

Universidade do Minho
Escola de Arquitectura

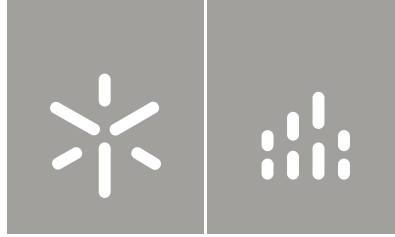
Ana Carina Oliveira Silva

Para uma Cartografia Imaginária
Desfragmentação de "*As Cidades Invisíveis*"
de Italo Calvino

Ana Carina Oliveira Silva
Para uma Cartografia Imaginária
Desfragmentação de "*As Cidades Invisíveis*" de Italo Calvino

UMinho | 2013

outubro de 2013



Universidade do Minho
Escola de Arquitectura

Ana Carina Oliveira Silva

Para uma Cartografia Imaginária
Desfragmentação de "*As Cidades Invisíveis*"
de Italo Calvino

Tese de Mestrado
Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao
Grau de Mestre em Arquitectura

Trabalho efetuado sob a orientação do
Eduardo Fernandes

outubro de 2013

DECLARAÇÃO

Nome: Ana Carina Oliveira Silva

Correio electrónico: a.carinaoliveira.s@gmail.com

Número do Bilhete de Identidade:12359515

Título da dissertação:

Para uma Cartografia Imaginária (Desfragmentação de “*As Cidades Invisíveis*” de Italo Calvino)

Ano de conclusão: 2013/14

Orientador(es): Eduardo Fernandes

Designação do Mestrado:

Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao Grau de Mestre em Arquitectura

Escola de Arquitectura

Departamento de Arquitectura

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Guimarães, ___/___/_____

Assinatura: _____

Agradecimentos

A presente dissertação apenas foi possível com o apoio do orientador e professor Eduardo Fernandes a quem gostaria de agradecer toda a ajuda e incentivo ao longo deste processo. Gostaria de agradecer o apoio de alguns amigos que ao demonstrarem interesse pelo tema suscitaram várias conversas e algumas discussões calorosas, em especial a duas amigas sociólogas, a Anita e a Inês, que devido às suas áreas de estudo sempre apresentaram pontos de vista pertinentes, ajudando-me a refletir sobre a cidade mediante um olhar sociológico; ao Duarte e à Marta pelo seu olhar arquitetónico e amizade sempre presente; ao Caleb pela sua visão poética e auxílio no inglês e em particular gostaria de agradecer à minha família por todo o apoio a todos os níveis, em especial aos meus pais e à minha irmã.

Para os meus pais.

Índice

Preâmbulo	11
1. <i>As Cidades Invisíveis (Le Città Invisibili)</i>	13
1.1_ <i>Desfragmentando As Cidades Invisíveis</i>	19
2.1_ <i>As cidades e a memória (Le Città e la memoria)</i>	27
2.1.1_ <i>Diomira</i>	31
2.1.2_ <i>Isidora</i>	32
2.1.3_ <i>Zaira</i>	33
2.1.4_ <i>Zora</i>	33
2.1.5_ <i>Maurília</i>	34
2.2_ <i>As cidade e o desejo (Le Città e il desiderio)</i>	37
2.2.1_ <i>Doroteia</i>	40
2.2.2_ <i>Anastásia</i>	41
2.2.3_ <i>Despina</i>	42
2.2.4_ <i>Fedora</i>	43
2.2.5_ <i>Zobaida</i>	43
2.3_ <i>As cidades e os sinais (Le Città e segni)</i>	45
2.3.1_ <i>Tamara</i>	48
2.3.2_ <i>Zirma</i>	49
2.3.3_ <i>Zoé (Zoe)</i>	49
2.3.4_ <i>Hipácia (Ipazia)</i>	51
2.3.5_ <i>Olívia (Olivia)</i>	51
2.4_ <i>As cidades subtis (Le Città Sottili)</i>	53
2.4.1_ <i>Isaura</i>	57
2.4.2_ <i>Zenóbia</i>	58
2.4.3_ <i>Armillia</i>	59
2.4.4_ <i>Sofrónia</i>	60
2.4.5_ <i>Octávia</i>	61
2.5_ <i>As cidades e as trocas (Le Città e gli scambi)</i>	63
2.5.1_ <i>Eufémia</i>	67
2.5.2_ <i>Cloé</i>	67
2.5.3_ <i>Eutrópia</i>	68
2.5.4_ <i>Ersília</i>	69

2.5.5_ Esmeraldina	70
2.6_ <i>As cidades e os olhos (Le Città e gli occhi)</i>	73
2.6.1_ Valdrada.....	76
2.6.2_ Zembrude.....	76
2.6.3_ Bauci.....	77
2.6.4_ Fílias	78
2.6.5_ Moriana	78
2.7_ <i>As Cidades e o nome (Le Città e il nome)</i>	81
2.7.1_ Aglaura	85
2.7.2_ Leandra	85
2.7.3_ Pirra	86
2.7.4_ Clarice	87
2.7.5_ Irene	88
2.8_ <i>As cidades e os mortos (Le Città e i morti)</i>	89
2.8.1_ Melânia (Melania).....	92
2.8.2_ Adelma.....	93
2.8.3_ Eusápia (Eusapia).....	94
2.8.4_ Árgia (Argia).....	95
2.8.5_ Laudomia.....	96
2.9_ <i>As cidades e o céu (Le Città e il cielo)</i>	97
2.9.1_ Eudóxia (Eudossia).....	100
2.9.2_ Bersabeia	101
2.9.3_ Tecla.....	102
2.9.4_ Períncia (Perinzia).....	102
2.9.5_ Andria.....	104
2.10_ <i>As cidades contínuas (Le Città continue)</i>	105
2.10.1_ Leónia (Leonia).....	108
2.10.2_ Trude.....	109
2.10.3_ Procópia (Procopia)	110
2.10.4_ Cecília (Cecilia)	111
2.10.5_ Pentesileia.....	112
2.11_ <i>As cidades ocultas (Le Città nascoste)</i>	115
2.11.1_ Olinda.....	117
2.11.2_ Raissa.....	118

2.11.3_ <i>Marozia</i>	119
2.11.4_ <i>Teodora</i>	119
2.11.5_ <i>Berenice</i>	120
3_ Considerações Finais.....	123
Referências Bibliográficas:.....	137

Resumo

Para uma Cartografia Imaginária pretende interpretar todos os lugares que o leitor/a vê ao viajar pelas *Cidades Invisíveis*. O caminho traçado por Calvino desvenda-nos subtis relações entre personagens sem nome, que nos contam como vivem, onde vivem ou onde poderiam viver. Ao deixar em aberto quais são as cidades descritas, o autor conduz o nosso imaginário por diversos cenários e épocas sem nunca ser possível identificar, com uma certeza inequívoca, a cidade que o autor retrata. Esbate-se a cidade real e a cidade utópica para nascer a *cidade invisível*.

A *desfragmentação* que se apresenta nesta dissertação resulta de uma intenção de refletir sobre a cidade. Neste sentido, a nova sequência narrativa que aqui propomos corresponde a uma análise realizada sob o ponto de vista arquitetónico e urbanístico, mas abriu espaço a que outras áreas que se consideraram pertinentes se inscrevessem e diluíssem nesta análise. As cidades foram reagrupadas e analisadas sequencialmente, segundo o tema em que se inserem, e foram realizados vários quadros onde se procuraram conexões variáveis, consoante os pressupostos que interessava analisar. À semelhança do que acontece num *tabuleiro de xadrez*, tema recorrente no texto, as cidades (como peças) foram deslocadas, propondo novas ligações.

Foi possível estabelecer uma conexão entre as várias narrativas de *As Cidades Invisíveis*; aliás, a sua leitura individual torna-as incompletas, sendo apenas na sua continuidade que se complementam. A estrutura dúplice presente na obra é uma das características que estimula a criação de esquemas abstratos, onde se estabelecem ligações que impulsionam a especulação sobre diversos temas, tendo sempre como pretexto uma vontade de pensar a cidade.

Abstract

The intention of this *Imaginary Map* is to interpret all the places which the reader visits while he is traveling through *The Invisible Cities*. The path traced by Calvino unveils to us the subtle relationships between unnamed characters who tell us how they live, where they live or where they could live. In order to leave the described cities open for interpretation, the author leads our imagination through several scenes and times without identifying, with certainty, which city he is describing. The real city and the utopian city merge into the *Invisible City*.

The intended defragmentation of this dissertation is the result of a reflection upon the city. In this sense, we propose a narrative which corresponds sequentially to an architectural and urban analysis, but gives way to other areas. The cities were grouped according to the subject in which they belonged, and were charted according to their themes even as other connections appeared in the process. The recurring theme in the text is similar to a chessboard, where the cities, like pawns, were displaced by proposing new connections.

It was possible to establish a connection between the various narratives of *The Invisible Cities* and even though each city's individual reading makes them incomplete (on their own), only in its continuity do they complement each other. The dual structure (of good and bad) in this work is one of the characteristics that stimulates the creation of abstract schemes, which establish connections that drive speculation on various topics, always having, as a pretext, a willingness to think about the City.

Preâmbulo

*"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." (CALVINO, 1990:89)*

As *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, é uma obra literária que inspira novos modos de olhar e refletir sobre a cidade. A sua análise introduz inevitavelmente uma nova interpretação, assumidamente subjetiva. Os temas em que se enquadram as cidades referidas no livro servem de mote para a exposição de assuntos que se julgam pertinentes. No entanto, é a vontade de introspeção e deambulação que Calvino desperta no leitor que estimula e permite a elaboração da presente dissertação. As *Cidades Invisíveis* cria no leitor uma **cartografia imaginária**, que se alimenta de imagens de cidades reais e de imagens de cidades fictícias, que podem surgir através da literatura, do cinema, da banda desenhada ou de projetos arquitetónicos e urbanísticos utópicos.

A *desfragmentação* que pretendemos fazer da obra resulta de uma intenção de refletir sobre a cidade. Neste sentido, a análise da obra é realizada sob o ponto de vista arquitetónico e urbanístico, mas abre espaço a que outras áreas (que se afirmem pertinentes) se inscrevam e diluam nesta análise. Face às imagens sugeridas pelo autor, propomo-nos identificar as cidades descritas e, principalmente, enquadrá-las num discurso sobre a cidade.

Os cinquenta e cinco pequenos contos (ou apólogos-poemas, como os define o seu autor) que constituem o livro são organizados em onze temas, apresentados alternadamente em nove capítulos. A desfragmentação que aqui se apresenta propõe uma nova leitura do livro, agrupando as cidades consoante o tema em que se inserem; ao longo de todo o processo foram realizados vários quadros onde se enfatizaram conexões e se procurou reorganizar as cidades. À semelhança de um jogo de xadrez, tema recorrente no texto, as peças foram deslocadas, propondo novas ligações.



fig.1

1. As Cidades Invisíveis (Le Città Invisibili)

Enquadramento

Queria falar da minha predilecção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela combinatória, pelas proporções numéricas, e explicar as coisas que escrevi à luz da minha fidelidade à ideia de limite, de medida...Mas talvez tenha sido precisamente esta ideia de limite a suscitar a do que não tem fim: a sucessão dos números inteiros, as rectas euclidianas... (CALVINO, 1990:85/86)

As Cidades Invisíveis, escrita em 1972, foi considerada a obra mais emblemática de Italo Calvino. É composta por 55 cidades de nome feminino intercaladas por diálogos entre o mercador veneziano Marco Polo e o imperador mongol Kublai Khan. As cidades que compõem o império de Kublai Khan surgem como personagens dotadas de diferentes carácteres. Estão inseridas em onze temas que vão indicando o assunto abordado: *memória, desejo, sinais, subtis, trocas, olhos, nome, mortos, céu, contínuas e ocultas*. No entanto, apesar de cada cidade se inserir num tema específico é possível encontrar relações entre os temas.

O primeiro obstáculo que se coloca na análise surge na definição do género¹ da obra. Não é perceptível se nos deparamos com um romance, um livro de contos, um tratado filosófico, ou se as pequenas narrativas são fábulas, contos ou poemas-apólogos. Calvino qualifica os seus textos "*entre o apólogo e o pequeno poema*"². A dificuldade em definir o género estende-se à estrutura formal da obra sendo difícil classificar se as nove partes em que se divide são capítulos, secções ou unidades.

(...) cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequentialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas. (CALVINO, 1990:86)

A organização dos textos reflete uma ideia de cidade que se transforma num processo contínuo de construção e de desconstrução. A numeração dos textos, crescente e decrescente, também pode ser analisada como o reflexo do império de Kublai Kan, que deambula entre a decadência e a esperança de um futuro. A dualidade construção/desconstrução é expressa engenhosamente na constituição formal da obra e está presente em todas as cidades, talvez mais explicitamente na cidade *Tecla* (*As cidades e o céu*. 3).

- *Porque demora tanto tempo a construção de Tecla?* - os habitantes sem deixarem de içar baldes, de soltar fios de prumo, de mover para baixo e para cima longas trinchas, respondem: - *Para que não comece a destruição.* (CALVINO, 2002:130)

À semelhança de um labirinto, as cidades de Calvino estimulam diversos percursos dando espaço à interpretação do/a leitor/a numa linha temporal e espacial descontínua. No entanto, essa aparente descontinuidade orienta simbolicamente o/a leitor/a para o caminho pretendido pelo autor. Ao longo da descrição das várias cidades apercebemo-nos de uma dualidade que se repete: o autor começa por conduzir o/a

¹ MATTA, Eduarda Regina da; RIBAS, João Amalio; SGOBARO ZANETTE, Lúcia. *Cidades inexistentes, cavaleiros invisíveis: questões da pós-modernidade em Italo Calvino*. Rev. Let. São Paulo, n.2, p.153-169, jul./dez. 2011.

² CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milénio*. Trad. José Colaço Barreiros. Teorema, 1990.

leitor/a num sentido para, em seguida, o/a surpreender exibindo um ponto de vista antagónico da mesma cidade. Em cada apólogo é desenhada uma ilusão e, sucessivamente, a respetiva desilusão. O elemento fundamental no entendimento da obra é o seu índice, onde se encontra a chave que a permite interpretar. O índice é a bússola da sua *cartografia imaginária*, um elemento chave da descodificação da obra.

Na ilha da obra *A Utopia*, de Thomas Moore, acontece o oposto: "*Na Utopia, tudo está de tal modo previsto e organizado, que é raríssimo verem-se obrigados a construir de novo. Reparem-se as deteriorizações presentes e prevêem-se até as possíveis.*"³ A relação entre *A Utopia* e *As cidades invisíveis* também se manifesta através da utilização da metáfora do jogo de xadrez, do interesse pelos números e da dualidade da existência humana.

"Praticam no entanto duas espécies de jogos que têm muita semelhanças com o nosso xadrez: o primeiro é a batalha aritmética, no qual o número vence o número; o outro é o combate dos vícios e das virtudes. Mostra este último com evidência a anarquia dos vícios, o ódio que os separa, e no entanto o seu perfeito acordo quando se trata de atacar as virtudes. Mostra ainda quais são os vícios opostos a cada uma das virtudes" (MOORE, 1972:80)

Em *A Utopia* surge uma nova imagem da mulher (para a época), não completamente emancipada, mas apta para o trabalho, tornando-se um fator fundamental na organização da sociedade dos utopianos. "*Compreendê-lo-eis facilmente se pensardes nas inúmeras pessoas ociosas que existem nas outras nações. Em primeiro lugar, quase todas as mulheres, que constituem metade da população, e a maior parte dos homens nos povos em que as mulheres trabalham.*"⁴

Talvez o facto de todos os nomes⁵ das *cidades invisíveis* serem nomes de mulheres pretenda ser uma crítica à aparente invisibilidade ou negligência das mulheres na cidade. "*A cidade é uma memória organizada. As mulheres são as esquecidas da História*".⁶ O facto de Italo Calvino nomear todas as cidades com nomes de mulheres e a obra se intitular *As Cidades Invisíveis* faz-nos ponderar se o autor não se referirá à invisibilidade da mulher na cidade ao longo da história. Por outro lado, não deixa de ser curioso perceber que em 27 apólogos o autor faz referência a personagens femininas (ver, em Anexo, o quadro 6), o que constitui quase metade da obra, que é constituída por 55 cidades, um número ímpar. Esta ausência de simetria inquieta-nos e faz-nos questionar se não existirá alguma peça oculta neste puzzle que restabeleça o equilíbrio.

³ MOORE, Thomas. *A Utopia*. Trad. Dr. José Marinho. Guimarães Editores, 1972, p.92.

⁴ *Idem*, p.90.

⁵ Em alguns casos a etimologia do nome auxilia na identificação do assunto ou da possível cidade discutida.

⁶ ARENDT, Hannah. *Proposição de uma nova malha de leituras da cidade*, consulta em link: http://www.habiter-autrement.org/22_sex/18_genre.htm, 20/10/2013.

Existe ainda outro paralelismo entre *As Cidades Invisíveis* e *A Utopia*: às 54 cidades utopianas, Calvino acrescenta uma cidade, que se acredita ser *Berenice* (*As cidades ocultas_5*), a última do livro. O nome *Berenice* induz-nos a pensar que talvez exista uma ligação com o poema *Sobre a Cabeleira de Berenice de Calímaco*, poema que se insere num manifesto poético que quebrou com as regras poéticas de Homero, como veremos no capítulo 2.11.5.

Nesta obra, Calvino demonstra a sua paixão pela numerologia, a inspiração na ciência e o fascínio pela simetria. Em 1967, quando se mudou para Paris ligou-se ao grupo "*Ouvroir de littérature potentielle*" (*OuLiPo* - Oficina de Literatura em Potencial), fundado pelo escritor Raymond Queneau, onde partilhavam do seu fascínio pelos modelos matemáticos e científicos, regendo-se por regras pré-estabelecidas para construir as obras⁷. Italo Calvino identificava-se especialmente com Georges Perec devido à sua semelhança de método e de pensamento.

Outro exemplo daquilo a que chamo «hiper-romance» é La vie mode d'emploi de Georges Perec, romance longuíssimo mas construído com muitas histórias que se cruzam (...) O puzzle dá ao romance o tema do enredo e o modelo formal. Outro modelo é o corte de um prédio parisiense típico, em que se desenrola toda a acção, um capítulo por quarto, cinco andares de apartamentos de que se enumeram os móveis e os adornos e se narram as transferências de propriedade e as vidas dos seus habitantes, bem como dos ascendentes e descendentes. O esquema do edifício como um «biquadrado» de dez quadrados por dez: um tabuleiro de xadrez em que Perec passa de uma casa para outra (ou seja, de um compartimento para outro, ou seja, de um capítulo para outro) por meio de movimentos de cavalo, segundo uma certa ordem que permite tocar sucessivamente todas as casas. (São cem capítulos? Não, são noventa e nove, este livro ultra-acabado deixa intencionalmente uma pequena saída para o incabado.) (CALVINO, 1990:142/143)

Esta ideia de livro construído como um tabuleiro de xadrez também se aplica, como veremos, a *Cidades Invisíveis*. Tentando compreender o jogo que aí decorre, procuramos recuperar a ordem inicial das peças, desfragmentando a obra.

⁷ DINIZ, Dilma Castelo Branco. *As cidades imaginárias de Italo Calvino e Georges Perec*. CALIGRAMA, Belo Horizonte, 6:29-43, julho 2001, consulta em link: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/341/291>, 19/04/13.

1.1_Desfragamentando As Cidades Invisíveis

"Em La città invisibili todos os conceitos e valores se revelam dúplices: até a exactidão. Kublai Khan a certa altura personifica a tendência racionalizante, geometrizante ou algebrizante do intelecto e reduz o conhecimento do seu império à combinatória das peças de um tabuleiro de xadrez: as cidades que Marco Polo lhe descreve com grande abundância de pormenores, ele representa-as com uma outra disposição de torres, cavalos, bispos, reis, rainhas e peões, nas casas brancas e pretas. A conclusão final a que o leva esta operação é que o objecto das suas conquistas não é senão o quadrado de madeira em que se situa cada peça: um emblema no nada... Mas nesse momento dá-se um golpe de teatro: Marco Polo convida o Grão Kan a observar melhor o que ele julga ser o nada: (...) Na realidade, a minha escrita sempre se debateu entre dois caminhos que correspondem a dois tipos diferentes de conhecimento: um que se move no espaço mental de uma racionalidade incorpórea, em que se podem traçar linhas que conjugam pontos, projecções, formas abstractas, vectores de forças; e o outro que se move num espaço repleto de adequação minuciosa do escrito ao não-escrito, à totalidade do dizível e do não dizível. (...) Oscilo continuamente entre estes dois caminhos, e quando sinto que explorei ao máximo as possibilidades de um lanço-me no outro, e vice-versa. Assim, nos últimos anos tenho alternado os meus exercícios sobre a estrutura do conto com exercícios de descrição, que é uma arte actualmente muito descurada." (CALVINO, 1990:89-92)

Em *As Cidades Invisíveis* é possível estabelecer uma ligação entre as várias narrativas; aliás, a sua leitura individual torna-as incompletas sendo apenas na sua continuidade que se complementam. A estrutura dúplice presente na obra estimula a criação de esquemas abstratos, onde se estabelecem ligações, e impulsiona a especulação sobre diversos temas que surjam como pretexto para dissertar sobre a cidade. Ao deixar em aberto quais são as cidades descritas, o autor conduz o nosso imaginário por diversos cenários e épocas sem nunca ser possível identificar, com uma certeza inequívoca, a cidade que o autor retrata. Esbate-se a cidade real e a cidade utópica para nascer a cidade invisível.

Todas as cidades estão numeradas de 1 a 5 e inseridas em 11 temas que se enquadram em 9 capítulos. Pretende-se, neste momento de análise, entender as relações que resultam dessa organização e os seus significados ocultos. A elaboração

dos quadros que se apresentam seguidamente nasce de uma análise do índice da obra em estudo com o objetivo de descodificar as tramas ocultas na sua estrutura formal, pesquisa que se tornou útil por estimular a reflexão sobre possíveis ligações estabelecidas.⁸

No primeiro quadro agruparam-se todas as cidades por tema e pelo número respetivo. Neste quadro percebe-se que as cidades que formam diagonais correspondem aos capítulos do livro, com exceção do primeiro e do último. Por sua vez, todos os capítulos (também à exceção do primeiro e do último), são constituídos por cinco cidades, número de cidades de cada tema. O padrão resultante neste quadro assemelha-se a um tabuleiro de xadrez, metáfora utilizada por Calvino ao longo da obra.

Tema	1	2	3	4	5
<i>As cidades e a memória</i>	Diomira I	Isidora I	Zaira I	Zora I	Maurília II
<i>As cidades e o desejo</i>	Doroteia I	Anastásia I	Despina I	Fedora II	Zobaida III
<i>As cidades e os sinais</i>	Tamara I	Zirma I	Zoé II	Hipácia III	Olívia IV
<i>As cidades subtis</i>	Isaura I	Zenóbia II	Armillia III	Sofrónia IV	Octávia V
<i>As cidades e as trocas</i>	Eufémia II	Cloé III	Eutrópia IV	Ersília V	Esmeraldina VI
<i>As cidades e os olhos</i>	Valdrada III	Zemrude IV	Bauci V	Fílias VI	Moriana VII
<i>As cidades e o nome</i>	Aglaura IV	Leandra V	Pirra VI	Clarice VII	Irene VIII
<i>As cidades e os mortos</i>	Melânia V	Adelma VI	Eusápia VII	Árgia VIII	Laudomia IX
<i>As cidades e o céu</i>	Eudóxia VI	Bersabeia VII	Tecla VIII	Períncia IX	Andria IX
<i>As cidades contínuas</i>	Leónia VII	Trude VIII	Procópia IX	Cecília IX	Pentesileia IX
<i>As cidades ocultas</i>	Olinda VIII	Raissa IX	Marozia IX	Teodora IX	Berenice IX

Quadro 1

No segundo quadro de análise pretende-se ilustrar a simetria existente na estrutura da obra. Os capítulos II, III, IV, V, VI, VII e VIII são constituídos por 5 cidades pertencentes a temas distintos, cuja sequência de leitura é inversa à ordem numérica, 5,4,3,2,1. Os textos são organizados de modo decrescente em todos os capítulos, exceto no I e IX, onde a simetria se revela no número de textos e nas sequências que variam entre crescente e decrescente.

⁸ Foram exploradas diferentes linhas de pesquisa, sintetizadas em outros quadros, mas como a sua análise foi inconclusiva optamos por apresentá-los em Anexo.

I	II	III	IV
<i>As cidades e a memória. 1.</i> <i>As cidades e a memória. 2.</i> <i>As cidades e o desejo. 1.</i> <i>As cidades e a memória. 3.</i> <i>As cidades e o desejo. 2.</i> <i>As cidades e os sinais. 1.</i> <i>As cidades e a memória. 4.</i> <i>As cidades e o desejo. 3.</i> <i>As cidades e os sinais. 2.</i> <i>As cidades subtis. 1.</i>		<i>As cidades e o desejo. 5.</i> <i>As cidades e os sinais. 4.</i> <i>As cidades subtis. 3.</i> <i>As cidades e as trocas. 2.</i> <i>As cidades e os olhos. 1.</i>	<i>As cidades e os sinais. 5.</i> <i>As cidades subtis. 4.</i> <i>As cidades e as trocas. 3.</i> <i>As cidades e os olhos. 2.</i> <i>As cidades e o nome. 1.</i>
		V	
		<i>As cidades subtis. 5.</i> <i>As cidades e as trocas. 4.</i> <i>As cidades e os olhos. 3.</i> <i>As cidades e o nome. 2.</i> <i>As cidades e os mortos. 1.</i>	
<i>As cidades e as trocas. 5.</i> <i>As cidades e os olhos. 4.</i> <i>As cidades e o nome. 3.</i> <i>As cidades e os mortos. 2.</i> <i>As cidades e o céu. 1.</i>	<i>As cidades e os olhos. 5.</i> <i>As cidades e o nome. 4.</i> <i>As cidades e os mortos. 3.</i> <i>As cidades e o céu. 2.</i> <i>As cidades contínuas. 1.</i>	<i>As cidades e o nome. 5.</i> <i>As cidades e os mortos. 4.</i> <i>As cidades e o céu. 3.</i> <i>As cidades contínuas. 2.</i> <i>As cidades ocultas. 1.</i>	<i>As cidades e os mortos. 5.</i> <i>As cidades e o céu. 4.</i> <i>As cidades contínuas. 3.</i> <i>As cidades ocultas. 2.</i> <i>As cidades e o céu. 5.</i> <i>As cidades contínuas. 4.</i> <i>As cidades ocultas. 3.</i> <i>As cidades contínuas. 5.</i> <i>As cidades ocultas. 4.</i> <i>As cidades ocultas. 5.</i>
VI	VII	VIII	IX

Quadro 2

O livro poderia ser composto por 11 capítulos, cada um com 5 cidades. Uma vez mais Calvino, ao organizar o primeiro e o último capítulo numa ordem diferente, oculta outra lógica na estrutura da obra. Os capítulos I e IX são ambos constituídos por 10 cidades onde não é visível a mesma ordem presente nos restantes capítulos. No entanto, a mesma sequência - 5,4,3,2,1 - é adotada, mas repartida e intercalada pelos dois capítulos. Analisando-os do final para o início, deduz-se que a sequência se completa no

último capítulo. Por exemplo: *As cidades subtis. 1. As cidades e os sinais. 2. As cidades e o desejo. 3. As cidades e a memória. 4.* correspondentes ao capítulo I concluem a sequência no capítulo IX com *As cidades ocultas_5* (e assim sucessivamente) como se pode ver no terceiro quadro.

Cap. I	Cap. IX
<i>As cidades e a memória. 1.</i>	<i>As cidades e os mortos. 5.</i>
	<i>As cidades e o céu. 4.</i>
	<i>As cidades contínuas. 3.</i>
	<i>As cidades ocultas. 2.</i>
<i>As cidades e a memória. 2.</i>	<i>As cidades e o céu. 5.</i>
<i>As cidades e o desejo. 1.</i>	<i>As cidades contínuas. 4.</i>
	<i>As cidades ocultas. 3.</i>
<i>As cidades e a memória. 3.</i>	<i>As cidades contínuas. 5.</i>
<i>As cidades e o desejo. 2.</i>	<i>As cidades ocultas. 4.</i>
<i>As cidades e os sinais. 1.</i>	
<i>As cidades e a memória. 4.</i>	<i>As cidades ocultas. 5.</i>
<i>As cidades e o desejo. 3.</i>	
<i>As cidades e os sinais. 2.</i>	
<i>As cidades subtis. 1.</i>	

Quadro 3

A exceção na sequência nos capítulos I e IX acentua de novo a questão da dualidade. Podemos deduzir que a duplicidade que, como veremos, está presente ao longo da obra também se manifesta na simetria da sua estrutura. Ao analisar simetricamente o princípio e o final do livro, apercebemo-nos que a cada cidade 1 corresponde uma cidade 5, a uma cidade 2 corresponde uma cidade 4 e a uma cidade 3 corresponde uma cidade 3, como podemos ver no quarto quadro, que também nos permite constatar que a cada tema corresponde simetricamente um outro tema específico. Deste modo, poderíamos supor que cada tema tem no seu simétrico a manifestação do seu reflexo: os apólogos relativos ao tema "*As cidades e a memória*" correspondem ao tema "*As cidades ocultas*", "*As cidades e o desejo*" ao tema "*As cidades contínuas*", "*As cidades e os sinais*" a "*As cidades e o céu*", "*As cidades subtis*" a "*As cidades e os mortos*", "*As cidades e as trocas*" a "*As cidades e o nome*" e, finalmente, "*As cidades e os olhos*" possuem como tema simétrico o seu próprio tema. Bauci (*As cidades e os olhos_ 3*) situa-se no meio do livro e é o eixo de simetria da obra, como se o

autor pretendesse mostrar que é o modo como se vê o mundo que permite essa dualidade.⁹

Cap. I	<i>As cidades e a memória. 1.</i>	Cap. V	<i>As cidades subtis. 5.</i>	Cap. IX	<i>As cidades ocultas. 5.</i>
	<i>As cidades e a memória. 2.</i>		<i>As cidades e as trocas. 4.</i>		<i>As cidades ocultas. 4.</i>
	<i>As cidades e o desejo. 1.</i>		<i>As cidades e os olhos. 3.</i>		<i>As cidades contínuas. 5.</i>
	<i>As cidades e a memória. 3.</i>		<i>As cidades e o nome. 2.</i>		<i>As cidades ocultas. 3.</i>
	<i>As cidades e o desejo. 2.</i>		<i>As cidades e os mortos. 1.</i>		<i>As cidades contínuas. 4.</i>
	<i>As cidades e os sinais. 1.</i>				<i>As cidades e o céu. 5.</i>
	<i>As cidades e a memória. 4.</i>				<i>As cidades ocultas. 2.</i>
	<i>As cidades e o desejo. 3.</i>				<i>As cidades contínuas. 3.</i>
	<i>As cidades e os sinais. 2.</i>				<i>As cidades e o céu. 4.</i>
	<i>As cidades subtis. 1.</i>				<i>As cidades e os mortos. 5.</i>
Cap. II	<i>As cidades e a memória. 5.</i>	Cap. VIII	<i>As cidades ocultas. 1.</i>		
	<i>As cidades e o desejo. 4.</i>		<i>As cidades contínuas. 2.</i>		
	<i>As cidades e os sinais. 3.</i>		<i>As cidades e o céu. 3.</i>		
	<i>As cidades subtis. 2.</i>		<i>As cidades e os mortos. 4.</i>		
	<i>As cidades e as trocas. 1.</i>		<i>As cidades e o nome. 5.</i>		
Cap. III	<i>As cidades e o desejo. 5.</i>	Cap. VII	<i>As cidades contínuas. 1.</i>		
	<i>As cidades e os sinais. 4.</i>		<i>As cidades e o céu. 2.</i>		
	<i>As cidades subtis. 3.</i>		<i>As cidades e os mortos. 3.</i>		
	<i>As cidades e as trocas. 2.</i>		<i>As cidades e o nome. 4.</i>		
	<i>As cidades e os olhos. 1.</i>		<i>As cidades e os olhos. 5.</i>		
Cap. IV	<i>As cidades e os sinais. 5.</i>	Cap. VI	<i>As cidades e o céu. 1.</i>		
	<i>As cidades subtis. 4.</i>		<i>As cidades e os mortos. 2.</i>		
	<i>As cidades e as trocas. 3.</i>		<i>As cidades e o nome. 3.</i>		
	<i>As cidades e os olhos. 2.</i>		<i>As cidades e os olhos. 4.</i>		
	<i>As cidades e o nome. 1.</i>		<i>As cidades e as trocas. 5.</i>		

Quadro 4

Os textos intermédios de diálogo entre Marco Polo e Kublai Kan, que iniciam e finalizam cada capítulo, dão pistas para cada um dos temas. No entanto, a sua ordem não corresponde à sequência dos temas; pelo contrário estão baralhados, como é habitual nesta obra de Calvino. Nos capítulos II, III, V, VII e VIII o tema da cidade 5 (a primeira do capítulo) corresponde ao tema abordado no diálogo que a precede (nos capítulos I, IV, VI e IX esta regra não se aplica).

Após esta análise da estrutura formal da obra, a presente dissertação irá estruturar-se em 11 capítulos, ordenando os 11 temas de Italo Calvino de forma a concretizar a pretendida desfragmentação de *As Cidades Invisíveis*.

⁹ "O algures é um espelho em negativo" (CALVINO, 2002:31).

Finalmente, nas considerações finais, pretendeu-se relacionar os diferentes temas e interligá-los entre si, sempre com o intuito de refletir sobre a cidade.



fig. 2

2.1_ *As cidades e a memória (Le Città e la memoria)*

Marco Polo imaginava responder (ou Kublai imaginava a sua resposta) que quanto mais se perdia em bairros desconhecidos de cidades longínquas, mais compreendia as outras cidades que tinham atravessado para chegar até lá, e voltava a percorrer as etapas das suas viagens, e aprendia a conhecer o porto de que havia zarpado, e os lugares familiares da sua juventude, e os arredores da casa, e uma praceta de Veneza onde corria em criança.

Nesta altura Kublai Kan interrompia-o ou imaginava interrompê-lo, ou Marco Polo imaginava que era interrompido, com uma pergunta como: - Caminhas sempre de cabeça virada para trás? - ou: - O que vês está sempre nas tuas costas? ou melhor: - A tua viagem só se faz no passado?

