

**Locais lendários, imaginados e projetados:**

**Brigadoon, Cidades Invisíveis e Modulo**

Dissertação de Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

Universidade Aberta – Maio de 2019

Aluno: Luís Miguel Ciríaco Pinheiro (Estudante 1601916)

Professora Orientadora:

Doutora Maria do Rosário Leitão Lupi Bello

Professora co-Orientadora:

Doutora Isabel Maria de Barros Dias

À Zézinha Valinhas

“Whatever is true for space and time, this much is true for place: we are immersed in it and could not do without it. To be at all – to exist in any way – is to be somewhere, and to be somewhere is to be in some kind of place. Place is as requisite as the air we breathe, the ground on which we stand, the bodies we have. We are surrounded by places. We walk over and through them. We live in places, relate to others in them, die in them. Nothing we do is unplaced. How could it be otherwise? How could we fail to recognize this primal fact?” (CASEY 1997: ix)

## Resumo

É objetivo do presente trabalho encontrar características específicas de três tipos distintos de lugar: lendário, imaginado e projetado. Assim, após uma primeira distinção entre os conceitos de “lugar” e “espaço” e a sua relação com o “tempo”, o estudo debruça-se sobre aquela que é a situação ideal: a utopia.

De seguida examina-se o exemplo escolhido como lugar lendário: Brigadoon. As origens da lenda e significados a ela associados são discriminados pelo recurso aos textos que serviram de inspiração para o filme de Minnelli, a obras de referência sobre realidades sobrenaturais, a textos sobre o próprio filme e à análise da linguagem cinematográfica com base na leitura que Deleuze faz do pensamento de Bergson.

O lugar imaginado é aquele cujo estudo se sucede, neste caso a obra *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino. Os aspetos semânticos e estruturais são discutidos. A obra é colocada em confronto com a posição do próprio autor sobre literatura e outros estudos que, efetuados sobre ela, são considerados pertinentes. O sistema elaborado por Durand para a compreensão do imaginário é posto em evidência e comparado com a obra de Calvino.

Uma quarta parte diz respeito à investigação em torno das ideias de Le Corbusier para o urbanismo tendo como princípio orientador o Modulor: escala de proporções criada por ele e pelos seus colaboradores e que tem como referência as proporções do corpo humano. Para além do estudo de algumas obras do arquiteto francês, há lugar à análise de perspetivas sobre urbanismo por alguns teóricos do século XX e pelo incontornável *Tratado de arquitetura* de Vitruvius, na relação com a obra de Le Corbusier.

Finalmente a comparação entre os vários tipos de lugar abordados ao longo da dissertação, destacando aspetos em que as características os aproximam e onde os distinguem, sendo que não se deverá excluir a hipótese de lugares híbridos.

Palavras-chave: Lugar, espaço, tempo, lenda, imaginação, projeto, urbanismo

## Abstract

The objective of this work is to find specific characteristics of three distinct types of place: legendary, imagined and projected. Thus, after a first distinction between the concepts of "place" and "space" and their relation to "time", the study focuses on that which is the ideal condition: utopia.

Afterwards the example chosen as legendary place: *Brigadoon* is studied. The origins of the legend and their associated meanings are perceived by using the texts that inspired Minnelli's film, reference works on supernatural realities, texts on the film itself and by the analysis of the cinematographic language based on the interpretation that Deleuze has on Bergson's thought.

The imagined place is studied next, in this case for the work *The Invisible Cities* of Italo Calvino. The semantic and structural aspects are discussed. The work is confronted with the author's own position on literature and other studies, concerning the work, that are considered relevant. Durand's system for understanding the imaginary is brought to light and compared with the work of Calvino.

A fourth part concerns the investigation of Le Corbusier's ideas for urbanism, having as its guiding principle the *Modulor*: a scale of proportions created by him and his collaborators, referencing the proportions of the human body. In addition to the study of some of the works of the French architect, an examination is performed on the perspectives on urbanism by some theorists of the twentieth century and by the inescapable *Treaty of architecture* of Vitruvius, in its relation to the work of Le Corbusier.

