redactor, até que em 1950 assumiu as funções de director do gabinete de imprensa e de consultor editorial.

A escolha de uma imagem de cidade, para a capa de um livro cujo título contempla cidades invisíveis, oferece-se ao olhar como sinalética primordial do jogo de tensões nele inscrito. Torna-se, pois, um elemento peritextual basilar da sua leitura.

[5] Entre 1948 e 1949, virá a coordenar a secção cultural de *L'Unità*, que tinha honras de terceira página. Abandonou o Partido Comunista Italiano em 1956, na sequência da invasão soviética da Hungria. Com Elio Vittorini funda, em 1959, a revista *Il Menabò*, uma das primeiras publicações periódicas a reflectir o interesse despertado pelas experiências de neo-vanguarda que então começavam a dar os seus melhores frutos em todos os campos artísticos. As páginas da revista abriram-se ao debate de temas prementes, como as relações entre literatura e indústria, oferecendo oportunidade de vir a público, em alguns casos pela primeira vez, a uma nova geração de jovens escritores — Lucio Mastrorardi, Stefano d'Arrigo, Elio Pagliarani, Giovanni Giudice, Amelia Rosselli, Ottiero Ottieri, Paolo Volponi, Umberto Eco, Giorgio Manganelli ou Edoardo Sanguineti.

Para a primeira edição, de 1972 (Einaudi, colecção Supercoralli), a escolha recaiu sobre a tela de René Magritte, *Le Châteaux des Pyrénées* [6], que ilustra a sobrecapa (FIG. 1). Cinco anos depois, quando a obra sai em edição de bolso (Einaudi, colecção Nuovi Coralli), a capa reproduz o desenho de Claude-Nicolas Ledoux para a *Maison des gardes agricoles* [7] da nova cidade de Maupertuis (FIG. 2). Ambas as imagens surpreendem pela transposição de elementos materiais e construtivos muito concretos para o domínio do fantástico, através de combinações alternativas, cuja consistência é puramente virtual.

A tela de Magritte desafia as leis da gravidade, ao colocar no seu centro uma massa pétreia imensa e compacta, suspensa no ar. É esse rochedo que comporta o núcleo de uma cidade acastelada que parece feita da mesma matéria. O próprio título da tela identifica-a como um elemento arquitectónico dotado de uma história, um castelo ou um palácio, vinculando-a ao tempo. A impossibilidade física da levitação confronta-se com uma evolvente em que o mundo natural se encontra bem representado, acrescentando ao domínio mineral o gasoso e o líquido. Uma evanescência de nuvens e ondas em movimento, desenhadas em cores claras e serenas, mas frias, serve de moldura à massa mais escura do rochedo, coroada por uma cidade.

Por sua vez, o globo posicionado no centro da plancha de Claude-Nicolas Ledoux destaca-se como ficção técnica envolvida por um quadro natural produtivo. O desenho faz parte de um plano visionário. Associa o mais regular dos volumes geométricos, a esfera, às mais improváveis possibilidades construtivas, na medida em que os meios que na época eram correntemente usados trabalhavam com arestas e planos. A forma esférica do edifício e a sua porta, que é citação de um templo, assinalam o centro do poder. Contudo, as duas pontes suspensas que se encontram no ângulo de visão sugerem dois eixos que se cruzam no seu interior e que, ao mesmo tempo, sustentam o

[6] Ólio sobre tela, 1959 (h 200 x l 140 cm), Israel Museum, Jerusalém.

[7] Desenho sobre papel, 1785-1789, ed. em gravura por Daniel Ramée (1847). *L'architecture de C. N. Ledoux*. Paris: Lenoir, t. 2, plate 254 (ed. fac simile, Princeton University, 1984). Calvino predispôs um corte do original que exclui elementos de evidente simbologia maçónica, como seja a triangulação no terreno, direccionada para um sol radioso.

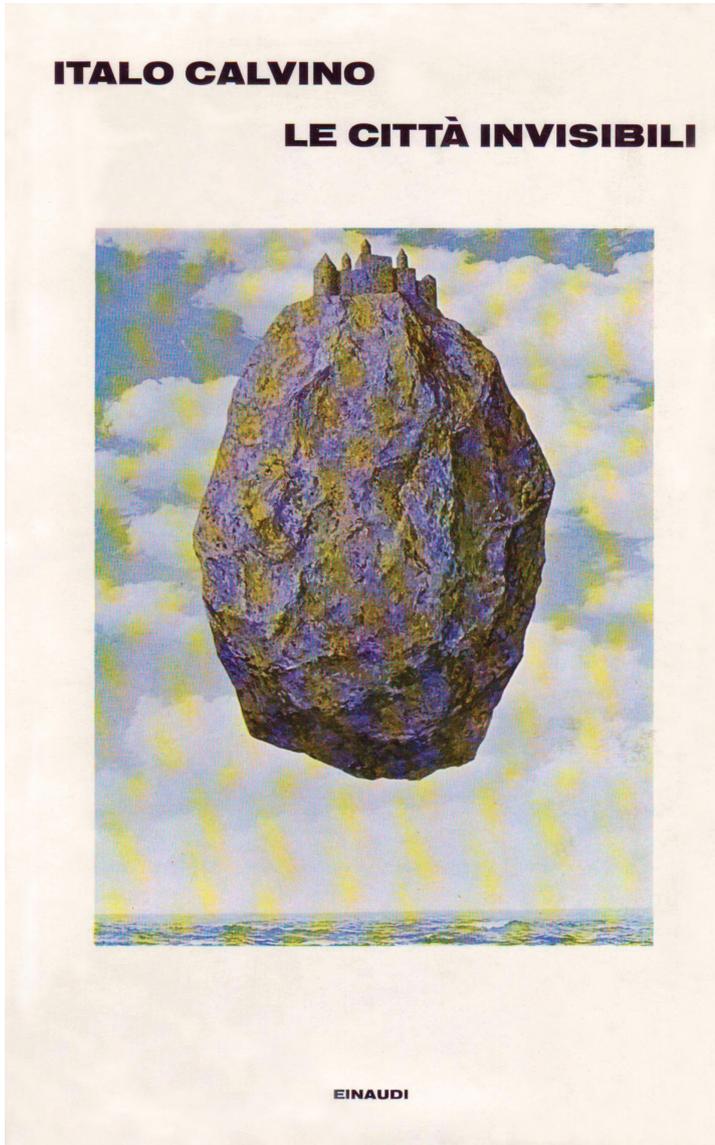
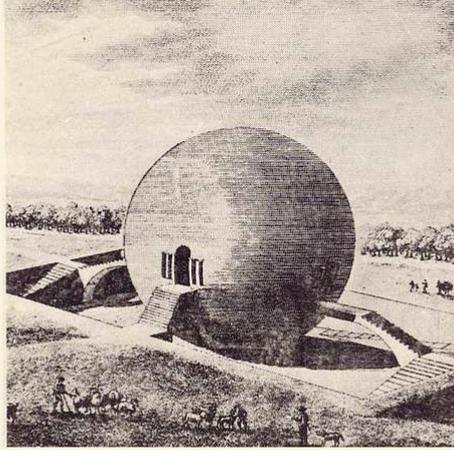