Tudo para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar que explicava ou imaginarem que explicava ou conseguir finalmente explicar a si próprio que aquilo que ele procurava era sempre algo que estava diante de si, e mesmo que se tratasse do passado era um passado que mudava à medida que ele avançava na sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, digamos não o passado próximo a que cada dia que passa acrescenta um dia, mas o passado mais remoto. Chegando a qualquer nova cidade o viajante reencontra o seu passado que já não sabia que tinha: a estranheza do que já não somos ou já não possuímos espera-nos ao caminho nos lugares estranhos e não possuídos. (CALVINO, 1972:30)

Ao analisar os apólogos correspondentes ao tema *As cidades e a memória*, a identidade da cidade manifesta-se no significado que os espaços têm para o indivíduo. A interpretação da cidade é subjetiva, variando consoante a experiência de cada um. Cada indivíduo possui um mapa pessoal consoante o seu espólio de memórias e a identificação com o lugar parte da empatia que o indivíduo cria com o espaço. No entanto, paralelamente às memórias individuais existem as memórias coletivas que têm a capacidade de provocar um sentimento de pertença no grupo que as partilha. *"Uma estrutura física viva e integral, capaz de produzir uma imagem clara, desempenha também um papel social. Pode fornecer a matéria-prima para os símbolos e memórias colectivas da comunicação entre grupos. Uma paisagem impressionante foi a base sobre a qual muitas raças primitivas erigiram os seus mitos socialmente importantes. Lembranças comuns da cidade natal foram muitas vezes o primeiro e o mais fácil ponto de contacto entre soldados solitários durante a guerra."*¹⁰ Neste tema deambula-se entre essas duas vertentes da memória, a individual e a coletiva, refletindo sobre a importância que ambas desempenham na identidade da cidade.

Gaston Bachelard¹¹ defende que a importância da memória na construção cognitiva do espaço depende das ligações de estreita proximidade que estabelecemos com os espaços provocando proporcionalmente uma faceta imaginativa de difícil desassociação. A identificação com o lugar depende da memória e conseqüentemente do significado que lhe é associado, tornando-se fundamental preservar a memória coletiva dos espaços urbanos e arquitetónicos.

Ao ignorar a importância que a memória adquire na empatia que o indivíduo estabelece com o espaço, criam-se espaços destituídos de carácter, frios e impessoais, que ao não emocionar o indivíduo, rapidamente caem no esquecimento, os denominados *não-lugares*. *"Se um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possa definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar."*¹² Segundo Marc Augé, um *não-lugar* é o reflexo da *sobremodernidade*, o oposto de um *lugar antropológico*.

Como lugar antropológico entende-se todos os lugares com simbolismo e significado, «lugares de memória» que variam consoante a sociedade em que se inserem. O *não-lugar*, em contrapartida, consiste em qualquer lugar despido de significado, geralmente resultado de infraestruturas necessárias ao trânsito acelerado

¹⁰ LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*, edições 70, Lisboa, 1960, p.14.

¹¹ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

¹² AUGÉ, Marc. *Não-Lugares Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. s.l. : Bertrand Editora, 1994, p.83.

como vias rápidas, aeroportos ou grandes superfícies comerciais. "Reservamos o termo de «lugar antropológico» a essa construção concreta e simbólica do espaço que, por si só, não poderia dar conta das vicissitudes e das contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela atribui um lugar, por mais humilde e modesto que seja. (...) lugares cuja análise faz sentido porque foram investidos de sentido, e cuja necessidade é confirmada e confortada por cada novo percurso, ou cada reiteração ritual." ¹³ O lugar antropológico define lugares investidos de sentido variável consoante o indivíduo e o meio. A necessidade de preservação do passado surge da sensação de empatia responsável pela adaptação do indivíduo ao lugar. Nesse sentido, diversos espaços são considerados património da memória coletiva. "Um fantasma percorre já não só a Europa, mas o mundo inteiro, provocando um fenómeno estético comum de desaparecimento dos objectos que, aparentemente reais, se inscrevem neste recinto imaginário de que dispõe a cultura moderna." ¹⁴ No entanto, o património é paralelamente símbolo de discursos ideológicos e alicerce de discursos de poder. A dualidade presente neste tema, manifesta-se nas consequências da preservação do passado: ao possibilitar conservar a identidade da cidade, mas simultaneamente ao induzir o fenómeno da museificação.

Os textos das *idades e a memória*, levam-nos a refletir sobre como a memória influencia o modo como percebemos a cidade. Se por um lado é a memória coletiva que permite ao indivíduo identificar-se com o lugar associando-o às suas memórias individuais, por outro, ao ficar preso à memória do passado, não permite a sua evolução. A nostalgia prende o indivíduo a um passado idealizado. Um dos subterfúgios da memória é o de manter o indivíduo numa espécie de transe no qual idealiza e deseja um passado que nunca aconteceu.

A sequência das *idades e a memória* permite-nos perceber que a cada ilusão corresponde uma desilusão no instante seguinte. Inicialmente em *Diomira*, a cidade análoga com a qual o visitante se identifica cria a ilusão de felicidade; no entanto, desilude quando nos apercebemos que apenas existe o desejo de felicidade. *Isidora* surge da desilusão da anterior, do desejo de felicidade, mas aqui, afinal, "os desejos são já recordações" (CALVINO, 1972:12). O discurso sobre *Zaira* ilude-nos ao dizer que é constituída por recordações: a memória está inscrita nos seus edifícios e a cidade não precisa contar a sua história porque é como se mantivesse no passado. Em *Zora*, a cidade perdura na memória do indivíduo, não pela diferença, mas pela repetição, é a

¹³ **AUGÈ, Marc.** *Não-Lugares Introdução a uma antropologia da sobremodernidade.* s.l.: Bertrand Editora, 1994, p. 58/59.

¹⁴ **Costa, Alexandre Alves.** "À la Recherche du Temps Perdu". *J -A.* 2003, Vol. 213, O Património entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade, p. 10.

repetição que cria a cidade; no entanto, o indivíduo apercebe-se que a cidade apenas se manteve igual para não ser esquecida. Em *Maurília*, finalmente a ilusão está associada a uma ideia de nostalgia, uma imagem do passado que tenta perdurar alheia ao seu contexto atual; a desilusão ocorre quando nos apercebemos que essa cidade é igual a tantas outras.

2.1.1_ Diomira

Partindo-se dali e andando três dias para Levante o homem encontra-se em Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas pavimentadas a estanho, um teatro de cristal e um galo de ouro que canta no alto de uma torre todas as manhãs. Todas estas belezas o viajante já as conhece por tê-las visto também noutras cidades. (...) quem lá chegar numa noite de Setembro (...) lhe apetece invejar os que agora pensam que já viveram uma noite igual a esta e que então foram felizes. (CALVINO, 1972:11)

Diomira é descrita como uma cidade majestosa de uma arquitetura opulenta e imponente, mas cuja beleza o visitante também encontra noutras cidades. Neste sentido, podemos observá-la como o arquétipo de cidade análoga, ou seja, qualquer cidade que independentemente de a termos ou não visitado tem sempre algo de familiar e identificável. As memórias que provocam uma sensação de empatia criam uma ilusão de beleza e mesmo de felicidade estimulando o reconhecimento do indivíduo com o espaço e iludindo-o de já ter vivenciado aquele lugar anteriormente. "(...) provoca, pacífica e espontaneamente, uma sensação de acolhimento, instigando a troca e a criação, e despertando uma ligação afectiva em que nele se vive, pela memória que persiste nas pedras, solidificando imagens, identidades e signos".¹⁵

A memória é seletiva filtra apenas o que lhe interessa, cria e recria à medida que se acrescentam experiências e lugares. No entanto, independentemente da quantidade de lugares visitados, é esse lugar afetivo que permite a ligação do indivíduo com o lugar e a sensação de felicidade. Quando *Marco Polo* refere que ao viajante *lhe apetece invejar os que agora pensam que já viveram uma noite igual a esta e que então foram felizes*, é como se defendesse que talvez a primeira aptidão da memória seja a de selecionar a informação e com o tempo enaltecer todas as memórias, reinventando-as.

No discurso de *Diomira* é questionado o conceito de felicidade ao associá-lo a uma ideia subordinada pela memória. A procura da felicidade é uma incessável demanda

¹⁵ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes, São Paulo, 2000.

humana que se prende ao seu constante sentimento de insatisfação. Na *Utopia*, o ideal de felicidade também é examinado quando colocam em questão se esse estado realmente existe ou se não passa de mais uma invenção humana.

*"«Em filosofia moral agitam as mesmas questões que os nossos doutores. Procuram na alma do homem, no seu corpo e nos objectos exteriores aquilo que pode contribuir para a sua felicidade; perguntam-se se a noção de bem indiferentemente se adequa a todos os elementos da felicidade material e intelectual, ou apenas ao desenvolvimento das faculdades do espírito. Dissertam acerca da verdade e do prazer; mas a primeira e a principal das suas controvérsias têm como objecto determinar a condição única, se ela existe, ou as condições diversas da felicidade do homem.»*¹⁶

Em *Diomira*, mesmo quando o visitante se encontra no lugar onde supostamente reúne as condições para ser feliz, ele inveja aqueles que por ali passaram não conseguindo alcançar a sensação de felicidade no presente, salientando de novo a ideia de felicidade como algo inatingível, aqui dissipado no passado. Como se o visitante desejasse a ilusão de felicidade.

2.1.2_ Isidora¹⁷

Finalmente chega a Isidora, cidade onde os prédios têm escadas de caracol incrustadas de búzios marinhos, onde se fabricam artísticos óculos e violinos, onde quando o forasteiro está indeciso entre duas mulheres encontra sempre uma terceira, onde as lutas de galos degeneram em brigas sangrentas entre os apostantes. (...) Assim Isidora é a cidade dos seus sonhos: com uma diferença. A vida sonhada continua-o jovem; a Isidora chega em idade tardia. Na praça há o paredão dos velhos que vêem passar a juventude; ele está sentado em fila com eles. Os desejos são já recordações. (CALVINO, 1972:12)

Em *Isidora*, o visitante sente o desejo de uma cidade, mas o desejo refere-se a uma memória idealizada no passado e que se prende à juventude perdida. A cidade que o individuo deseja é aquela que representa os sonhos da sua juventude, mas os desejos

¹⁶ MOORE, Thomas. *A Utopia*. Trad. Dr. José Marinho. Guimarães Editores, 1972, 113.

¹⁷ "Isidoro", m. Do gr. *Isídoros*, pelo lat. *Isidoru-*. Não há certezas quanto à significação do nome gr., por causa do seu primeiro elemento; quanto ao segundo parece assente que significa «presente, oferta». *Antr.* (p.64) atribui-lhe o sentido de «dívida de Ísis». Comum na ant. Grécia, cedo apareceu na Hispânia; lembro que foi o bispo e escritor St. Isidoro de Sevilha (560?-636) aquele que mais deve ter contribuído para a divulgação deste nome (festa a 4-IV); não esqueço, porém, St.^o Isidoro o Lavrador, patrono de Madrid, Leão, Saragoça e Sevilha (1070?-1130) e vários outros (ver *Vald.* e *Larousse*), o que mostra a frequência do nome, como já acontecia em lat. Foi depois adoptado também pelos judeus desta Península. *Sancto Issidoro* em 1905 (*Dipl.*, p 488). Séc. XV: «...e da carne desenfreado derribamento, segundo *Ysydoro*», *L. Cons.*, cap, 64^o, p. 266. O fem. *Isidora* em Tel. (s. v. *Benoliel*, *Jesus*, etc.) e *D.N.* (de 5-XII-1978, p. 9). Ver *Isidoro*¹.)" MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p.809.

são já recordações. Esta cidade revela a disparidade entre sonho e realidade. A memória é associada ao desejo, a uma memória fictícia, um passado que não existiu, mas que o indivíduo altera como forma de escape da realidade. O confronto com o espaço do qual se guarda sentimentos nostálgicos conduz à desilusão, porque independentemente de o espaço permanecer inalterável não acontece o mesmo com o indivíduo ou com a memória que este possui do lugar. A cidade que o viajante deseja é a que personifica a sua juventude idealizada.

2.1.3_ Zaira¹⁸

Poderia dizer-te de quantos degraus são as ruas em escadinhas, como são as aberturas dos arcos dos pórticos, de quantas lâminas de zinco são cobertos os telhados; mas já sei que seria o mesmo que não te dizer nada. Não é disto que é feito a cidade, mas sim das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado (...) É desta onda que refluí das recordações que a cidade se embebe como uma esponja e se dilata. Uma descrição de Zaira tal como é hoje deveria conter todo o passado, contém-no como as linhas da mão, escrito nas esquinas da rua, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos postes das bandeiras, cada segmento marcado por sua vez de arranhões, riscos, cortes e entalhes. (CALVINO, 2002:14)

Em *Zaira*, não adianta descrever minuciosamente a arquitetura da cidade, porque a cidade não é constituída pelos detalhes das suas ruas ou edifícios, mas pelas relações que se estabelecem entre os indivíduos e o espaço. A cidade é o reflexo da atividade dos seus habitantes, sendo redutor resumi-la em descrições de detalhes arquitetónicos, ela é o resultado de conexões entre o seu espaço e as vivências do seu passado. A cidade é constituída pelas recordações dos seus habitantes, são os *acontecimentos do seu passado* que a constroem, portanto a sua descrição tem de conter essas histórias. No entanto, afinal a cidade não necessita contar o seu passado, porque este está gravado em todos os seus recantos, recordando-nos da dificuldade em desassociar a cidade do seu contexto histórico.

2.1.4_ Zora

¹⁸ "**Zaíra**, f. (Tel., s. v. Melo; D.N. de 12-II-1981, p. 17). Do ár. *zaHirâ*, «brilhante», pelo fr. *Zaire*, título de tragédia de Voltaire (1732). O nome aparece no actual bairro de Córdova, de *madina az-zaHirâ*, «a cidade brilhante», inicialmente povoação mandada construir por Almançor; instalou-se lá em 981, mas a localidade só durou 30 anos; depois de pilhada e destruída desapareceu. O nome no título *Zaíra Americana*, obra publicada em Lisboa, no ano de 1853." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p.1496.

(...) cidade que quem a viu uma vez nunca mais pode esquecer. Mas não por ela deixar como outras cidades memoráveis uma imagem fora do comum nas recordações. Zora tem a propriedade de ficar na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas, e das casas ao longo das ruas, e das portas e das janelas das casas, embora não apresentando nelas belezas ou raridades particulares. O seu segredo é o modo como a vista percorre figuras que se sucedem como numa partitura musical em que não se pode mudar ou deslocar nenhuma nota. (...) Entre todas as noções e todos os pontos do itinerário poderá estabelecer um nexo de afinidades ou de contrastes que sirva de mnemónica, de referência instantânea para a sua memória.(...) Mas foi inutilmente que parti em viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e igual a si própria para melhor ser recordada, Zora estagnou, desfez-se e desapareceu. A Terra esqueceu-a. (CALVINO, 2002: 19/20)

Zora fica na memória do viajante não por conter uma arquitetura extraordinária, mas pela sequência de ruas, edifícios e outros elementos que a compõem. A repetição desses elementos desenha a paisagem urbana tornando-se o elemento diferenciador e memorável da cidade. A sequência dos edifícios e a forma como é harmoniosamente é organizada a malha urbana fica na memória do viajante. Apesar do aspeto homogêneo do exterior dos edifícios, no interior são personalizados de acordo com as diferentes funções a que se destinam. O viajante necessita de criar jogos mnemónicos de modo a conseguir orientar-se pela cidade, apenas os mais experientes já conhecem Zora de memória. No entanto, a exigência de se manter inalterada, para ser recordada, é (ironicamente), o que faz com que seja esquecida.¹⁹

2.1.5_ Maurília²⁰

Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade e ao mesmo tempo a observar certos postais ilustrados que a representam como era dantes: a mesma idêntica praça com uma galinha no lugar da estação dos autocarros, o coreto da música no lugar do viaduto, duas meninas de sombrinha branca no lugar da fábrica de explosivos. Para não desiludir os habitantes o viajante tem de gabar a cidade nos postais e preferi-la à presente, com o cuidado porém de conter o seu desgosto pelas mudanças dentro de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e prosperidade de Maurília transformada em metrópole, se comparadas com a velha Maurília provinciana, não compensam uma certa graça perdida (...) a metrópole tem mais esta atracção, que através do que se tornou se pode repensar com nostalgia no que era.

¹⁹ Neste ponto é possível relacionar com *Andria (Cidades e o céu_ 5)*.

²⁰ **Maurílio**, m. (*Tel.*, s.v. Afonso, Baptista, Gama, Monteiro, etc.; *G. Enc.* - Bras., II, p. 480; *id.*; III, p. 89). Do lat. *Maurilius, der. de *maurus*, no sentido de «moreno», pelo fr. *Maurille*, nome de santo, que foi bispo de Angers (360?-453) (festa a 13-IX). Em 1220 (Inq., p. 104) há o antr. *Maurílio* com as var. *Maurelio* e *Mourelho*. Notar a var. *Mourílio* (*Tel.* do Porto, 1977-1978, s.v. *Alves*)." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p.964.

E nem pensem em dizer-lhes que por vezes se sucedem cidades diferentes sobre o mesmo chão e sob o mesmo nome, nascem e morrem sem se terem conhecido, incomunicáveis entre si. (CALVINO, 2002:33)

Em *Maurília*, o viajante é induzido a conhecer a cidade através de postais antigos que revelam uma imagem nostálgica e desfasada da sua realidade atual. A memória da cidade é utilizada como atração turística envolvendo a metrópole numa aura nostálgica. No entanto, o viajante não a deve preferir em demasia à cidade atual, porque seria o mesmo que negar a importância que o desenvolvimento teve na cidade. A cidade dos postais é uma ilusão sendo escusado preferi-la em relação à outra.

Várias metrópoles da atualidade, que contêm um património histórico vasto, utilizam-no como forma de atrair turismo, independentemente de já não corresponder ao seu contexto atual. A idealização do passado através do recurso a uma imagem idealizada recorda-nos particularmente Paris. Um exemplo no cinema é *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, de Jean-Pierre Jeunet que cria uma imagem romântica de Paris focando zonas como Montmartre, que salientam a pequena escala da cidade e a faceta romântica da cidade, tornando-a acolhedora e apelativa para o observador.

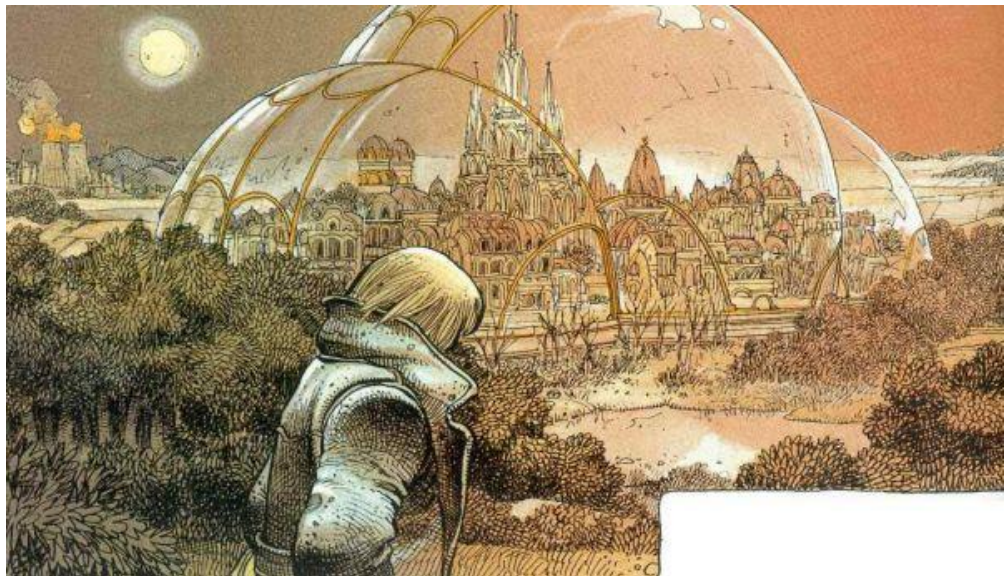


fig. 3

2.2_ *As cidade e o desejo (Le Città e il desiderio)*

- Sire estavas distraído. Estava precisamente a falar-te dessa cidade quando me interrompeste.

- Conhece-la? Onde é? Qual é o seu nome?

- Não tem nome nem lugar. Repito-te a razão por que a descrevi: do número das cidades imagináveis temos de excluir aquelas cujos elementos se somam sem um fio condutor que os ligue, sem uma regra interna, uma perspectiva, um discurso. São cidades como sonhos: todo o imaginável pode ser sonhado mas também o sonho mais inesperado é um enigma que oculta um desejo, ou o seu contrário, um terror. As cidades como os sonhos são construídas de desejos e de medos, embora o fio do seu discurso seja secreto, as suas regras absurdas, as perspectivas enganosas, e todas as coisas escondam outra. (CALVINO, 1972:45/46)

Ao analisar os apólogos correspondentes ao tema de *As cidades e o desejo* somos induzidos a refletir sobre cidades utópicas. O sonho, o desejo, a permanente insatisfação do humano é o que o estimula a criar, a querer sempre mais e a evoluir. Segundo Lewis Mumford, o ser humano vive em dois mundos: o interior e o exterior. Mumford define o mundo interior como *idolum*, o mundo das ideias, algo que os filósofos definiriam como «*mundo subjectivo*» e os teólogos como «*mundo espiritual*». A noção de «*ideias*» é utilizada por Mumford para definir todo o mundo fantasioso e filosófico que compõem a conduta humana. A história do mundo palpável e real "é apenas metade da História da Humanidade.(...) Um mapa do mundo que não inclua a Utopia não merece o mais breve olhar.."²¹

O conceito de cidade ideal vai-se transformando ao longo da história consoante os pensamentos, ideias e valores de cada época. "O homem caminha com os pés na terra e a cabeça no ar; e a história do que aconteceu na terra - a história das cidades e dos exércitos e de todas as coisas que possuíram corpo e forma - é apenas metade da História da Humanidade."²²

As utopias clássicas surgem aparentemente com algum fundamento na realidade ao incluírem todas as suas atividades essenciais, possibilitando ao indivíduo identificar-se. No entanto, surgem desfasadas do ambiente em que é suposto inserirem-se, facto que se manifesta no nome «*Utopia*». A palavra «*Utopia*» pode significar simultaneamente «*Outopia*» que significa não-lugar e «*Eutopia*» que designa o bom lugar. "Na sua utilização comum, a palavra «*utopia*» designa ou a completa loucura ou a esperança humana absoluta - sonhos vãos de perfeição numa Terra do Nunca ou esforços racionais para remodelar o meio humano, as suas instituições - ou até a sua própria natureza falível -, de maneira a enriquecer a vida da comunidade."²³

Parece inevitável refletir sobre a linha ténue que separa a utopia da distopia quando lemos as narrativas correspondentes ao tema de *As cidades e o desejo*. A sequência das narrativas orientam o leitor nessa linha de pensamento fundamentando um discurso sobre a relação entre o indivíduo e as manifestações do seu desejo. Inicialmente somos iludidos com esta descoberta, mas ao longo das narrativas a relação com o objeto desejado vai-se alterando, à medida que esta perceção do indivíduo se torna menos ingénua. De certo modo, o tema parece recriar o ciclo de ilusão e de desilusão ao qual o indivíduo se presta continuamente. Em *Doroteia*, o visitante sente a descoberta do desejo, em *Anastásia* o desejo escraviza-o, enquanto que em *Despina*

²¹ MUMFORD, Lewis. *História das Utopias*, Antígona, Lisboa, 2007, p. 5.

²² Idem, p. 20.

²³ Idem, p. 9.

apercebe-se que o visitante só pode desejar o que não possui. Em *Fedora*, apesar do desejo, de todas as utopias, a cidade é o resultado da necessidade e finalmente em *Zobaida*, a cidade fundada através do desejo transforma-se num pesadelo.

Segundo Raffaella Paníco, os textos de *as cidades e o desejo* lembram cidades orientais localizadas no deserto, criando um paralelismo entre o deserto e o desejo. No deserto o indivíduo tem tendência a olhar para o seu interior entrando em contacto com os seus desejos e estimulando a criação de imagens: "*Imagens-espelho dos nossos desejos.*" porque o imaginário "*também é constituído sobretudo, de deserto*".²⁴ A autora cria um paralelismo com o processo arquitetónico, ao comparar o deserto com a folha em branco, na qual o arquiteto projeta os seus desejos.

O cinema teve um papel importante na criação de projetos visionários²⁵, filmes como: o *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, onde é abordado a dicotomia entre o humano e a máquina; como *Playtime* (1967), onde Jacques Tati revela os problemas inerentes à arquitetura moderna, resultantes de utopias desenvolvidas no início do século XX, na Europa; ou como *Blade Runner* (1981), de Ridley Scott onde se revela uma sociedade distópica, de novo marcada pela dicotomia humano/máquina. Diversos foram os olhares visionários que se impuseram ao longo do século XX fabricando imagens imaginárias para o cinema.

2.2.1_ Doroteia²⁶

Da cidade de Doroteia pode-se falar de duas maneiras: dizer que se elevam das suas muralhas quatro torres de alumínio (...) sobre o fosso cuja água alimenta quatro verdes canais que atravessam a cidade e a dividem em nove bairros (...) e tendo em conta que as raparigas solteiras de cada bairro se casam com jovens de outros bairros e que as suas famílias trocam os bens que cada uma tem (...) Nessa manhã em Doroteia senti que não havia nenhum bem na vida que eu não pudesse aspirar. Com o passar dos anos os meus olhos voltaram a contemplar as imensidões do deserto e as pistas das caravanas que se abriam à minha frente nessa manhã em Doroteia (CALVINO, 1972:13)

²⁴ PANÍCO, Raffaella. *Arquiporto*, Jornal Arquitectos/233, consulta em link: <http://www.arquitectos.pt/documentos/1246274436W0nGK1mg5Yw98SG9.pdf>, 28/02/2013.

²⁵ A possível relação entre as narrativas correspondentes ao tema de *As cidades e o desejo* e o tema *cidades contínuas* pode estar em identificar *As cidades e o desejo* como cidades derivadas de projetos utópicos e *As cidades contínuas* como o resultado infeliz desses planos visionários. Deste modo, poderíamos ver *As cidades contínuas* como o reflexo do desejo do ser humano, da ambição personificada em projetos utópicos.

²⁶ "Doroteia", f. Do gr. *Dorothea*, fem. de *Dorotheos* (ver *Dorotheu*), em lat. *Dorothea*. A acentuação port. deve-se ao facto de o nome nos ter chegado pelo fr. *Dorothee*, nada tendo a ver com a grega (*Antr.*, p. 43). O uso deste antr. resulta da popularidade do culto de Santa Doroteia, virgem e mártir da Capadócia (cerca de 310), com festa litúrgica a 6-II; com o mesmo nome houve outras santas: uma de Alexandria (séc. IV) e outra prussiana (Séc. XIV). *Dorothee* em 1057 (em *Dipl.*, p. 245), talvez por imposição eclesiástica, tal como a var. *Dorothea*, em 1074 (*id.*, p. 316). O nome, após algum tempo sem documentação, reaparece (certamente pela referida via fr.), em 1527, *Dorothea*, em G. V. (na *Copilaçam*, fl. 30 vs.)." MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p.518.

Em *Doroteia*, Marco Polo expõe duas formas de descrever a cidade, salientando de novo a dualidade presente ao longo da obra. O primeiro olhar descreve o desenho urbano, a geometria que delinea a régua aquele território, *quatro torres, quatro verdes canais, nove bairros* é o olhar de um urbanista que analisa a paisagem ao longe, vista sob uma escala reduzida. A utilização frequente do número quatro no desenho urbano remete-nos para a ilha descrita na *Utopia*, "*como a cidade está dividida em quatro secções (...) Reparte-se a cidade em quatro bairros iguais, encontrando-se no centro de cada um destes bairros um mercado que contém tudo quanto é necessário à vida. (...) Em volta da cidade e um pouco longe das suas muralhas estão situados quatro hospitais tão espaçosos que poderíeis tomá-los por outras tantas povoações. (...) e comem quatro a quatro*"²⁷. Os quatro canais que dividem a cidade em nove pátios também recordam os pátios do templo de Salomão, referidos por Villalpando.²⁸

Na segunda parte do texto, o discurso prende-se ao olhar do indivíduo, um condutor de camelos que recorda a azáfama que se vivia nas ruas e nos mercados da cidade no dia da sua chegada iludindo-o com a ideia de que não havia mais nada a desejar. As duas formas de ver a cidade refletem a evolução do desejo em relação à cidade. Inicialmente é um olhar distante e impessoal sobre a cidade que atrai o visitante até esse olhar se tornar pessoal, tal como o desejo pela cidade. No entanto, a desilusão ocorre quando o indivíduo se apercebe que afinal a cidade é apenas o início do desejo, o início do sonho, do caminho.

2.2.2_ Anastásia²⁹

Ao cabo de três dias, andando para o meio-dia, o homem encontra-se em Anastásia, cidade banhada por canais concêntricos e sobrevoada por grandes papagaios de papel. (...) enquanto a descrição de Anastásia se limita a despertar os desejos um de cada vez para te obrigar a sufocá-los, a quem se encontra uma manhã em Anastásia os desejos despertam todos ao mesmo tempo a assediarmos. (...) cidade enganadora: se durante oito horas por dia trabalharmos como entalhadores de ágatas ónixes crisoprásios, a nossa fadiga que dá forma ao

²⁷ MOORE, Thomas. *A Utopia*. Trad. Dr. José Marinho. Guimarães Editores, 1972, p. 85-97/98-100.

²⁸ VILLALPANDO, Juan Bautista. In: Ezechielem Explanaciones, Roma, 1596, 1604.

²⁹ "Anastácio", *m.*, em vez de *Anastásio*, este mais de acordo com a etimologia: o gr. *Anastásios*, «ressuscitado», pelo lat. *Anastásius*. O sentido terá em vista aquele «largou a vida do pecado ou mundana para seguir a virtude ou espiritual» (*Nunes*, p.52), o que se diria de pagão baptizado. Com este nome houve quatro papas e dois santos (*Antr.*, p. 66, fala de um papa e um santo), além de outras personalidades. Tem fem. regular, este em 1661 (*Anais-Faro*, IX, p. 136). Usa-se em diversos idiomas modernos e a propósito lembra-se que em fr. *Anastásie* designa a Censura no mundo das Artes e das Letras. Porquê *Anastácio* e não *Anastásio* em port.? Influência de outros nomes, como *Estácio*, *Horácio*, *Grácio*, *Acácio*, *Bonifácio*, *Pancrácio*, *Epitácio*, etc.? Também se usa como apel. (*Tel.*). Em 1698 (*Espart.*, II, p. 144). O fem. *Anastácia* (D. N. de 23-XII-1980, p. 19), em 1763 (em Évora, uma «*Anastácia Gomes*», ver catálogo de *Livros Antigos*, 2ª parte, da Livraria Barateia, nº 3430). MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p.130.

desejo toma do desejo a sua forma, e julgamos gozar por toda a Anastásia enquanto afinal não passamos de seus escravos. (CALVINO, 1972:16)

Em *Anastásia*, o discurso revela-nos a essência da cidade. O viajante é seduzido pela cidade que estimula os seus desejos, mas oculta a sua capacidade manipuladora. O indivíduo é aliciado por *Anastásia*, não se apercebendo que na realidade se torna seu escravo. A dicotomia entre o *ser* e o *parecer* define o engano em *Anastásia*, questão recorrente no tema em que esta cidade se insere. A descrição do desenho urbano, *cidade banhada por canais concêntricos* conduz-nos à imagem remota de Atlântida. A descrição de *Anastásia* com os seus canais concêntricos, as mulheres e os desejos que despertam nos visitantes também nos lembra Amesterdão. No entanto, são esses mesmos desejos que tornam o visitante seu escravo.

2.2.3_ *Despina*

De duas maneiras se chega a Despina: de navio ou de camelo. A cidade apresenta-se diferente a quem vem por terra e a quem vem por mar. O condutor de camelos (...) pensa num navio, sabe que é uma cidade mas pensa-a como uma nau que o leva para fora do deserto (...) Por entre o nevoeiro da costa o marinheiro distingue a forma de uma bossa de camelo (...) sabe que é uma cidade mas pensa-a como um camelo (...) que o leva para fora do deserto do mar (...) Todas as cidades recebem a sua forma do deserto a que se opõem; e é assim que o condutor de camelos e o marinheiro vêem Despina, cidade de fronteira entre dois desertos. (CALVINO, 1972:21/22)

Em *Despina*, à semelhança do que acontece em *Doroteia* (2.2.1), dois olhares descrevem a cidade, o olhar do condutor de camelos e o do marinheiro. Neste apólogo, o autor lembra-nos que o indivíduo só deseja o que não possui, que o desejo se prende à insatisfação humana e que todas as cidades possuem os seus *desertos*. Se não existisse a cidade imaginária, não existiria a cidade desejada e estaríamos reduzidos à fragilidade da cidade material, restando-nos uma cidade triste.

A etimologia do nome *Despina* significa destino³⁰, que pode ter duas interpretações possíveis, o lugar onde nos dirigimos ou o futuro. Cada um dos olhares descreve para onde o observador deseja dirigir-se, o marinheiro que deseja o deserto e o condutor de camelos que deseja o mar, lembrando-nos que no futuro está sempre

³⁰ Significado do nome *Despina*, consulta em link: <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/despina.htm>, 10/05/2013.

presente o deserto do que se deseja. A morfologia da cidade descrita lembra Istambul entre o deserto e o mar, cidade importante de charneira entre dois continentes.

2.2.4_ *Fedora*³¹

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, está um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada sala. Olhando para dentro de cada esfera vê-se uma cidade azul-clara que é o modelo de Fedora. (...) Em todas as épocas alguém, vendo Fedora tal como era, imaginara o modo de fazer dela a cidade ideal, mas enquanto construía o seu modelo em miniatura já Fedora não era a mesma de antes, e o que até ontem havia sido um seu possível futuro agora era apenas um brinquedo dentro de uma esfera de vidro. Fedora tem agora no palácio das esferas o seu museu: todos os habitantes o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos, contemplam-na imaginando refletir-se no viveiro das medusas que deveria captar as águas do canal (se não o tivessem secado), percorrer do alto do baldaquim a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizar o longo da espiral do minarete em caracol (que nunca encontrou a base onde o edificariam). (CALVINO, 1972:35)

Em *Fedora*, diversos foram os olhares visionários que se inspiraram nesta cidade na procura de um ideal. No entanto, todos esses sonhadores negligenciaram a velocidade a que a cidade se transforma. Os projetos idealizados não conseguem acompanhar o seu ritmo, tornando-se assim obsoletos. As *pequenas Fedoras* convertem-se em objetos de museu para serem admiradas e evocarem no visitante o que a cidade poderia ter sido, instigando-o a também desejar uma *Fedora*. Apesar da sua aparente inutilidade, Marco Polo defende que as *Fedoras* imaginárias são tão importantes como a *Fedora* edificada, a cidade real apenas se completa com a cidade imaginária.

Nesta descrição são-nos sugeridas algumas propostas idealizadas para Manhattan, cidade alvo das mais diversas utopias como a Cúpula sobre o céu de Manhattan (uma película translúcida que pretendia minimizar as perdas de energia), de Buckminster Fuller. Remete-nos também para o imaginário criado por Peter & Schuittem Peeters nas *Cidades Obscuras*³².