Finally, the comparison between the different types of places addressed throughout the dissertation, highlighting aspects in which their characteristics approach them and where they distinguish them, while not excluding the hypothesis of hybrid places.

Key words: Place, space, time, legend, imagination, design, urbanism

## Introdução

As razões que me motivam a realizar a presente dissertação são a aparente proximidade de realidades que à partida seriam consideradas distintas. Falo na situação relativa aos lugares lendários, imaginados e projetados. Assim, resolvi escolher para objeto de estudo três situações que, pela sua natureza, não seriam “puras”, isto é, exemplos perfeitos de cada um dos diversos tipos em análise. O lugar lendário surge associado a um filme, o que leva a relacioná-lo com os imaginados por ter, neste caso, uma narrativa ficcionada. O lugar imaginado tem uma estrutura matemática, rígida e que por vezes contradiz com objetividade a subjetividade que lhe deveria ser inerente. O lugar projetado utiliza no planeamento espacial um padrão que, apesar das razões práticas que terá para o seu autor, tem por base a seção áurea e o número de ouro. A razão para ter escolhido estes três exemplos, para além da proximidade temporal em que foram produzidos (durante meados do século XX, dos anos quarenta aos setenta), tem a ver com o lugar de destaque que apresentam para cada uma das realidades concretas a que se referem, bem como uma profunda relação com o conceito de “utopia”.

A dissertação procurará mostrar os aspetos que se salientam em cada um dos lugares analisados, procurando, nas conclusões finais, verificar aproximações e afastamentos em relação às características evidenciadas por cada um deles.

### 1. Lugar e espaço

O conceito de “lugar” é essencial para a diferenciação espacial, pois é graças à presença de características identitárias que ele se demarca no todo. Assim, quando existem marcos, naturais, imaginários ou construídos é possível estabelecer fronteiras e definir uma área interior e uma outra que lhe é exterior.

Sobre a problemática do lugar focarei duas obras de referência, *Não-lugares* de Marc Augé e *The fate of place* de Edward S. Casey. A primeira trata de uma abordagem ao conceito de lugar do ponto de vista antropológico. A segunda de uma evolução dos conceitos de espaço e lugar na história da filosofia.

A noção de “lugar” será especialmente importante para o presente estudo sobretudo no que se refere à articulação com o “tempo” quando se considera o movimento ou a

sucessão de momentos que constituem a percepção do espaço. Esta situação verifica-se no visionamento do filme *Brigadoon* de Minnelli, com a imaginação na narrativa/descrição d' *As cidades invisíveis* de Calvino ou com os percursos hipotéticos nos projetos de arquitetura/urbanismo de Le Corbusier que têm como modelo o homem em ação, o *Modulor*. Durante a apresentação de cada uma destas três obras serão enquadrados e justificados os papéis que nelas representam o “lugar” e o “tempo”.

O intervalo que medeia dois acontecimentos é o “tempo”, obedecendo a padrões estabelecidos pelo homem que têm por base cálculos astronómicos e físicos. O “tempo” representa uma duração: objetivamente é medido pela experiência sensorial. Em termos clássicos, considera-se o “tempo absoluto” que em conjugação com o espaço conferem uma localização exata nessas coordenadas para qualquer evento. Ao estar dependente da intuição é subjetivo, só se encontrando com uma medida rigorosa quando se lhe aplicam regras matemáticas. Podemos considerá-lo, para efeitos do presente estudo, como tempo abstrato, físico, psicológico e imaginário, sendo a representação de sucessão de eventos. No caso concreto da literatura temos a considerar o tempo verbal (que varia na obra literária que estudaremos, mostrando a diversidade de experiências, embora centradas no imutável tempo presente).

### 1.1 A perspetiva de Marc Augé

Marc Augé define para o lugar duas coordenadas, uma temporal, que o situa no momento, e outra espacial, que o relaciona com um outro momento situado noutra espaço: a antropologia do «agora» e do «aqui».