FIG. 1
Capa de Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972.

Italo Calvino Le città invisibili



Einaudi

FIG. 2

Capa de Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1977.

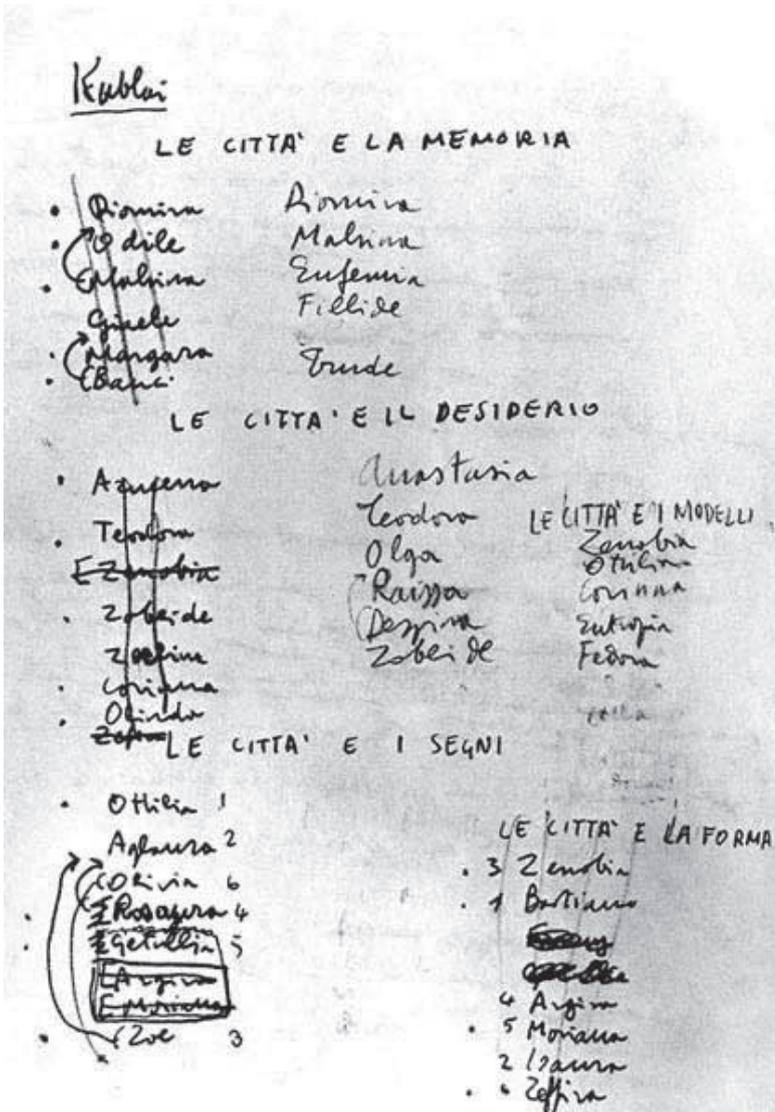


FIG. 3 Esquemas de Italo Calvino para a estruturação de *Le città invisibili*. Manuscrito autógrafo, *Internet Culturale*.

edifício. O mais antigo sinal conhecido para representar uma cidade é uma cruz. Os eixos consagram o encontro da diversidade e também a liberdade de transpor fronteiras nos dois sentidos, de descobrir o novo dentro ou fora dela, de observar, avaliar ou negociar.

De uma forma ou de outra, Calvino põe em evidência as capacidades, que são apanágio do ser humano, de projectar cidades virtuais susceptíveis de ultrapassarem os constrangimentos da ciência e da natureza, embora sem os ignorar. O que daí resulta é uma forte aliança entre o potencial criativo e o potencial cognoscitivo da imaginação. A tensão entre, por um lado, a exactidão e os constrangimentos de uma ordem e, por outro lado, as possibilidades combinatórias de elementos muito precisos, sempre surpreendentes, que dentro dela podem ser exploradas, são os princípios que regem a estrutura de *Le città invisibili*.

O próprio escritor explica a génese do livro, no texto que mais tarde serviu de apresentação à edição de 1993. Durante algum tempo foi registando descrições de animais, personagens históricas, cidades e objectos em folhas soltas que ia arrumando em pastas. Contudo, o maço formado por cidades era aquele cujas proporções mais intensamente cresciam. Começou então a meditar como seria possível fazer dessa pasta um livro.

Daí resultou, numa primeira fase, a ordenação dessas fichas em categorias: «Le città e la memoria», «Le città e il desiderio», «Le città e i segni», «Le città sottili», «Le città e gli scambi», «Le città e gli occhi», «Le città e il nome», «Le città e i morti», «Le città e il cielo». Posteriormente, deu-se conta que, para completar o seu catálogo, era necessário acrescentar duas outras categorias, «Le città continue» e «Le città nascoste», tendo expressamente elaborado a descrição de mais dez cidades para preencher essas casas. Onze tipologias, cada uma das quais é representada por cinco peças, perfaz um total de cinquenta e cinco cidades.