2.2.5_ *Zobaida*

³¹ "*Fédora*, f. (*Tel.*, s. v. *Caleiro*; *G. Enc.-Bras.*, II, p. 761; *D. N.* de 5-III-1980, p. 17). Este nome parece ter sido vulgarizado no Ocidente graças à peça teatral homónima do fr. V. Sardou (1831-1908), publicada em 1884. Pretende ser o fem. do ant. russo *Fedor* (= *Teodoro*). A acentuação grave defendida por *Nasc. -II*, s. v. e *Voc.*) não tem uso. Em *Voc.*, aparece o masc. *Fedoro*, que igualmente não tem uso, nem corresponde ao russo, nem mesmo ao intermediário." **MACHADO, José Pedro.** *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p. 628.

³² **LAMEIRAS, João, Miguel; SANTOS, João Ramalho.** *As cidades visíveis*, Edições Cotovia e Bedeteca de Lisboa, 1998.

Conta-se isto da sua fundação: homens de nações diferentes tiveram um sonho igual, viram uma mulher correr de noite por uma cidade desconhecida, por trás, de cabelos compridos, e estava nua. Sonharam que a seguiam. Ora um ora outro, todos a perderam. Depois do sonho andaram à procura dessa cidade; não a descobriram mas encontraram-se uns aos outros; decidiram construir uma cidade como a do sonho. (...) Os primeiros chegados não compreendiam o que atraía esta gente a Zobaida, a esta feia cidade, a esta ratoeira. (CALVINO, 2002:47/48)

Em *Zobaida*, a cidade surge de um sonho, consequência de um desejo partilhado por muitos homens. A cidade é uma armadilha que atrai o visitante aliciando-o através do sonho para depois construir uma ilusão, mas depois mostra-se aos visitantes como realmente é, feia. A cidade que remata o tema do desejo foca a desilusão que advém do desejo ao descrever como o sonho se transforma em pesadelo. De algum modo, somos induzidos a pensar no *sonho americano* como a procura destes homens e a mulher como a personificação da liberdade prometida³³ personalizada na Estátua da Liberdade. Assim, *Zobaida* lembra-nos o filme *Taxi Driver* de Martin Scorsese, que mostra o lado sombrio da cidade de Nova Iorque através das personagens que vivem de forma decadente, presas na ratoeira daquela cidade que sugou os seus sonhos e os obriga a viver num estado de decadência e pesadelo.

³³ BITAR, Gabriel. *A Cidade e o Desejo* nº 5; consulta em link: <http://vimeo.com/13861951>, 28/02/2013.

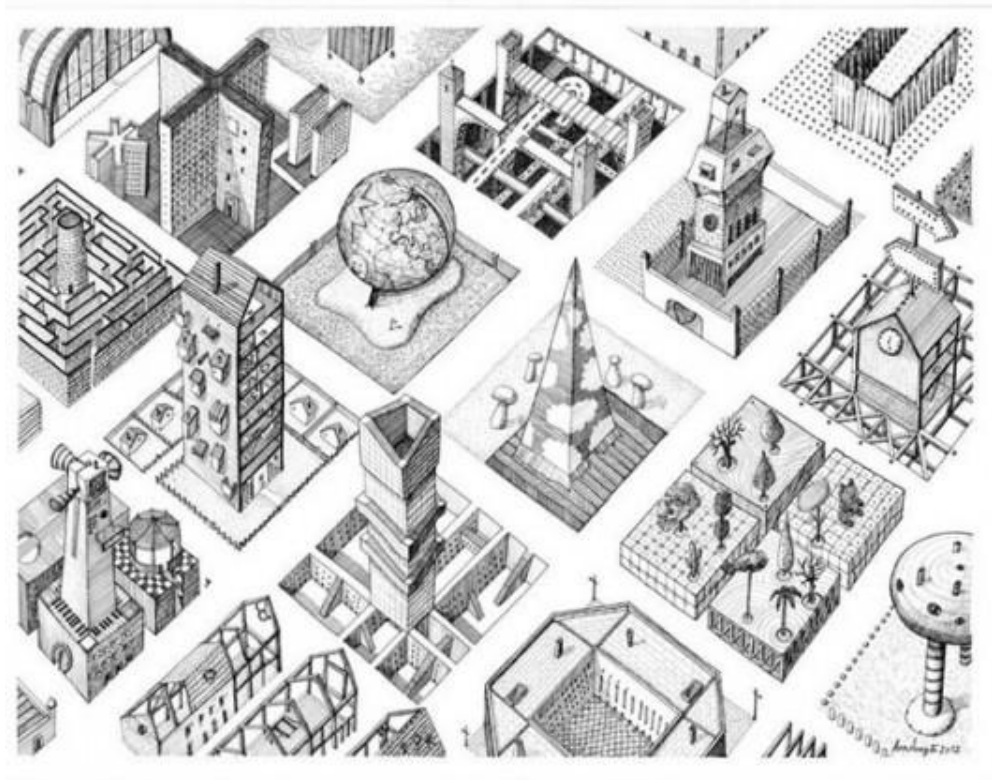


fig. 4

2.3_ As cidades e os sinais (Le Città e segni)

Recém-chegado e ignorando completamente as línguas do Levante, Marco Polo não podia exprimir-se de outro modo que não fosse com gestos, saltos, gritos de espanto e de horror, latidos ou berros de animais, ou com objectos que ia extraindo dos seus alforjes: penas de avestruz, zarabatanas, quartzos, e dispondo-os à sua frente como peças de xadrez. (...) O Grão Kan decifrava os sinais, mas permanecia incerto o nexo entre estes e os lugares visitados: nunca sabia se Marco pretendia representar uma aventura que lhe acontecera numa viagem, uma façanha do fundador da cidade, a profecia de um astrólogo, um enigma ou uma charada para indicar um nome. Porém, evidente ou obscuro que fosse, tudo o que Marco mostrava tinha o poder dos símbolos, que depois de vistos não se podem esquecer nem confundir. (...) O novo dado recebia sentido a partir daquele símbolo e ao mesmo tempo acrescentava ao símbolo outro sentido. Talvez o império, pensou Kublai, não seja mais que um zodíaco de fantasmas da mente.

- No dia em que conhecer todos os símbolos - perguntou a Marco, - conseguirei possuir o meu império, finalmente?

E o veneziano: - Sire, não acredites nisso: nesse dia serás tu mesmo símbolo entre os símbolos. (CALVINO, 1972:25/26)

Ao analisar os apólogos correspondentes ao tema *sinais*, somos induzidos a refletir sobre o modo como se estabelece a comunicação entre a cidade o indivíduo. São os signos que o compõem que permitem a identificação do indivíduo com o espaço. A semiótica é a área de estudo que se debruça sobre a análise dos sinais ou signos. A linguagem visual depende de signos e códigos: signo é algo que ao ser compreendido transmite uma mensagem enquanto que código é o processo que permite que se crie a relação entre os signos. A comunicação numa sociedade acontece através da partilha de signos com códigos identificáveis pelos indivíduos que se inserem nessa cultura. Diversas culturas compartilham os mesmos códigos, o que facilita a comunicação. A arquitetura transmite de modo simbólico os ideais de uma sociedade. Em diversas situações a expressão de poder e da cultura de uma sociedade é transmitida através da arquitetura e ao identificá-la é possível perceber os ideais, valores e símbolos dessa sociedade em períodos específicos da sua história.

O modo como apreendemos a cidade depende da compreensão e interpretação desses signos e da descodificação dos códigos que lhe estão inerentes. Segundo o pensamento de Saussure, o signo pode ser constituído por *significante* e *significado*, o que resulta na *significação*³⁴. Deste modo, existe a perceção visual (física) do signo e paralelamente uma ideia pré-concebida deste, de cujo confronto resulta num novo significado. Segundo Morris é possível discriminar três modos de analisar o signo: semântica, sintática e pragmática.

- **Semântica:** *(o signo é considerado em relação àquilo que significa);*
- **Sintática:** *o signo é considerado enquanto inserido em sequências de outros signos;*
- **Pragmática:** *o signo é considerado quanto às próprias origens, aos próprios efeitos sobre os destinatários e aos usos que dele se fazem.* (LACERDA, 2012)

O espaço comunica com o indivíduo através de signos, tornando da maior relevância a apropriação dos símbolos responsáveis por esse diálogo. Uma cidade rica em símbolos é "*um verdadeiro lugar notável e inconfundível*".

³⁴ **LACERDA, António.** *O Paradigma da Comunicação Visual e dos Signos Identificadores e na Sociedade Contemporânea*, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, consulta em link: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A5016.pdf, 26/07/2012.

Viver num tal ambiente, quaisquer que sejam os problemas sociais ou económicos, parece contribuir para que a experiência de cada um se torne mais profunda, seja ela marcada pelo prazer, melancolia ou dependência. (LYNCH, 1960:104)

Em *Tamara* os signos não correspondem aos códigos, aludindo à importância da identificação entre sinal, objeto e o código. Em *Zirma* os sinais da cidade variam consoante a memória do visitante. Em *Zoé* não há relação entre a forma e o signo porque todos os espaços têm a mesma forma. Em *Hipácia* os sinais não correspondem aos códigos que o viajante conhece, implicando uma nova linguagem e outra cultura. O indivíduo precisa de conhecer esta nova linguagem para entender esses sinais. Em *Olívia* o discurso da cidade induz o visitante a ver o seu lado oculto.

2.3.1_ Tamara³⁵

Raramente o olho se detém sobre alguma coisa, e só quando a reconhece pelo sinal de outra coisa: uma pegada na areia indica a passagem do tigre, um pântano anuncia um veio de água, a flor do hibisco o fim do Inverno. (...) Finalmente a viagem conduz à cidade de Tamara. Entra-se nela por ruas peçadas de letreiros que sobressaem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas sim figuras de coisas que significam outras coisas: a tenaz indica a casa do arranca-dentes, a garrafa a taverna, a alabarda o corpo da guarda, a balança romana a ervanária. (...) Outros sinais avisam do que num lugar é proibido (...) Da porta dos templos vêem-se as estátuas dos deuses, representados cada um com os seus atributos (...) Se um edifício não tiver nenhum letreiro ou figura, a sua própria forma e o lugar que ocupa na ordem da cidade bastam para indicar a sua função (...) O olhar percorre as ruas como páginas escritas: a cidade diz tudo o que devemos pensar, faz-nos repetir o seu discurso, e enquanto julgamos visitar Tamara limitamo-nos a registar os nomes com que ela se define a si mesma e todas as suas partes.

Como realmente é a cidade sob este denso invólucro de sinais, o que ela contém ou oculta, o homem sai de Tamara sem tê-lo sabido. (CALVINO, 1972:17/18)

Em *Tamara*, somos induzidos a refletir sobre os significados que associamos aos espaços e que nos possibilitam reconhecê-los. Os sinais criam códigos que o indivíduo identifica e lhe permitem ler a cidade. Os signos estão enraizados na cultura em que o indivíduo se insere refletindo as crenças e o modo de viver. No entanto, apesar de todos os simbolismos, o indivíduo continua sem ver por trás do "*denso invólucro de sinais*", apresentando este espaço urbano como uma cidade feita de signos. Nesta descrição

³⁵ "**Tâmara**, top. Arouca, Évora. Está correcta a acentuação? De qualquer modo não creio que este nome esteja relacionado com o do fruto da tamareira. Talvez se trate de outro vestígio do pré-romano, *Tamara* (provavelmente não celta), a que se refere *Pidal, Prer.*, p. 169. Notar que na Galiza há o top. *Tamarela* (Corunha). Em 1099 (*Dipl.*, p. 540) e 1129 (*D. M. P.*, I, p. 121). Ver *Tâmaras*." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p.1381.

somos induzidos a pensar numa versão distópica da utopia de Claude-Nicolas Ledoux. Na cidade de *Chaux* toda a arquitetura possui um caráter simbólico, os edifícios transmitem a profissão para o qual estão destinados, a forma é literalmente o espelho da função. Em *Tamara* pelo contrário os edifícios transmitem o significado que representa outro espaço. Esta cidade induz-nos a pensar sobre o simbolismo explícito na arquitetura, quando a forma reflete literalmente a função e o indivíduo consegue identificar o edifício pelo exterior. Quando a forma reflete a função, quase como caricatura, torna-se redutor como Robert Venturi ³⁶ refere em "*Learning From Las Vegas*".

2.3.2_ *Zirma*

Da cidade de Zirma os viajantes tornam com recordações bem distintas: um negro cego a gritar no meio da multidão, um louco a debruçar-se do terraço de um arranha-céus, uma rapariga a passear com um puma pela trela. (...) A cidade é redundante: repete-se para que haja qualquer coisa que se fixe na mente.

Eu também estou de regresso de Zirma: a minha recordação compreende dirigíveis que voam em todos os sentidos à altura das janelas, ruas de lojas onde desenham tatuagens na pele aos marinheiros, comboios subterrâneos apinhados de mulheres obesas cheias de calor. (...) A memória é redundante: repete os sinais para que a cidade comece a existir. (CALVINO, 1972:23)

Em *Zirma*, a imagem da cidade é criada pelo indivíduo, a interpretação é o reflexo das memórias criadas por ele, que variam de indivíduo para indivíduo. Essas memórias são o reflexo dos códigos inerentes a cada um apesar da memória coletiva. No final da descrição percebemos que afinal não é a cidade que se repete, mas são as memórias que dão forma à cidade. Ao descrever a sua memória lembramo-nos das Cidades Obscuras de François Schuitten e Benoit Peeters.

2.3.3_ *Zoé (Zoe)* ³⁷

Em todas as cidades do império cada um dos edifícios é diferente e disposto segundo uma diferente ordem: mas assim que o forasteiro chega à cidade

³⁶ VENTURI, Robert, BROWN, Denise Scott, IZENOUR, Steve. *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge MA, 1977.

³⁷ "Zoe, f. (Tel., s.v. Bernex, Liberato, Martins, Eva...; D.N. de 28-IV-1980, p.21, quase sempre escrito Zoé), Do gr. Zoé, «vida», usado pelos judeus alexandrinos como trad. do nome Eva, tornado antr. f. pelos Bizantinos; assim se chamava uma mártir romana do séc. III (festa a 5-VII). A forma Zoé, como disse, é corrente, em Portugal e no Brasil, mas é considerada inexacta (Voc.), a reproduzir o fr. Zoé; na Grã-Bretanha é Zoe ou Zoe (Withycombe). O Voc. cita a var. Zoa." MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p.1501.

desconhecida e lança os olhares para o meio daquela pilha de pagodes e trapeiras e celeiros, seguindo os gatafunhos de canais hortas lixeiras, distingue logo quais são os palácios dos príncipes, quais os templos dos grandes sacerdotes, a estalagem, a prisão, a judiaria. Assim - há quem diga - confirma-se a hipótese de que cada homem traz na mente uma cidade feita só de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, e são as cidades particulares que a preenchem.

Não é assim Zoé. Em todos os lugares desta cidade se poderia ora dormir, ora fabricar arneses, cozinhar, acumular moedas de ouro, despir-se, reinar, vender, interrogar oráculos. (...) Daí infere isto: se a existência em todos os seus momentos é toda ela mesma, a cidade de Zoé é o lugar da existência indivisível. Mas porquê então a cidade? Que linha separa o dentro do fora, o troar das rodas do uivo dos lobos? (CALVINO, 1972:36)

Em Zoé, o inicial enquadramento sobre outras cidades pretende demonstrar como esta cidade se distingue das restantes. Em outros espaços urbanos é comum os edifícios indicarem a sua função através do recurso a determinados signos, representativos de uma sociedade. O simbolismo associado à arquitetura permite ao visitante identificar as funções destinadas aos edifícios mesmo sem conhecer a cidade, ao identificar os signos que se inserem na memória coletiva. No entanto, em Zoé assiste-se a uma falta de identidade e uma homogeneização das fachadas que não permite essa distinção, confundindo o viajante com a falta de signos que permitam identificar o espaço.

De algum modo, sugere-nos a *cidade análoga*³⁸, aquela que faz parte do nosso imaginário, composta pelas imagens de todas as cidades que conhecemos. No entanto, em Zoé a forma não descreve a função, o que nos leva a refletir sobre este tema tão caro aos arquitetos, "*Form follows function*"³⁹

Nesta cidade está presente a falta de identidade, a descentralização, a homogeneização e a falta de simbolismo que não permite ao indivíduo situar-se no espaço, valorizando a memória, o carácter e a identidade da cidade como coordenadas mnemónicas. Esta questão observa-se particularmente em zonas periféricas de cidades descaracterizadas, um dos temas centrais abordados nas *cidades contínuas*: a *Cidade Genérica*, a *Cidade Difusa* e os *não-lugares*.

³⁸ Relação com Diomira, *As cidades e a memória_1*.

³⁹ FISHER, Florian. *Origin and meaning of form follows functions*, 2008, consulta em link: www.begleitung-im-wandel.com/pdfs/FFF_engl.pdf, 20/09/2013.

2.3.4_ *Hipácia (Ipazia)*⁴⁰

De todas as mudanças de língua que tem de enfrentar o viajante em terras longínquas, nenhuma iguala a que o espera na cidade de Hipácia, porque não diz respeito às palavras mas sim às coisas. (...) O filósofo estava sentado na relva. Disse: - Os sinais formam uma língua, mas não a que julgas conhecer. - Compreendi que devia libertar-me das imagens que até aqui me haviam anunciado as coisas que procurava: só então conseguiria entender a linguagem de Hipácia. (...) Decerto mesmo em Hipácia também chegará o dia em que o meu único desejo será partir. Sei que não deverei descer ao porto mas sim subir ao pináculo mais alto da fortaleza e esperar que passe um navio lá por cima. Mas passará alguma vez? Não há linguagem sem engano.(CALVINO, 1972:49/50)

Em *Hipácia* surge de novo a questão da comunicação, da linguagem. Neste caso é referido o facto de determinados símbolos, que têm um determinado sentido para o viajante, aqui terem outro significado. A dificuldade não se limita à linguagem mas à cultura e o todo o simbolismo que lhe é associado. Seria possível supor que a linguagem que se refere neste apólogo é o mandarim, cujos signos correspondem a palavras e não a letras como no alfabeto ocidental. No entanto, a libertação a que se refere também poderá referir-se à libertação da cidade análoga, das imagens da memória, do lugar antropológico. Será necessário um olhar *naïf* sobre a cidade para a conseguir ver⁴¹. No final da descrição Marco Polo contraria o discurso anterior ao afirmar que independentemente do visitante apreender a linguagem de Hipácia esta não é infalível, é sempre possível existir engano.⁴²

2.3.5_ *Olívia (Olivia)*⁴³

Ninguém sabe melhor que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma relação. Se te descrevo Olívia, cidade rica de produtos e de lucros, para significar a sua prosperidade não tenho outro meio que não seja falar de palácios de filigrana com

⁴⁰ "**Hipácio**, m. (*Tel.*, s.v. *Alves*; *D.N.* de 30-IX-1980, p. 17). Do gr. *Hypátios*, «consular», na época romana, deriv. de *hypatos*, «o mais alto», e daí o fem., *Hipácia*, pode ter sido formado de *Hipácio* ou der. de gr. *Hypatía*, pode ter sido formado de *Hipácio* ou der. de gr. *Hypatía*; assim se chamava célebre filósofa e matemática de Alexandria, aí assassinada em 415 a. C. De nenhum deles encontro representante latino." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p.780.

⁴¹ Neste sentido existe uma relação com *As cidades e os olhos*.

⁴² "**Hipácia de Alexandria**. Hipácia representava a antiga tradição egípcia e grega de sabedoria feminina que competia com as autoridades religiosas da época que começavam a impor uma nova cultura: as mulheres não tinham mais direito de falar em assembléias e nos cultos e cada vez menos podiam ensinar nas escolas. (conf. *Hypatias's Daughters*, de Linda Lopez MacAlister)" WUENSCH, Ana Miriam; *Filósofas da história*; Mundos Reflexionados. consulta em link: http://www.creamundos.net/primeros/Revista/Edicao01/Cuestiones/Cuest_Mulheres_Filo.htm, 19/04/13.

⁴³ "**Olívia**, f. Der. de *Oliva*, generalizado, como julgo, entre os anglófonos pelo nome de uma das personagens (a condessa *Olívia*) da peça *Twelfth Night* («Noite de Reis») de Shakespeare. Entre nós pelas três santas desses nome (*Vald.*, p.276). Em 1657 (*Anais-Faro*, IX, p. 133)." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p.1093.

coxins de franjas nos parapeitos das janelas geminadas; para lá das grades de um pátio uma girândola de repuxos rega um prado onde um pavão branco abre em leque a sua cauda. Mas deste discurso tu compreendes logo que Olívia está envolvida numa nuvem de fuligem e gordura que se pega às paredes das casas; que no tropel das ruas os reboques em manobra esmagam os peões contra as paredes. (...) Isto talvez tu não saibas: que para falar de Olívia não poderia fazer outro discurso. Se houvesse uma Olívia realmente de janelas e pavões, de arreeiros e tecelões de tapetes e canoas e estuários, seria um miserável buraco negro de moscas, e para o descrever deveria recorrer às metáforas das moscas, da fuligem, do chiar das rodas, dos gestos repetidos, dos sarcasmos. A mentira não está no discurso, está nas coisas. (CALVINO, 1972:63/64)

Em *Olívia*, somos induzidos a refletir como o discurso nem sempre corresponde ao objeto que descreve. O discurso sobre a ostentação da cidade também nos fala do reverso sem o descrever (o progresso que provoca poluição e reduz a qualidade de vida dos seus habitantes). O discurso tem dois pontos de vista (um positivo e um negativo) e mesmo quando se limita a mostrar um dos lados o visitante pode deduzir o outro. No entanto, o discurso cria o modo como o indivíduo vê a cidade; apesar de sabermos que "*nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve*", é impossível falar de *Olívia* sem fazer esse discurso.



fig. 5

2.4_ As cidades subtis (Le Città Sottili)

«É o seu próprio peso que está a esmagar o império», pensa Kublai, e nos seus sonhos ora surgem cidades leves como papagaios de papel, cidades perfuradas como rendas, cidades transparentes como mosquiteiros, cidades nervuras de folhas, cidades linhas da mão, cidades filigrana para ver através da sua opaca e fictícia espessura. (...) A cidade que sonhaste é Lalage. Os seus habitantes fizeram estes convites ao repouso no céu nocturno para que a Lua conceda a todas as coisas na cidade o dom de crescer e tornar a crescer sem fim. - Há uma coisa que tu não sabes - acrescentou o Kan. - A Lua reconhecida deu à cidade de Lalage um privilégio mais raro: o de crescer com leveza. (CALVINO, 1972:75/76)

Ao analisar os apólogos correspondentes a este tema somos envolvidos por paisagens urbanas que se elevam do chão. As *ciudades subtis* descrevem imagens cidadinas que refletem alguns paradigmas da modernidade, tais como a ideia de cidade máquina, a apologia do movimento e da velocidade ou a estética da cidade vertical. Segundo Christine Boyer⁴⁴, a evolução da imagem da cidade do período clássico ao moderno, e deste ao contemporâneo, prende-se a três ideias estéticas diferentes: *a cidade como obra de arte*; *a cidade como panorama*; *a cidade como espetáculo*. *A cidade como obra de arte* corresponde à imagem da cidade até ao final do século XIX. A paisagem urbana torna-se um tema favorito na pintura e na fotografia devido à revolução industrial que ao provocar um desenvolvimento económico despoleta uma cultura de entretenimento fantasiando a imagem da cidade associada à modernidade. *A cidade como panorama* refere-se à imagem da cidade no início do século XX, a imagem da metrópole vertical interligada por redes de meios de transporte que alteram a perceção do tempo e do espaço da cidade. O carácter estático da fotografia e da pintura é substituído pela capacidade visual panorâmica e pelo movimento que lhe permite o cinema. *A cidade espetáculo* surge na sequência da *cidade panorama* com a evolução da tecnologia digital, o cinema, a televisão e o computador. A imagem da cidade é criada através destes meios sendo reinventada das mais diversas formas de modo a responder às necessidades do espetáculo solicitado. Deste modo, se na *cidade como obra de arte*, a paisagem urbana surgia como inspiração para a pintura ou para a fotografia, na *cidade panorama* o movimento do cinema modificou essa forma de perceber a cidade. Na *cidade espetáculo* a evolução da tecnologia, do cinema e outros meios visuais permitiu reinventar a imagem da cidade alterando o modo como percebemos o mundo. O cinema teve um papel fundamental na criação da imagem que temos atualmente da cidade, especialmente na imagem da cidade futurista. Os filmes de ficção científica que idealizam um futuro da cidade (várias vezes composta por cenários distópicos) são sobretudo o reflexo do fanatismo de uma sociedade pela tecnologia. As imagens dos edifícios que surgem no grande ecrã das grandiosas metrópoles tornaram-se protagonistas através de ângulos e movimentos de câmara estrategicamente estudados para criar uma imagem *espetacular* da cidade.

Nas *ciudades subtis* assistimos à procura de uma leveza na imagem da cidade que se manifesta através da fragilidade, verticalidade ou enredo das estruturas. As *ciudades subtis* são cidades leves como as sonhadas por Kublai Kan, cidades de estruturas frágeis e delgadas libertas do peso que está a esmagar o seu império. O conceito de leveza surge relacionado com a ideia de fragilidade. Os cinco apólogos descrevem cenários de

⁴⁴ citado em **BRAGA, Maria Helena; COSTA, Vaz da**; *O Cinema e a Imagem Urbana. Novas Tecnologias e Novas Especialidades*. Consultado em: www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/mariahelena.asp, 2/05/2013.

construções esguias e mecanicistas que se elevam verticalmente ou criam redes delicadas. Em *Isaura* a fragilidade da cidade manifesta-se na relação entre os estratos superior e inferior. A paisagem invisível condiciona a paisagem visível. A fragilidade de *Zenóbia* prende-se à sua imagem, a cidade reflete uma visão idealizada de beleza desenhada por elementos verticais e delicados; no entanto, é pela necessidade de corresponder às expectativas desse desejo que a cidade corre o risco de ser destruída por ele. Em *Armillia*, a imagem de verticalidade que marca várias metrópoles, autênticas *florestas de aço*, é personificada por canalizações de água, elementos esguios e frágeis que desenharam aquela paisagem. Em *Sofrónia* somos confrontados com a questão da perenidade e efemeridade da arquitetura. *Octávia, cidade teia de aranha*, é a personificação literal dos conceitos abordados ao longo do tema; elevada sobre o vácuo, a sua fragilidade está sempre presente na mente dos seus habitantes. *Octávia* eleva-se verticalmente para baixo da rede, ao contrário da primeira cidade (*Isaura*) que se move para cima. O conceito chave das cidades subtis é a leveza, que resume em si as três características refletidas ao longo dos 5 apólogos: a fragilidade, a verticalidade e a rede.

A ideia de leveza associada à imagem da cidade utópica, presente em vários filmes, persiste no imaginário coletivo como a imagem da cidade do futuro, por vezes mais presente na memória coletiva do que a realidade em si. Assistimos ao poder de uma imagem através dos media, do cinema e todas as formas de divulgação e criação de imagens. Ao relacionar essa imagem de leveza com o desenvolvimento tecnológico entendemos esse estereótipo de beleza e o seu reflexo da complexidade humana.

Descrições de paisagens mecanicistas povoam as cinco cidades, recordando-nos imagens de megaestruturas inseridas no movimento metabolista japonês⁴⁵. Existem algumas variações na definição do conceito de megaestrutura consoante o grupo em que se inserem, mas algumas características são constantes como o recurso a uma estrutura de grandes dimensões que inclua pequenas unidades modulares, estimulando a mutabilidade e transportabilidade da estrutura. Nas três primeiras cidades do tema, a água é um elemento constante que surge com algum destaque. A água manifesta-se diversas vezes ao longo das *Cidades Invisíveis*, aludindo talvez a Veneza e destacando-se em alguns casos. Nas três primeiras cidades subtis nota-se uma crescente importância da água desde a primeira cidade até à terceira. *Isaura*, *Zenóbia* e *Armillia* surgem da necessidade de extrair água, como se a principal função da cidade fosse a estrutura que recolhe água e que simultaneamente agrega em si outras funções intrínsecas à cidade,

⁴⁵ O movimento metabolista surgiu na década de 50 inserido no conceito de megaestruturas, edifícios de grande porte que continham em si, as principais funções de uma cidade.

apesar de mais desvalorizadas neste contexto. A ligação à água remete-nos de novo para o metabolismo japonês.

" (...) *mas não há mais terra , por isso tendemos a crescer em direção ao mar... As pessoas se deslocam diariamente ao centro da cidade e devem regressar logo, pela tarde, a suas casas, situadas fora da cidade. O tempo que o homem médio necessita para esta viagem é de uma hora. [...] Neste projeto, o arquiteto pensa no futuro da cidade. Dividiu-a em dois elementos, um permanente e o outro transitório. [...] O elemento estrutural é concebido como uma árvore - elemento permanente - com as unidades de habitação como folhas - elemento temporários - que caem e voltam a brotar segundo as necessidades do momento. Dentro dessa estrutura, os edifícios podem crescer, desaparecer e voltarem a crescer, mas a estrutura permanece.*" (BANHAM, 1978:47)

Este movimento nasceu do desejo de ocupar o espaço marítimo com edificação contornando assim o crescimento de Tóquio. Segundo Tange, a construção dessas estruturas na água permitiria um fácil acesso aos equipamentos e a sua transformação consoante a necessidade do momento. A presença da água torna-se fulcral quando todos os mecanismos têm como propósito retirar água, remetendo-nos de novo para o metabolismo, movimento japonês, assim denominado por Kenzo Tange.

As três primeiras cidades centram-se na primeira questão explorada pelos metabolistas, o crescimento na área marítima, mas nas seguintes focam-se outras questões fulcrais do metabolismo: Kenzo Tange nesse projeto concebeu a cidade com duas partes, uma permanente e outra transitória, assunto muito presente em *Sofrónia*. Octávia é uma cidade suspensa sendo possível também relacioná-la com as estruturas do metabolismo.

2.4.1_ Isaura⁴⁶

Isaura, cidade dos mil poços, presume-se que se situe por cima de um profundo lago subterrâneo. Por toda a parte onde os habitantes escavam na terra longos furos verticais conseguem tirar água, e foi até aí e não para além desses limites que se alargou a cidade (...) Por consequência, dão-se religiões de duas espécies em Isaura. Os deuses da cidade, de acordo com uns, habitam as profundidades, o lago negro que nutre as veias subterrâneas. Segundo outros, os deuses habitam os 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 sustentam o aparafusar das sondas, nos reservatórios suspensos sobre os tectos em cima das andas, nos arcos finos dos aquedutos, em todas as colunas de água, nos canos verticais, nos ferrolhos, nas válvulas, até às girândolas

⁴⁶ "Isauro¹, m. (Tel. s.v. Pinto; D. N. de 26-VIII-1978, p.9). Do lat. *Isauru-*, natural da Isáuria (ver Antr., p.81). Não tenho notícia do gr. *isauros*, mencionado em Nasc. -II, s.v. mas sim de *isaurikós*. No Voc. **Isauro²**, top. Do lat. *Isauru-*, rio do Piceno. No Voc." MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p.809.

que se sobrepõem aos andaimes aéreos de Isaura, cidade que se move toda para cima. (CALVINO, 1972:24)

Em *Isaura*, o *lago subterrâneo* é a materialização da paisagem invisível que condiciona a extensão da paisagem visível. Apesar do lago ser invisível é possível adivinhar a sua dimensão, porque é o reflexo da cidade visível. Do mesmo modo que Marco Polo não necessita de ver todas as cidades que descreve para adivinhar que existem ou entender a sua natureza, também em *Isaura* não necessita de ver o *lago subterrâneo* para saber que ele existe. Se por um lado o *lago subterrâneo* pode ser visto como a personificação da paisagem invisível (o estrato subterrâneo onde se encontram as artérias da metrópole dos transportes subterrâneos), por outro, o *lago negro* também pode ter uma interpretação mais literal, ao identificar esta cidade como uma analogia com a imagem de plataformas petrolíferas. Independentemente dessa interpretação, algo se mantém em ambas, a relação entre o lado visível e o lado invisível da cidade, onde um não sobrevive sem o outro.

A descrição de infraestruturas articuladas por mecanismos descritos minuciosamente remete para uma imagem high-tech, representada no funcionamento de todos esses mecanismos. A presença da água torna-se um elemento fundamental porque é a necessidade de retirar água do *profundo lago subterrâneo* a causa da existência de toda a infraestrutura que estimulou o desenvolvimento da cidade.

2.4.2_ Zenóbia

Agora vou falar da cidade de Zenóbia que tem esta coisa admirável: 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, transpostas por miradouros cobertos de alpendres em cone, barricadas de depósitos de água, girândolas cataventos, e sobressaem roldanas, linhas de pesca e gruas.

Qual a necessidade ou ordem ou desejo terá impelido os fundadores de Zenóbia a dar essa forma à sua cidade, ninguém se recorda (...) Mas a verdade é que quem habita Zenóbia se lhe pedirem que descreva como veria ele a vida feliz, é sempre uma cidade como Zenóbia que imagina (...) Dito isto, não vale a pena determinar se se deve classificar Zenóbia entre as cidades felizes ou entre as infelizes. Não é nestas duas espécies que faz sentido dividir a cidade, mas noutras duas: as que continuam através dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos ou conseguem aniquilar a cidade ou são eles aniquilados. (CALVINO, 1972:37/38)

Em *Zenóbia*, vislumbramos a imagem de uma cidade identificável com a cidade futurista que vive no imaginário coletivo. As *altíssimas palafitas* refletem a estética idealizada do modernismo (*pilotis*), elementos arquitetónicos que combinados de múltiplas formas correspondem a uma espécie de fórmula que orientam o visitante até esse espaço imaginário. *Zenóbia* repete a imagem mecanicista que se vê em *Isaura* apesar de se apresentar com uma imagem vernacular e remetendo o nosso imaginário para cabanas asiáticas feitas de bambu. A presença (ou antes a memória da presença) da água surge de novo com um papel fulcral ao definir todo o desenho da cidade.