“A experiência do facto social total é duplamente concreta (e duplamente completa): experiência de uma sociedade precisamente localizada no tempo e no espaço, mas igualmente de qualquer indivíduo dessa sociedade.” (AUGÉ 1992: 24) A cultura fica assim delimitada e associada a uma determinada sociedade e os seus membros partilham uma identidade comum. Compreender o pensamento e a ação de uma sociedade distinta da de origem são assim a razão de ser da antropologia. O mundo contemporâneo, contudo, reconhece que o outro já não se encontra no horizonte longínquo mas está presente no nosso próprio mundo.

O sentido do «agora» já não é claro, como não o são também os do «antes» e do «depois». As investigações sobre o passado “vão ao encontro do gosto do público por formas antigas, como se estas falassem aos nossos contemporâneos daquilo que são, mostrando-lhe o que já não são.” (AUGÉ 1992: 27-28) A noção de identidade alterou-se significativamente acompanhando o ritmo das alterações sociais e a superabundância de acontecimentos. A rapidez e a pluralidade de experiências, na minha perspetiva, conduzem à perda de identidade dos momentos que se inscrevem na história.

Há a considerar, por outro lado, também o excesso de espaço. O excesso de informações e de imagens e a sua deformação incluem-se nesta categoria. Surgem os não-lugares. “Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e dos bens (vias rápidas, nós de acesso, aeroportos), como os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são arrebanhados os refugiados do planeta.” (AUGÉ 1992: 35) Os não lugares são espaços sem identidade própria, espaços de comunicação ou de sobreposição de atividades/culturas. “O mundo da sobremodernidade não tem as medidas exatas daquele em que cremos viver, porque vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Teremos de reaprender a pensar o espaço” (AUGÉ 1992: 36) Considero que na contemporaneidade o espaço e o tempo circunscritos deformaram-se em relação aos seus valores tradicionais e seculares, expandindo as suas fronteiras e abrangendo outras áreas, por exemplo no que respeita à realidade virtual.

A abundância de narrativas de carácter descritivo, etnográfico, é contraproducente para a formação de um corpo antropológico coerente. O ser humano interpreta o mundo por si e para si. Cumpre às ciências sociais acabar com ilusões e a com a reprodução de estereótipos. A função do etnólogo é decifrar o significado e abrangência de todos os sinais explícitos ou implícitos num dado lugar. Para os indígenas há a falsa percepção de um mundo fechado com fronteiras claras e plenamente organizado que serve de base às narrativas que produzem. Considero que, para Augé, as fronteiras que inscrevem o lugar no espaço são cada vez menos nítidas.

As narrativas de fundação muitas vezes são as de conquista e domesticação de uma dada região, daí a importância da sua compreensão desta enquanto universo fechado com fronteiras em constante atualização. Há, assim, um todo que é considerado, sendo o seu habitante um «homem médio ou total», constituído por um conjunto de características genéricas. “Por trás das ideias de totalidade e de sociedade localizada, está de facto a de uma transparência entre cultura, sociedade e indivíduo.” (AUGÉ 1992: 47) Um exemplo claro desta

identidade característica é-nos fornecido pelas ilhas (e seus habitantes): com contornos definidos e distinção entre interior e exterior. Cada lugar tem identidade própria. Para mim, Augé, continua a defender a identidade entre o lugar e o seu habitante, apesar da existência crescente de não-lugares onde tal não é possível.

As alterações decorrentes da história produzem alterações no espaço do lugar originando, dessa forma, memórias das vivências de tempos passados pelos espetadores-participantes que nelas intervieram. “Se nos detivermos um instante na definição do lugar antropológico, constataremos que se trata de um lugar, antes de mais, geométrico. [...] Trata-se da linha, da intersecção das linhas e do ponto de intersecção.” (AUGÉ 1992: 52) Os percursos que se cruzam definem as linhas e a os pontos, segundo as intenções com que foram criados, dando-se assim origem às praças, centros e vias de circulação, por exemplo. A importância de um lugar como ponto de reunião, ou de um percurso enquanto itinerário privilegiado, conferem-lhes um estatuto especial. Na minha perspectiva, para Augé, é a história que, com as suas coordenadas espaço-temporais, cria o lugar.