Esta distribuição perfeitamente calibrada tanto se poderá considerar devedora ao apreço pelo rigor taxionómico do observador da natureza, como ao simpatizante do estruturalismo. Contudo, o seu alcance é bastante mais vasto. Para formarem um livro, as cidades careciam de um modelo organizador e Italo Calvino descartou, desde o primeiro momento, o recurso a um enredo narrativo, não obstante sempre tivesse designado *Le città invisibili* como romance.

As descrições são micro-textos a serem articulados num macro-texto orgânico, como num livro de poemas. Uma vinculação à cadeia de determinações entre causa e efeito, própria de uma intriga, não se coadunava com a insuficiência que o escritor reconhecia aos esquemas explicativos da razão. Desse modo, Italo Calvino transpunha para a literatura a perda de confiança nas grandes meta-narrativas totalizantes de cariz histórico ou científico, cujo conteúdo se ia esvaziando ou se ia mesmo revelando falseador. As respostas que avança ao debate acerca do paradigma moderno, em acto há algum tempo, são de ordem literária. Encontram-se alinhadas com alguns marcos miliários da pós-modernidade que haviam de vir à luz nos anos subsequentes — o ensaio que François Lyotard publicará em 1979, *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, ou as formas arquitectónicas que, um ano depois, sob o lema *La presenza del passato*, serão expostas na Bienal de Veneza por arquitectos com os quais aliás mantinha elos de proximidade.

No seu espólio conservam-se esquemas que ilustram bem a perseverança com que foi procurando um quadro matemático e uma forma geométrica que lhe correspondesse, susceptíveis de estruturarem as cidades e as categorias em que se inseriam (FIG. 3). O que daí resultou foi a forma de um losango construído por séries numéricas. Considerando que cada uma das onze categorias de cidades é representada cinco vezes, que cada vez que surge é numerada por ordem crescente e que o livro é composto por nove capítulos, daí resulta o seguinte esquema matemático-geométrico:

Cap. I	1
	2-1
	3-2-1
	4-3-2-1
Cap. II	5-4-3-2-1
Cap. III	5-4-3-2-1
Cap. IV	5-4-3-2-1
Cap. V	5-4-3-2-1
Cap. VI	5-4-3-2-1
Cap. VII	5-4-3-2-1
Cap. VIII	5-4-3-2-1
Cap. IX	5-4-3-2
	5-4-3
	5-4
	5

O triângulo superior, formado pelas primeiras quatro linhas, compreende os números das cidades que surgem no primeiro capítulo pela respectiva ordem e que são dez. As sete linhas seguintes compreendem os números das cidades, sempre cinco, pela ordem em que surgem nos sete capítulos subsequentes. Por sua vez, o triângulo inferior, formado pelas últimas quatro linhas, compreende os números das cidades do último capítulo pela respectiva ordem e que são igualmente dez.

Percursos descendentes na vertical com numeração contínua crescente, horizontais com numeração contínua decrescente e oblíquos descendentes que, lidos da esquerda para a direita, repetem o mesmo algarismo e, da direita para a esquerda, alternam séries de números pares e ímpares, travejam a rede assim estruturada. Outras representações gráficas deste mesmo esquema podem ser feitas, as quais não se afastam, em termos gerais, destes princípios ordenadores.

Também o índice do romance tem uma particularidade. Nos outros livros das coleções onde foi editado, costumava figurar no fim. Contudo, Calvino coloca-o no início, deslocando a sua função, de apendicial, para essencial. Cuidadosamente preparado (FIG. 4), esse primeiro texto a ser oferecido aos olhos do leitor oferece-se como uma espécie de guia das cidades através das quais poderá desenhar o seu percurso.

Essa opção organizativa encontra-se estritamente ligada à participação de Italo Calvino no grupo Oulipo durante o período em que viveu em Paris, sem que a tal seja redutível. As experiências desenvolvidas nesse laboratório visavam um cruzamento entre literatura e matemática através da aplicação de esquemas numéricos e seriais à criação literária, num momento em que a informática estava a dar os seus primeiros frutos. O escritor era desafiado a seguir certas regras que tanto podiam explorar uma matriz clássica, no domínio das formas métricas fixas, como regras criadas *ad hoc*. É este o caso do lipograma, em que uma letra é sistematicamente cortada, do tautograma, em que todas as palavras começam pela mesma letra, ou da ante-rima, colocada no início e não no fim do verso. Esses esquemas não eram sentidos como uma mera restrição, mas antes como um jogo que explorava e mostrava as potencialidades de uma literatura sujeita a regras matemáticas. O nome do laboratório exprime bem esse propósito — Ouvroir de la Littérature Potentielle. Os escritores Raymond Queneau e Georges Pérec, bem como o matemático François Le Lionnais contavam-se entre os mais activos membros do grupo e uma das poucas empresas tradutivas de Italo Calvino foi precisamente *Les fleurs bleues*, de Queneau, para italiano.

Apesar disso, Calvino não se limita à experimentação de um mero lance fenoménico ou de uma grelha que valha por si. O beco sem saída a que uma tal opção conduziria é posto em evidência por um dos últimos diálogos entre Kublai Kan e Marco Polo, no oitavo capítulo. O mensageiro do Imperador dispõe as mercadorias sobre os ladrilhos pretos e brancos do pavimento, num reenvio por demais evidente para a imagem do tabuleiro de xadrez, usada por Saussure e pela corrente estruturalista. Kublai Kan reflecte sobre a ordem invisível

que rege as cidades e sobre as regras a que corresponde a sua evolução. Contudo, não consegue encontrar nenhum modelo condizente com essa partida de xadrez. Esforça-se então por se concentrar nos vários estádios do tabuleiro, como formas sucessivas contidas pelo sistema, numa tentativa de abranger a diacronia. O resultado é que o verdadeiro sentido do jogo lhe escapa, pois quando termina sabe perfeitamente se perdeu ou se ganhou, mas não o que perdeu ou o que ganhou. Essa grelha abstracta contém o nada:

A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla... (LE CITTÀ INVISIBILI: 462)

À força de desmaterializar as suas conquistas para as reduzir à essência, Kublai chegara à operação extrema: a conquista definitiva, de que os multiformes tesouros do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a um pedaço de madeira aplainada: o nada...