Os habitantes desta cidade identificam esses elementos arquitetónicos como o seu ideal de beleza, enquadrando a cidade entre as cidades felizes. No entanto, no final da narrativa vemos que a cidade não pode ser definida como feliz ou infeliz, mas pela capacidade de corresponder às expectativas dos desejos.⁴⁷

2.4.3_ Armilla

Se Armilla é assim por estar incompleta ou por ter sido demolida, se por trás dela está um encantamento ou só um capricho, eu ignoro-o. O facto é que não tem muros, nem telhados, nem chão: não tem nada que a faça parecer uma cidade, excepto as canalizações da água, que sobem na vertical onde deveriam existir as casas e se ramificam onde deveriam ser os andares: uma floresta de canos que terminam em torneiras, duchas, sifões, válvulas. (...) Talvez a sua invasão tenha expulsado os homens, ou talvez Armilla haja sido construída pelos homens como uma oferta votiva para captar as boas graças das ninfas ofendidas devido à manipulação das águas. (CALVINO, 1972:51/52)

Em *Armilla* surge-nos a imagem de uma cidade inacabada, ou da sua infraestrutura: estruturas frágeis e delgadas reforçando a ideia de leveza presente ao longo do tema. As *ninfas* são personificações da natureza, as *ninfas* das águas foram particularmente veneradas pelos romanos que criaram fontes decorativas em espaços públicos em sua honra. Estes seres mitológicos podem ser uma alusão a esses espaços. O constante fluxo desta cidade aquática induz-nos a fazer um paralelismo com o espaço da rua. O espaço vazio, marcado pela ausência de paredes ou outros elementos arquitetónicos dilui os limites entre o público e o privado. A rua é esse espaço de fluxos, de relações, onde se pode ou não conceber momentos de encontro.

⁴⁷ A questão da felicidade e infelicidade que se coloca lembra-nos *Raissa* (*As cidades ocultas_2*) e *Diomira* (*As cidades e a memória_1*).

Armill remete-nos simultaneamente para a imagem do projeto utópico da cidade marinha de Kiyonori Kikutake, uma cidade constituída por torres cilíndricas (à semelhança das canalizações de água) destinadas a unidades de habitação que poderiam ser alteradas de acordo com as necessidades, conferindo um aspeto mutável à cidade. À semelhança do que acontece nas duas cidades anteriores deste tema, a água é um elemento chave no desenho da cidade. Neste caso, a exposição da infraestrutura que conduz a água remete-nos também para os aquedutos romanos.

Nesta cidade também é passível de estabelecer uma ligação com a BD *La Route d'Armill* de Peter & Schuiten Peeters, onde a personagem principal partilha o mesmo nome que esta *cidade invisível*. No final da narrativa é revelado que toda a aventura não passou de um sonho, assemelhando-se ao cenário descrito em *Armill*, envolto de surrealismo.

2.4.4_ Sofrónia⁴⁸

A cidade de Sofrónia compõe-se de duas meias cidades. Numa fica a grande montanha russa de íngremes bossas, o carrocel com a sua auréola de correntes, a roda das gaiolas giratórias, o poço da morte com os motociclistas de cabeça para baixo, a cúpula do circo com o cacho dos trapézios a pender no meio. A outra meia cidade é de pedra e mármore e cimento, com o banco, os opiários, os prédios, os prédios, o matadouro, a escola e tudo o resto. Uma das meias cidades está fixa, a outra é provisória e quando acaba o tempo da sua estadia despregam-na, desmontam-na e levam-na dali para fora, para a enxertar nos terrenos vagos da outra meia cidade.

Assim todos os anos chega o dia em que os operários destacam os frontões de mármore, deitam abaixo as paredes de pedra (...) Aqui fica a meia Sofrónia das barracas de tiro ao alvo e dos carrocéis (CALVINO, 1972:65)

Sofrónia apresenta-se com duas partes aparentemente antagónicas, uma permanente, feita de materiais nobres construída para durar. Do outro lado é descrita uma cidade constituída por uma arquitetura transitória, transportável e itinerária. Poderíamos denominá-la de uma arquitetura de eventos ou feiras que surge com um objetivo de curta duração. O confronto entre as duas meias cidades coloca questões relacionadas com a efemeridade da arquitetura, com a consciência do seu tempo de duração, e instiga a refletir sobre o que se torna obsoleto na arquitetura. No entanto, é a cidade de mármore que é

⁴⁸ "Sofrónio, m. Do lat. *Sophroniu-*, der. do gr. *sophron* (ver *Sófron*). No *Voc.*, que também regista o fem., *Sofrónia*.

Sófron, m. Do gr. *Sophron* («são de espírito, sensato»), pelo lat. *Sophron*, antr. m. No *Voc.*" MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p.1360.

desmontada, enquanto que a cidade carrocel é permanente realçando a cidade subtil dos tubos. A descrição de *Sofrónia* lembra-nos alguns projetos utópicos dos anos 60 que se concentraram no estudo da mobilidade e da efemeridade na arquitetura tais como, o *Walking City* ou *Plug-in City* dos Archigram.

2.4.5_ *Octávia*⁴⁹

(...) Octávia, cidade teia de aranha. Há um precipício no meio de duas montanhas escarpadas: a cidade está situada sobre o vácuo, ligada aos dois cumes por teleféricos e correntes e passarelas. (...) Suspensa sobre o abismo, a vida dos habitantes de Octávia é menos incerta que noutras cidades. Sabem que mais do que certo ponto a rede não aguenta. (CALVINO, 1972:77)

Octávia, cidade teia de aranha é a imagem da fragilidade de uma cidade prestes a ruir sobre o vácuo. No entanto, os seus moradores têm consciência da instabilidade em que se encontram. Nesta cidade é possível fazer um paralelismo com a consciência da importância da sustentabilidade, porque apesar dessa consciência as nossas cidades continuam a viver na incerteza do amanhã. O aumento da densidade demográfica nas grandes metrópoles tornou-se insustentável, e estas continuam a crescer sem limites, com um peso exponencial que se apoia sobre uma rede que se vai tornando cada vez mais frágil, como na imagem representada em *Octávia*. Nesta cidade coloca-se em questão o futuro da cidade, a (im)possibilidade de futuro da cidade, tal como agora se apresenta.

⁴⁹ "**Octávia**, f. (Tel., s.v. Barbosa, etc.). Do lat. Octavia, fem. de Octaviu- (ver Octávio).

Octávio, m. Do lat. Octaviu-, antr. m., der. do adj. octavus, porque, primitivamente, os Romanos assim denominavam os oitavos filhos; cp. Primus, Secundus, Tertius, etc. Este antr. tornou-se popular por ser o nome do 1º imperador de Roma, por isso conhecido por Octávio Augusto, conjunto ainda usado por influência histórica (Tel., s.v. Reis; G. Enc.-Bras., II, p. 543); ver Augusto. É latinismo; já o era em 927 (Dipl., p.20; ver também p. 62); depois no séc. XVI: «Octaúio, entre os mayores opressões/ Compunha versos...», Lus., V, 95." p. 1085.



fig. 6

2.5_ *As cidades e as trocas (Le Città e gli scambi)*

- De lá o homem parte e cavalga três dias entre o gregal e o Levante... -
recomeçava Marco, e a enumerar nomes e costumes e comércios de um grande
número de terras. O seu repertório podia dizer-se inesgotável, mas agora foi a sua
vez de se render. Era de madrugada quando disse: - Sire, já te falei de todas as
cidades que conheço.

- Falta uma de que nunca falas.

Marco Polo baixou a cabeça.

- Veneza - disse o Kan.

Marco sorriu. - E de qual julgavas que eu te falava?

(...)

- As imagens da memória, depois de fixadas com as palavras, apagam-se - disse
Polo. - talvez eu tenha medo de perder Veneza toda de uma vez, se falar dela. Ou
talvez, ao falar de outras cidades, já venha a perdê-la pouco a pouco. (CALVINO,
1972:90)

Ao ler os apólogos correspondentes ao tema *As cidades e as trocas* somos induzidos a refletir sobre a cidade como um espaço de troca, não apenas de trocas comerciais, mas de todas aquelas que acontecem subtilmente no desenrolar do contacto do indivíduo com o outro e com o espaço que o envolve. A cidade é analisada de modo a entendermos como os espaços urbanos têm influência nas rotinas dos seus utentes e na forma como estes vivem a cidade e comunicam entre si. Ao longo das descrições correspondentes às cidades deste tema assistimos a trocas de memórias ou ao desejo de as partilhar, a trocas de rotinas que dependem das ligações entre os indivíduos (reflexo da estrutura social em que se inserem), a trocas de percursos e itinerários que nos desvendam as várias camadas existentes na cidade.

Somos confrontados com as características que definem os *lugares* de troca e os *não-lugares*. Os *lugares* de troca potenciam a troca de memórias, de ligações entre os indivíduos como no caso de *Eufémia* e *Ersília*, enquanto que nos *não lugares* de troca acontece o oposto como no caso de *Cloé* e de *Eutrópia*. Em *Esmeraldina*, independentemente do espaço que descreve se referir a um *lugar* ou a um *não-lugar*, a cidade remete para a troca constante de itinerários na cidade, sintetizando nesta narrativa os dois conceitos abordados nas cidades anteriores do mesmo tema.

Eufémia, aparente arquétipo de cidade portuária e mercantil, surge como o cenário eleito pelo autor para refletir sobre a troca de memórias (aqui inerentes às trocas comerciais), sempre relacionadas com o conceito de *lugar*⁵⁰. Ao partilhar as suas memórias, o indivíduo vai deturpando-as e confundindo-as com imagens de outras memórias que correspondem a uma perspetiva ilusória que vai alimentando. No entanto, em *Cloé* a velocidade da cidade não permite criar o *lugar* para que o diálogo aconteça entre os indivíduos: independentemente da proximidade física e dos momentos de imobilidade que acontecem, o diálogo não se estabelece e a sensação de pertencer ao *lugar* desvanece-se na multidão. Deste modo, é possível criar um paralelismo por oposição entre *Eufémia* e *Cloé*, as duas cidades surgem como duas faces da mesma moeda: se na primeira a troca entre os indivíduos acontece naturalmente, onde as memórias de um se confundem com as do outro, na segunda essa troca fica presa na imaginação de cada um, nunca se concretizando.

Eutrópia, por outro lado, surge como uma visão distópica de sociedade, onde a forte falta de ligações entre os indivíduos e a ansia de quebrar a monotonia impele a

⁵⁰ "o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de inteligibilidade para aquele que o observa. (...) Estes lugares têm, pelo menos, três características comuns. Pretendem ser identitários, relacionais e históricos." (58/59) **AUGÉ, Marc.** *Não-Lugares Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. s.l.: Bertrand Editora, 1994.

alteração constante de vínculos. Todos os indivíduos ao longo do tempo vão assumindo diversos papéis, como se fossem atores, descartando sem grandes constrangimentos o papel que assumiram anteriormente. A visão irrealista de *Eutrópia* induz-nos a refletir sobre o conceito de sociedade que, por definição, consiste num conjunto de indivíduos que partilham entre si uma cultura e um sentimento de pertença. Apenas descartando toda a ideia de estrutura social seria possível uma permuta de realidades entre os indivíduos tão efetiva como a descrita nesta narrativa. Em contrapartida, em *Ersília* o autor incide precisamente sobre as ligações que se estabelecem entre os indivíduos numa cidade e a importância que estas adquirem na edificação da mesma. Os fios simbolizam, metaforicamente as "*relações de parentesco, permuta, autoridade, representação*" (CALVINO, 2002:78) entre os indivíduos, assinaladas a diferentes cores, de modo a permitir entender rapidamente esses laços sociais, políticos ou económicos. A complexificação da sociedade é representada pela rede de fios demonstrando o nível de racionalização da mesma.

Deste modo é possível estabelecer um paralelismo entre *Eufémia* e *Ersília* tal como em *Cloé* e *Eutrópia*. Em *Eufémia* e *Ersília* reflete-se sobre a importância do *lugar* como espaço de troca entre os seus utentes enquanto que em *Eutrópia* e *Cloé* é analisada como essa troca acontece na sociedade, como a estrutura social desenha as trocas passíveis de se estabelecer. Por fim, em *Esmeraldina*, o autor reflete sobre a troca de itinerários, de trajetos possíveis na cidade, sobre o modo como a circulação acontece nos diversos estratos existentes na cidade. No entanto, esta narrativa também parece surgir como uma fusão dos conceitos abordados nas cidades anteriores, o conceito de *lugar* como espaço de troca e a ideia de estrutura social como organizador da cidade. Somos induzidos a refletir sobre a circulação na cidade, a mobilidade e mutabilidade urbanas, a rotina e a organização espacial através dos diversos estratos.

"A cidade é potencialmente o símbolo poderoso de uma sociedade complexa. Se for bem desenvolvida do ponto de vista óptico, pode ter um forte significado expressivo."⁵¹

⁵¹ LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*, edições 70, 1960, p. 15.

2.5.1_ *Eufémia*⁵²

(...) *Eufémia*, onde se reúnem os mercados de sete nações a cada solstício e equinócio.(...) Não é só a vender e a comprar que se vem a *Eufémia*, mas também porque à noite junto das fogueiras à volta do mercado (...) os outros contam cada um a sua história (...) *E sabemos que na longa viagem que nos espera, quando para ficarmos acordados com o balançar do camelo ou do junco nos pomos a repensar em todas as nossas recordações uma a uma, o nosso lobo ter-se-á transformado noutra lobo, a nossa irmã numa irmã diferente, a nossa batalha noutras batalhas, no regresso de Eufémia, a cidade em que se trocam memórias a cada solstício e a cada equinócio.* (CALVINO, 1972:39)

Em *Eufémia*, o autor chama-nos a atenção para uma troca que se estabelece subtilmente entre os indivíduos durante as trocas comerciais. A partilha de memórias surge naturalmente em torno de uma fogueira onde os indivíduos vão confundindo as suas personagens com as do outro, alterando as suas memórias à medida que são repetidas. A troca de costumes, a partilha das particularidades culturais, modifica a perspetiva dos visitantes. Ao longo do tempo, essas histórias transformam-se em outras histórias, a memória é ilusória.⁵³ A troca de memórias acontece devido ao momento de paragem que existe no espaço de mercado, que assume o carácter de uma praça, um espaço de encontro e de reunião, um *lugar*. Poderíamos supor que o autor se referisse a Calcutá, a Veneza ou a qualquer outra cidade de carácter mercantil que reuniu várias nações através do seu comércio.

2.5.2_ *Cloé*⁵⁴

Em Cloé, grande cidade, as pessoas que passam pelas ruas não se conhecem. Ao verem-se imaginam mil coisas umas das outras, os encontros que poderiam verificar-se entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as ferroadas. Mas ninguém dirige uma saudação a ninguém, os olhares cruzam-se por um segundo e depois afastam-se, procurando novos olhares, não param. (CALVINO,1972:53)

⁵² "**Eufémia**, f. (Tel., s.v. Pires). Do gr. *Euphemia*, fem. de *Euphemios* («que pronuncia bem», sobretudo palavras de bom agouro, palavras benévolas, boas expressões; ocorre nos *Actos* apócrifos de Pedro, cerca de 200 d.C., segundo *Withycombe*, s.v. *Euphemia*), pelo lat. *Euphemia*, nome de santa mártir de Aquileia (séc. 16) festejada a 3-IX (Vald.) *Eufemie* em 1057 (*Dipl.*, p.245), o top. *Sanctam Eufemiam* em 1170 (*D.M.P.*, I, p. 402; o m.q. *Sancta Eufemina* de 1258, *Inq.*, p. 601?); *Oufemea* no séc. XIII (*R. Lus.*, VIII, p.38). *Ofemea* (hoje pronúncia pop.) no séc. XVI; «...a não sancta *ofemea*», em *Cast.*, VI, cap. 129, p. 285. A santa aparece mencionada no séc. XV em *F. Men.* (II, pp. 47 e 48)." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p.603.

⁵³ Nesta cidade a relação com as *idades e a memória* e as *idades e os olhos* é evidente.

⁵⁴ "**Cloé**, f. Do gr. *Chlóe* («a verdura», «a verdejante»), pelo lat. *Chloe*, antr. f. A forma mais corrente, e por vezes usada em poesia (ver *Voc.*, s.v.), é *Cloé*." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p.426.

Em *Cloé* somos induzidos a pensar que a descrição retrata a vivência numa grande cidade, onde os encontros entre pessoas são fugazes e talvez nunca mais se voltem a repetir. É descrita a efemeridade das relações que se criam nas grandes metrópoles, a fragilidade e solidão que se gera no meio da multidão. "*Mesmo quando estava entre a multidão, estava sempre sozinho.*"⁵⁵. A multidão transforma a capacidade de troca do indivíduo. O desejo de estabelecer contacto e de partilhar é inerente ao ser humano, no entanto, no espaço público de uma grande metrópole essa necessidade é suprimida.⁵⁶ A ausência do sentimento de pertença ao *lugar* que se cria através da afetividade deve-se à velocidade que se impõe na grande metrópole. Diversos são os exemplos de grandes metrópoles que se enquadrariam neste arquétipo. O filme *Playtime* de Jacques Tati reflete sobre este conceito na cidade, aqui Paris surge como uma grande metrópole onde o indivíduo se perde na multidão. No entanto, em *Cloé* os locais de paragem despertam nos indivíduos a fantasia, os encontros acontecem ao nível de efémeros sonhos.

2.5.3_ *Eutrópia*⁵⁷

Eutrópia é não uma mas sim todas estas cidades juntas; uma só é habitada, as outras estão vazias; e isto faz-se por rotação. Vou contar como. No dia em que os habitantes de Eutrópia se sentem atacados pelo cansaço, e já ninguém suporta o seu ofício, os parentes, a casa e a rua, as dívidas, a gente que deve cumprimentar ou que o cumprimenta, então todos os cidadãos decidem transferir-se para a cidade vizinha que está ali à espera, vazia e como nova, onde cada um tomará outro ofício, outra mulher, verá outra paisagem ao abrir a janela, passará as noites com outros passatempos amizades maledicências. Assim a sua vida renova-se de mudança em mudança, entre cidades que devido à exposição ou ao declive ou aos cursos de água ou aos ventos se apresenta cada uma com qualquer diferença das outras. Sendo a sua sociedade ordenada sem grandes diferenças de riqueza ou de autoridade, as passagens de uma função para outra dão-se quase sem abalos; a variedade é assegurada pelas múltiplas incumbências, de tal modo que no espaço de uma vida raramente se regressa a um ofício que já tenha sido o seu.

Assim a cidade repete a sua vida sempre igual deslocando-se para baixo e para cima sobre o seu tabuleiro de xadrez vazio. (CALVINO, 1972:66/67)

Em *Eutrópia* os habitantes mudam de cidade, de trabalho ou de relações como se pertencessem a um *tabuleiro de xadrez vazio*. Esta metáfora parece referir-se à hierarquia existente em todas as estruturas sociais e por isso, neste caso, o autor refere-

⁵⁵ Frase de Ernest Hemingway, consulta em link: <http://kdfrases.com/frase/100118>, 20/08/2013.

⁵⁶ A relação com *As cidades e o desejo* parece bastante evidente nesta narrativa.

⁵⁷ "**Eutrópio**, m. (D.N. de 11-VIII-1964, p.8). Do lat. *Eutropiu-*, certamente do gr., talvez do adj. *eútropos*, «versátil», «ágil». Aquele nome atesta-se em lat. e, entre cristãos, foi nome do primeiro bispo, mártir, de Saintes (séc. III), festejado a 30-IV; *Santa Eutrópia*, virgem mártir de Reims (séc. V)." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p. 607.

se a um *tabuleiro vazio*. Nesta narrativa a troca induz-nos a refletir sobre o papel do indivíduo na sociedade, a cidade como resultado de um conjunto de ligações entre os sujeitos que a desenham deixando a sua marca mesmo após a sua partida. Os habitantes mudam de cidade, de trabalho, de relações para contrariar a rotina, mas esta troca só é possível numa sociedade onde não existem diferenças sociais, económicas ou políticas, numa sociedade perfeita, sem hierarquias e onde impera a igualdade. Deste modo, podemos afirmar que Calvino se refere a uma cidade utópica baseada numa sociedade ideal, talvez baseada em ideias marxistas.⁵⁸ Talvez apenas deste modo a cidade não caia na monotonia aos olhos de quem a vive. Esta narrativa parece simbolizar uma vontade de mudança, que acontece a um ritmo cada vez maior na sociedade atual, como um reflexo desse desejo.

2.5.4_ Ersília⁵⁹

Quando os fios são tantos que já não se pode passar pelo meio deles, os habitantes vão-se embora: as casas são desmontadas; só restam os fios e os suportes dos fios. (...) Assim viajando no território de Ersília encontramos as ruínas das cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem as ossadas dos mortos que o vento faz rebolar: teias de relações intrincadas que procuram uma forma. (CALVINO, 1972:78)

Em *Ersília*, os fios simbolizam as relações que se estabelecem entre os indivíduos, a troca de histórias, de memórias, de vivências. O edificado pode desaparecer ou ser substituído por outro, mas as ligações que desenharam os percursos permanecem revelando-nos os caminhos dos nossos antepassados. *Ersília* recorda-nos a essência do conceito de cidade na sua génese, fruto da geometria das ligações que se estabelecem entre os indivíduos. A cidade é desenhada pelos lugares de passagem (ruas) e pelos lugares de paragem (praças), e é apresentada como consequência da permanência de uma estrutura social, em oposição à cidade anterior do mesmo tema, *Eutrópia* (2.5.3), onde esta estrutura estava em constante alteração.

⁵⁸ A relação com *Fílias* (*As cidades e os olhos_4*) é passível de se estabelecer quando o autor refere a importância de manter um olhar naif sobre a cidade, um olhar de um visitante de quem vê tudo pela primeira vez.

⁵⁹ "**Hersília**, f. Do lat. *Hersilia*, assim se chamava a mulher de Rómulo (Tito Lívio, I, 11, 2). Daí se formou o masc. (*Tel.*, s.v. *Silva*). Estes nomes aparecem com diversas grafias, mas aquelas são as mais correctas: *Ercília* (*Tel.*, s.v. *Oliveira*), *Ersílio* (*id.*, s.v. *Cardoso*), *Hercília* (*id.*, s.v. *Freitas*)" **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p.77.

2.5.5_ Esmeraldina⁶⁰

Para ir de um sítio a outro há sempre a opção entre o percurso terrestre e o de barco: e como a linha mais curta entre dois pontos em Esmeraldina não é a recta mas sim um ziguezague que se ramifica em tortuosas variantes, as ruas que se abrem a cada transeunte não são apenas duas mas muitas, e ainda aumentam mais para quem alternar trajectos de barco com transbordos em terra firme. (...) Assim poupa-nos o tédio de percorrer todos os dias as mesmas ruas aos habitantes de Esmeraldina. Um mapa de Esmeraldina deveria compreender, assinalados a tinta de cores diferentes, todos estes traçados, sólidos e líquidos, à vista e ocultos. (CALVINO, 1972:91/92)

Em *Esmeraldina*, existem duas formas de chegar à cidade,⁶¹ mas existem inúmeras formas de a percorrer. Calvino inicia a narrativa valorizando a questão da circulação ao descrever os diversos itinerários possíveis. A mobilidade adquire um papel de destaque na descrição desta narrativa. O principal objetivo em *Esmeraldina* é explorar a multiplicidade do percurso, a constante procura de um novo itinerário, mesmo que seja para chegar aos mesmos lugares. O espaço enquanto caminho é valorizado sendo omitido o espaço de chegada ou partida. A valorização na descrição do caminho, os percursos dos habitantes e o modo de percorrer a cidade parecem ser a chave no entendimento desta cidade. Os caminhos são escolhidos pela sua originalidade; nesta cidade vive-se a apologia do novo, enaltecesse a importância da multiplicidade do itinerário, independentemente de se chegar ao mesmo destino.

Ao assumirmos que o fundamental na leitura de *Esmeraldina* é o percurso identificamos três tipos de habitantes na cidade que se distinguem pelo modo como a percorrem: os *ratos*, os *gatos* e as *andorinhas*, que correspondem à personificação dos vários níveis existentes na cidade, o subterrâneo (*ratos*), a superfície (*gatos*) e o aéreo (*andorinhas*).⁶²

Segundo o artigo "O trajeto como espaço na narrativa de Ítalo Calvino"⁶³ que analisa a narrativa de *Esmeraldina* existem três tipos de movimento na cidade: o "movimento horizontal"; o "movimento vertical" e o "movimento das andorinhas". O "movimento horizontal" define o espaço subterrâneo onde transitam os ratos, "conspiradores e contrabandistas"; o "movimento vertical" descreve o espaço da

⁶⁰ "Esmeraldino, m. (Tel., s.v. Silva). Do adj. *esmeraldino*, «que tem a cor da esmeralda», talvez em relação aos olhos das primeiras pessoas que receberam este nome." MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p. 583.

⁶¹ Como acontece em *Despina* (*As cidades e o desejo_2*).

⁶² Algumas destas personagens repetem-se em outras narrativas, como é o caso dos *ratos* e das *andorinhas* na narrativa *Marozia* (*As cidades ocultas_3*).

⁶³ SANTIAGO, M. M. L.; LARA, G. M. P.. *O trajeto como espaço na narrativa de Ítalo Calvino*, CALIGRAMA, Belo Horizonte, v.17, n.1, p. 155-170, 2012.

superfície da cidade onde circulam os gatos "*ladrões e amantes clandestinos*", enquanto que o "*movimento das andorinhas*" é difícil de mapear porque acontece sempre espontaneamente, não se regendo por trajetos previamente delineados (nem que sejam o resultado das mais diversas combinações, como no caso dos movimentos anteriores); pelo contrário, é sempre o resultado de um movimento original. Deste modo, podemos entender que cada personagem representa espaços específicos de circulação na cidade.

O autor afirma que Veneza está presente em todas as narrativas, no entanto é em Esmeraldina que a sua presença parece mais evidente através de expressões como: "*Em Esmeraldina, cidade aquática, sobrepõem-se e cruzam-se um reticulado de canais e um reticulado de ruas. Para ir de um sítio a outro há sempre a opção entre o percurso terrestre e o de barco: e como a linha mais curta entre dois pontos em Esmeraldina não é recta mas sim um ziguezague que se ramifica em tortuosas variantes, as ruas que se abrem a cada transeunte não são apenas duas mas muitas, e ainda aumentam mais para quem alternar trajectos de barco com transbordos em terra firme.*" (CALVINO, 2002:91).



fig. 7

2.6_ As cidades e os olhos (Le Città e gli occhi)

POLO: - Talvez do mundo só tenha restado um terreno vazio coberto de imundícies, e o jardim suspenso do palácio do Grão Kan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora." (CALVINO, 1972:106)

Ao analisar os apólogos correspondentes ao tema de *As cidades e os olhos*, somos induzidos a refletir sobre o modo como observamos a cidade e como o nosso olhar pode alterar essa perspectiva. Ao longo das cinco narrativas o autor cria um discurso sobre a percepção da cidade que varia consoante o papel do indivíduo como espectador.

*"Dez anos de viagem! Vinte cadernos de notas e esquiços! Material de sobra, o testemunho do Mundo! Uma tarefa que ninguém sonhou levar a cabo! Apenas eu, Ishmael! Aquele que completaria o trabalho de Robick, visitando Cidades de que ele nunca falou, olhando para as restantes com um olhar mais aberto aos pormenores e às pessoas. Não um olhar de urbateca, pousado nos "grandes sistemas". Um olhar de viajante, em busca de novidade. Mais do que edifícios e pontes, procurar descobrir a verdadeira essência de cada Cidade."*⁶⁴

Em *Valdrada* somos confrontados com uma dualidade no modo de ver a cidade. Existe um lado oculto que é revelado através do reflexo nas águas, (elemento que surge de novo como um instrumento de revelação da essência da cidade). Em *Zemrude*, mantém-se a dualidade expressa na cidade anterior, as duas formas de ver a cidade (positiva ou negativa), mas é o humor de quem a vê que a define. Em *Bauci*, a cidade não se vê, existe nas nuvens e desprende-se do chão (talvez porque o seu povo odeia o mundo tal como ele é, ou o ama tanto que não o quer destruir com a sua presença); é uma visão utópica de uma população que não contacta com a terra, alienando-se. Em *Fílias*, apesar da sua beleza, a sua aparente perfeição rende-se à monotonia e como quase todas as cidades, perde o seu encanto inicial com o tempo. No entanto, o modo como percecionamos a cidade está intimamente ligado à nossa memória daquele lugar, conferindo-lhes significações próprias.⁶⁵ Em *Moriana*, a última narrativa do tema, reforça-se a dualidade que existe no modo de percecionar a cidade; nesta cidade, se o viajante não for inexperiente saberá que por trás da fachada de opulência se esconde o reverso da cidade, o lado decadente. De algum modo, em *Moriana* voltamos à questão abordada na primeira cidade do tema, *Valdrada*, encerrando um ciclo onde o modo como percecionamos a cidade varia consoante o nosso papel como espectador.

"As imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador - com grande adaptação e à luz dos seus objectivos próprios - selecciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora assim desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta à prova contra a capacidade de registo perceptual, num processo de

⁶⁴ LAMEIRAS, João Miguel; SANTOS, João Ramalho. *As Cidades Visíveis*, Edições Cotovia e Bedeteca de Lisboa, 1998, p. 29.

⁶⁵ Deste modo, é possível criar um paralelismo entre esta cidade e *Isidora (As cidades e a memória_2)*. Os velhos que admiram *Isidora* fazem-no porque nela conseguem ver-se a si próprios, as suas histórias escritas pelas ruas e calçadas, um amor perdido ou as brincadeiras de criança e tudo isto contém a cidade, mesmo quando aquele muro já não é exatamente o mesmo.

constante interação. Assim, a imagem de uma dada realidade pode variar significativamente entre diferentes observadores." ⁶⁶

2.6.1_ *Valdrada*

Assim o viajante ao chegar vê duas cidades: uma direita sobre o lago e uma reflectida de pernas para o ar. (...) Os habitantes de Valdrada sabem que todos os seus actos são ao mesmo tempo esse acto e a sua imagem especular, a que pertence a especial dignidade das imagens, e esta sua consciência proíbe-os de se abandonarem por um só instante ao acaso e ao esquecimento. (...) O espelho ora aumenta o valor às coisas, ora o nega. Nem tudo o que parece valer muito por cima do espelho consegue resistir quando espelhado. (...) As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se continuamente nos olhos, mas não se amam. (CALVINO, 1972:55/56)

Em *Valdrada*, as duas cidades gémeas, reflexo uma da outra, lembram-nos as águas dos canais de Veneza ⁶⁷ que refletem toda a sua vida, mas também nos remetem para o Porto, Budapeste, Florença e outras cidades que se refletem nas águas que as banham. O reflexo parece ser uma metáfora utilizada para descrever a dualidade existente entre o que existe e como é visto. A água é um elemento constante em muitas das cidades descritas por Calvino ao longo da obra, mas em *Valdrada* ganha especial destaque, surge como elemento chave. A água reflete a cidade (criando a ilusão óptica de serem duas), realça a consciência que os habitantes possuem de estarem a ser observados e denuncia o verdadeiro valor dos acontecimentos. O reflexo do espelho denuncia tudo o que é sobrevalorizado, a imagem que surge na água mostra a cidade que se esconde por trás de efémeras aparências. *As duas cidades gémeas* refletem formas distintas de ver a mesma cidade, a primeira representa um olhar *naïf* que se contenta com a impressão do primeiro olhar e a segunda, espelhada, simboliza um olhar analítico que vê a essência do que acontece na cidade.

2.6.2_ *Zemrude*

É o humor de quem a olha que dá à cidade de Zemrude a sua forma. Se passarmos por ela a assobiar, de nariz no ar atrás de assobio, conhecê-la-emos de baixo para cima: sacadas, tendas a ondular, repuxos. Se caminarmos através dela de queixo contra o peito, com as unhas espetadas nas palmas das mãos, os nossos olhares prender-se-ão ao chão, aos regos de água, aos esgotos, às tripas de peixe, ao papel velho. (CALVINO, 1972:68)

⁶⁶ LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*, edições 70, Lisboa, 1960, p.16.

⁶⁷ KAMINSKI, Marion. *Arte e Arquitectura*, Veneza, Konemann, 1999.

Em *Zemrude*, a cidade reflete o olhar, sendo o humor do indivíduo que a molda, como se costuma dizer, *os olhos são o espelho da alma*. Marco Polo descreve duas formas de ver a cidade, a primeira através de olhar altivo, atento aos pormenores arquitetónicos, a segunda forma com um olhar cabisbaixo, que se prende ao chão. Assim, a percepção da cidade é definida pela postura do indivíduo em relação à vida. No entanto, poucos são os que se mantêm com uma postura positiva e a cidade acaba por arrastar quase todos os olhares para o seu chão, por sugar o espírito dos seus habitantes.

2.6.3_ *Bauci*⁶⁸

Depois de ter caminhado sete dias de bosques, quem vai para Bauci não consegue vê-la e no entanto já lá chegou. São finíssimas andas que se elevam do solo a grande distância umas das outras e se perdem acima das nuvens que sustentam a cidade. (...) Três hipóteses se põem sobre os habitantes de Bauci: que odeiam a Terra; que a respeitam a ponto de evitar qualquer contacto; que a amam tal como ela era antes deles e com binóculos e telescópios apontados para baixo não se cansam de passá-la em resenha (CALVINO, 1972:79)

Em *Bauci*, o olhar é iludido pela forma da cidade que surge camuflada nos bosques. A metáfora utilizada na estrutura da cidade com as pernas compridíssimas de um fenicóptero⁶⁹ remete para o mito grego de Baucis e Filêmon⁷⁰. Podemos entender que Calvino se pretende referir a esta cidade (que se eleva do chão), como uma exceção, uma cidade abençoada que fugiu ao castigo divino, que respeita a natureza e vive nos céus. A relação da cidade com o espaço surge pela ausência de contacto.

A primeira imagem que surge ao ler a descrição desta cidade é a imagem da *Cidade Radiosa de Corbusier*⁷¹ que se eleva sobre pilotis, evitando o contacto com o chão e libertando-o.⁷²

⁶⁸ "Baucis, mit. e f. Do gr. *Baukís*, pelo lat. *Baucis*. No Voc." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p. 228.

⁶⁹ " adj (gr phoínix, ikos, fênix+ptero) Ornit Relativo ou pertencente aos Fenicópteros. sm Gênero (Phoenicopterus) típico da família dos Fenicopterídeos, que compreende os flamingos europeus e alguns do Novo Mundo." dicionário online português; consulta em link: <http://www.dicio.com.br/fenicoptero/>, 01/03/2013.

⁷⁰ Apesar da sua casa modesta, *Bauci* e *Filêmon* demonstraram hospitalidade a viajantes que lhes bateram à porta. Quando se aperceberam que estavam diante de deuses, à medida que o vinho brotava miraculosamente nos copos quiseram matar um ganso que possuíam como sinal de homenagem. No entanto, o ganso fugiu e escondeu-se nas pernas dos deuses que não permitiram que o matasse. Os deuses revoltados com a falta de hospitalidade da aldeia destruíram num dilúvio tudo exceto a casa deste casal que se transformou num templo. Após a sua morte transformaram-se em duas árvores gémeas. **FARIAS, Gabriel**. *A mitologia grega*, Baucis e Filêmon; *A Mitologia na História*, 2010, consulta em link: <http://amitologianahistoria.blogspot.pt/2010/07/mitologia-grega-baucis-e-filemon.html>

⁷¹ **HALL, Peter**. *Cities of Tomorrow*. Oxford, Blackwell Publishers Inc, 1990, p. 204.