Segundo Augé podem estabelecer-se analogias entre o corpo humano e o conceito de lugar, uma vez que este pode “ser concebido como uma porção de espaço, com as suas fronteiras, os seus centros vitais, as suas defesas e as suas fraquezas, a sua couraça e os seus defeitos.” (AUGÉ 1992: 55) O corpo é, tal como o lugar, objeto de culto, como acontece com as figuras sagradas ou os soberanos que se constituem enquanto centro, focos de atenção. Augé particulariza o caso francês em que o espaço está organizado segundo linhas de intersecção e centros, em particular no que concerne ao espaço urbano e às linhas férreas (que têm a forma de teia de aranha com centro em Paris). É no centro das localidades que ficam localizados as sedes da autoridade civil e religiosa e os monumentos aos mortos, tal como as zonas comerciais e de hotelaria. Como iremos ver, nos lugares considerados, o posicionamento relativo, em particular o do centro, é de especial importância por representar uma grande troca de experiências.

Tal como não existe um lugar sob a forma pura, o mesmo se passa com o não-lugar pois existe sempre a possibilidade de se recriarem determinadas condições que lhe confirmam uma marca particular. “O lugar consuma-se através da palavra, da troca alusiva de certas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores. [...] Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar.” (AUGÉ 1992: 69)

Na oposição entre espaço e lugar têm-se a origem do não-lugar. Para mim, Augé, considera como não-lugar todo o espaço que não tenha identidade.

“O termo «espaço» em si próprio é mais abstrato do que o de «lugar», através de cujo emprego nos referimos pelo menos a um acontecimento (que teve lugar), a um mito (*lieu lit*, lugar com nome) ou a uma história (*haut lieu*, lugar nobre). Aplica-se indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um espaço de dois metros entre cada poste de uma vedação) ou a uma ordem de grandeza temporal («no espaço de uma semana»)." (AUGÉ 1992: 73) A narrativa (principalmente a de viagens) produz itinerários que atravessam lugares e transgridem a identidade destes. Também desse modo, a descoberta do mundo, do espaço que rodeia a criança é retida como viagem. Falta peculiaridade ao «não-lugar», são espaços de passagem ou de convívio indiferenciado. O percurso da viagem está cheio deste tipo de espaços pois nela as paisagens sucedem-se umas às outras, tal como os acontecimentos. Para mim, Augé considera o espaço com uma região ampla, não diferenciada e que serve muitas vezes de lugar de passagem, possuindo, assim, uma noção mais vaga que a de lugar, aproxima-a da de não-lugar. Há aqui, também, uma associação clara aos espaços das viagens de Marco Polo que iremos ver quando estudarmos a obra de Calvino.

A ligação do utilizador com o não-lugar tem carácter contratual, mesmo que não se evidencie. O não-lugar cria solidão, o indivíduo é eterno estrangeiro, e apenas há a recuperação momentânea da identidade (ainda que anónima e homogeneizante) no ato de controlo contratual. “Nele reinam a atualidade e a urgência do momento presente. Uma vez que os não-lugares se percorrem, medem-se em unidades de tempo.” (AUGÉ 1992: 89) O espaço, no não-lugar, recupera-se pelo tempo. Para mim, são as ações que dão o carácter momentâneo de identidade ao não-lugar.

“Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares, emaranham-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente seja de que lugar for. O regresso ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares (e sonha, por exemplo, com uma residência secundária enraizada nas profundidades de um solo natal).” (AUGÉ 1992: 92) A personagem sente-se em casa quando conhece e se identifica com os códigos do lugar, mas na sobremodernidade quase sempre se encontra num espaço que o faz sentir estrangeiro (numa zona de fronteira). No não-lugar, desse modo, existe espaço para as «curiosidades» que dão cor à vida. “O não-lugar é o contrário da utopia: existe e não alberga qualquer sociedade orgânica.” (AUGÉ 1992: 96) Os seus utilizadores só são

identificados à entrada e à saída, contrariamente ao que acontecia com o lugar no qual se reconheciam. Há, contudo, situações limite em que a presença opressiva do lugar torna necessária a experiência momentânea da liberdade do não-lugar. Para mim essas situações ocorrem, por exemplo, quando alguém se reconhece como estando encerrado num conjunto de fronteiras, sentindo-se um prisioneiro de um lugar, como veremos no filme em análise esse é o caso concreto de duas das personagens.

O exterior corresponde na sua quase totalidade a não-lugares, de mediação não humana e de existência solitária. Na sobremodernidade com o estreitamento do planeta a experiência anónima do não-lugar é cada vez mais comum. Só a partir do momento em que se considerar a totalidade do planeta como um lugar, por oposição a uma civilização extraterrestre, significará algo ser terrestre. Até que essa situação se verifique, a meu ver, viveremos principalmente em não-lugares, mas irei demonstrar que as obras em análise contrariam essa tendência.

Em resumo, o não-lugar é o espaço indiferenciado, sem história e sem identidade. O lugar possui características próprias e inscreve-se no espaço valorizando a sua posição central e outras particularidades inerentes a cada um deles.

## 1.2 A perspetiva de Edward S. Casey

Casey pretende, na sua obra, contar a evolução do conceito de “lugar”. No presente estudo abordarei apenas as perspetivas iniciais e as contemporâneas, fechando um ciclo que se inter-relaciona.

O lugar acompanha sempre o ser humano que tem de estar em algum sítio, é uma característica da vida na Terra. O espaço tem, por seu lado, uma componente temporal derivada da localização dos movimentos dos corpos.

No século XX, a perspetiva do lugar sofre alterações pelas migrações em massa e pela interferência das tecnologias nas relações entre as pessoas que reduziu a importância do espaço em que se encontra cada um dos intervenientes («a placeless place indeed»). A globalização levou a criação de uniformidade na paisagem urbana que se tornou, dessa forma indiscernível. Há, contudo, um crescente movimento que procura recuperar as características identitárias de cada lugar. A realidade virtual, de uma outra forma, aproximou pessoas que se

encontram fisicamente em lugares distantes um do outro. Os lugares, mesmo os virtuais, são espaços de partilha, de vivências. Existirá, assim, na minha perspectiva, uma possibilidade de recuperar a identidade perdida ainda que de um modo inesperado neste novo mundo.

No início não existe nem tempo nem qualquer tipo de lugar, pois nada existe nem pode ser situado: apenas o mais completo vazio. Esta é a perspectiva da criação do universo. A situação varia se se considerar que sempre existiu qualquer coisa, e por consequência existiriam lugares. Se as coisas existem devem ocupar um lugar. Esta é a perspectiva de Arquitas de Tarento que afirma “*that to be (at all) is to be in some place*”. (apud CASEY 1997: 4) Um dos requerimentos da existência é, pois, ocupar lugar. Assim, mesmo na perspectiva não criacionista, o lugar ocupa um espaço central e a sua existência contraria o vazio. Concordo com a pré-existência primordial de um espaço, mesmo que seja desordenado, pois a criação a partir do vazio é aparentemente mais complexa e contrária à lógica.

O universo está implícito na estrutura racional do *logos*, é um componente do pensamento e desse modo faz a transição da cosmogonia para a cosmologia. “Place is basic to such protostructuring, since it is place that introduces spatial order into the world – or, rather, shows that in its formative phases the world is already on the way to order. In this way place provides the primary bridge in the movement from cosmogony to cosmology.” (CASEY 1997: 5) Considero correta esta perspectiva que coloca na origem do espaço ordenado o pensamento: sendo a criação determinada por este.