(AS CIDADE INVISÍVEIS: 132)

Nestas páginas, fica também contida uma advertência ao leitor de *Le città invisibili* relativamente à deriva por esse nada. Há várias instâncias que o corroboram. Por um lado, os constrangimentos implicados pelo esquema combinatório que sustém o romance funcionam como um desafio a enfrentar quer pelo escritor, quer pelo leitor. Por outro lado, o esquema é enquadrado numa moldura que sustenta uma subtilíssima operação de revisitação literária.

As regras que inervam a organização do romance redundam em restrições inapeláveis que no seu avesso deixam porém em aberto inúmeras possibilidades de novas combinações. O esquema pode ser percorrido em vários sentidos, mas para além disso, como o próprio escritor o observou no citado passo do ensaio sobre a «Esattezza», possibilita a construção de percursos de viagem intermitentes ou zigzagueantes entre as várias cidades, livremente desenhados, criando diálogos à distância e associações entre elementos metafóricos com

valências antinómicas ou contíguas. Da mesma feita, os trajectos que assim são delineados assumem a cidade, assintoticamente, como desenho urbano e como forma integradora do relacionamento humano que cimenta o valor da urbanidade. O ludismo reverte pois, para quem explorar os seus caminhos, num capital cognoscitivo e de relação que conjuga exactidão e riqueza simbólica, racionalidade e capacidade de imaginação, projecto individual e projecto cívico, «tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas».

Ao colher no fundo do tempo o primeiro relato de um viajante laico sobre o Oriente, *Il Milione*, para o desdobrar noutro livro, Italo Calvino relança uma projecção que oferece ao ser humano a possibilidade de se pensar como ser imanente e histórico. A dilatação da fantasia do viajante, que aliás encontra sólidos antecedentes na família dos manuscritos franceses, envolve o romance num tom visionário que instiga a confutação de um Imperador sempre relutante em aceitar o definitivo. Bastaria este confronto entre as duas personagens de *Le città invisibili* para mostrar que nenhum sistema é gratuito quando oferece a possibilidade de o pensar.

Para ver uma cidade, não basta ter os olhos abertos, escreve Calvino em 1977, num passo que poderia ser um comentário à invisibilidade que colocou no título do seu romance. Para a compreender, há que fazer tábua rasa de preconceitos de modo a destrinçar, por entre uma grande massa de elementos, o essencial do accidental. São os constrangimentos desse transvase entre forma material e forma mental que permitem atingir a sua estrutura:

Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e le capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona.

(SAGGI: 1. 346)

Para ver uma cidade não basta ter os olhos abertos, é preciso antes de mais nada deitar fora tudo o que impedir de vê-la, todas as ideias recebidas, as imagens pré-construídas que continuam a estorvar o campo visual e a capacidade de compreender. Depois tem de se saber simplificar, reduzir ao essencial o enorme número de elementos que a cada segundo a cidade põe diante dos olhos de quem a observa, e ligar os fragmentos esparsos num desenho analítico e ao mesmo tempo unitário, como o esquema de uma máquina, pelo qual se possa compreender como funciona. (PONTO FINAL: 341)

4. A UTOPIA PULVISULAR

A perda de urbanidade, a massificação da cultura, o poder dos média, a degradação do ambiente, o descarte da história, o nivelamento banalizador, o consumismo, os desmandos do neoliberalismo e todos aqueles aspectos negativos da que hoje é correntemente designada como globalização mereceram agudas reflexões a Italo Calvino já no período em que, juntamente com Elio Vittorini, dirigia a revista *Il Menabò* (1959-1967). A crença na literatura como forma empenhada de agir sobre o mundo é uma constante ao longo do seu percurso intelectual. Os seus primeiros contos e o seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), integram-se no movimento neo-realista, embora o jovem escritor já então operasse uma deslocação muito sintomática dos padrões do realismo para o campo da fantasia.

O final da década de 1950 e o início da seguinte foram, para a Itália, um período de grandes transformações e de vivos entusiasmos. Depois de mais de duas décadas de fascismo, a Itália tornava-se um dos países mais industrializados da Europa e uma das maiores potências económicas do mundo. Os resultados do plano Marshall, aplicado a partir de 1947, foram um factor não secundário da assinatura, sob a égide de Alcide De Gasperi, em Roma, no ano de 1957, dos tratados que lançaram as bases da Comunidade Europeia.

A irrupção dos novos modelos de planificação industrial, agrícola e urbana foi acompanhada pela eclosão de alguns dos movimentos de neo-vanguarda mais arrojados da Europa. O neo-experimentalismo literário, a arte programada, o neodadaísmo, a pop art, a arte povera, o conceptualismo e a nova música modificaram profundamente o tecido cultural italiano, tirando partido da tensão formal, muitas vezes com recurso aos avanços técnicos contemporâneos.

Contudo, os sinais do reverso desse *boom* não tardaram a fazer-se sentir, coagulados nas contestações de 1968 e na radicalização de posições das décadas seguintes, os anos de chumbo. Foram acompanhados por movimentos de contracultura fortíssimos, desenvolvidos em direcções tão diversificadas que os estilhaços que lançaram não raro se despenharam sobre o seu próprio campo de actuação.

Em 1968 Italo Calvino encontrava-se a viver em Paris, mas não participou nas barricadas. O empenhamento era, para o escritor, um projecto actuante e infiltrado no tempo, resultante de uma interrogação aprofundada e inclusiva que envolvia todas as instâncias em jogo. Essa atitude dialogante será um dos factores que confere maior acuidade às suas posições, no umbral do questionamento entre moderno e pós-moderno.