2.6.4_ *Fílias*

«Bem-aventurado quem tem todos os dias Fílias sob os olhos e nunca deixa de ver as coisas que contém», exclamamos, com a tristeza de ter de abandonar a cidade depois de havê-la só a florado com o olhar.

Mas acontece-nos ficarmos em Fílias a passarmos lá o resto dos nossos dias. Em breve a cidade empalidece aos nossos olhos (...) Os nossos passos percorrem o que não se encontra fora dos olhos mas sim dentro, sepultado e apagado: se entre dois pórticos um continuar a parecer-nos mais alegre é porque é aquele por onde passava há trinta anos uma rapariga de largas mangas bordadas, ou é só porque recebe a luz a uma certa hora como aquele pórtico, que já não nos lembramos de onde ficava.

Milhões de olhos erguem-se para as janelas pontes alcaparras e é como se percorressem uma página em branco. Muitas são as cidades como Fílias que se subtraem aos olhares se não as apanharmos de surpresa. (CALVINO, 1972:93/94)

Em *Fílias* reflete-se sobre a importância de manter um olhar naïf sobre a cidade. A ingenuidade de quem ainda não conhece, ilude o olhar, apenas deixando transparecer beleza. O encanto no olhar de um viajante é diferente do olhar de quem já conhece a cidade. O filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet faz-nos refletir sobre esta questão. A visão de Amélie sobre Paris, surge envolvida num encantamento próprio do romantismo que existe no olhar da personagem. Ao longo da narrativa Amélie orienta o espectador nesse discurso sobre importância que o olhar tem no modo como vivenciamos a cidade.⁷³

2.6.5_ *Moriana*⁷⁴

Se não for a sua primeira viagem o homem sabe já que as cidades como esta têm um reverso: basta percorrer um semicírculo e ter-se-á à vista a face oculta de Moriana, uma extensão de chapa enferrujada, sarapilheira, tábuas cheias de pregos, canos negros de fuligem, montões de latas, muros cobertos com escritas meio apagadas, fundos de cadeira desempalhadas, cordas que só servem para alguém se enforcar numa trave apodrecida.

De uma parte à outra a cidade parece que continua em perspectiva multiplicando o seu repertório de imagens: afinal não tem espessura, consiste apenas num direito e num avesso, como uma folha de papel, com uma figura de cá e outra de lá, que não se podem arrancar nem guardar. (CALVINO, 1972:107)

⁷² A relação com *As cidades subtis* existe na fragilidade das estruturas que sustentam a cidade.

⁷³ A relação com *As cidades e a memória* acontece nesta cidade quando Calvino descreve os lugares que existem na topografia de memórias do visitante. A cidade existe no olhar individual de quem a vê, os lugares ganham significação consoante a história que contam, o sentimento de empatia que criam no indivíduo é o responsável pela existência desse lugar para ele. Apesar da rotina diária retirar o brilho da cidade, esses lugares permanecem intactos na memória. A cidade parece encantadora quando a conhecemos, mas com o tempo ao tornar-se familiar torna-se monótona e perde o seu encanto inicial.

⁷⁴ "**Moriana**, top. f. Em 1142 (*D.M.P.*, I, p. 243, doc. falso), 1146 (*id.*, pp. 265, 267, 276)¹, sempre em referência a Amadeu II de Saboia, pai de D. Mafalda, esposa d D. Afonso Henriques, que também era conde de *Maurienne*, hoje região dos Alpes franceses do Norte." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p. 1023.

Em *Moriana* se o visitante for experiente não se deixa iludir pela aparente opulência. Ao olhar do turista, a cidade dá a conhecer o lado belo, a arquitetura de formas deslumbrantes e majestosas. No entanto, este é o cenário esconde um lado obscuro e decadente, que não é novidade para o visitante que já conheceu várias cidades. Esta cidade faz-nos refletir sobre as discrepâncias de riqueza que existem no meio urbano, sobre a disparidade entre a realidade que se vive nas favelas e nos condomínios privados em várias cidades do mundo. Apesar de Calvino não descrever a população que vive nesta cidade, a sua descrição ilustra quem a vive.

Deduzimos que a fachada bidimensional a que se refere Calvino corresponde a uma ilusão de riqueza criada para atrair turistas, para desenvolver a economia da cidade, escondendo a realidade pobre de quem a construiu. O olhar que se tem sobre *Moriana* depende da experiência de quem a vê: ou nos deixamos iludir pelas suas fachadas ou vemos *Moriana* como ela é.

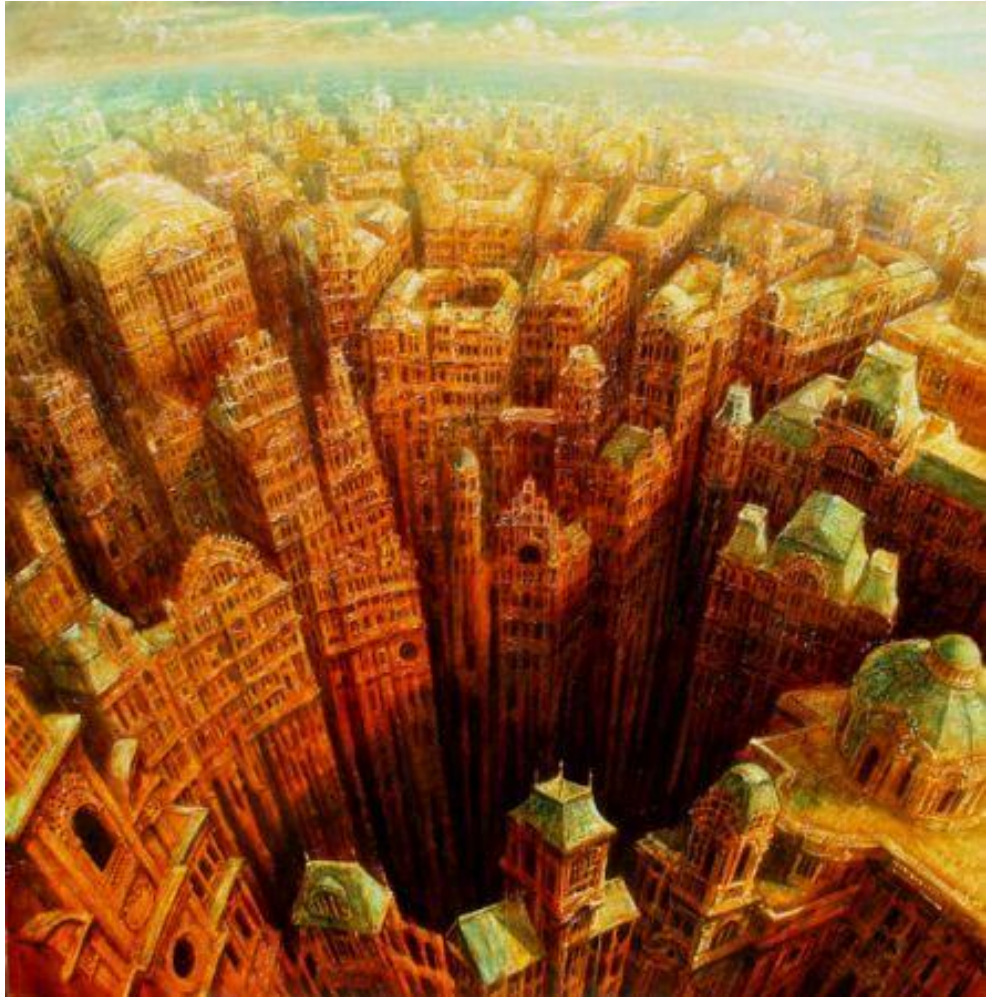


fig. 8

2.7_ As Cidades e o nome (Le Città e il nome)

E a estas também Marco dá um nome, não importa qual, e alude a um itinerário para lá chegar. Sabe-se que os nomes dos lugares mudam tantas vezes quantas são as línguas forasteiras; e que se pode chegar a todos os lugares vindo de outros lugares, pelas estradas e rotas mais diversas, por quem cavalga carrega rema voa... (CALVINO, 1972:141)

Ao analisar as narrativas correspondentes ao tema de *As cidades e o nome* somos induzidos a refletir sobre a noção de identidade da cidade. O nome deveria definir estaticamente um conceito, mas a cidade é mutável e não encerra no seu espaço físico a sua essência. A cidade é simultaneamente o resultado de todas as imagens que inspira, sejam coletivas ou individuais, memórias ou ilusões. Segundo Aldo Rossi, é necessário distinguir a imagem da cidade real da imagem da memória, apesar de a ideia de *lugar* se prender a esse espaço retido na memória que o torna intemporal. Aldo Rossi utiliza como exemplo as cidades italianas, que se prendem a uma imagem coletiva criada pelas pinturas renascentistas.

*"(...) o lugar da arquitetura, a construção humana, adquire um valor geral de lugar e de memória, porque assim fixado numa hora única; mas essa hora também é a primeira e mais profunda noção que temos das praças da Itália, estando pois ligada à mesma noção de espaço que temos das cidades italianas. Noções desse tipo estão ligadas à nossa cultura histórica, à nossa vida em paisagens construídas, às referências que fazemos em cada situação à outra situação."*⁷⁵

Ao lembrar o nome de uma cidade, de imediato nos surgem imagens no pensamento, imagens que advêm de uma memória coletiva, associadas a um filme que assistimos, a uma pintura que admiramos ou a um livro que lemos. Essas imagens prendem-se a um imaginário que reflete o que absorvemos; os nossos olhos são recetores subjetivos que criam imagens individualizadas, multiplicando infinitamente a mesma cidade. No entanto, existem cidades que possuem uma maior capacidade de estimular a nossa imaginação que outras; Lynch chama a essa característica de *imaginabilidade*, a capacidade que algo tem de despertar uma imagem intensa no observador. No entanto, as imagens individuais (como as coletivas) muito dificilmente correspondem à identidade da cidade que tentam ilustrar.

*"Uma cidade altamente imaginável (aparente, legível ou visível), neste sentido particular, pareceria muito bem formada, distinta, notável; como que convidaria os olhos e os ouvidos a uma maior atenção e participação. O domínio estético de tal ambiente não só se simplificaria como também aumentaria e se tornaria mais profundo. Uma tal cidade poderia ser compreendida para além do tempo como um modelo de grande continuidade, com numerosas partes distintas interligadas claramente. O observador perceptivo e familiar poderia recolher novos impactes estéticos sem aniquilar a sua imagem básica. E cada novo impacte seria uma referência a muitos elementos prévios. O observador seria bem orientado e poder-se-ia mover facilmente. Seria um bom conhecedor do seu ambiente. A cidade de Veneza pode ser um exemplo de tal ambiente altamente complexo."*⁷⁶

⁷⁵ ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 149.

⁷⁶ LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*, edições 70, Lisboa, 1960, p.20.

Segundo Kevin Lynch, a imagem da cidade pode ser definida em três partes: *identidade, estrutura e significado*⁷⁷. Para definir uma imagem é necessário distingui-la das restantes, enquadrá-la numa estrutura (que contém o observador, a imagem e o seu contexto) e atribuí-lhe um significado de carácter racional ou emotivo.

O conceito de *lugar* não se pode limitar ao nome que o denomina. Em primeira análise, a cidade não existe apenas no seu espaço físico, mas também nos seus discursos, como é descrito em *Aglaúra*; existe no discurso que surge da comparação com outras cidades, sendo por vezes mais presente o discurso que a cidade. Em *Leandra* coloca-se a questão: são os deuses que conferem identidade à cidade? De um lado estão os habitantes que pertencem à terra, do outro aqueles que deambulam entre cidades levando um pouco de cada uma delas dentro de si. Essa dualidade é personificada através da descrição dos *Deuses de duas espécies* descritos na narrativa. Os *Deuses* fazem referência ao espaço da casa, uns são permanentes e confinados à habitação e os outros pelo contrário acompanham as famílias nas mudanças.

"(...) os lugares são mais fortes que as pessoas, o cenário mais que o acontecimento. A possibilidade de permanência é o único critério que permite que a paisagem ou as coisas construídas sejam superiores às pessoas."⁷⁸

Esta citação de Aldo Rossi parece pertinente no sentido em que refere que a cidade prevalece independentemente da renovação dos seus habitantes. *Pirra* é a cidade que nunca conhecemos pessoalmente, mas de que possuímos uma imagem muito nítida; a imagem da cidade desilude o observador quando confrontado com a cidade real, esquecendo a cidade que pensava conhecer. No entanto, é perigoso nomear a cidade que se vê, porque ao fazê-lo estaremos a criar uma nova imagem, substituindo-a pelo discurso. Em *Clarice*, o autor chama-nos à atenção para as transformações da cidade ao longo da história que se escondem por trás do mesmo nome. Apesar da cidade mudar morfológicamente, demograficamente e culturalmente, o nome prevalece ocultando todas essas cidades. Finalmente em *Irene*, o narrador fala dessa imagem da cidade desconhecida admirada ao longe: é a cidade que estimula a *imaginabilidade*, despertando a imaginação e criando imagens em torno de si que resultam da intersecção da imaginação individual com as imagens coletivas.

⁷⁷ LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*, edições 70, Lisboa, 1960, p.18.

⁷⁸ Aldo Rossi: *o projeto arquitetónico como reflexo da tensão entre permanência e transformação*. p.14. consulta em link: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-26042010.../16.pdf, 20/05/2013.

2.7.1_ Aglaura⁷⁹

Nem a Aglaura que se diz nem a Aglaura que se vê devem ter mudado muito desde então, mas o que era excêntrico tornou-se habitual, estranheza o que passava por norma, e as virtudes e os defeitos perderam excelência ou desonra num concerto de virtudes e defeitos diferentemente distribuídos. Neste sentido nada do que se diz de Aglaura é verdade, embora dela se extraia uma imagem sólida e compacta de cidade (...) E o resultado é este: a cidade que dizem tem muito do que é preciso para existir, enquanto acaba por existir menos a cidade que existe no seu lugar. (...) Por isso os habitantes julgam sempre que habitam uma Aglaura que só cresce no nome de Aglaura e não se apercebem da Aglaura que cresce em terra. (CALVINO, 1972:69/70)

Em *Aglaura*, a cidade existe no discurso de quem a descreve. *Antigos observadores* defendem que as qualidades que lhe são conferidas resultam da comparação com outras cidades. O nome da cidade diz respeito a uma imagem que se criou dela e a sua identidade confunde-se com essa imagem, tornando dúbida a distinção entre o que é a cidade e o seu discurso. Essa pode ser uma imagem real que corresponda ao seu passado ou uma imagem ficcionada. Apesar dos habitantes serem iludidos pelo discurso inerente ao nome da cidade isso não os impede de ver a cidade como ela é, em contradição com o que se diz. A identidade da cidade está intrinsecamente relacionada com a sua imagem é o reflexo do olhar de quem a vê.⁸⁰

2.7.2_ Leandra⁸¹

Deuses de duas espécies protegem a cidade de Leandra. (...) Uns estão às portas das casas, dentro delas, ao pé do cabide e do suporte dos guarda-chuvas; nas mudanças acompanham as famílias e instalam-se nos novos alojamentos no momento da entrega das chaves. Os outros estão na cozinha, escondem-se de preferência debaixo das painéis, ou no cano da chaminé, ou no canto das vassouras (...) A verdadeira essência de Leandra é assunto de discussões sem fim. Os Penantes julgam ser eles a alma da cidade, mesmo que só tenham chegado no ano passado, e que levam Leandra consigo quando emigram. Os Lares consideram os Penantes visitantes provisórios, importunos e metedidos; a

⁷⁹ "Aglauro, mit. f. Do gr. *Áglauros*, filha de Cécrops, honrada na Ácropole de Atenas, pelo lat. *Aglauros*. No Voc., que menciona a var. *Agraulo*." MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p.59.

⁸⁰ Neste sentido é possível criar um paralelismo com *Maurília* (*As cidades e a memória_5*) quando a imagem da cidade se prende a uma imagem do passado; ou com *Moriana* (*As cidades e os olhos_5*), quando a cidade cria uma imagem ilusória como atração ocultando o seu lado decadente. O nome da cidade possui em si um significado que pode não corresponder à cidade que existe, mas à ideia que o indivíduo tem dela. Neste sentido é possível fazer um paralelismo com as narrativas correspondentes ao tema *As cidades e os signos*.

⁸¹ "Leandro, mit. m. e m. Do gr. *Léandros* (ao lado de *Léiandros*), «homem do povo», pelo lat. *Léandru-* (com a var. *Leander*). A Igreja comemora São *Leandro* (arcebispo de Sevilha, séc. VI) a 27-II (*Vald.*). Em 1727 (*Espart.*, III, p.72); no séc. XI há um antr. m. *Liandre* (*Dipl.*, p. 562), donde o patr. *Liandriz*, nas mesmas datas, obra e pág. O mit. no séc. XVI: «Seguia aquele fogo, que o guiava,/Leandro, contra o mar e contra o vento», Camões, em *Rimas*, p. 147. Também se usa como apel, (*Tel.*), por vezes escrito *Liandro* (D. N. de 15-XI-1976, p. 14). Há o fem., *Leandra* (*Tel.*, v.v. *Oliveira, Saraiva*, etc.)." MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p.862.

verdadeira Leandra é sua, que dá forma a tudo o que contém, a Leandra que já ali estava antes que chegassem todos estes intrusos e ali ficará quando todos se tiverem ido embora. (CALVINO, 1972:80/81)

Segundo Marcel Poète⁸², a cidade é um organismo vivo que comunica ao longo das eras através dos espaços urbanos. Em *Leandra* os dois tipos de deuses que protegem a cidade referem-se a entidades mitológicas greco-romanas relacionados com o espaço da casa. Nesta cidade o espaço doméstico é preferido em detrimento do espaço da cidade remetendo o leitor para quem vive o espaço e como o vive.

Os deuses *Lares* e *Penates*⁸³ remetem-nos para a antiga Roma, onde se fazia o culto a divindades domésticas crendo que estas eram portadoras de proteção e riqueza. Os *Lares* eram deuses romanos que protegiam a casa e o mesmo nome denominava simultaneamente o local onde se acendia o fogo (origem do termo lareira). Os *Penates* consistiam em divindades móveis, o oposto do *Lares*.

Em *Leandra* somos induzidos a pensar que Calvino se refere a Constantinopla, devido à etimologia do nome, à referência de deuses característicos desta civilização e ao facto de Constantinopla ter tido diversos nomes ao longo do tempo: Bizâncio, Nova Roma, Constantinopla, Kostantiniyye e atualmente Istambul.

2.7.3_ *Pirra*⁸⁴

⁸² citado em **ROSSI, Aldo**, *L'Architettura Della Città*, 1966.

⁸³**LARES:** Divindades romanas, certamente de origem etrusca, protectoras das encruzilhadas e do espaço doméstico. Os *Lares*, por vezes associados a deuses infernais, não possuem, de facto, nem etimologia clara nem mitologia propriamente dita. Trata-se simplesmente de divindades ligadas a um deus: protegem o *ager romanus*, "os campos cultivados de Roma". O *Lar familiaris* é o protector do domínio familiar, isto é, de toda a família, tanto das pessoas livres como dos escravos. Os *Lares Compitales* protegem as encruzilhadas, lugar privilegiado dos encontros. Em Roma, o seu culto era muito popular. Eram representados sob a forma de dois adolescentes, vestidos com uma curta túnica, com uma cornucópia da abundância na mão. **Ling.** A palavra *lar* designa o espaço doméstico, a casa familiar, o canto da cozinha onde se acende o lume (é sinónimo de lareira) e, por extensão, a família ou a pátria. (...) **PENATES:** Entre os Romanos, deuses domésticos, protectores do lar. Os *Penates* eram originariamente as duas divindades do celeiro. Pertenciam, juntamente com os Génios, os *Lares*, os *Manes* e os *Lémures* aos numerosos espíritos domésticos. Eram representados por pequenas estatuetas, quase sempre grosseiras, de madeira ou de argila. Eram colocados no fundo do *atrium*, no "larário". Durante a refeição, colocavam-se junto deles pratos especiais com alimentos e, em certos dias, eram-lhes oferecidos sacrifícios. Existiam também *Penates* públicos, protectores do Estado, que eram venerados, em Roma, no templo de *Vesta*. Eram representados com a aparência de velhos, com a cabeça rodeada por um véu. **Ling.** Na linguagem corrente, os *penates* designam a parte interior da casa e, por analogia e familiaridade, a pátria, a terra natal, o domicílio: *recolher a penates*. *Levar os seus penates para casa de alguém* significa "instalar-se em casa dele". **MARTIN, René.** *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995, pp.158/195.

⁸⁴ "**Pirra**¹, *mit. f., f. e top.* Do gr. *Pýrrha*, mulher de Prometeu; antr. f.; cidade da ilha de Lesbos; pleo lat. *Pyrrha*. No Voc.

Pirra², *apel.* (Tel.; D.N. de 21-IX-1978, p. 25). Origem obscura. **MACHADO, José Pedro.** *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p.1183.

Era uma das muitas cidades aonde nunca fui, que só imagino através do nome: Eufrásia, Odília, Margara, Getúlia. Pirra tinha o seu lugar no meio delas, diferente de cada uma delas, e tal como cada uma delas inconfundível aos olhos da mente. (...) Mal pus o pé na cidade, tudo o que tinha imaginado ficou esquecido; Pirra transformara-se no que é Pirra; e eu julgava ter sabido que o mar não se avista da cidade (...) A minha mente continua a conter um grande número de cidades que não vi nem verei, nomes que trazem consigo uma figura ou fragmento ou o deslumbramento de uma figura imaginada (...) mas já não posso chamá-la com um nome, nem lembrar-me de como podia dar-lhe um nome que significa uma coisa totalmente diferente. (CALVINO, 1972:95/96)

Em *Pirra* identificamos de novo a cidade dissociada do discurso associado ao seu nome. Neste caso, o discurso baseado no imaginário do visitante: a identidade da cidade prende-se a uma imagem ficcionada, não correspondendo à realidade e perdendo-se quando confrontada com esta.⁸⁵ Quando o visitante confronta a cidade que idealizou apercebe-se que esta só existia no seu nome. *Pirra* é a cidade de que ouvimos falar, e pensando que já a conhecemos até ao momento em que a visitamos e percebemos que afinal não corresponde à ideia imaginada.

2.7.4_ *Clarice*⁸⁶

Clarice, cidade gloriosa, tem uma história atribulada (...) Nos séculos de degradação, a cidade, esvaziada das pestilências, (...) repovoava-se lentamente ao reemergirem das caves e tocas hordas de sobreviventes que como ratos pululavam movidos pela ânsia de vasculhar e roer (...) Aos tempos de indigência sucediam-se épocas mais alegres: uma Clarice borboleta sumptuosa nascia da Clarice crisálida miserável; a nova abundância fazia a cidade transbordar de materiais edifícios objectos novos; afluía nova gente vinda de fora; já nada nem ninguém tinha alguma coisa a ver com a Clarice ou Clarices de antes (...) As populações e os costumes mudaram muitas vezes mais; restam o nome, a localização, e os objectos mais difíceis de quebrar. Cada nova Clarice, compacta como uma jóia o que resta das antigas Clarices fragmentárias e já mortas. (...) Talvez Clarice haja sempre sido apenas uma barafunda de bugigangas partidas, mal combinadas, fora de uso. (CALVINO, 1972:108/109/110)

Clarice é uma cidade marcada por momentos de glória e momentos de decadência; várias vezes esta cidade assistiu a essa metamorfose. O nome acompanha a cidade apesar da inconstância da sua identidade e da percepção que os indivíduos possuem dela. No entanto, a *cidade borboleta* sentia-se intrusa tentando desculpar esse

⁸⁵ Deste modo, podemos fazer um paralelismo com as narrativas correspondentes ao tema *As cidades e o desejo*, o nome da cidade reflete uma imagem da cidade imaginária.

⁸⁶ **Clarisse**¹, f. (*Tel.*, s.v. *Pinto*). Do fr. *Clarisse* (ao lado de *Clarice*), religiosa da ordem de Santa Clara, fundada em 1212. Parece der. de *Clara*, mas na Inglaterra aparece em documento latino de 1199 sob a forma *Claricia* (*Withycombe*, s.v. *Clarice*). O nome aparece no *Orlando Inamorato* de Boiardo (I, 22). No *Voc.*" **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p. 422/423.

sentimento com a glorificação do passado, através da preservação de objetos pertencentes a uma cidade que já ninguém conhece, (*cidade crisálida*). Apesar da população ser diferente assim como a sua cultura, o nome mantêm-se e os objetos transformaram-se em raridades que a cidade, ostenta com vaidade, como sinal da sua longevidade. A identidade da cidade está na sua cultura, nos seus costumes, no modo como a sua gente a vive. No final da descrição, o narrador afirma que no entanto, talvez a verdadeira identidade desta cidade seja exatamente essa confusão de camadas sobrepostas.⁸⁷

2.7.5_ *Irene*⁸⁸

Irene é a cidade que se vê sobressair da beira do planalto à hora que as luzes se acendem (...) Irene é um nome de cidade vista de longe, e se nos aproximarmos muda logo.

A cidade para quem passa sem entrar nela é uma, e outra para quem é tomado por ela e já não sai; uma é a cidade a que se chega pela primeira vez, e outra a que se deixa para nunca mais voltar; cada uma delas merece um nome diferente; talvez de Irene eu já tenha falado sob outros nomes; talvez não tenha falado senão de Irene.(CALVINO, 1972:128)

Irene é a cidade que se vê de fora. À semelhança de *Pirra* (1.7.3) a cidade existe na imaginação do viajante, ao longe, como uma miragem. No entanto, o viajante não tem oportunidade de entrar na cidade desiludindo-se como acontece em *Pirra*. A cidade que se dá pelo nome de *Irene* apenas existe na ingenuidade de quem a vê e não a conhece; no momento em que o visitante a conhecesse, esta deixaria de ser aquela que ele imaginou no nome de *Irene* para passar a ser outra. Calvino reflete sobre a questão da identidade ao referir que a cidade que se imagina merecia um nome diferente da cidade que se vê pela primeira vez e da cidade de que nos despedimos. O nome implica em si um significado e esse é alterado consoante o conhecimento que cada indivíduo contém de *Irene*.⁸⁹ A etimologia do nome sugere-nos que talvez a cidade a que Calvino se refira seja de novo Jerusalém, designada de cidade da paz (à semelhança de *Clarice*).

⁸⁷ Podemos relacionar com as narrativas correspondentes ao tema *As cidades e a memória*.

⁸⁸ "**Irene**, *mit. f. ef.* Do gr. *Eirene* («paz»), pelo lat. *Irene*; por via culta (ver *Iria*¹). Entre os Gregos, a deusa da Paz e uma das Horas; antr. f., comum em Bizâncio donde saiu para a Sicília. A Igreja comemora algumas santas com este nome; uma mártir de Bizâncio do séc. I (festa a 5-V), a virgem mártir de Tessalónica, m. em 304 (5-IV), uma viúva romana, m. cerca de 288 (22-I), a mártir portuguesa, que teria m. cerca de 653 (20-X); a imperatriz do Oriente (752?-803) (15-VIII, na Igreja Ortodoxa) (*Larousse, Vald., e Verbo*). O masc., *Ireno*, em 1862, nome de escravo no Brasil; ver Carlos Maul, *A Marquesa de Santos*, p. 211." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p.806/807.

⁸⁹ A relação de novo com *As cidades e os sinais* parece ser evidente assim como com *As cidades e a memória*.



fig. 9

2.8_ *As cidades e os mortos (Le Città e i morti)*

- Às vezes parece que a tua voz me chega de longe, enquanto estou prisioneiro de um presente vistoso e invisível, em que todas as formas de convivência humana chegaram a um extremo do seu ciclo e não se pode imaginar que novas formas tomarão. E oiço pela tua voz as razões invisíveis de que viviam as cidades, e pelas quais talvez, depois da morte, viverão. (...) O catálogo das formas é infinito: enquanto houver uma forma que não tenha encontrado a sua cidade, continuarão a nascer novas cidades. Onde as formas esgotam as suas variações e se desfazem, começa o fim das cidades. (CALVINO, 1972:139/140/142)

Ao ler os apólogos correspondentes ao tema as *ciudades e os mortos* várias questões se colocam, como a consciência e o medo da própria morte e claro, o inevitável desejo de imortalidade. Nas duas primeiras cidades, *Melânia* e *Adelma* a narrativa induz-

nos inicialmente a pensar na relação do indivíduo com a morte, na importância que o desejo de imortalidade adquire numa cultura e no modo como se manifesta preparando-nos para as descrições dos espaços que surgem nas cidades seguintes, *Eusápia*, *Árgia* e *Laudomia*. Na construção deste discurso, Calvino prepara o olhar do leitor, tornando presente o modo como a consciência da morte pode ter um impacto tão significativo no modo de viver, de pensar e de construir. Desde as pirâmides do Egipto, à cidade dos mortos no Cairo, a Jerusalém ou (de novo) a Veneza (mais precisamente a ilha de San Michele⁹⁰), cidade que o autor admite estar sempre presente em todas as *cidades invisíveis*.

O humano é o único ser vivo com consciência da própria morte e é este facto que o impele a sonhar com a imortalidade. Segundo o filósofo Arthur Schopenhauer, se não existisse morte, o homem nunca teria filosofado, e se a religião não incluísse a promessa de eternidade de nada serviria. A arquitetura fúnebre surge no seguimento deste pensamento porque foi a necessidade do humano fazer o culto dos seus mortos, e a crença em algo superior a si, que o induziu à ritualização deste momento; mas, em primeiro lugar, foi a consciência da sua própria morte: "...qualquer sociedade gostaria de ser imortal, e aquilo a que chamamos cultura não é mais do que um conjunto organizado de crenças e ritos, a fim de melhor lutar contra o poder dissolvente da morte individual e colectiva."⁹¹

Em *Melânia*, as mesmas personagens são constantemente substituídas por diferentes atores (após a morte dos primeiros), enquanto que em *Adelma* acontece o oposto, diferentes atores assumem sempre as expressões de personagens já desaparecidos, que fazem parte das memórias do indivíduo. As duas cidades mostram uma diferente perspectiva em relação à morte: *Melânia* apresenta uma visão da morte alienada do indivíduo, distante, como uma análise feita por um sociólogo, enquanto que *Adelma* expõe uma visão pessoal e próxima do indivíduo. *Adelma* pode ser vista como um *zoom in* de *Melânia* sobre os seus habitantes, uma personalização dessa visão generalizada. No seguimento deste discurso, *Eusápia* e *Árgia* podem ser associadas aos processos de culto fúnebre: em *Eusápia*, o processo de mumificação, em *Árgia*, a cidade enterrada como uma metáfora de cemitério. *Laudomia*, a última cidade do tema fala do espaço dos mortos, dos vivos e dos não-nascidos reunindo as questões levantadas nos apólogos anteriores.

⁹⁰ Diversas são as imagens que vão dando forma às *cidades e os mortos*. A ilha de San Michele, o cemitério de Veneza, é delimitada por imponentes muros que se impõem na paisagem, refletindo nas águas uma recordação constante da fugacidade da vida.

⁹¹ Louis-Vincent Thomas, citado em OLIVEIRA, Maria Manuel Lobo Pinto de. *In memoriam, na cidade*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, ramo do conhecimento Cultura Arquitectónica, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho. Consultado em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6877>, p. 33.

"... o túmulo deve ser lido como uma totalidade significativa que articula dois níveis bem diferenciados: o invisível (situado debaixo da terra) e o visível, o que faz com que, como escrever Bernardin de Saint-Pierre, e relembra em 1868 a nossa Revista dos Monumentos Sepulcrais, ele seja "um monumento colocado entre os limites de dois mundos". Se a invisibilidade cumpre na "clandestinidade" o trabalho higiênico da corrupção, a camada semiótica tem por papel encobrir o cadáver, transmitindo às gerações vindouras os signos capazes de individuarem a representação, ou melhor, a re-presentificação do finado. E é por causa destas características que é lícito falar, a propósito da linguagem cemiterial, de uma "poética da ausência." (Catroga, citado em OLIVEIRA, 2007:100)

Na ilha da obra *A Utopia*, a relação que estabelecem com a morte revela a importância que o culto fúnebre tem naquela sociedade, entendido como um ritual de passagem feliz, consoante a vida do cidadão em questão, mantêm presente na vida dos vivos o lugar dos mortos como acontece em *Eusápia* e *Laudomia*.

"Ninguém pelo contrário chora um cidadão que sabe morrer alegremente e com esperança. Os seus funerais são acompanhados por cantos de alegria. Recomendam a Deus com fervor a sua alma e incineram-lhe o corpo com respeito, mas sem aflição. Para perpetuarem a sua memória, elevam uma coluna que tem gravados os títulos do defunto. Os amigos, ao voltarem a casa conversam acerca das suas acções e hábitos; e o que têm mais prazer em referir é a história da sua gloriosa morte. (...) Por conseguinte, segundo as ideias utopianas, os mortos participam da sociedade dos vivos, assistem às suas acções e ouvem as suas palavras." (MOORE, 1972:164/165)

2.8.1_ *Melânia* (Melania)⁹²

Volta-se a *Melânia* passados anos e reencontra-se o mesmo diálogo que continua: entretanto morreram o parasita, a alcoviteira, o pai avaro; mas o soldado fanfarrão, a filha apaixonada e o servo palerma tomaram os seus lugares, por sua vez substituídos pelo hipócrita, pela confidente e pelo astrólogo. (...) os dialogantes morrem um a um e entretanto nascem os que tomarão lugar por sua vez no diálogo, quer num papel quer noutro. (CALVINO, 1972:82)

Em *Melânia* os cidadãos adquirem o estatuto de atores onde lhes são atribuídos diferentes papéis à medida que aqueles que os antecederam morrem, conservando sempre as mesmas personagens. O modo como estas se vão reinventando e ocupando o lugar umas das outras, mantem viva a essência da cultura em que se inserem. De algum modo, podemos deduzir que a substituição constante das personagens à medida que vão morrendo consiste numa metáfora do ciclo da vida. Independentemente de quem morre, o seu papel subsiste, protagonizado por outro ator. *Melânia* faz referência à imortalidade

⁹² "**Melânia**, f. (Tel., s.v. Ferreira, Macedo, etc.). Do lat. *Melania* (ao lado de *Melana*), de origem grega, fem. do antr. *Melaníon* (der. de *mélas*, «negro»). A difusão deste nome talvez se deva a Santa *Melânia* (383-439), discípulo de Santo Agostinho; a sua festa litúrgica é a 31-XII." MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p. 973.

de uma cultura que se mantêm e se regenera através da passagem de conhecimentos, costumes e crenças ao longo de várias gerações permitindo assim a sua continuação.