Símbolo muito significativo do presente, *Le città invisibili* carregam os sintomas de todas essas conturbações em acto, embora haja duas categorias de cidades que de forma mais incisiva lhes respondem, «Le città continue» e «Le città nascoste». Trata-se das duas tipologias que, como acima se notou, o escritor sentiu necessidade de acrescentar ao seu esquema compositivo, quando a obra se encontrava numa fase adiantada de elaboração.

À medida que o romance avança, depois de uma categoria de cidades atingir a sua quinta representação, em seu lugar é introduzida uma nova tipologia. «Le città continue» e «Le città nascoste» adensam-se no extremo inferior do losango desenhado pelo esquema do livro e, além disso, encontram-se ligadas por um percurso que estabelece entre elas relações intrínsecas de complementaridade.

Apesar de nenhuma das cidades descritas ser impermeável à indiferenciação e à desordem que afectam e ameaçam a vida gregária, «Le città continue» expõem, muito particularmente, a degradação da megalópolis indistinta. Na apresentação do seu romance Italo Calvino destaca-as explicitamente, mostrando a sua preocupação pela destruição do ambiente em nome de grandes sistemas tecnológicos afinal falíveis, o que o leva a considerar a escala desmesurada da cidade como cara e coroa de duas crises, crise da megalópolis e crise da natureza («Presentazione»: IX). Com efeito, em «Le città continue» concentram-se alguns dos símbolos mais inquietantes da perda de referências antropológicas.

Leonia («Le città continue. 1») é uma cidade imaculada, onde só há o mais moderno, e cuja opulência fica patente em tudo o que os seus habitantes diariamente deitam fora, para adquirirem coisas ainda mais actuais. À sua volta estende-se um anel de lixo que, juntando-se

aos de outras cidades, forma um aterro contínuo, no qual irrompem crateras em constante ebulição que são as próprias cidades. A todo o momento são ameaçadas pelas avalanches de lixo do seu passado.

Trude («Le città continue. 2») assemelha-se a tantas outras cidades, com o mesmo aeroporto, os mesmos subúrbios, as mesmas mercadorias, e onde até as conversas se repetem. O viajante que não mostrar interesse por Trude poderá trocá-la por outra cidade, que será porém igual.

Procopia («Le città continue. 3») aumenta a sua população a um ritmo acelerado, conforme o viajante o vai verificando nas estadias que todos os anos faz nessa cidade. O vale, o milheiral, a colina e o céu vão deixando de se ver, cobertos por rostos calmos e sorridentes, todos iguais. O quarto de hotel onde o viajante fica alojado é sempre o mesmo, mas também esse espaço se vai enchendo de hóspedes, aliás todos eles muito cordatos, a ponto de não se poder movimentar.

Cecilia («Le città continue. 4») é uma cidade-parábola que Marco Polo descreve a Kublai Kan, para satisfazer o seu desejo de saber o que há entre as cidades. Aí conheceu, em tempos transactos, um pastor em transumância a quem ensinou o nome da cidade, pois ele só conhecia o nome dos pastos que ficavam entre as cidades. Passado tempo, perdeu-se ele próprio numa malha onde tudo era igual. Foi o mesmo pastor, acompanhado por umas poucas cabras raquíticas, a explicar-lhe que aquela era Cecilia, a cidade que mistura todas as cidades e donde não se consegue sair.

Pentesilea («Le città continue. 5») é anunciada pela negativa: não se ergue no meio da planície, nem tem uma porta que assinale a sua entrada, nem é dado ao viajante saber se está dentro ou fora dela. Há quem nela durma e quem nela trabalhe, mas não há quem nela viva. Também não se consegue perceber se tem um passado ou se é periferia de si mesma.

«Le città continue» encarnam os aspectos mais negativos da suburbanidade que invadiu a sociedade pós-moderna, com a acumulação contínua de imundices materiais e mentais que satisfaz necessidades impostas pelo consumo, a massificação niveladora de lugares e de formas de comunicação, a contiguidade desqualificada e acrítica entre

espaços densificados e vazios e uma indiferenciação que converte as cidades numa grande periferia desprovida de centro. E, contudo, isso não impediu Italo Calvino de considerar *Le città invisibili* «qualcosa come l'ultimo poema d'amore alla città» («Presentazione»: IX; «qualquer coisa como o último poema de amor à cidade»). É a salvaguarda da cidade a ditar-lhe esse poema de amor, como tal último.

Incansável viajante, também ele, era um bom conhecedor de todo o tipo de cidades. Com uma bolsa da Ford Foundation, passou seis meses nos Estados Unidos entre Novembro de 1959 e Maio do ano seguinte. Admirava Chicago e Nova Iorque, que para si eram verdadeiras cidades. Apreciou a beleza de São Francisco, porém com uma certa desilusão, por não lhe oferecer nada para descobrir. Já a escala de Los Angeles o levava a considerá-la invivível. Nos relatos de viagem conta que mudou de hotel várias vezes para se tentar aproximar do centro, porém sem sucesso. Apenas variava o exílio, num espaço desmesurado e desorgânico onde era difícil comunicar e tudo se tornava provincianismo (SAGGI: 2. 2508-2510; UM OTIMISTA: 126-127). Em 1976 tem a mesma ideia ao percorrer o trajecto entre Quioto e Osaca (SAGGI: 1. 565-572).

Conhecer as cidades implicava, para Italo Calvino, uma aguda compreensão das questões, colocadas pela escala urbana, que no período em que preparava *Le città invisibili* estavam na ordem do dia. O país que reconstruía o seu tecido edificado a partir dos escombros da segunda guerra era um pólo dinâmico e avançado dos novos programas de construção social e de todo o debate teórico que levou à revisão do movimento moderno. A eficácia dessas operações de alojamento encontrava no programa do Tiburtino, em Roma, e de Gallarate, em Milão, dois laboratórios privilegiados. Simultaneamente, no quadro do debate internacional gerado em torno da teoria da cidade, a designada *tendenza* liderava a revisão do movimento moderno, tendo por figuras de proa Carlo Aymonino e Aldo Rossi, que foi um dos projectistas de Gallarate.

Deve-se a este último o ensaio que em 1966 vem mostrar de que modo a cidade é um conjunto orgânico de elementos racionalmente estruturados, *L'architettura della città*. A concepção de Rossi assinala uma viragem de página da teoria urbana e Italo Calvino encontra-se

indubitavelmente alinhado pela *tendenza*, ao referir-se à cidade como «un disegno analitico e insieme unitario». Desenvolvendo a sua teoria, o arquitecto de Gallarate publicará em 1981 a *Autobiografia scientifica*, cujas páginas consagram uma mais íntima fusão do normativismo estruturalista com a história e o lugar. Por essa via, mostra também como a imaginação se pode moldar às combinações possíveis e identitárias que constroem a cidade e a cidadania. Nesse sentido, foi ele um atento leitor de Italo Calvino.

No atlas que Kublai Kan possui e em que todas as cidades do seu império e dos reinos vizinhos estão regularmente desenhadas, há uma parte de sombra em que acaba e começa aquilo que cidade não é, se a cidade é uma forma orgânica:

Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città. Nelle ultime carte dell'atlante si diluivano reticoli senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma. (LE CITTÀ INVISIBILI: 476)

Onde as formas esgotam as suas variações e se desfazem, começa o fim das cidades. Nas últimas cartas do atlas diluía-se reticulados sem princípio nem fim, cidades em forma de Los Angeles, em forma de Kyoto-Osaka, sem forma. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 147)

Apesar disso, Leônia, Trude, Procopia, Cecília e Pentésilea, e as Los Angeles e as Quioto-Osaca não deixam de fazer parte de *Le città invisibili*, em nome de uma literatura que não ilude um princípio de realidade nem os grandes problemas que a contemporaneidade enfrenta. A cidade é um símbolo e um símbolo é dotado da plurivalência que requer a interpretação.

O célebre ensaio «La sfida al labirinto», publicado nas páginas de *Il Menabò* em 1962 e coligido em 1980 na recolha *Una pietra sopra*, expõe o entendimento da pós-modernidade como empenho cívico apostado em traçar uma síntese dos complexos problemas deixados em aberto pelo moderno (SAGGI: 1. 105-123; PONTO FINAL: 109-126). Para Italo Calvino, a diversidade, a complicação e o misto felicidade-infelicidade

da cultura de massas, se sob uma perspectiva estritamente atomizada não ultrapassam a contingência, em termos de futuro constituem o campo donde hão-de emergir novos valores. A saída do labirinto requer a indagação de pistas e escolhas, passando a excluídos aqueles que se conformam com o seu jogo ou que ignoram os seus desafios.

Essa tomada de posição, que na altura suscitou vivas reacções, lança uma espécie de programa ao qual se irá entregar. *Le città invisibili*, juntamente com a série de escritos sobre Charles Fourier na qual trata o tema da utopia, escrita pelos mesmos anos e também compilada em *Una pietra sopra* (SAGGI: 1. 274-314; PONTO FINAL: 273-310), podem ser lidos como expansão dessa ideia.

Os ensaios que dedica a Fourier permitem conhecer directamente a forma como concebia a utopia. Acreditando sem reservas no seu papel libertador, como oportunidade de alternativa ao presente, só entende o apregoado fim das utopias como efeito de totalitarismos que cerceiam a capacidade de pensar e de imaginar, ou seja, o humano. Em seu entender, o fulcro da questão reside no seu enraizamento no tempo, o que faz com que, ao longo dos séculos, tenham vindo a ser concebidos vários tipos de utopia. Os grandes sistemas orgânicos pertencem ao passado, não tendo cabimento nos não-lugares da contemporaneidade. Deixam espaço, porém, a outras idealizações de campos de energia utópica. Aliás, o interesse e o fascínio que sente pela cidade de Fourier não o impede de observar que a ambicionada libertação do humano e das suas paixões redundava afinal numa forma de organização de tal modo calculada e dirigida que deixa pouco espaço para a espontaneidade. Em seu entender, a utopia contemporânea tem de ir para além quer do racionalismo da utopia iluminista, que estabelece à partida um sistema de predisposições, quer da indeterminação da utopia marxista, que pressupõe a exploração como consolação para uma desagregação da sociedade capitalista sempre a fazer, quer da negatividade dos bátratos infernais e do totalitarismo tecnológico.

À luz do activismo voluntarista do artigo de 1962, «La sfida del labirinto», as respostas que a utopia dá aos problemas do presente não podem deixar de decorrer da indagação e do potenciamento desse próprio presente, por mais fragmentado e dissoluto que ele seja, na

sua diversidade. Partículas mínimas à deriva, tão infinitésimas como gotas gasosas — é nelas que se aloja essa fecunda e portentosa capacidade, apanágio do ser humano, de ver e construir o invisível, a utopia pulviscular:

Certo ultimamente anche il mio bisogno di rappresentazione sensoriale della società futura è scemato. Non per vitalistica rivendicazione dell'imprevedibile, né per cinica rassegnazione al peggio, o perché abbia riconosciuto la superiorità dell'astrazione filosofica nell'indicarmi l'auspicabile, ma forse solo perché il meglio che m'aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa. (SAGGI: 1. 314)

É certo que ultimamente a minha necessidade de representação sensorial da sociedade futura também se reduziu. Não por vitalística reivindicação do imprevisível, nem por cínica resignação ao pior, ou porque tenha reconhecido a superioridade da abstracção filosófica para me indicar o desejável, mas talvez só porque o melhor que eu espero ainda é outro, e tem de se procurar nas pregas, nas vertentes em sombra, no grande número de efeitos involuntários que o sistema mais calculado traz consigo sem saber que talvez mais do que noutro lugar esteja aí a sua verdade. Hoje a utopia que procuro não é mais sólida do que é gasosa: é uma utopia pulverizada, corpuscular, suspensa. (PONTO FINAL: 310)

Assim termina o ensaio de 1973 que depois veio a intitular «Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pulviscolare» / «Sobre Fourier 3. Despedida. A utopia pulviscular». A negação de uma necessidade pré-determinada tem por contraponto o privilégio dos espaços fluidos e abertos que deixam terreno livre à interpretação e margem à criatividade. Nesse mesmo ensaio, Italo Calvino compara a utopia pulviscular a uma cidade, uma cidade que não pode ser fundada por nós, mas se funda

ela mesma dentro de nós, na nossa capacidade de a imaginar e de a pensar, e que dessa feita nos habita, entre encontros e desencontros.