2.8.2_ *Adelma*⁹³

Pensei: «Se Adelma é uma cidade que vejo num sonho, onde só se encontram mortos, o sonho faz-me terror. Se Adelma é uma cidade verdadeira, habitada por vivos, bastará continuar a fixá-los para que as pareenças se dissolvam e apareçam algumas caras estranhas, que dão angústia. Tanto num caso como noutra é melhor que não insista a olhar para eles». (...) Pensei: «Chega-se a um momento da vida em que da gente que se conheceu são mais os mortos que os vivos. E a mente recusa-se a aceitar outras fisionomias, outras expressões: em todos os rostos novos que encontra, grava as velhas feições, para cada uma arranja a máscara que melhor se lhe adapta.» (...) «Talvez Adelma seja a cidade a que se chega ao morrer e em que cada um reencontra as pessoas que conheceu. É sinal de que também já estou morto». E pensei também: «É sinal de que o além não é feliz». (CALVINO, 1972:98)

Adelma, é a cidade onde os rostos de estranhos nunca são estranhos e as suas expressões recordam-nos um ente querido que já partiu, ou um rosto qualquer que se cruzou no nosso caminho. Os rostos assemelham-se a outros, marcados na nossa memória, a partir de uma certa idade estas imagens vão-se repetindo, tornando difícil admitir novas tipologias de rosto sem as identificarmos ou confundirmos com as anteriores.⁹⁴ Talvez esses momentos em *Adelma*, do reconhecimento do familiar no estranho, se assemelhem a mnemónicas, auxiliando-nos num processo de não esquecimento e permanente recordação. As expressões de outros tornam-se nas expressões dos que foram nossos, numa artimanha da memória que não nos permite abandonar as velhas recordações.

Ao contrário do que acontece em *Melânia* onde as personagens mantêm-se e os atores se renovam, em *Adelma*, as personagens mudam e os atores mantêm-se, recordando-nos a diferença entre a visão pessoal ou impessoal da morte.

*"Não há mortos que morram tanto como os nossos.
Se um daqueles que nos pertence morre sete
ou setenta vezes no coração,*

⁹³ "**Adelmo**, m. (Tel., s.v. Fernandes). Contracção de *Aldelmo* (q.v.). O Voc. também regista o fem. *Adelma*. (D. N. de 18-IV-1980, p. 20). " **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p. 48.

"**Aldelmo**, m. Do ingl. *Aldhelm*, este do ant. ingl. *Eald-helm*, de *Eald*, «velho», «grande» e *helm*, «elmo» (*Withycombe*, s.v.). No Calendário (*Vald.*, p. 319), nome de santo que foi bispo de Sherborne (640?-709). No Voc." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p. 85.

⁹⁴ *Adelma*, à semelhança de *Isidora* (*As cidades e a memória* 2) só se pode ver em *idade tardia*, quando já se acumulou um número significativo de recordações e rostos perdidos.

*de quem ouvimos falar morre um vez, na sua data,
e os que sempre viveram longe
morrem-nos metade ou um oitavo. E metade
de uma morte é quase nada, são casas
decimais de sofrimento. (Que digo? Milésimas, milésimas!)*
(citado em OLIVEIRA, Gonçalo M. Tavares, 2007:1)

2.8.3_ *Eusápia* (Eusapia)

E para que o salto da vida para a morte seja menos brusco, os habitantes construíram debaixo de terra uma cópia idêntica da sua cidade. Os cadáveres, secos de maneira que fique o esqueleto revestido de pele amarela, são levados lá para baixo para continuarem as ocupações de antes.(...) Mas também todos os comércio e ofícios da Eusápia dos vivos continuam ao trabalho debaixo de terra, ou pelo menos aqueles que os vivos realizaram com mais satisfação que enfado (...) Dizem que sempre que descem encontram qualquer coisa mudada na Eusápia de baixo; os mortos trazem inovações à sua cidade; não muitas, mas certamente fruto de reflexão ponderada, e não de caprichos passageiros. (...) Assim a Eusápia dos vivos pôs-se a copiar a sua cópia subterrânea.

Dizem que isto não é só agora que acontece: na realidade teriam sido os mortos a construir a Eusápia de cima à semelhança da sua cidade. Dizem que nas duas cidades gémeas já não há maneira de saber quais são os vivos e quais os mortos.
(CALVINO, 1972:111/112)

A descrição de *Eusápia* leva-nos às pirâmides do Egito, envoltas de simbologia, intrínsecas no nosso imaginário, motivo de ficção e de especulação ao longo dos tempos. No antigo Egito acreditava-se na imortalidade, defendia-se a preservação do corpo após a morte. Ao ler algumas partes da descrição deste apólogo (*Os cadáveres, secos de maneira que fique o esqueleto revestido de pele amarela*), surge-nos a imagem das múmias no antigo Egito, introduzida na cultura ocidental particularmente pela literatura e pelo cinema.

Eusápia lembra-nos mais precisamente a Cidade dos Mortos no Cairo⁹⁵, a maior necrópole do mundo e simultaneamente a cidade onde os seus habitantes coabitam com os seus mortos. A partir do século XIV, os panteões funerários agregados aos túmulos dos falecidos foram habitados pela população. Como consequência da explosão demográfica e de políticas que prejudicaram a habitação social, o cemitério surgiu como alternativa a uma população carenciada que okupou⁹⁶ o local. Apesar de estar qualificado

⁹⁵ *A Cidade dos Mortos, um filme de Sérgio Tréfaut, A vida de um milhão de pessoas nos cemitérios do Cairo (Grande Prémio Documenta Madrid 2010).*

⁹⁶ "Okupa é um termo libertário derivado da palavra *ocupação* sendo que seu equivalente na língua inglesa é *squat*. O termo faz referência especificamente ao ato de ocupar um espaço ou construção, abandonada ou desabitada, sem permissão de seus proprietários legais, não para transformá-lo numa propriedade privada, a ser alugada ou vendida, mas com o objetivo de criar uma esfera de sociabilidade e vivência libertária." Wikipédia, consulta em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Okupa>, 04/09/13.

como um dos bairros mais pobres do planeta, as suas características distinguem-no dos restantes pela sua peculiaridade na convivência que se estabelece entre vivos e mortos, colocando-o no mapa.

2.8.4_ *Árgia* (Argia)⁹⁷

O que torna Árgia diferente das outras cidades é que em vez de ar tem terra. As ruas estão completamente cobertas de terra, as salas cheias de argila até ao tecto, sobre as escadas assenta outra escada em negativo, por cima dos telhados das casas pairam camadas de terreno rochoso como céus com nuvens. (CALVINO, 1972:129)

A peculiar descrição de *Árgia* transporta-nos até algumas cidades como a cidade subterrânea de Derinkuyu na Capadócia, a cidade soterrada em Praga ou Petra, na Jordânia. No entanto, aquela que talvez melhor se enquadre no perfil de *Árgia* seja Derinkuyu. Situada na Turquia num região montanhosa com características geológicas peculiares é uma cidade de grandes dimensões construída debaixo da terra e cujas particularidades povoam o imaginário de quem a visita, alimentando as mais dispareas teorias sobre o porquê da sua existência. A cidade é edificada entre o Mar Mediterrâneo e o Mar Negro, esculpida nas rochas, os seus túneis ligam diversas salas que abrigam os vários espaços. Independentemente de ser enterrada, Derinkuyu possui a complexidade de serviços inerente a uma cidade com a capacidade de albergar 2000 pessoas. Especula-se que a cidade tenha sido construída por descendentes de Aquemênidas do Zoroastrismo⁹⁸, (uma das culturas mais antigas do planeta), que movidos por uma profecia idêntica à da arca de Noé, pretendiam proteger a população da era do gelo.

No contexto do tema em que a cidade se enquadra é incontornável a relação desta cidade com a noção de cemitério. Na sequência de *Eusápia* que faz referência ao processo de mumificação, podemos considerar (apesar de não ser literal, como em *Laudomia*), que em *Árgia* seja abordado outro processo inerente ao ritual fúnebre, o cemitério.

⁹⁷ " **Argia**, *mit. f. e f.* Do gr. *Argeia*, pelo lat. *Argia*, filha de Adrasto e mulherde Policines. No Voc." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p. 159.

⁹⁸ **GUILHERME, Henrique**. *Derinkuyu, a Cidade Subterrânea da Capadócia*, Ab Origine, consulta em link: <http://aborigine42.blogspot.pt/2012/09/derinkuyu-cidade-subterranea-da.html>, 01/03/2013.

2.8.5_ *Laudomia*

Cada cidade, como Laudomia, tem a seu lado outra cidade cujos habitantes se chamam com os mesmo nomes: é a Laudomia dos mortos, o cemitério. Mas o dom especial de Laudomia é o de ser não só dupla mas tripla, ou seja, o de incluir uma terceira Laudomia que é a dos não nascidos.(...) Quanto mais a Laudomia dos vivos se enche e dilata, mais cresce e extensão das campas fora das suas muralhas. (...) Os vivos de Laudomia frequentam as casas dos não nascidos interrogando-os (...) A Laudomia dos não nascidos, ao contrário da dos mortos, não transmite nenhuma segurança aos habitantes da Laudomia viva, apenas pavor. (...) Laudomia desaparecerá, não se sabe quando, e todos os seus cidadãos com ela, ou seja, as gerações suceder-se-ão até atingirem um número e daí não hão-de passar, e então a Laudomia dos mortos e a dos não nascidos são como as duas ampolas de uma clépsidra que não se vira, todas as passagens entre o nascimento e a morte são um grão de areia que atravessa o estrangulamento, e haverá um último habitante de Laudomia que nasce, um último grão a cair que agora está aqui à espera em cima do montão. (CALVINO, 1972:143/144/145)

Laudomia inicialmente sugere-nos Jerusalém, cidade antiga, destruída e reconstruída inúmeras vezes. Denominada de cidade Santa será provavelmente o centro religioso mais valorizado no mundo. A cidade está rigidamente dividida em duas zonas, a cidade Velha e a cidade Nova. Edificada dentro de muralhas, a cidade Velha é dividida em quatro partes: muçulmana, cristã, judaica e arménia. Do lado exterior das muralhas encontra-se o cemitério, à semelhança da descrição de *Laudomia*. A cidade dos *não nascidos* remete-nos aos espaços dedicados ao culto, igrejas, templos, sinagogas, locais onde a população presta veneração ao seu Deus. Toda a cidade reflete a importância que a religião possui na vida dos habitantes que a ocupam.

Simultaneamente, em *Laudomia* a referência aos *mortos*, aos *vivos* e aos *não-nascidos* também pode ser entendida como uma projeção do passado, do presente e do futuro. Talvez esta cidade possa ser entendida como uma metáfora ao ciclo de vida, que inclui no seu processo não apenas a vida e a morte, mas também esse lugar intermédio e oculto, destinado os *não nascidos* simbolizados pelos espaços de culto.⁹⁹

⁹⁹ Em *Laudomia* a referência aos *ratos* surge em relação os habitantes *não nascidos*, coerentemente ao longo da obra associados a algo negativo.



fig. 10

2.9_ *As cidades e o céu (Le Città e il cielo)*

Não os finos nevoeiros da memória nem a límpida transparência, mas sim o esturro das vidas queimadas que forma uma crosta sobre as cidades, a esponja inchada da matéria vital que já não escorre, a obstrução de passado presente futuro que bloqueia as existências calcificadas na ilusão do movimento: era isto que encontrava no fim da viagem. (CALVINO, 1972:102)

Ao ler os apólogos correspondentes ao tema *As cidades e o céu*, na sequência do tema anterior (*As cidades e os mortos*), surge a imagem de *paraíso*. Etimologicamente a palavra *paraíso* tem origem na antiga língua iraniana (avéstico) *pairidaeza* que designava "muro (*daeza*) em volta (*pairi*)" ¹⁰⁰. Ao longo do tempo, diversos foram os significados que se apropriaram deste conceito, o mais remoto refere a religião de zoroastriano onde se cultivavam majestosos jardins com árvores de fruto em espaços protegidos por muros. A cultura persa apropriou-se deste conceito com os seus imponentes parques destinados às classes mais abastadas. No entanto, o significado que nos é mais familiar, é referido no livro de Génesis, o Jardim do Éden, associado à ideia de habitat perfeito. O conceito de *paraíso* pode ser sintetizado na necessidade de reclusão, metaforicamente representado pela ideia de muro, na imagem de um jardim que simboliza o descanso espiritual e na promessa de salvação em oposição ao inferno. Deste modo, também se pode associar a ideia de *céu* à imagem de um jardim.¹⁰¹

A ideia de *paraíso* é uma imagem que o indivíduo desde sempre idealizou, o arquétipo da cidade ideal. A desfragmentação das *Cidades Invisíveis* revela-nos que *As cidades e o céu* surgem no seguimento das *cidades e os mortos*, como se correspondessem à continuidade desse processo, uma crença comum em várias culturas. No entanto, o discurso de Marco Polo revela-nos uma visão distópica do *paraíso*, dessa cidade ideal, colocando a nu todas as suas falhas e revelando os seus demónios.

No cinema e na banda desenhada há vários exemplos de obras que especularam sobre temas utópicos. A procura de uma sociedade perfeita ou a fé numa ideia de *paraíso* serviu ao longo dos tempos como pretexto para atrocidades efetuadas por regimes fundamentalistas, que colocam em causa a individualidade e liberdade de expressão das populações.

As narrativas das *cidades e o céu* têm em comum a planificação e conceptualização de um espaço urbano e a sua relação com a fé no divino. As cinco cidades podem ser entendidas como uma reflexão sobre o conceito de cidade ideal.

Na primeira cidade do tema, *Marco Polo* inicia o discurso sobre a idealização da cidade ao referir um tapete que contém o desenho da cidade. No entanto, a cidade idealizada nesse tapete é muito diferente de *Eudóxia* (a cidade infernal). Na continuação

¹⁰⁰ **BIANCO, André Luiz.** *A Paradisificação do Moderno Conceito de Morar*, consulta em link: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-arquitectura-habitacao.pdf>, 24/07/2012;

¹⁰¹ **BARCELOS, Daniel Camara.** *Uma viagem pela história dos jardins*, consulta em link: <http://www.jardimdeflores.com.br/PAISAGISMO/A05daniel.htm>, 24/07/2012;

desse discurso surge *Bersabeia*, que contém duas projeções de si, a cidade celeste e a cidade infernal (ao contrário de *Eudóxia* onde a própria cidade é a versão infernal).

Na primeira, o projeto da cidade está no desenho de um tapete, que representa o ideal (céu), mas e a cidade é apenas a sua versão infernal. Na segunda, a cidade não tem um desenho bidimensional como idealização (como acontece na anterior), mas uma imagem complexa de paraíso; no entanto, também contém a sua projeção do inferno.

Assim, as narrativas das *cidades e o céu* fazem-nos refletir sobre como as cidades podem ser o resultado de um projeto idealizado e como a sua concretização o pode desvirtuar. A sucessão dos cinco apólogos criam um discurso sobre este tema: inicialmente em *Eudóxia*, a cidade e a sua representação (tapete); em *Bersabeia*, a cidade e as suas duas projeções, uma visão utópica e outra visão distópica; em *Tecla*, a cidade e a sua construção antes da idealização; em *Períncia*, a cidade e a idealização antes da construção e finalmente em *Andria*, a cidade e o equilíbrio entre a idealização e a construção.

2.9.1_ *Eudóxia* (*Eudossia*)¹⁰²

Em Eudóxia, que estende para cima e para baixo, com becos tortuosos, escadinhas, vielas e pardieiros, conserva-se um tapete em que se pode contemplar a verdadeira forma da cidade. À primeira vista nada se parece menos com Eudóxia do que o desenho do tapete, ordenado em figuras simétricas que repetem os seus motivos ao longo de linhas rectas e circulares, tecido de linhas de cores resplandecentes, em que se pode seguir ao longo de todo o bordado o alternar das suas tramas. Mas se nos detivermos a observá-lo com atenção, persuadimo-nos de que a cada lugar do tapete corresponde um lugar da cidade e que todas as coisas contidas na cidade estão compreendidas no desenho (...) Mas do mesmo modo se pode tirar a conclusão oposta: que o verdadeiro mapa do universo é a cidade de Eudóxia tal como é, uma mancha que alastra sem forma, com ruas todas em ziguezague, casas que se desmoronam umas em cima das outras nos tufões, incêndios, gritos nas trevas. (CALVINO, 1972:99/100)

Em *Eudóxia*, o tapete corresponde a uma representação do desenho urbano da cidade, mas as suas ligações milimetricamente definidas não correspondem à sensação que se tem ao vaguear pelas ruas, onde é fácil o indivíduo se perder nos seus cheiros e nas suas cores. Apesar de, no desenho, se conseguir estabelecer relações entre os espaços e ligar todos os pontos da cidade, o mesmo não acontece quando se vagueia

¹⁰² "**Eudóxia**, f. (*Tel.*, s.v. *Benito*; *D.N.* de 7-IX-1979, p. 18, e de 12-IV-1980, p.33). Do gr. *Eudoxía* («boa reputação», «celebridade, glória», «bom senso»), pelo lat. *Eudoxia*. O *Voc.* também regista o masc. *Eudóxio*." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p. 603.

pelas suas ruas labirínticas. Na realidade o desenho do tapete não se assemelha à cidade, apenas com muita atenção (e alienando-se da confusão) é possível entender a correspondência de cada espaço com a representação no tapete. O tapete, pode ser aqui entendido como um mapa ou planta da cidade, um desenho utópico da cidade, que pretende representar um ideal, mas apenas existe no papel e não corresponde à realidade. Deste modo, essa representação também pode ser entendida como uma relação com o divino, uma visão do paraíso que apenas existe nas linhas desse desenho. No entanto, no final da narrativa *Marco Polo* questiona se não será a cidade o *verdadeiro mapa do universo*, com as suas ruas labirínticas e o seu caos urbano.¹⁰³

A ornamentação de tapetes é típica de civilizações orientais, variando consoante o lugar onde é produzido, remetendo-nos para Persépolis, para o antigo Império Persa ou para a civilização Fenícia.

2.9.2_ *Bersabeia*¹⁰⁴

Transmite-se em Bersabeia esta crença: que suspensa nos céus existe outra Bersabeia, onde se ponderam as virtudes e os sentimentos mais elevados da cidade, e que se a Bersabeia terrena tomar como modelo a celeste se tornará uma só com ela. A imagem que a tradição divulga é a de uma cidade de ouro maciço (...) Fiéis a esta crença, os habitantes de Bersabeia fazem honra a tudo o que lhes evoca a cidade celeste: acumulam metais nobres e pedras raras, renunciam aos abandonos efémeros, elaboram formas de comedida compostura. (...) A cidade celeste é esta e no seu céu correm cometas de longa cauda, postos a voltar no espaço pelo único acto livre e feliz de que são capazes os habitantes de Bersabeia, cidade que só quando caga não é avara calculista interesseira. (CALVINO, 1972:113/114)

Em *Bersabeia*, há duas versões da cidade, uma celestial e outra infernal. A *Bersabeia* celestial é o exemplo que a *Bersabeia* terrena tenta seguir, a imagem de uma cidade opulenta coberta de materiais preciosos e repleta de virtudes, uma ideia comum de paraíso, enquanto que a *Bersabeia* infernal figura tudo o que é negativo e pútrido. No entanto, é a cidade infernal aquela que é desenhada pelos mais respeitados arquitetos, colocando em questão qual o real valor das duas projecções de *Bersabeia*.¹⁰⁵

¹⁰³ Relação com *As cidades os olhos*, ponto de vista religioso sobre o céu e o inferno.

¹⁰⁴ "**Bersabé**¹, top. Do lat. *Bersabee*, este do hebr. *Ber xabaa*, «poço do juramento» ou «poço dos sete», localidade a 43 km a SO de Hébron; lá havia um poço onde Agar achou água para dar a Ismael; lá Abraão jurou aliança contra Abimelec." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p. 248.

¹⁰⁵ Em *Bersabeia* surge de novo o conceito de felicidade associado à cidade como em *Diomira (As cidades e a memória*. 1.), mas neste caso o conceito de felicidade está relacionado com uma ideia de liberdade.

2.9.3_ *Tecla*¹⁰⁶

Quem chega a Tecla, pouco vê da cidade, por detrás dos tapumes de madeira, dos abrigos de sarapilheira, dos andaimes, das armações metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou seguras por cavaletes, por escadotes, dos postes. À pergunta: - Porque demora tanto tempo a construção de Tecla? (...) respondem: - Para que não comece a destruição. E inquiridos se temem que assim que retirarem os andaimes a cidade comece a esboroar-se e a cair aos bocados, acrescentam à pressa, em voz baixa: - Não só a cidade. (...) - Que sentido tem o vosso construir? - pergunta. - Qual é o fim de uma cidade em construção se não uma cidade? (...) O trabalho cessa ao pôr do sol. Desce a noite sobre a obra. É uma noite estrelada. - Eis o projecto - dizem. (CALVINO, 1972:130)

Tecla é a cidade que está em permanente construção, talvez consequência da procura de um ideal de perfeição.¹⁰⁷ Esta cidade coloca em questão o porquê de construir e a real necessidade de intervenção, salientando a importância da planificação urbana e da consciencialização de arquitetos e urbanistas. *Tecla* pode ser entendida como uma sátira dirigida a toda a construção realizada sem uma planificação prévia e adequada, que apenas contém como objetivo alimentar a exploração imobiliária. Lembra-nos inúmeras metrópoles da contemporaneidade.

2.9.4_ *Períncia* (*Perinzia*)

Chamados a ditar as normas para a fundação de Períncia os astrónomos decidiram o lugar e o dia de acordo com a posição das estrelas (...) Seguindo com exactidão os cálculos dos astrónomos, foi edificada Períncia; gentes diversas vieram povoá-la; (...) Nas ruas e praças de Períncia hoje encontram-se aleijados, anões, corcundas, obesos, mulheres de barba... Mas o pior não se vê; elevam-se urros guturais das suas caves e celeiros, onde as famílias ocultam os filhos com três cabeças ou com seis pernas.

Os astrónomos de Períncia deparam-se com uma difícil opção: ou admitir que todos os seus cálculos estão errados e os seus números não conseguem descrever o céu, ou revelar que é precisamente a ordem dos deuses que se reflecte na cidade dos monstros. (CALVINO, 1972:146)

¹⁰⁶ "**Tecla**, f. Do lat. *Thecla*, antr. f. *Nasc.-II* e *Withycombe* citam o gr. *Thékla* que *Bailly* não regista; o segundo diz que se trata de forma abreviada de *Theókleia*, der. de *Theókles* (ver *Teócles*). Foi nome de Santa, virgem e mártir do séc. I, talvez convertida por São Paulo e a primeira mulher mártir do séc. I, talvez convertida por São Paulo e a primeira mulher mártir. A mesma origem tem o top. Santa *Tecla*, Braga, Celorico de Basto, Monção, Póvoa de Lanhoso; na Galiza, em Vigo. *Santa Tecla, Thecla, Teclé* e *Theclé* em 983 (*Dipl.*, p. 85). Creio dever aproximar deste os ant. antr. f. *Tegla* (919, *Dipl.*, p. 14; ver também p. 88), *Tegra* e *Trega* (1220, em *Inq.*, pp. 140 e 195)." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p. 1391.

¹⁰⁷ À semelhança do que acontece em *Fedora* (*As cidades e o desejo*. 4)

Períncia é a cidade que foi idealizada meticulosamente antes de ser realizada; desenhada e edificada de raiz, é o resultado de um projeto sonhado por pessoas que calcularam a posição das estrelas na ânsia de alcançar a perfeição. Lembramo-nos Brasília, a cidade idealizada e construída do nada pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer: "*Brasília, cidade que inventei*"¹⁰⁸. O projeto de Brasília foi comparado com projetos como o de Pompéia ou o de Paris de Louis XV. A cidade foi projetada com o objetivo de se tornar num centro governamental e cultural. No entanto, a crítica que lhe é feita fundamenta-se em questões de desigualdade social, a cidade idealizada, rapidamente caiu nos mesmos vícios de outras cidades brasileiras cativas de uma discrepância social que é intrínseca na cultura brasileira desde a escravatura, confirmando que a idealização de um projeto urbanístico não tem o poder de resolver um comportamento social tão profundo como este. "*O que ocorre em Brasília e fere nossa sensibilidade é essa coisa sem remédio, porque é o próprio Brasil. É a coexistência, lado a lado, da arquitetura e da anti-arquitetura, que se alastra; da inteligência e da anti-inteligência, que não pára; é o apuro parede-meia com a vulgaridade, o desenvolvimento atolado no subdesenvolvimento; são as facilidades e o relativo bem estar de uma parte, e as dificuldades e o crônico mal estar da parte maior.*"¹⁰⁹

No entanto, apesar da alusão à posição das estrelas como método projectual possa ser entendido como uma metáfora, houve realmente cidades cujo desenho foram o resultado de cálculos astrais como Bagdá. Bagdá, "Cidade da Paz", referência ao conceito de paraíso¹¹⁰, foi fundada por Mansur e projetada após este ter reunido profissionais de todo o mundo em diversas áreas, como projectistas, engenheiros e artistas. A data escolhida para iniciar as obras da cidade deveu-se a um estudo feito por dois astrónomos que defendiam que a melhor época seria Julho, sob o signo de leão. A referência aos astros leva-nos de novo à *A Utopia* de Thomas Moore: "*Conhecem, em contrapartida, de maneira precisa o curso dos astros e os movimentos dos corpos celestes. Imaginaram mecanismos que representam com grande exactidão os movimentos e posições respectivas do Sol, da Lua e dos astros visíveis acima do horizonte. Quanto aos ódios e às amizades dos planetas e às imposturas da adivinhação por meio do céu, nem sequer nisso sonham. Sabem predizer, por sinais que longa experiência confirma, a chuva, o vento e os outros meteoros.*"¹¹¹

¹⁰⁸ **CANEZ, Anna Paula; SEGAVA, Hugo.** *Brasília: utopia que Lúcio Costa inventou*; Arqtextos; consulta em link: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/11.125/3629>; 19/09/2013.

¹⁰⁹ Idem

¹¹⁰ **SCHILLING, Voltaire.** *Bagdá, a cidade que já foi luz*, consulta em link: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/bagda.htm>, 24/07/2012;

¹¹¹ **MOORE, Thomas.** *A Utopia*. Trad. Dr. José Marinho. Guimarães Editores, 1972, p. 112/113.

2.9.5_ *Andria*¹¹²

Com tal arte foi construída Andria, que todas as suas ruas correm seguindo a órbita e os edifícios e os lugares da vida em comum repetem a ordem das constelações e a posição dos astros mais luminosos (...) Andria é a única cidade que conheço a que fica bem continuar imóvel no tempo.

Olharam-se uns aos outros, espantados: - Mas porquê? Quem disse? - E levaram-me a visitar uma rua suspensa recentemente aberta por cima de um bosque de bambus, um teatro de sombras em construção no lugar do canil municipal (...) - Estas inovações não perturbam o ritmo astral da vossa cidade? - perguntei.

- É tão perfeita a correspondência entre a nossa cidade e o céu - responderam, - que qualquer mudança em Andria implica alguma novidade entre as estrelas. (...) Convencidos de que todas as inovações na cidade têm influência sobre o desenho dos céus, antes de qualquer decisão calculam os riscos e as vantagens para eles e para o conjunto da cidade e dos mundos. (CALVINO, 1972:152/153)

Andria, a cidade que está em harmonia com as estrelas, com os sonhos e utopias dos seus habitantes, surge no final do tema. *Marco Polo* questiona se, para alcançar esse estado, *Andria* não tem de permanecer inalterável no tempo para não destabilizar a relação com as estrelas. No entanto, é exatamente esse compromisso mútuo de mudança, entre a cidade e o céu, que permite o seu equilíbrio. A cidade e o céu estão em constante transformação e apenas respeitando prudentemente as mudanças de ambos pode acontecer a perfeição. Essas mudanças são realizadas com muita precaução pelos seus habitantes, ao contrário do que acontece em *Tecla* (2.9.3), que pode ser vista como sua antagónica.

Neste discurso, a imobilidade da cidade pode ser analisada como uma representação do ideal de perfeição como algo imutável. No entanto, é necessário ter em consideração que quando as ideias se alteram, a cidade tem de acompanhar as suas mudanças, mantendo o equilíbrio entre a cidade e o céu.

¹¹² "Ândria¹, top. Do lat. *Andria*, nome de várias cidades da Antiguidade, algumas também registadas pelos Gregos sob a forma *Andría*. No Voc. **Ândria**², bibl. f. Do lat. *Andria*, a natural de *Andro* (q.v.), título de comédia de Terêncio. No Voc." MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p. 134.



fig. 11

2.10_ As cidades contínuas (Le Città continue)

POLO: - ... Talvez esse jardim só exponha os seus terraços para o lago da nossa mente...

KUBLAI: ... E por mais longe que nos levem as nossas atribuladas empresas de guerreiros e de mercadores, ambos guardamos dentro de nós esta sombra silenciosa, esta conversa pausada, esta noite sempre igual. (CALVINO, 1972:119)

Ao ler os apólogos correspondentes ao tema *As cidades contínuas* somos induzidos a refletir sobre os efeitos que o capitalismo e a globalização provocaram na evolução das cidades contemporâneas. Conceitos como *Edge City*, *Cidade Genérica* e *Cidade Difusa* surgem como arquétipos das *cidades contínuas*.

O desenvolvimento das cidades contemporâneas conduziu à crescente necessidade de produção. A indústria desenvolveu-se criando segmentação no trabalho de modo a responder às necessidades de exportação e obtenção de capital. A economia das grandes potências edificou-se baseada em pressupostos capitalistas, sujeitando a sua sobrevivência à dependência da expansão do mercado. O desenvolvimento trouxe consigo exploração e desigualdades sociais, ao mesmo tempo que fomenta o crescimento urbano.

A cidade tradicional, que possui um centro com todos os serviços necessários para servir a sua periferia torna-se insuficiente. A periferia aumenta exponencialmente até um estado limite. Deste modo, são criados equipamentos e serviços nestas zonas tornando o centro obsoleto. Este fenómeno teve origem nas metrópoles americanas e é denominado de *Edge City* por Joel Garreau.¹¹³ As *Edges Cities* possuem todos os equipamentos, comércio e habitação evitando a deslocação até ao centro das cidades, perdendo-se a noção de centro (facto que acontece nas cidades circundantes às cidades centrais norte-americanas). O território em questão é considerado cidade devido às funcionalidades que lhe são associadas, apesar de não serem facilmente reconhecíveis como tal face à sua forma dispersa; a denominação de *Edge* deve-se ao facto de serem compostos por uma população maioritariamente de migrantes, que estimularam o progresso nestes territórios longe dos antigos centros urbanos, na fronteira entre urbano e não urbano.

O shopping sintetiza este fenómeno, que personifica o papel de *templo* do capitalismo, uma reprodução em pequena escala de serviços inerentes à cidade, que tem vindo a ganhar um lugar de destaque nas cidades da pós-modernidade. Consiste num espaço fechado sobre si próprio que não cria relações com as cidades onde se instala, repetindo-se pelo mundo. Pretendem ser edifícios auto-suficientes, equipados de espaços *quase públicos* e *quase naturais*, mas escondem uma realidade elitista, que marginaliza a população que não possui capacidade económica. Nas cidades contemporâneas os espaços públicos perdem importância para estes espaços semipúblicos, destinados apenas aqueles que possuem poder de compra.

¹¹³ GARREAU, Joel. *Edge City: life on the new frontier*. New York: Anchor Books, 1991.

As *idades contínuas* também podem ser associadas ao conceito de *Cidade Genérica* de Rem Koolhaas¹¹⁴, que define as cidades contemporâneas. A *Cidade Genérica* é uma cidade que se está a espalhar pelo mundo inteiro, uma cidade sem identidade, homogénea. Os aeroportos e os hotéis poderiam ser considerados os edifícios síntese do modo de vida na *Cidade Genérica*, impessoais e descartáveis, o reflexo de um novo estilo de vida urbano. Deste modo, poderemos entender as *idades contínuas* como uma crítica ao desenvolvimento das cidades contemporâneas ao revelarem as consequências nefastas que o denominado progresso teve no mundo. As *idades contínuas*, espelho das *idades* e o *desejo*, na estrutura oculta das *Cidades Invisíveis*, surgem como o reflexo da ambição desmesurada e despreocupada do ser humano. Por outro lado, as *idades contínuas* surge na sequência do tema das cidades e o céu, o que pode sugerir que talvez as cidades idealizadas nesse tema possam ter a sua consequência refletida neste.

As cidades contínuas refletem sobre algumas das principais razões e formas da continuidade das cidades. A primeira cidade do tema, *Leónia* é uma cidade contínua na propagação do seu lixo (a produção em massa e a competição pelos mercados levam à poluição). Na cidade seguinte, *Trude*, a continuidade é visível através de espaços que se repetem e pela consequentemente falta de identidade. Em *Procópia*, ao contrário do que acontece em *Trude*, o visitante já conhece a cidade, mas esta continua em constante mutação devido ao aumento populacional, que é contínuo. Em *Cecília*, a continuidade da cidade ocupou o lugar do rural, a cidade ocupou o lugar do pasto e o pastor que anteriormente não identificava as cidades e apenas os pastos, agora não consegue sair da cidade. Finalmente em *Pentesileia*, verifica-se a continuidade da *cidade difusa*, não se entende onde é a cidade nem onde esta acaba. De *Pentesileia* a *Cecília*, e desta a *Procópia*, a *Trude* e a *Leónia* assistimos a um discurso que vai da constatação da periferia contínua aos seus resultados como num espelho. Assim, a ordem das cidades contínuas parece inversa à sua evolução.

2.10.1_ *Leónia* (Leonia)¹¹⁵

A cidade de Leónia refaz-se a si própria cada dia que passa: todas as manhãs a população acorda no meio de lençóis frescos, lava-se com sabonetes acabados de tirar da embalagem, veste roupas novinhas em folha, extrai do mais

¹¹⁴ MAU, Bruce; KOOLHAAS, Rem; SIGLER, Jennifer. *Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, and Bruce Mau*. New York: Monacelli Press, 1995.

¹¹⁵ "*Leónia*, f. (Tel., s.v. Carvalho; D.N. de 20-XI-1980, p. 21). Adaptação do fr. *Léonie*, fem. de *Léon* («leão») ou do it. *Leònia*." MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume II, Lisboa, 1993, p. 870.

aperfeiçoado frigorífico frascos e latas ainda intactos, ouvindo as últimas canções no último modelo de aparelho de rádio. (...) a opulência de Leónia mede-se pelas coisas que dia a dia se deitam fora para dar lugar às novas. De tal modo que há quem se interrogue se a verdadeira paixão de Leónia é realmente como dizem o gozar as coisas novas e diferentes, ou antes o rejeitar, o afastar de si, o limpar-se de uma constante impureza. (...) É uma fortaleza de resíduos indestrutíveis que rodeia Leónia, que a domina de todos os lados como um maciço de montanhas. (...) O lixo de Leónia pouco a pouco invadiria o mundo, (...) Talvez o mundo inteiro, para além dos limites de Leónia, esteja coberto de crateras de lixo, tendo cada uma ao centro uma metrópole em erupção ininterrupta. (CALVINO, 1972:115/116)

Leónia pode ser vista como o arquétipo negativo de várias metrópoles contemporâneas. O aumento exponencial da produção em massa de produtos obsoletos, alimento de uma sociedade cada vez mais consumista, produz elevados níveis de poluição. Assim, a primeira cidade do tema das *idades contínuas* fala sobre a continuidade da poluição resultante do estilo de vidas das populações. O consumo diário de vários tipos de produtos e a sua rápida rejeição cria um nível de poluição desmedido; o desperdício é tão elevado que se questiona se o prazer da população reside no consumo de novos bens ou está na sua rejeição e na posterior renovação por outros. Talvez por isso os varredores sejam vistos como *anjós*, porque facilitam que este desperdício caia num falso esquecimento, ao afastar o lixo para fora dos limites da cidade e permitindo que esse ciclo continue.