Infiltradas pelo pulvísculo, as várias cidades do romance não são, no seu conjunto, nem absolutamente perfeitas, nem absolutamente infernais. Mostra-o explicitamente a outra categoria que Calvino acrescentou ao seu romance numa fase adiantada de elaboração, «Le città nascoste». Todas elas evidenciam uma plurivalência que, inerente ao simbolismo da cidade, é feita das partículas gasosas da utopia pulviscular.

Olinda é uma cidade em círculos que se compreendem mutuamente (LE CITTÀ INVISIBILI: 464; AS CIDADES INVISÍVEIS: 138). Em Raissa alternam-se a cidade feliz e a cidade infeliz (LE CITTÀ INVISIBILI: 483; AS CIDADES INVISÍVEIS: 155-156). Marozia é a cidade do rato e da andorinha que se liberta dele (LE CITTÀ INVISIBILI: 489-490; AS CIDADES INVISÍVEIS: 161-162). Teodora é devassada por uma fauna, perigosa para o ser humano, cuja exterminação leva a que do letargo da biblioteca despertem grifos, quimeras e dragões (LE CITTÀ INVISIBILI: 493-494; AS CIDADES INVISÍVEIS: 165-166).

«Le città nascoste» são aquelas onde a crítica especializada mais insistentemente tem captado o sentido profundo do livro. A última cidade descrita, a «città nascosta» de Berenice, encerra uma espécie de sùmula das questões da justiça e da injustiça que fazem a urbanidade (LE CITTÀ INVISIBILI: 495-496; AS CIDADES INVISÍVEIS: 167-168). Berenice é a cidade justa e injusta, numa vertigem de sobreposições e implicações em cadeia. Mas o que Marco Polo quer que Kublai Kan perceba perfeitamente é que todas as Berenices futuras estão presentes, em gérmen, na Berenice de hoje, o que é uma forma de a entregar e de entregar a sua história a quem a habita:

Dal mio discorso avrai tratto la conclusione che la vera Berenice è una successione nel tempo di città diverse, alternativamente giuste e ingiuste. Ma la cosa di cui volevo avvertirti è un'altra: che tutte le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili. (LE CITTÀ INVISIBILI: 496)

Da minha conversa retirarás a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas a coisa de que pretendia avisar-te é outra: que todas as Berenices futuras já estão presentes neste instante, envolvidas uma dentro da outra, apertadas empilhadas inextricáveis.

(AS CIDADES INVISÍVEIS: 168)

Se o bem e o mal não são absolutos, existindo pois no espaço e no tempo, essa dualidade vale como possibilidade. A cidade é o lugar onde o global pode não anular o local e onde o ultraje da dignidade pode não impedir a defesa dos desprotegidos. A multiplicidade dessa rede possibilita uma utopia que só pode ser pulvercular.

No último diálogo do livro, Kublai Kan contempla um grande atlas que contém cidades prometidas que existem no pensamento, mas ainda não foram descobertas ou fundadas. Têm nomes lendários ou que saem das páginas de utopias literárias: Nuova Atlantide, Utopia, Città del Sole, Oceana, Tamoé, Armonia, New-Lanark, Icaria. Depois de percorrer cinquenta e cinco cidades, tantas quantas as da *Utopia* de Thomas More, *Le città invisibili* conduzem até à cidade futura:

[C]ercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. (LE CITTÀ INVISIBILI: 498)

[Procurar] e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 170)

Numa época de crise da cidade e da cidadania que põe em perigo a distinção entre urbano e suburbano, Italo Calvino escreve qualquer coisa como o último poema de amor à cidade.

BIBLIOGRAFIA

1. ITALO CALVINO

CALVINO, ITALO (1992). *Romanzi e racconti*. Ed. Claudio Milanini; Mario Barengi; Bruno Falchetto. Milano: Arnoldo Mondadori, 2 vols.

CALVINO, ITALO (1995). *Saggi. 1945-1985*. Ed. Mario Barengi. Milano: Arnoldo Mondadori, 2 vols.

LE CITTÀ INVISIBILI = CALVINO, ITALO (1992). *Romanzi e racconti*: 2. 357-498.

UNA PIETRA SOPRA = CALVINO, ITALO (1995). *Saggi. 1945-1985*: 1. 5-405.

LEZIONI AMERICANE = CALVINO, ITALO (1995). *Saggi. 1945-1985*: 1. 627-753.

CORRISPONDENZE DAGLI STATI UNITI = CALVINO, ITALO (1995). *Saggi. 1945-1985*: 1. 2497-2679.

«PRESENTAZIONE» = CALVINO, ITALO (1993). «Presentazione». In Italo Calvino, *Le città invisibili* (v-xi). Milano: Mondadori.

INTERNET CULTURALE. *Cataloghi e Collezioni digitali delle Biblioteche Italiane*.
http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_208.html (consultado a 30-01-2018).

AS CIDADES INVISÍVEIS = CALVINO, ITALO (2015). *As cidades invisíveis*. Trad. José Colaço Barreiros. Alfragide: Leya.