Ao ler a descrição de *Leónia* surgem-nos a imagem de várias metrópoles, mas em especial Pequim, considerada uma das cidades mais poluidoras do mundo. As imagens de lixeiras que se assemelham a muralhas de lixo estão presentes na memória de quem visita Pequim. A quantidade de lixo produzida por esta metrópole cria uma fronteira de detritos à sua volta e a metrópole transformou-se numa megalópole, edificada numa lixeira. Pequim possui dentro de si outra cidade, muralhada como uma fortaleza, a Cidade Proibida. O significado etimológico de *Leónia* em latim é leonina e em grego, é uma variante de leão, remetendo-nos para os ornamentos típicos da tradição budista, presentes na Cidade Proibida, o Leão Chinês (um animal mítico que possui como significado "*cães da felicidade*" ou "*cães celestiais*"). São ornamentos vulgarmente utilizados à entrada de templos para afugentar espíritos malignos ou profanadores.

2.10.2_ Trude

Se ao tocar terra em Trude não tivesse lido o nome da cidade escrito em grandes letras, pensaria que havia chegado ao mesmo aeroporto donde partira. (...) Era a primeira vez que vinha a Trude, mas já conhecia o hotel em que me calhou entrar;

(...) *Porquê vir a Trude?, interrogava-me. E já queria partir. - Podes apanhar o avião quando quiseres - disseram-me, - mas vais chegar a outra Trude, igual ponto por ponto, o mundo está coberto por uma única Trude que não começa nem acaba, só muda o nome do aeroporto.* (CALVINO, 1972:131)

Trude induz-nos a refletir sobre a falta de identidade resultante da globalização, que se instaurou em várias cidades. A falta de identidade e carácter que se instalou nas *Trudes* espalhadas pelo mundo, é uma das consequências da especulação imobiliária e da falta de preocupação em preservar a multiplicidade do património histórico intrínsecos a cada cultura. A continuidade é expressa nesta cidade pela homogeneização dos espaços e pela sua falta de carácter. O arquiteto Rem Koolhaas, define a cidade Genérica¹¹⁶ como uma cidade homogénea e sem identidade comparável a um aeroporto.

2.10.3_ *Procópio* (*Procopia*)¹¹⁷

Todos os anos nas minhas viagens paro em Procópio e fico alojado no mesmo quarto da mesma pensão. (...) Tenho a certeza de que da primeira vez não se via ninguém; foi só um ano depois que, a seguir a um movimento por entre as folhas, consegui distinguir uma cara redonda e achatada que roía uma maçaroca. (...) Todos os anos, assim que entrava no quarto, levantava a cortina e contava mais algumas caras (...) Assim, ano após ano, fui vendo desaparecer o fosso, a árvore, a sebe, ocultos por barreiras de sorrisos tranquilos no meio das bochechas redondas que se movem mastigando folhas. (...) Até o céu desapareceu. (CALVINO, 1972:148/149)

Procópio é a cidade que nos alerta para o exagerado aumento demográfico em algumas cidades. A fisionomia da população permite-nos supor a referência a uma cidade oriental, lembrando-nos algumas das maiores cidades da China, onde o aumento da densidade populacional obrigou o governo a drásticas políticas na diminuição da natalidade. A descrição da colina amarela (presente no texto), nome vulgarmente utilizado para denominar a montanha Huanghan, também surge como outro indicador.

¹¹⁶ MAU, Bruce; KOOLHAAS, Rem; SIGLER, Jennifer. *Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, and Bruce Mau*; New York: Monacelli Press, 1995.

¹¹⁷ "Procópio, m. (Tel., s.v. Freitas, Queirós, etc.). Do gr. *Prokópios* («que vai à frente»), pelo lat. *Procopiu*-. Houve dois santos com este nome: um (m. em 303), que foi o primeiro mártir de Cesareia, tem a sua festa a 8-VII; o outro, patrono da Boémia (980?-1053), é comemorado a 1-IV. Em 1746 e 1760 (*Espart.*, III, comemorado a 1-IV. Em 1746 e 1760 (*Espart.*, III, p. 177, e IV, p. 49). Também se usa como apel. (Tel.)." MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p. 1215.

A etimologia do nome *Procópia*, palavra de origem grega, *prokópios*, que designa «que vai à frente, progresso» torna-se irónica, um alerta sobre as consequências desse modelo de progresso.

A expressão *Até ao céu desapareceu* de Marco Polo, pode ser entendida como uma referência ao tema anterior, *As cidades e o céu*, como se a claustrofobia que se vive em *Procópia* absorvesse de tal modo os seus habitantes que estes até se esqueceram da possibilidade ou esperança de uma cidade ideal.

2.10.4_ *Cecília* (*Cecilia*)¹¹⁸

(...) - *sou um pastor em transumância. (...) As cidades para mim não têm nome: são lugares sem folhas que separam um pasto do outro, e onde as cabras se assustam nos cruzamentos e se dispersam. (...) - Ao contrário de ti - afirmei, - eu só reconheço as cidades e não distingo o que está fora delas. Nos lugares desabitados aos meus olhos todas as pedras e todas as ervas se confundem com qualquer outra pedra ou erva. (...) Desde então passaram muitos anos; (...) - Que os imortais te protejam, sabes dizer-me onde nos encontramos?*

- *Em Cecília (...) - Caminhamos há tanto tempo pelas suas ruas, eu e as cabras, e nunca mais se consegue sair...*

Reconheci-o, apesar da longa barba branca: era o pastor da outra vez. Seguíamo poucas cabras peladas, que já nem cheiravam mal, de tão reduzidas a pele e osso. (...) - Não pode ser! - gritei. Eu também, não sei há quanto tempo, entrei numa cidade e desde então continuei a penetrar cada vez mais pelas ruas. Mas como pude chegar aonde dizes tu, se me encontrava noutra cidade, afastadíssima de Cecília, e nunca mais saí dela?

- *Os lugares misturam-se - disse o cabreiro, - Cecília está em toda a parte; aqui dantes devia ser o Prado da Salva Baixa.*(CALVINO, 1972:154/155)

Em *Cecília*, *Marco Polo* reflete sobre a evolução de várias cidades que se expandem até diluírem os seus limites com os das cidades vizinhas, provocando a perda de noção da cidade por onde se caminha. Se anteriormente a dicotomia cidade/campo servia para catalogar o território, o mesmo já não acontece nas cidades contemporâneas, como é o caso de *Cecília*. O território possui novos contornos e não é possível inscrevê-lo nesses limites. Para entender o território contemporâneo é necessário em primeiro lugar saber olhar, de modo a conseguir ultrapassar uma imagem pré-concebida do que

¹¹⁸ "**Cecília**, f. Do lat. *Caecilia*, f. de *Caecilius* (ver *Cecílio*). Também se usa como apel. (*Tel.*). O top. *San(c)ta Cecília* em 1059 (*Dipl.*, p.260) e no séc. XIII (?), em *C.B.N.*, n.^{os}. [1219] a [1223]. *Cezilia* em 1437 (*Desc.*, I, S., p. 500) e 1526 (G.V., na *Copilaçam*, fl. 232 vs. e 236 vs.). **Cecílio**, m. (*D.N.* de 16-VI-1979, p. 33). Do lat. *Caeciliu-*, der. do adj. *caecus*, porque era «cego» o progenitor da gens *Cecília*: ver Nunes, na *R. Lus.*, 32.^o, p. 76. Também se usa como apel. (*Tel.*). Há o fem. *Cecília*." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p. 383.

se entende como cidade. Segundo Françoise Choay¹¹⁹, o termo cidade não é o mais indicado para qualificar o território da atualidade, propondo a adoção do termo *urbano* como substituição. Ao substituir o termo cidade por *urbano* é possível qualificar o território como *urbano compacto*, o que habitualmente se define como cidade, e *urbano difuso*, que consiste no espaço intersticial entre o que é urbano e o que é rural. *Cecília*, inicialmente inscreve-se no *urbano compacto*, quando Marco Polo e o pastor facilmente conseguem distinguir o que é cidade do que é campo. Passados vários anos a cidade inscreve-se no *urbano difuso*, quando Marco Polo não consegue perceber em que cidade se encontra e o pastor (que anteriormente não conseguia identificar cidades apenas prados), apenas consegue identificar a cidade por já quase não restarem prados. Um exemplo muito próximo de *urbano difuso* é o território do Vale do Ave.

A etimologia do nome *Cecília* advém do latim, *Caeucus* e denomina «filha do cego», o que nos induz a supor que talvez a ocupação do urbano difuso no território e o desaparecimento do rural seja uma realidade que resulta da cegueira do indivíduo.

2.10.5_ *Pentesileia*¹²⁰

Para te falar de Pentesileia teria de começar por te descrever a entrada da cidade. Certamente imaginas ver elevar-se da planície poeirenta um recinto de muralhas, aproximares-te passo a passo, vigiada pelos fiscais da gabela que já olham de viés para as tuas bagagens. Enquanto não entrares estás fora dela; circunda-te a sua compacta espessura; (...) Se acreditares nisto, enganas-te: em Pentesileia é diferente. Avanças durante horas e não é claro se já estás no centro da cidade ou ainda fora. (...) De vez em quando nas bermas da estrada um adensar de construções de magras fachadas, altíssimas ou baixíssimas, como um pente desdentado, parece indicar que a partir daí as malhas da cidade irão apertar-se. Mas continuas e encontras mais terrenos vazios (...) As pessoas que se encontram, se lhes perguntares: - Para Pentesileia? - fazem um gesto largo que não sabes se quer dizer: "Aqui", ou "Mais Além", ou "Tudo isto à volta", ou ainda: "Para o outro lado". (...) A pergunta que agora começa a roer-te a mente é mais angustiante: fora de Pentesileia existe um fora? Ou por mais que te afastares da cidade, te limitas a passar de um limbo a outro e nunca mais conseguirás sair? (CALVINO, 1972:158/159)

Pentesileia surge na continuação de *Cecília*, onde o visitante não consegue identificar onde se encontra. A cidade não tem nenhuma entrada definida como é comum em outras cidades, não se consegue perceber quando se entra na cidade, nem quando

¹¹⁹ citado por **SILVA, Cidália**. "Dissipar equívocos: saber ver o território contemporâneo", in André Tavares; Ivo Oliveira (coord.), *Arquitectura em Lugares Comuns*. Porto: Dafne Editora & Daaum, 2008, 35-42.

¹²⁰ "**Pentesileia**, *mit. f.* Do gr. *Penthesíleia*, pelo lat. *Penthesilea*, rainha das Amazonas, morta por Aquiles durante o cerco de Troia. *Pantasilea* em 1514, G. V., *Exortação da Guerra* (na *Copilaçam*, fl. 156); alusão em *Lus.*, III, 44." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p. 1159.

se está dentro dela. A ausência do centro retira identidade à cidade, deixando o visitante à deriva, sem saber onde está. *Pentesileia* recorda-nos de novo o conceito da *Cidade Genérica* de Rem Koolhaas, a cidade sem centro que ocupa o território homogeneamente, deixando o indivíduo desorientado. A falta de signos nesta cidade recorda a sensação que o indivíduo tem num labirinto.¹²¹

¹²¹ Relação por oposição com *As cidades e os signos*.



fig. 12

2.11_ *As cidades ocultas (Le Città nascoste)*

- Tudo é inútil, se o último local de desembarque tiver de ser a cidade infernal, e é lá no fundo que, numa espiral cada vez mais apertada, nos chupar a corrente.
E Polo: - O inferno dos vivos não é uma coisa que virá a existir; se houver um, é o que já está aqui, o inferno que habitamos todos os dias, que nós formamos ao estarmos juntos. Há dois modos para não o sofreremos. O primeiro torna-se fácil para muita gente: aceitar o inferno e fazer parte dele a ponto de já não o vermos. O segundo é arriscado e exige uma atenção e uma aprendizagem contínuas: tentar e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar. (CALVINO, 1972:166)

As *cidade ocultas* não são cidades secretas ou recônditas, ocultas do olhar do viajante, mas escondem em si cidades contraditórias que alteram a percepção e a vivência dos seus habitantes. O antagonismo presente nas cidades reflete-se nos seus cidadãos sendo um reflexo de uma sociedade em constante metamorfose. *Olinda*, a cidade que se renova de dentro para fora, vê nos seus habitantes o desejo de eliminar o antigo como se assim também se renovassem. *Raissa*, cidade aparentemente triste, oculta uma cidade feliz, um momento de felicidade tem o poder de contagiar todos os seus habitantes como um efeito borboleta. *Marozia* é o resultado do desejo dos cidadãos em transformarem a sua cidade de ratos numa cidade de andorinhas, sem terem consciência que é esse desejo que decide o seu destino. O desejo de alterar essa realidade leva a que todos os movimentos sejam previamente e meticulosamente pensados destruindo o instinto e a liberdade de expressão dos seus habitantes. No entanto, existe uma cidade de espíritos livres oculta em *Marozia*, feita de todos aqueles que ainda se atrevem a ser espontâneos. A vontade de transformar *Teodora* numa cidade unicamente humana, levou ao extermínio de várias espécies. No entanto, outra espécie bastante mais difícil de ser exterminada surgia, uma espécie que vive na imaginação dos seus habitantes. Na cidade injusta de Berenice está oculta uma cidade justa que ao vangloriar-se do seu sentido de justiça é corrompida, tornando-se injusta e alimentando um ciclo vicioso.

Ao longo das cinco narrativas das cidades ocultas somos confrontados com a dualidade presente na cidade, a cidade é o reflexo da complexidade da natureza humana e portanto contraditória, ocultando sempre um reverso de si própria. O último tema das *Cidades Invisíveis* é sinónimo do título da obra talvez como se pretendesse ser um resumo.

2.11.1_ *Olinda*¹²²

¹²² "**Olinda**¹, f., frequente, assim como *Maria Olinda* (*Tel.*, s.v. *Duarte*). Origem controversa: segundo *Vald.*, p. 361, aproximação hagiológica de *Pulquéria* (q.v.), santa (séc. IX), com festas a 11-VII e 10-IX. Talvez popularizado pelo nome de personagem do *Amadis de Gaula*, a filha de Vanain, rei da Noruega (I, cap. 10.^o, 16.^o, etc.). seria de origem germ. para *Withycombe* (s.v. *Linda*). Para a sua persistência e a sua divulgação deve ter concorrido a aparente presença do adj. *linda*.

Olinda², top. No Brasil: Pernambuco; no Ceará há *Nova Olinda*. Parece que a hipótese que filia este top. na exclamação *Ó linda!* não é para desprezar. Vários autores responsáveis e até não muito posteriores à fundação daquela cidade (1537) repetem a história: «A vila se chama de *Olinda*, nome que lhe pôs um galego, criado de Duarte Coelho¹, porque, andando com outros por entre o mato buscando o sítio onde se edificasse, achando com outros por entre o mato buscando o sítio onde se edificasse, achando este que é em um monte alto, disse com exclamação e alegria: *Ó linda!*», segundo Fr. Vicente do Salvador, *Hist. do Brasil*, p. 107, ed. de 1918; ver nota de Rodolfo Garcia na ed. de 1943 dos *Diálogos das Grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão, p. 86. O mesmo se lê nos referidos *Diálogos*, p.64, em Jaboatão, *Novo Orbe*, I est. IX, 123. Cf. *Olinda*¹." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p. 1091/1092.

Em Olinda, quem lá for com uma lente e procurar com atenção pode achar em qualquer parte um ponto não maior que uma cabeça de alfinete que se o observarmos um pouco ampliando se vê dentro dele os telhados as antenas os candeeiros os jardins os lagos, as faixas a atravessar as ruas, os quiosques nas praças, os campos de cortinas de cavalos. Esse ponto não fica ali: ao cabo de um ano achamo-lo do tamanho de meio limão, depois como um cogumelo porcino, depois como um prato de sopa. E eis que se transforma numa cidade em tamanho natural, encerrada dentro da cidade de outrora: uma nova cidade que abre caminho no meio da cidade de antes e a empurra para fora. Olinda não é certamente a única cidade a crescer em círculos concêntricos, como os troncos das árvores que todos os anos aumentam uma volta. Mas nas outras cidades permanece bem no meio o velho círculo das muralhas bem estreito (...) Em Olinda não: as velhas muralhas dilatam-se levando consigo os bairros antigos (CALVINO, 1972:132)

As muralhas referidas em *Olinda* lembram-nos as cidades medievais cuja era função primordialmente assegurar a defesa militar protegendo o que estava dentro. Na maior parte das cidades com origens medievais assistimos ao crescimento da cidade fora das muralhas, mantendo esse núcleo intacto. No entanto, em *Olinda* as muralhas acompanham o crescimento da cidade que se altera a partir do seu interior. Este fenómeno lembra cidades como Paris e Florença, cuja construção sucessiva das muralhas acompanhou o crescimento da cidade, à semelhança de anéis de uma árvore (analogia utilizada na narrativa).¹²³

2.11.2_ Raissa¹²⁴

Não é feliz, a vida em Raissa. (...) E no entanto, em Raissa, a cada momento há uma criança que de uma janela ri (...) Mesmo em Raissa, cidade triste, corre um fio invisível que liga um ser vivo a outro por um instante e a seguir se desfaz, e depois torna a estender-se entre pontos em movimento desenhando novas rápidas figuras de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem sabe que existe. (CALVINO, 1972:151)

Em *Raissa*, apesar da inicial infelicidade retratada nos seus habitantes, esconde-se uma felicidade expressa em distintos episódios que vão ocorrendo na cidade. A cidade é o reflexo dessa dualidade, um jogo dinâmico que oscila entre os estados de espírito, felizes ou infelizes dos seus habitantes, mesmo que estes não tenham consciência

¹²³ Podemos estabelecer uma relação com *As cidades e os olhos* e com *As cidades contínuas*.

¹²⁴ "**Raissa**, f. usado no Brasil, levado certamente por colonos da Ásia Menor. Do ár. *raisâ*, «chefia, capitão», fem. de *rais*, donde *arraís* em port." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p. 1235.

disso. Raissa lembra-nos que todas as cidades escondem em si esse lado invisível, a complexidade humana que resulta do encontro entre indivíduos.

2.11.3_ *Marozia*

Vejo duas cidades: uma do rato, outra da andorinha.(...) Já é tempo de acabar o século do rato e começar o da andorinha - disseram os mais resolutos. (...) O oráculo enganou-se? Nada o garante. Eu interpreto-o deste modo: Marozia consiste em duas cidades: a do rato e a da andorinha; ambas mudam com o tempo; mas não muda a sua relação: a segunda é a que está para se libertar da primeira. (CALVINO, 1972:156/157)

Marozia é descrita como sendo duas cidades, uma do *rato* e outra da *andorinha*. A presença do *rato* e da *andorinha* (metáfora que se repete ao longo da obra), retrata o antagonismo presente nesta cidade. O *rato* pode ser interpretado como a personificação da decadência e da corrupção, enquanto que a *andorinha* pode ser encarada como a esperança na mudança e liberdade de expressão. No entanto, quando as *andorinhas* tomaram conta da cidade transformaram-se em morcegos e *Marozia* ficou a aguardar uma nova libertação.

2.11.4_ *Teodora*¹²⁵

Invasões frequentes atribularam a cidade de Teodora no decorrer dos séculos da sua história; por cada inimigo destruído outro ganhava força e ameaçava a sobrevivência dos habitantes. (...) Mas antes, durante longos anos, ficou incerto se a vitória final não seria da última espécie que resta a disputar aos homens a posse da cidade: os ratos. (...) A cidade, grande cemitério do reino animal, encerrou-se asséptica sobre os últimos cadáveres sepultados com as suas últimas pulgas e os últimos micróbios. O homem tinha finalmente restabelecido a ordem do mundo por ele mesmo abalada: nenhuma outra espécie viva existia para o repor em causa. Para memória da que tinha sido a fauna, a biblioteca de Teodora conservava nas suas estantes os tomos de Buffon e de Lineu. Pelo menos os habitantes de Teodora assim o julgavam, longe de supor que uma fauna esquecida estava a despertar do letargo. (CALVINO, 1972:160/161)

¹²⁵ "**Teodora**, f. (no Voc.). Do gr. *Theodora*, fem. de *Theódoros*, fem. de *Theódoros* (ver *Teodoro*), pelo lat. *Theodora*. Em 1527, G. V. (*Copilaçam*, fl. 30 vs.), 1615 e 1630 (*Anais-Faro*, IX, pp. 132 e 134). Será este antr. o *Teodara* ou *Teodora* de 1039 (*Dipl.*, p.186; ver também p. 214).

Teodoro, m. Do gr. *Theódoros* («presente, dom de Deus»), antr. m., pelo lat. *Theodoru-*. No séc. XVI o nome de sofista bizantino: «Diógenes prudente e *Teodoro* / pouco sentem», Camões, elegia VI, em *Rimas*, p. 252. Em 1742 (*Espart.*, III, p. 145). Também se usa como apel. (*Tel.*). O fem., na forma *Todora*, em 1063 (*Dipl.*, p. 272)." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume III, Lisboa, 1993, p. 1398.

Os habitantes de *Teodora* nunca abdicaram do sonho de fazer da sua cidade um lugar unicamente humano, reduzindo o reino animal a uma mera recordação. Mas, quando a cidade assistiu ao desaparecimento da fauna real, uma fauna imaginária apoderava-se da cidade, nos seus locais mais recônditos. *Teodora* pode ser analisada como o percurso da cultura humana, a procura de conforto que levou à extinção de espécies, à ocupação massiva da construção, à desflorestação e ao desequilíbrio ecológico. A procura desse conforto não conseguiu disfarçar o medo das noites passadas sem abrigo e deu forma a criaturas horrendas que refletem os medos mais profundos do humano. Apesar de várias dessas criaturas caírem no esquecimento, algumas foram imortalizadas na literatura da mitologia grega tornando-se muito populares na Europa ao colorir descrições de viagens extraordinárias. O Iluminismo, fragilizou essas crenças, dando lugar à biologia evolucionista; a referência a Buffon e Lineu também pode ser entendido como uma relação com a estrutura da obra e o seu constante antagonismo: a classificação binária desenvolvida por Lineu e o estudo da origem da espécies de Buffon remetem para a dualidade e complexidade da essência humana. A definição etimológica de *Teodora* é *presente, dom de Deus*; talvez os animais exterminados representem esse presente e a cidade seja o reflexo da audácia do humano em agir como se fosse um deus. A referência a ratos induz-nos a estabelecer uma relação com *Marozia* (2.11.3).

2.11.5_ *Berenice*¹²⁶

Em vez de falar-te de Berenice, cidade injusta, (...) deveria falar-te da Berenice escondida, a cidade dos justos, (...) Mas é preciso que tenhas em conta o que vou dizer-te: no sêmen da cidade dos justos está oculta por sua vez uma semente maligna; (...) Uma outra cidade injusta, embora sempre diferente da primeira, está assim a escavar o seu espaço dentro do duplo invólucro das Berenices injusta e justa. (...) Mas se vasculhar ainda mais dentro deste novo germe do justo descobre-se uma pequena manchinha que se dilata como a crescente inclinação para impor o que é justo através do que é injusto, e talvez seja o germe de uma imensa metrópole...

Da minha conversa retirarás a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas as coisas de que pretendia avisar-te é outra: que todas as Berenices futuras já

¹²⁶ "**Berenice**, f. (*Tel.*, s.v. *Nunes*), astr. e top. Do gr. *Bereníke*, «portadora da vitória» (ao lado de *Berníke* e *Beroníke*), nome de duas princesas judias e de várias rainhas do Egipto, particularmente de uma filha de Ptolomeu Filadelfo (séc. III a.C.), que consagrou a sua cabeleira a Afrodite, para conseguir o feliz regresso de seu marido que tinha ido para a guerra; mas os cabelos oferecidos à deusa desapareceram do templo e o astrónomo Cónon pretendeu convencê-la de que a cabeleira se convertera em astro e deu o nome da rainha a uma constelação; daí o poema *Sobre a Cabeleira de Berenice de Calímaco* (310? a.C. -235?), depois parafraseado por Catulo; cidades de Egipto, da Cirenaica e da Etiópia; pelo lat. *Berenice*. Séc. XVI: «...arábica aspereza, / onde fundada já foi *Berenice*...», Camões, canção IX (em *Rimas*, p. 220); é a actual Bender-el-Kébir, não longe de *Ras Benas*. Há uma santa com este nome, festejada pela Igreja a 10-III. Ver *Verónica* (em *Antr.*, p. 345)." **MACHADO, José Pedro**. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, Horizonte/Confluência, Volume I, Lisboa, 1993, p. 245.

estão presentes neste instante, envolvidas uma dentro da outra, apertadas empilhadas inextricáveis. (CALVINO, 1972:162/163)

Em *Berenice* a cidade justa está oculta na cidade injusta. No entanto, estas duas partes da cidade, confundem-se, crescendo uma dentro da outra. Marcada pela dicotomia justiça/injustiça, lembra-nos de novo a imperfeição da complexidade humana. Independentemente de todas as regras que nos são impostas na sociedade em que os inserimos, esse antagonismo já está presente nas cidades futuras, porque os seus habitantes continuarão a ser humanos. Ironicamente a definição etimológica de *Berenice* é *portadora da vitória*.¹²⁷

" (...) o *Prólogo contra os Telquines* apresenta um manifesto poético, no qual se rejeitam as regras impostas pela tradição literária e se propõe uma poesia renovada voltada para a ciência, o divertimento e a prática de glorificação dos poderosos, um dos principais aspectos da produção poética do período alexandrino, já que a poesia de bajulação, eufemisticamente chamada poesia de corte, constitui o suporte econômico de toda a atividade literária. A esse respeito, representa significativo exemplo o fragmento elegíaco de número 110 de Calímaco, conhecido como *Cabeleira de Berenice*. Composto para glorificar a rainha Berenice II, esposa de Ptolomeu III, denominado Evérgeta, apresenta como tema o roubo de uma mecha de cabelos, consagrada pela rainha aos deuses, como uma espécie de talismã, pela volta segura de seu marido da Terceira Guerra Síria (247-6 a.C.)."¹²⁸

Ao estabelecer um paralelismo entre a cidade *Berenice* de Calvino e o poema *Sobre a Cabeleira de Berenice de Calímaco*, manifesto poético que quebrou com as regras poéticas de Homero, regido por regras científicas, identificamos as regras exploradas pelo grupo literário "Ouvroir de littérature potentielle" (OuLiPo - Oficina de Literatura em Potencial), no qual se inseriu Calvino. A poesia da época Alexandrina de bajulação e glorificação do poder assemelha-se ao enredo de *As cidades invisíveis*; *Marco Polo* no lugar de poeta que entretém o soberano com as suas descrições e Alexandria como o império de *Kubai Khan*, os pequenos apólogos que se assemelham aos poemas desse manifesto poético.

Em *Berenice* também podemos estabelecer uma ligação com o ideal de justiça na ilha da obra *Utopia*. "*Por isso não haverá razão para se dizer que a justiça é uma virtude plebeia e de baixa origem, e que rasteja muito abaixo do trono dos reis? A menos que se distingam duas espécies de justiça. A primeira, boa para o povo, que caminha de cabeça baixa, encerrada em estreitos limites que não pode ultrapassar, e manietada por*

¹²⁷ Podemos estabelecer uma relação com as *cidades e os olhos*.

¹²⁸ ONELLEY, Glória Braga; PEÇANHA, Shirley Fátima Gomes de Almeida; CALÍMACO E CATULO: A CABELEIRA DE BERENICE, Revista de História e Estudos Culturais, 2010, p. 6/7. consulta em link: http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/ARTIGO_9_GLORIA_BRAGA_ONELLEY_FENIX_MAIO_AGOSTO_2010.pdf, 08-04-2013.

inúmeros laços; a outra, para uso dos reis, infinitamente mais augusta e mais elevada que a justiça do povo, e infinitamente mais livre, à qual só se proíbe fazer aquilo que não se deseja." ¹²⁹

Esta é a última cidade do livro, quer na sua versão original quer na desfragmentação que fazemos neste trabalho; assim parece que este tema da justiça/injustiça tem uma importância determinante na mensagem que Calvino quer transmitir.

¹²⁹ **MOORE, Thomas.** *A Utopia*. Trad. Dr. José Marinho. Guimarães Editores, 1972, p. 142/143.

3_ Considerações Finais

... O Grão Kan tentava concentrar-se no jogo: mas agora era o porquê do jogo que lhe escapava. O fim de todas as partidas é o ganhar ou perder: mas o quê? Qual era a verdadeira aposta? Ao xeque-mate, sob os pés do rei derrubado pela mão do vencedor, resta o nada: um quadrado preto ou branco. À força de desincorporar as suas conquistas para as reduzir à essência, Kublai chegara à operação extrema: a conquista definitiva, de que os tesouros multiformes do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a um pedaço torneado de madeira. (CALVINO, 1990:90/91)

A desfragmentação das *Cidades Invisíveis* que realizamos nesta dissertação permite uma maior compreensão desta obra. A simetria e a dualidade visíveis na estrutura formal do livro são também um reflexo da própria dualidade da existência humana. No entanto, permanece uma sensação de inacabado que nos remete para o ciclo constante de construção e desconstrução da cidade. Diversas imagens foram surgindo no desenrolar desta análise e talvez num futuro possa ser proposta a ilustração das mesmas com base neste estudo e nas ligações que dele surgiram. A relação da mulher com a cidade também surge como um tema pertinente a estudar a partir deste trabalho, recorrendo a conhecimentos linguísticos que permitam uma interpretação mais assertiva da obra e conhecimentos de estudos feministas que ajudem no entendimento do papel da mulher na história das cidades.

Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer. (CALVINO, 2009:9)

À semelhança de um clássico, as cidades *nunca acabam de dizer o que têm a dizer*, ocultando no que ainda não disseram a próxima cidade que guardam em si. A *invisibilidade* das cidades permite especular sobre o que é oculto, a dualidade que oculta uma realidade ao visitante. Cada espaço urbano contém em si várias *Cidades Invisíveis*, num ciclo que varia consoante o espaço, o observador e o tempo. Assim, os temas em que se inserem as *Cidades Invisíveis* (*memória, desejo, sinais, subtis, trocas, olhos, nome, mortos, céu, contínuas e ocultas*) estimularam a nossa reflexão, orientada por diversos pontos de vista; individualmente, cada cidade surge incompleta e apenas faz sentido na sua relação com as restantes. As *Cidades Invisíveis* faz-nos questionar quantas cidades o visitante tem em si: aquelas em que viveu, as que visitou, que imaginou e/ou onde voltou, talvez na procura de si. Estas dualidades surgem também como um reflexo do leitor/visitante que se revê nas contradições das descrições destes espaços.

No primeiro tema, as *cidades e a memória*, os cinco apólogos permitem repensar questões relacionadas com a identidade das cidades, expondo o modo como a empatia com o lugar se manifesta através da memória coletiva ou individual. Em *Diomira*, o leitor/viajante cria a ilusão de felicidade ao caminhar pela cidade e identificar-se com esta, para logo em seguida se aperceber que apenas existiu o seu desejo. Em *Isidora*, esse desejo transforma-se em recordação e em *Zaira*, são as recordações a iludir o viajante, porque não são estas que formam a cidade, a memória está inscrita nas suas ruas e nos seus edifícios. Em *Zora* é o resultado do desejo de não ser esquecida que fez com que esta permanecesse igual, estagnasse. Na sequência da anterior, *Maurília*, a

última cidade do tema, surge com uma imagem envolta de nostalgia, mas que já não corresponde à realidade, tornando-se desejo.

A relação entre *memória* e *desejo*, o tema seguinte, é clara: resulta da nostalgia do indivíduo na idealização do lugar e da vontade de se reencontrar a si próprio. Em *As cidades e o desejo* encontramos um discurso sobre a relação entre o homem e as demonstrações do seu desejo. Se inicialmente é o desejo de descoberta que ilude o leitor/narrador, à medida que este vai conhecendo a cidade a relação com o objeto desejado vai-se alterando, paralelamente com a transformação da percepção do indivíduo. Os textos conduzem-nos até cidades utópicas, símbolo de um desejo intrínseco ao ser humano. Na primeira cidade, *Doroteia*, o visitante é aliciado pela descoberta do desejo, para em seguida em *Anastásia* ser o desejo a escravizá-lo. No entanto, em *Despina* o visitante percebe que só pode desejar o que não tem. Em *Fedora*, independentemente do desejo, a cidade é o resultado da necessidade e em *Zobaida*, é a própria cidade que surge do desejo: surgiu de um sonho, mas transforma-se num pesadelo.

O tema *desejo* surge da necessidade do indivíduo se identificar com a cidade, que depende da ligação que este estabelece entre o espaço urbano e os seus símbolos (ou sinais). Assim, no tema seguinte (*as cidades e os sinais*), encontramos uma continuidade em relação ao anterior: reflete-se sobre o diálogo entre o indivíduo e o espaço, que se estabelece através de signos. Se em *Tamara*, a primeira cidade do tema, os signos não correspondem aos códigos, em *Zirma*, os sinais alternam em conformidade com a memória do visitante. Em *Zoé*, a relação entre a forma e a função dos espaços é inexistente e em *Hipácia*, o visitante não consegue estabelecer a ligação entre os sinais e os códigos, porque estes lhe são estranhos. Finalmente, em *Olívia*, o narrador alerta-nos para não confundirmos a cidade com o seu discurso, apesar de ser este que nos permite decifrar o seu lado oculto: apesar de o discurso ser seletivo não é aí que reside a mentira, mas nas coisas.

Se há uma ligação clara na sequência dos três primeiros temas, a ligação para o quarto (*subtis*) não é tão evidente. O conceito chave das *cidades subtis* é a leveza, que reúne em si as três características refletidas ao longo dos 5 apólogos: a fragilidade, a verticalidade e a ideia de rede (talvez esteja neste último conceito a ligação ao tema anterior, entendendo rede como forma de comunicação). As narrativas envolvem-nos em paisagens urbanas que se erguem do chão, delicadas e leves como as desejadas por Kublai Kan. As cinco cidades remetem para cenários de estruturas delgadas e verticais, cuja leveza também pode ser associada a uma ideia de fragilidade. Em *Isaura* essa fragilidade revela-se na ligação entre a superfície e o subterrâneo, sendo a paisagem

invisível que condiciona a paisagem visível. Em *Zenóbia*, a cidade reflete uma imagem de fragilidade através da sua delicadeza e verticalidade, imagem que corresponde à idealização de uma cidade feliz pelos seus habitantes. No entanto, esta cidade não pode ser classificada como feliz ou infeliz, mas como uma cidade que resulta da concretização dos seus desejos ou como uma cidade que ao não conseguir alcançar esses desejos, os destrói ou é destruída por eles. *Armilla* tem como imagem uma paisagem inacabada, onde a delicadeza e a fragilidade da estrutura que a constitui reforça a ideia de leveza presente no tema. *Sofrónia* é a cidade que nos faz refletir sobre o antagonismo perenidade/efemeridade e sobre o que se torna obsoleto na arquitetura. Em *Octávia* a fragilidade da sua estrutura, uma rede sobre o vácuo, não permite aos seus habitantes esquecer a sua delicada situação. Em oposição a *Isaura, que se move para cima*, Octávia cresce verticalmente em direção ao abismo.

Da leveza das *ciudades subtis* passamos de novo para um tema imaterial, que também subentende o conceito de rede: em as *ciudades* e as *trocas* referem-se não apenas trocas comerciais, mas também os lugares que estimulam a partilha e o diálogo, onde se trocam memórias e experiências. Se os lugares de troca estimulam a partilha de memórias, como acontece em *Eufémia* e *Ersília*, o mesmo não acontece nos *não-lugares* como é o caso de *Cloé* e *Eutrópia*. No entanto, em *Esmeraldina*, a última cidade do tema, a troca refere-se à exploração constante de percursos na cidade, demonstrando que (independentemente de falarmos de lugares ou não-lugares) é o modo como se percorre a cidade que a desenha para quem a vive. Induz-nos a refletir sobre a circulação na cidade, a mobilidade, a mutabilidade urbanas e o modo como as alterações nas rotinas podem interferir na avaliação do espaço urbano.

As cidades e os olhos é o sexto tema das Cidades Invisíveis, e torna-se o eixo de simetria do livro (na nossa hipótese - ver quadro 4, cap. 1.1), com cinco temas antes e outros cinco depois. Não por acaso, o tema do reflexo entre imagem real e imagem espelhada é muito presente, remetendo para o reflexo da cidade, focando de novo a questão da dualidade, personificada na relação entre espaço urbano e água, na perspectiva do olhar do visitante. Em *Valdrada*, o lado oculto da cidade é revelado nas águas dos seus canais, enquanto em *Zemrude* essa dualidade se manifesta consoante o humor do observador. A cidade seguinte, *Bauci*, não está à vista do observador, surge como uma visão utópica elevada no ar, e é nessa visão que surge a sua dualidade: entre alto e baixo, cidade e solo, as *andas* que a sustentam e a água que (em tempos) justificou a sua arquitetura. Em *Fílias*, a cidade torna-se no olhar do visitante, que se rende à sua monotonia, deixando de ver a beleza da cidade (apesar desse olhar se prender às memórias do lugar), em cuja descrição encontramos muitas semelhanças com

Veneza. Em *Moriana*, a cidade mostra-se ao visitante que é experiente e que ao ver apenas um dos seus lados consegue adivinhar o outro: o modo como percebemos a cidade varia consoante a nossa postura e experiência como espectador.

As cidades e o nome (tema simétrico de *as cidades e as trocas*) fazem-nos refletir sobre a cidade e o seu discurso. A cidade não existe apenas no seu espaço físico, mas no discurso que criam dela. Em *Aglaúra*, a cidade fica na memória pela comparação com outras cidades. Em *Leandra*, a identidade da cidade surge do discurso dos seus habitantes mas permanece, independentemente da renovação destes. *Pirra* é a cidade que apenas existe no seu discurso e quando o visitante a conhece, passa a ser outra cidade, que deveria ter outro nome. No entanto, se a denominássemos com outro nome estaríamos a criar uma nova imagem e a substituí-la pelo seu discurso. Em contrapartida, em *Clarice* o nome não acompanha as alterações da cidade, mantendo-se mesmo quando é inexequível relacionar a cidade com todas as cidades que já viveram no mesmo nome. Finalmente em *Irene*, a cidade existe no nome de uma imagem vislumbrada ao longe de quem ainda não a conhece e apenas a idealiza. Em oposição a um discurso muito próximo, sobre a vivência urbana, que encontramos no tema *trocas*, em *as cidades e o nome* a relação entre o narrador e o espaço urbano é muito distanciada.

Nas *cidades e os mortos* (espelho de *as cidades subtis*) somos conduzidos por um discurso sobre a relação que se estabelece entre o indivíduo e a morte, seja individualmente ou na sociedade em que se inclui. Este tema faz-nos refletir sobre como os rituais culturais (neste caso, fúnebres) influenciam no desenho do espaço urbano. Em *Melânia*, diferentes atores ocupam o lugar das mesmas personagens após a morte destas, apresentando uma visão da morte alienada do indivíduo, como que descrita pelo olhar de um sociólogo. Em *Adelma* acontece o oposto, são diferentes atores que assumem expressões familiares ao visitante, de personagens já desaparecidas. Nas cidades seguintes, *Eusápia* e *Árgia*, são-nos lembrados dois processos de culto fúnebre, a mumificação e o cemitério. Em *Laudomia*, a referência aos mortos, aos vivos e aos não-nascidos pode ser entendida como uma projeção do passado, do presente e do futuro, como uma metáfora ao ciclo da vida. O peso psicológico do tema *morte* surge em clara oposição à leveza presente no tema *cidades subtis*.

Na sequência óbvia do tema anterior, *as cidades e o céu* (tema simétrico de *sinais*) podem ser entendidas como uma reflexão sobre o conceito da cidade ideal e as consequências da concretização dessas idealizações. Na primeira cidade, *Eudóxia*, é-nos apresentado o projeto da cidade e a sua representação no desenho de um tapete, o seu ideal (*céu*), apesar da cidade ser a sua versão infernal; pelo contrário, *Bersabeia* expõe

duas versões de si, uma utópica e outra distópica. *Tecla* é a cidade que está em constante construção sem uma planificação prévia, ao contrário de *Períncia*, cuja idealização foi realizada meticulosamente apesar do resultado ser desastroso. Finalmente, *Andria*, surge como a cidade que estabelece um equilíbrio entre o processo de idealização e de realização, mas reconhecendo que para tal, é necessário que a cidade acompanhe as mudanças do *céu*. Tal como em *as cidades e os sinais*, o tema dos signos está presente, mas agora fora da cidade, na sua própria representação.

As *cidades contínuas* (espelho de *desejo*) podem ser entendidas como uma crítica às consequências prejudiciais resultantes do desenvolvimento das cidades contemporâneas. Em *Leónia*, a continuidade da cidade manifesta-se no lixo que inunda o mundo; em *Trude*, a continuidade manifesta-se na repetição dos espaços e na sua falta de identidade (no entanto para quem não a conhece é essa mesma repetição que permite ao visitante reconhecê-la); em *Procópia*, a continuidade pronuncia-se no aumento populacional; em *Cecília*, a extensão da cidade ocupou o lugar do rural e em *Pentesileia* não se entende onde é a cidade nem onde acaba, prevalecendo uma continuidade de um *urbano difuso*. A oposição entre este discurso sobre a *cidade genérica* e as imagens idealizadas do tema *desejo* é evidente.

As *cidades ocultas* (simétrico de *memória*) fazem-nos refletir sobre todas as cidades que se escondem umas dentro das outras, remetendo de algum modo para todas as *Cidades Invisíveis* (*oculto* é sinónimo de *invisível*), o que parece bastante pertinente sendo este o último tema do livro. O antagonismo que se manifesta ao longo das cinco cidades, reflete-se nos seus cidadãos, consequência de uma sociedade em constante transformação. *Olinda*, renova-se do seu interior para o exterior à semelhança do desejo dos seus habitantes em eliminar o antigo como se também assim se renovassem; *Raissa* é uma cidade que superficialmente parece triste, mas oculta em si uma cidade feliz; *Marozia*, cidade de ratos resulta da vontade dos seus habitantes em transformá-la numa cidade de andorinhas, espíritos livres que ainda arriscam novos caminhos. *Teodora* é a cidade que reflete o medo do ser humano, que levou à destruição de várias espécies mas não conseguiu eliminar aquelas que habitam na sua imaginação. Finalmente *Berenice*, a última da obra, é uma cidade injusta que oculta uma cidade justa, e que novamente se torna injusta (ao vangloriar-se da sua justiça), num ciclo vicioso. As *cidades ocultas* fazem-nos refletir sobre a dualidade existente ao longo das *Cidades Invisíveis* e como esta é o reflexo da dualidade e complexidade da natureza humana. O conceito de justiça aparece em *ocultas* em contraponto com o conceito de identidade (em *memória*) como duas das mais importantes características das sociedades e, portanto, dos espaços urbanos.

Os vários temas presentes nas *Cidades Invisíveis* envolveram-nos por paisagens urbanas fazendo-nos repensar as cidades que conhecemos, as cidades que imaginamos conhecer ou as cidades que idealizamos. Colocamo-nos no papel de um leitor/viajante que percorre a obra, seguindo diversos itinerários, à semelhança de uma *andorinha* que escolhe o seu percurso, tentando inovar em cada nova viagem. As cidades e a memória estimularam a reflexão sobre a identidade da cidade e o modo como a empatia com o lugar se manifesta através da memória coletiva ou individual. As cidades e o desejo conduziram-nos até cidades utópicas resultantes de um desejo intrínseco ao humano. As cidades e os sinais colocaram questões sobre os sinais que permitem a comunicação entre a cidade e o indivíduo. As cidades subtis envolveram-nos em paisagens urbanas que se erguem do chão induzindo-nos a refletir sobre os paradigmas da modernidade. As cidades e as trocas confrontam-nos com a distinção entre lugares e não lugares, remetendo novamente para a questão da identidade. As cidades e os olhos fazem-nos pensar como o nosso modo de olhar altera a nossa perspectiva sobre a cidade, lembrando-nos que existe sempre um outro lado oculto que corresponde a um outro olhar. As cidades e o nome fizeram-nos refletir sobre a mutabilidade da cidade, a sua constante transformação que não se pode prender a um conceito imutável quando associado a um nome. As cidades e os mortos conduziram-nos por um discurso sobre a relação do indivíduo com a morte, enquanto ser individual ou como parte de uma sociedade. As cidades e o céu induziram-nos a refletir sobre a ideia de paraíso, de cidade ideal. As cidades contínuas mostraram-nos a imagem de várias cidades contemporâneas, fazendo-nos pensar sobre o futuro das atuais metrópoles. Finalmente, as cidades ocultas, último tema da obra, fizeram-nos refletir sobre a metamorfose constante do humano e no modo como o medo, a necessidade de evolução e a procura de felicidade se reproduz no espaço da cidade.

A cidade é tudo isto e, claro, muito mais...

Anexo

Durante a pesquisa realizada para a elaboração desta dissertação, surgiu a necessidade de elaborar diversos quadros, no sentido de relacionar os vários apólogos de *As Cidades Invisíveis*. No capítulo 1 apresentaram-se os quadros que se revelaram mais úteis à interpretação da estrutura da obra; neste anexo apresentam-se outros quadros, cuja interpretação se revelou inconclusiva, mas que também constituíram momentos de reflexão integrantes do processo de trabalho. Apresentam-se aqui, por consideramos que poderão ser de alguma utilidade para trabalhos subsequentes sobre este tema.

O quinto quadro faz referência às cidades que contêm como habitantes animais: ratos, gatos e andorinhas. Ao conferir-lhes determinadas características, estes animais personificam determinados habitantes. O modo como a cidade é vivida pelos habitantes permite criar ligações entre as cidades. Os ratos são vistos como seres sujos e decadentes que personifica o lado negativo da cidade, enquanto os gatos são seres furtivos que se movimentam agilmente.

Os gatos de Esmeraldina, os ladrões, os amantes clandestinos, deslocam-se por ruas mais altas e descontínuas, saltando de um telhado para outro, atirando-se de um miradouro para uma varanda, contornando goteiras com passo de funâmbulos. Mais em baixo, os ratos correm na escuridão das cloacas um atrás da cauda do outro juntamente com os conjurados e contrabandistas: espreitam furtivamente por alçapões e canos de esgoto, escapam por sarjetas e becos esconsos, arrastam de um esconderijo para outro crostas de queijos, mercadorias proibidas, barris de pólvora, atravessam a solidez da cidade perfurada pela auréola dos cuniculos subterrâneos. (CALVINO, 2002:91)

Andorinhas, apresentam duas interpretações ao longo da obra, se por um lado são a personificação do indivíduo que circula livremente criando o seu próprio percurso, por outro são uma espécie de rato com asas que finge ser livre.

Mais difícil é fixar no papel as vias das andorinhas, que cortam os ares por cima dos telhados, descem de asas quietas ao longo de parábolas invisíveis, desviam-se para engolir um mosquito, tornam a subir em espiral rasando um pináculo, dominam de cada ponto dos seus caminhos de ar todos os pontos da cidade. (CALVINO, 2002:92)

Já é tempo de acabar o século do rato e começar o da andorinha (...) Mas as asas que vi por toda a parte são as de desconfiados guarda-chuvas sob os quais pálpebras pesadas se baixam sobre os olhares; há gente que julga voar, mas já é muito se se elevarem do solo desfraldando balandraus de morcego. (CALVINO, 2002:156/157)

Ratos	Gatos	Andorinhas
As cidades e as trocas. 5.	As cidades e a memória. 3.	As cidades ocultas. 3.
As cidades ocultas. 3.	As cidades e as trocas. 5.	As cidades e as trocas. 5.
As cidades ocultas. 4.	As cidades e o nome. 4.	
As cidades e o nome. 4.		
As cidades e os mortos. 5.		

Quadro 5

O seguinte quadro enuncia as cidades que fazem referência a personagens femininas (que podem ser uma alusão ao nome da cidade) em oposição às cidades que não fazem essa referência.

Cidades com personagens femininas		Cidades sem personagens femininas	
As cidades e a memória. 1. "uma voz de mulher grita: uh!"	Diomira	As cidades e a memória. 4.	Zora
As cidades e a memória. 2. "onde o forasteiro está indeciso entre duas mulheres encontra sempre uma terceira"	Isidora	As cidades subtis. 1.	Isaura
As cidades e o desejo. 1. "as raparigas solteiras de cada bairro se casam com jovens de outros bairros e que as suas famílias trocam os bens que cada uma tem"	Doroteia	As cidades e o desejo. 4.	Fedora
As cidades e a memória. 3. "enfeitam o percurso do cortejo nupcial da rainha; (...) filho ilegítimo da rainha, abandonado ali no cais"	Zaira	As cidades subtis. 2.	Zenóbia
As cidades e o desejo. 2. "falar das mulheres que vi tomar banho na piscina de um jardim e que às vezes convidam - conta-se - o transeunte a despir-se e a correr atrás delas na água."	Anastásia	As cidades e os olhos. 1.	Valdrada
As cidades e os sinais. 1. "Da porta dos templos vêm-se as estátuas dos deuses, representados cada um com os seus atributos: a cornucópia, a clépsidra, a medusa, pelo que o fiel pode reconhecê-los e dirigir-lhes as orações certas."	Tamara	As cidades subtis. 4.	Sofrónia
As cidades e o desejo. 3. "nas janelas iluminadas dos rés-do-chão das casas, cada uma com uma mulher a pentear-se. (...) de pátios com mosaicos em que dançam descalças as bailarinas, e movem os braços um pouco dentro e um pouco fora do véu."	Despina	As cidades e os olhos. 2.	Zemrude
As cidades e os sinais. 2. "uma rapariga a passear com um puma pela trela (...) não há puma que não seja criado por um capricho de rapariga.(...) comboios subterrâneos apinhados de mulheres obesas cheias de calor (...) uma única mulher-canhão a abanar na plataforma de uma carruagem"	Zirma	As cidades e o nome. 1.	Aglaura
As cidades e a memória. 5. "duas meninas de sombrinha branca no lugar da fábrica de explosivos"	Maurília	As cidades subtis. 5.	Octávia
As cidades e os sinais. 3. "termas das odaliscas"	Zoé	As cidades e as trocas. 4.	Ersília
As cidades e as trocas. 1. "E sabemos que na longa viagem que nos espera, quando para ficarmos acordados com o balançar do camelo ou do junco nos pomos a repensar em todas as nossas recordações uma a uma, o nosso lobo ter-se-á transformado noutra loba, a nossa irmã numa irmã diferente"	Eufémia	As cidades e os olhos. 3.	Bauci
As cidades e o desejo. 5.	Zobaida	As cidades e o nome. 2.	Leandra

<i>"Conta-se isto da sua fundação: homens de nações diferentes tiveram um sonho igual, viram uma mulher correr de noite por uma cidade desconhecida, por trás, de cabelos compridos, e estava nua. Sonharam que a seguiam."</i>			
<i>As cidades e os sinais. 4.</i> <i>"eu andava por entre os canteiros seguro de descobrir belas e jovens damas a tomar banho: mas no fundo das águas os caranguejos mordiam os olhos das suicidas de pedra atada ao pescoço e cabelos verdes de algas(...) em Hipácia tive de entrar nas cavalariças e nas oficinas dos ferradores para ver as belíssimas mulheres que montam nas selas de coxas nuas e polainas nas pernas, e que mal se aproxima um jovem estrangeiro o deitam sobre montes de feno"</i>	<i>Hipácia</i>	<i>As cidades e as trocas. 5.</i>	<i>Esmeraldina</i>
<i>As cidades subtis. 3.</i> <i>"não é raro entrever-se uma ou muitas jovens, magras, não altas de estatura, que se deliciam nas banheiras (...) ou penteiam as longas cabeleiras ao espelho (...) ninfas e nereidas (...) parecem contentes, estas mulherzinhas: de manhã ouvimo-las cantar."</i>	<i>Armillá</i>	<i>As cidades e o nome. 3.</i>	<i>Pirra</i>
<i>As cidades e as trocas. 2.</i> <i>"Passa uma rapariga que faz rodar uma sombrinha apoiada no ombro, e abana também um pouco o redondo das ancas. Passa uma mulher vestida de preto com ar de velha, de olhos inquietos por baixo do véu e com os lábios a tremer. (...) uma anã; duas gémeas vestidas de cor de coral (...) uma mulher gordíssima"</i>	<i>Cloé</i>	<i>As cidades e o céu. 1.</i>	<i>Eudóxia</i>
<i>As cidades e os sinais. 5.</i> <i>"das mulheres que tagarelam entrançando tapetes de ráfia (...) damas que navegam cantando de noite em canoas iluminadas por entre as margens de um verde estuário (...) onde desembarcam todas a noites homens e mulheres como filas de sonâmbulos"</i>	<i>Olívia</i>	<i>As cidades e o céu. 2.</i>	<i>Bersabeia</i>
<i>As cidades e as trocas. 3.</i> <i>"então todos os cidadãos decidem transferir-se para a cidade vizinha onde cada um tomará outro ofício, outra mulher, verá outra paisagem ao abrir a janela"</i>	<i>Eutrópiá</i>	<i>As cidades contínuas. 1.</i>	<i>Leónia</i>
<i>As cidades e os mortos. 1.</i> <i>"sempre que se entra na praça, fica-se no meio de um diálogo (...) deparam-se com (...) a meretriz; ou o pai avaro da soleira dá as últimas recomendações à filha apaixonada e é interrompida pelo servo palerma que vai levar um bilhete à alcoviteira"</i>	<i>Melânia</i>	<i>As cidades e o nome. 5.</i>	<i>Irene</i>
<i>As cidades e os olhos. 4.</i> <i>"as estátuas de três rainhas sobre um pedestal (...) se entre dois pórticos um continuar a parecer-nos mais alegre por onde passava há trinta anos uma rapariga de largas mangas bordadas"</i>	<i>Fílias</i>	<i>As cidades e os mortos. 4.</i>	<i>Árgia</i>
<i>As cidades e os mortos. 2.</i> <i>"Uma vendedeira de hortaliças pesava uma couve na balança e punha-a num cesto pendurado numa corda que uma rapariga deitava de uma varanda. A rapariga era igual"</i>	<i>Adelma</i>	<i>As cidades e o céu. 3.</i>	<i>Tecla</i>

<i>a uma da minha terra que enlouquecera por amor e se matara. A vendadeira levantou a cabeça: era a minha avó."</i>			
As cidades e os olhos. 5. <i>"aquários onde nadam as sombras das bailarinas de escamas prateadas sob os candelabros em forma de medusa."</i>	Moriana	As cidades contínuas. 2.	Trude
As cidades e o nome. 4.	Clarice	As cidades ocultas. 1.	Olinda
As cidades e os mortos. 3. <i>"uma rapariga de caveira sorridente ordenha uma carcaça de bezerra."</i>	Eusápia	As cidades e os mortos. 5.	Laudomia
As cidades e o céu. 4. <i>"mulheres de barba..."</i>	Períncia	As cidades contínuas. 3.	Procópia
As cidades ocultas. 2. <i>"- Alegria minha, deixa-me pintar-te! - a uma jovem taberneira que atravessa a pérgula com um prato de carne nas mãos, contente por servi-lo ao fabricante de chapéus de chuva que festeja um bom negócio, uma sombrinha de renda branca comprada por uma grande dama para se pavonear nas corridas, enamorada de um oficial que lhe sorriu na última barreira"</i>	Raissa	As cidades e o céu. 5.	Andria
As cidades ocultas. 4. <i>"harpías"</i>	Teodora	As cidades contínuas. 4.	Cecília
As cidades ocultas. 5. <i>. "em vez de te apresentar as piscinas perfumadas das termas deitados em cujo bordo os injustos de Berenice tramam com rotunda eloquência as suas intrigas e observam com olho proprietário as rotundas carnes das odaliscas que se banham"</i>	Berenice	As cidades ocultas. 3.	Marozia
		As cidades contínuas. 5.	Pentesileia

Quadro 6

Quadro 7

No sétimo quadro as cidades dividem-se em cidades onde há referência a personagens femininas e cidades em que não existe essa referência. Estas estão organizadas segundo a ordem que aparecem na obra. Os dois temas em que as referências a mulheres surgem em todas as cidades, *As cidades e os sinais* e *As cidades contínuas* surgem simétricas segundo este esquema, evidenciando de novo a simetria.

Cidades com personagens femininas					Cidades sem personagens femininas				
<i>Memória</i>	1	2	3	5	<i>Memória</i>				4
<i>Desejo</i>	1	2	3	5	<i>Subtis</i>	1	2		4 5
<i>Sinais</i>	1	2	3	4 5	<i>Desejo</i>				4
<i>Trocas</i>	1	2	3	5	<i>Olhos</i>	1	2	3	
<i>Subtis</i>			3		<i>Nome</i>	1	2	3	5
<i>Mortos</i>	1	2	3		<i>Trocas</i>				4
<i>Olhos</i>				4 5	<i>Céu</i>	1	2	3	5
<i>Nome</i>				4	<i>Contínuas</i>	1	2	3	4 5
<i>Céu</i>				4	<i>Mortos</i>				4 5
<i>Ocultas</i>		2		4 5	<i>Ocultas</i>	1		3	

Quadro 7

Referências Bibliográficas:

AUGÈ, Marc. *Não-Lugares Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*; Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.

BALHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*; São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BANHAM, Reyner. *Megaestruturas, Futuro urbano del pasado reciente*; Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1978.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*; Volume II, Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

CALVINO, Italo. *Le città invisibili*; Torino: Letteratura italiana Einaudi, 1972.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milénio*; Lisboa: Teorema, 1990. Trad. José Colaço Barreiros.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*; Lisboa: Teorema, 2002 [12^o Ed.]. Trad. José Colaço Barreiros.

CALVINO, Italo. *Porquê Ler os Clássicos*; Lisboa: Teorema, 2009. Trad. José Colaço Barreiros.

COSTA, Alexandre Alves. *O Património entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade; À la Recherche du Temps Perdu*; J -A. 2003, Vol. 213.

FERREIRA, J. M. Simões. *Arquitectura para a Morte, A Questão Cemiterial e seus reflexos na Teoria da Arquitectura, textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas*; Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a ciência e a tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.

GARREAU, Joel. *Edge City: life on the new frontier*; New York: Anchor Books, 1991.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*; Edições Asa, 1996.

HALL, Peter. *Cities of Tomorrow*, Oxford, Blackwell Publishers Inc, 1990.

JENKS, Charles. *Arquitetura & Urbanismo, Movimentos Modernos em Arquitetura*; Lisboa: Edições 70, 1985.

KAMINSKI, Marion. *Arte e Arquitetura*; Veneza: Konemann, 1999.

LAMEIRAS, João Miguel; SANTOS, João Ramalho. *As Cidades Visíveis*; Lisboa, Edições Cotovia e Bedeteca de Lisboa, 1998.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*; Lisboa: edições 70, 1960.

KAMINSKI, Marion. *Arte e Arquitetura*; Veneza, Colónia: Könemann, 2001.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*; Lisboa: Horizonte/Confluência, Volume I, 1993.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*; Lisboa: Horizonte/Confluência, Volume II, 1993.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*; Lisboa: Horizonte/Confluência, Volume III, 1993.

MARTIN, René. *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*; Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

MAU, Bruce; KOOLHAAS, Rem; SIGLER, Jennifer. *Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, and Bruce Mau*; New York: Monacelli Press, 1995.

MOORE, Thomas. *A Utopia*; Lisboa, Guimarães Editores; 1972. Trad. Dr. José Marinho.

MUMFORD, Lewis. *História das Utopias*; Lisboa: Antígona, 2007.

NAZARIO, Luiz. *A cidade imaginária*; São Paulo: Perspectiva, 2005.

OLIVEIRA, Maria Manuel Lobo Pinto de. *In memoriam, na cidade*; Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, ramo do conhecimento Cultura Arquitectónica, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007.

PELLETIER, Jean; DELFANTE, Charles. *Cidades e Urbanismo no Mundo*; Lisboa, Instituto Piaget, 1997.

ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*; São Paulo, Martins Fontes, 1995.

SCHILLING, Voltaire. *Bagdá, a cidade que já foi luz*. Consultado em: educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/bagda.htm, 24/07/2012.

SERRA, João Bonifácio. *A Cidade Imaginária*; Jornal Arquitectos. Ordem dos Arquitectos, 213, Novembro/Dezembro 2003.

SILVA, Cidália. *Dissipar equívocos: saber ver o território contemporâneo*; in André Tavares; Ivo Oliveira (coord.), *Arquitectura em Lugares Comuns*. Porto: Dafne Editora & Daaum, 2008, 35-42.

TAVARES, André; OLIVEIRA, Ivo (coord.). *Arquitectura em Lugares Comuns*. Porto: Dafne Editora & Daaum, 2008.

VENTURI, Robert, BROWN, Denise Scott, IZENOUR, Steve. *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge MA, 1977.

Referências net:

BARCELOS, Daniel Camara. *Uma viagem pela história dos jardins*; Consulta em: www.jardimdeflores.com.br/PAISAGISMO/A05daniel.htm, 24/07/2012.

BATISTA, Ana Carolina Alves. *A Cidade do Futuro: Que Sustentabilidade? Caso de Estudo: Masdar, a cidade do deserto*; Dissertação de Mestrado da Universidade Superior Técnica de Lisboa, Dezembro de 2008. Consulta em: dspace.ist.utl.pt/bitstream/2295/242870/1/Dissertacao.pdf, 24/07/2012.

BIANCO, André Luiz. *A Paradisificação do Moderno Conceito de Morar*; Consulta em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-arquitectura-habitacao.pdf>, 24/07/2012.

BITAR, Gabriel. *A Cidade e o Desejo nº 5*; Consulta em: <http://vimeo.com/13861951>, 2

BRAGA, Maria Helena; COSTA, Vaz da. *O Cinema e a Imagem Urbana. Novas Tecnologias e Novas Especialidades*. Consulta em: www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/mariahelena.asp, 2/05/2013.

CALDEIRA, Solange Pimentel. *A cidade-personagem: Pina Baush e Italo Calvino*; Consulta em: www.cch.ufv.br/revista/pdfs/artigo1vol7-2.pdf, 20/12/2012.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. *As cidades imaginárias de Italo Calvino e Georges Perec*; CALIGRAMA, Belo Horizonte, julho 2001, 6:29-43. Consulta em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/341/291, 19/04/2013.

FARIA, Marcos Fábio de. *Um Arquivo de Liliths; Afuera Estudios de crítica cultural*, Consulta em: www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=LetrasyPensamiento&page=07.LetrasPensamiento.DeFaria.htm&idautor=163, 25/01/2013.

FARIAS, Gabriel. *A mitologia grega, Baucis e Filêmon*; *A Mitologia na História*, 2010. Consulta em: amitologianahistoria.blogspot.pt/2010/07/mitologia-grega-baucis-e-filemon.html, 21/12/2012.

GUILHERME, Henrique. *Derinkuyu, a Cidade Subterrânea da Capadócia*; Ab Origine, consulta em link: <http://aborigine42.blogspot.pt/2012/09/derinkuyu-cidade-subterranea-da.html>, 01/03/2013.8/02/2013.

HEMINGWAY, Ernest. *Frase de Ernest Hemingway*; kdfrases, consulta em link: <http://kdfrases.com/frase/100118>, 20/08/2013.

LACERDA, António. *O Paradigma da Comunicação Visual e dos Signos Identificadores e na Sociedade Contemporânea*; Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Consulta em: fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A5016.pdf, 26/07/2012.

MATTA, Eduarda Regina da; RIBAS, João Amalio; SGOBARO ZANETTE, Lúcia. *Cidades inexistentes, cavaleiros invisíveis: questões da pós-modernidade em Italo Calvino*; *Rev. Let*, n.2, p.153-169, jul./dez. 2011. Consulta em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_HiPIGWsAHAJ:seer.fclar.unes.br/letras/article/download/4650/4454+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt, 26/07/2012.

OLIVEIRA, Cristiane de. *As seis muralhas de Florença*; Notícias da Bota. Consulta em: www.noticiasdabota.com/2011/05/as-seis-muralhas-de-florenca.html, 21/05/2013.

ONELLEY, Glória Braga; PEÇANHA, Shirley Fátima Gomes de Almeida. *Calímaco e catulo: a Cabeleira de Berenice*; *Revista de História e Estudos Culturais*, 2010, Consulta em: www.revistafenix.pro.br/PDF23/ARTIGO_9_GLORIA_BRAGA_ONELLEY_FENIX_MAIO_AGOSTO_2010.pdf, 08/04/2013.

ORTEGOSA, Sandra. *Cidade e memória: do urbanismo “arrasa-quarteirão” à questão do lugar*; Vitruvius. Consulta em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/30, 28/02/2013.

PANÍCO, Raffaella. *Arquiporto*; *Jornal Arquitectos*, 233. Consulta em: www.arquitectos.pt/documentos/1246274436W0nGK1mg5Yw98SG9.pdf, 28/02/2013.

SANTIAGO, M. M. L.; LARA, G. M. P. *O trajeto como espaço na narrativa de Ítalo Calvino*; CALIGRAMA, v.17, n.1, 155-170, 2012. Belo Horizonte. consulta em link: periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/download/.../1955, 20/03/2013.

SULLIVAN citado em **FISHER, Florian.** *Origin and meaning of form follows functions*; 2008, consulta em link: www.begleitung-im-wandel.com/pdfs/FFF_engl.pdf, 20/09/2013.

WUENSCH, Ana Miriam. *Filósofas da história*; Consulta em: www.creamundos.net/primeros/Revista/Edicao01/Cuestiones/Cuest_Mulheres_Filo.htm, 19/04/2013.

Aldo Rossi: o projeto arquitetônico como reflexo da tensão entre permanência e transformação. Consulta em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-26042010.../16.pdf, 20/07/2013.

A História de Florença; about florence, Consulta em: www.aboutflorence.com/pt/historia-de-Florenca.html, 20/12/2012.

Cidade e Utopia, Novos modelos espaciais; Arquitetônico. Consulta em: www.arquitetonico.ufsc.br/cidade-e-utopia-%E2%80%93-novos-modelos-sociais-e-espaciais, 01/03/2013.

Dizionario Etimologico della Mitologia Greca, (ano). Consulta em: demgol.units.it/lemma.do?id=7, 21/12/2012.

Dicionário online português. Consulta em: www.dicio.com.br/fenicoptero, 01/03/2013.

El Significado de nuestros Nombres. Consulta em: www.mundodescargas.com/significado_nombres/mujer/v/etimologia_valdrada.htm, 21/12/2012.

Referências de Imagens:

fig. 1 - Christian Schloe, *Fly Me to Paris*, consulta em link:

<http://www.culturainquieta.com/es/arte-digital/item/1706-christian-schloe.html>, 29/10/2013.

fig. 2 - Marcin Kołpanowicz, *Orient Express*, consulta em link:

<http://www.kolpanowicz.art.pl/obraz.php?gid=14&id=130&lg=en>, 16/10/2013.

fig. 3 - Enki Bibal, *A cidade que não existia*, consulta em link:

http://obviousmag.org/archives/2008/04/as_cidades_dese.html, 25/10/2013.

fig. 4 - Ana Aragão, consulta em link:

<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/07/29/arte-y-arquitectura-ana-aragao/>,
25/10/2013.

fig. 5 - Marcin Kołpanowicz, consulta em link:

<http://www.kolpanowicz.art.pl/obraz.php?gid=14&id=84&lg=en>, 16/10/2013.

fig. 6 - Félix Ziem, *O Grande Canal de Veneza*, consulta em link:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ziem_-_O_Canal_Grande_em_Veneza.jpg,
20/10/2013.

fig. 7 - Marcin Kołpanowicz, *The Two Cities*, consulta em link:

<http://www.kolpanowicz.art.pl/obraz.php?gid=14&id=16&lg=en>, 16/10/2013.

fig. 8 - Marcin Kołpanowicz, consulta em link:

<http://www.kolpanowicz.art.pl/obraz.php?gid=14&id=100&lg=en>, 16/10/2013.

fig. 9 - Marcin Kołpanowicz, *New Jerusalem*, consulta em link:

<http://www.kolpanowicz.art.pl/obraz.php?gid=14&id=129&lg=en>, 16/10/2013.

fig. 10 - Marcin Kołpanowicz, *Building of the Tower of Babel*, consulta em link:

<http://www.kolpanowicz.art.pl/obraz.php?gid=14&id=14&lg=en>, 16/10/2013.

fig. 11 - Amy Casey, *cocoon*, consulta em link:

<http://www.amycaseypainting.com/2011.html>, 16/10/2013.

fig. 12 - Marcin Kołpanowicz, *Tornado*, consulta em link:

<http://www.kolpanowicz.art.pl/obraz.php?gid=14&id=86&lg=en>, 16/10/2013.