PONTO FINAL = CALVINO, ITALO (2003). *Ponto final. Escritos sobre literatura e sociedade*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

SEIS PROPOSTAS PARA O PRÓXIMO MILÉNIO = CALVINO, ITALO (1990). *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*. Inclui o texto inédito Começar e acabar. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

UM OTIMISTA = CALVINO, ITALO (2016). *Um otimista na América. 1959-1960*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: D. Quixote.

2. ENSAIOS

BARENGHI, MARIO (2009). *Italo Calvino*. Bologna: Il Mulino.

BELPOLITI, MARCO (1996). *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi.

FIGUEIRA, JORGE (2017). Fragmentos rossianos na arquitectura portuguesa. *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 12, 35-47.

JÚDICE, NUNO (2015). O construtor de cidades. In Italo Calvino, *As cidades invisíveis* (11-15). Alfragide: Leya.

LAVAGETTO, MARIO (2001). *Dovuto a Calvino*. Torino: Bollati Boringhieri.

MCLAUGHLIN, MARTIN L. (1998). *Italo Calvino*. Edinburg: Edinburg University Press.

MENGALDO, PIER VINCENZO (1991). Aspetti della lingua di Calvino. In Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie* (227-291). Torino: Einaudi [1988].

PASOLINI, PIER PAOLO (1999). *Empirismo eretico*. In Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Ed. Walter Siti; Silvia De Laude; Cesare Segre; Nico Naldini. Milano: Arnaldo Mondadori, 2 vols.

PASOLINI, PIER PAOLO (1982). *Empirismo hereje [herege]*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim.

PUREZA, JOSÉ MANUEL (2003). Os muitos dialectos da emancipação. In Rita Marnoto (Ed.), *Leonardo express* (57-59). Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da FLUC, Edarq.

YÉLANOS MARTÍNEZ, MARÍA ANTONIA (2017). O fim da guerra e a génese das novas vanguardas italianas dos anos de 1960. In Rita Marnoto (Ed.), *Vanguardas* (195-206). Coimbra: CAUC.

[S. N.] (1996). *Italo Calvino. Um roteiro*. Lisboa: Teorema.

AUTORES

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO é Professor Associado (aposentado) do Colégio das Artes e da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Doutorado em Literatura Inglesa, com História e Estética do Cinema criou a área de Estudos Fílmicos na UC em 1986. Ocupou os cargos de Pró-Reitor da Cultura, Director do Colégio das Artes e do Teatro Académico de Gil Vicente, Presidente de Coimbra Capital Nacional da Cultura e da Associação Portuguesa de Programadores Culturais.

NICOLE BRENEZ é Professora de Cinema na Universidade de Paris 3, dedicando-se, em particular, ao cinema de vanguarda. As suas pesquisas privilegiam John Cassavetes, Abel Ferrara, Jean-Luc Godard ou Philippe Grandrieux. Dedicou vários estudos à análise fílmica, criando uma metodologia e um vocabulário que são hoje largamente utilizados pela crítica de cinema.

PENELOPE CURTIS doutorou-se na Universidade de Oxford com a tese *Sculpture after Rodin*, foi Directora do Henry Moore Institute de Leeds, da Tate Britain de Londres e, entre 2015 e 2018, do Museu Gulbenkian de Lisboa. Faz parte do júri do Turner Prize desde 2010.

JAMES ELKINS é historiador e crítico de arte. Responsável pela cátedra de História da Arte, Teoria e Crítica do Art Institute of Chicago. Membro do Conselho Consultivo do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

LUÍS QUINTAIS nasceu em 1968. Poeta, ensaísta e antropólogo, é Professor da Universidade de Coimbra. Publicou treze livros de poesia. Foi distinguido com os prémios Aula de Poesia de Barcelona, PEN Clube Português, Prémio Fundação Luís Miguel Nava, Prémio Fundação Inês de Castro, Prémio António Ramos Rosa e Prémio Associação Portuguesa de Escritores.

ISABEL CARLOS é licenciada em Filosofia pela Universidade de Coimbra e mestre em Comunicação Social pela Universidade Nova de Lisboa com a tese *Performance ou a arte num lugar incómodo* (1993). Crítica de arte desde 1991. Assessora e organizadora de inúmeras exposições, entre 2009 e 2015 foi directora do CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

BRUCE GILCHRIST E JO JOELSON criaram na cidade de Londres, em 2000, o projecto London Fileldworks que se propõe promover uma prática artística interdisciplinar, através da colaboração criativa. Valorizando a ecologia como rede em que sociedade, natureza e tecnologia se intersectam, trabalham no campo societário, da instalação, da escultura, da arquitectura, do vídeo e da escrita.

RITA MARNOTO é Professora da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. No Colégio das Artes coordenou, entre 2011 e 2017, o Seminário de Arte Contemporânea I do doutoramento em Arte Contemporânea e os Seminários de Escrita I e II do mestrado em Crítica de Arte e de Arquitectura.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

RITA MARNOTO

5

E SE UM LIVRO, DE REPENTE, ME ENSINASSE A LÊ-LO?

ULYSSES, DE JAMES JOYCE

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO

7

INITIATIVES PLASTIQUES DANS LES FORMES DOCUMENTAIRES FILMIQUES CONTEMPORAINES

NICOLE BRENEZ

27

THE INNER EYE. JOURNEYS AROUND THE MUSEUM

PENELOPE CURTIS

43

A MELANCOLIA DO MESTRE DAS CORRESPONDÊNCIAS.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, HOJE

LUÍS QUINTAIS

53

DA CURADORIA PARA O CURACIONISMO

ISABEL CARLOS

67

THE IDEA OF EXEMPLARY WRITING IN ART HISTORY

JAMES ELKINS

75

ÍNDICE

LONDON FIELDWORKS. POLARIA FIELDWORK AND INSTALLATION

JO JOELSON, BRUCE GILCHRIST

81

QUALQUER COISA COMO O ÚLTIMO POEMA DE AMOR À CIDADE

RITA MARNOTO

91

AUTORES

129

VOLUME 1
ARTE E UNIVERSIDADE

VOLUME 2
VANGUARDAS

VOLUME 3
UT PICTURA POESIS