Poderá o caos representar esse estado inicial? Para Hesíodo representa um estado indiferenciado de existência do universo. O caos seria o primeiro estado da criação. Situar no vazio ou num não-lugar é impreciso e intolerável. Qualquer cosmogonia implica pelo menos o não-lugar. A criação das coisas implica a criação de um lugar para as situar. “To create “in the first place” is to create a *first place*.” (CASEY 1997: 7) Situar num território corresponde à criação de um mundo. A origem da geometria reside, assim, no lugar, pois é pela sua utilização que a delimitação é possível, conferindo dimensões precisas ao meio ambiente natural. “To *measure* is to *create*.” (CASEY 1997: 14) Na minha perspectiva depois de ser criada ordem no espaço é possível começar a estabelecer relações entre os diferentes lugares através da medição que tem como instrumento a geometria, essencial como iremos ver para os lugares projetados.

A criação ocorre de lugar para lugar, pois a existência de algo implica a sua localização. “It follows that creation is a process of progressive implacement.” (CASEY 1997: 14) O próprio

vazio primordial representaria um espaço onde iria ocorrer a criação. Anaximandro dá uma noção para esse espaço como sendo destituído de fronteiras. Aristóteles segue o raciocínio de Arquitas de Tarento para o qual “to be (a body) is to be in place, but there can also be a (void) place without (any) body.” (CASEY 1997: 17) O vazio representaria um espaço onde nada existe, mas que tem em si a potência para a criação, para o-que-irá-ser. A criação do espaço emergente, que é o lugar, é mais do que mítica, é natural. Há a progressão do caos para o cosmos, por diferentes estágios de criação, em que a cosmogénese irá estar na origem da topogénese. Considero que se caminha, assim, do universo em sentido lato para o lugar específico.

A meu ver poderia, assim, considerar-se duas perspetivas para o início do universo: o vazio e o caos, sendo que o caos respeita a existência e justifica a necessária ordenação do espaço (com a qual concordo).

Casey aborda, de seguida, a questão da matriz, nomeadamente como a mesma é referida no escrito babilónico *Enuma Elish* e no *Timeu* de Platão.

A matéria para os pensadores da antiguidade não era necessariamente física compreendendo, por vezes, o que eles consideravam como matriz, o «útero» ou o «ventre» gerador da criação. A matriz tem um carácter aquoso, podendo-se considerar dessa forma as águas primordiais, sendo a criação um trabalho sobre essa matéria.

No *Enuma Elish* na separação do céu e da terra surge a água, existindo sob duas formas: fresca e salgada. O horizonte da terra e o horizonte do céu representam duas fronteiras, criam dois domínios, duas regiões separadas. A criação dá-se sem criador. Cria-se o cosmos sobre o abismo do caos. A história da criação dá origem a um corpo primordial, a serpente aquática Tiamat, a matriz, um arquiteto, o primeiro criador, neste contexto Ea, e o mestre construtor Marduque. O próprio Marduque foi construído a partir de algo. Após a criação dos deuses, no *Enuma Elish*, dá-se a criação dos lugares para os situar. Marduque cria estes lugares sobre o abismo, Apsu, e através do corpo de Tiamat. Das profundezas nasce o espaço e o tempo, pois a criação traz também posições temporais.

No *Enuma Elish*, depois da criação do Sol e da Lua, cria-se a Terra com todas as suas características. A Terra tem as suas fundações no corpo gigantesco de Tiamat. O próximo passo é a criação do ser humano. Mais uma vez se recorre ao corpo de Tiamat, que apesar de esgotado representa ainda a matriz para a criação. Marduque criou um espaço ordenado em

que cada coisa tem um lugar determinado. Marduque surge como o «Rei do cosmos». Em vez de vazio e caos, em todo o lado existe plenitude e lugar. Na minha opinião, considera-se neste processo a criação de uma ordem espacial e temporal no universo na sequência de acontecimentos cósmicos.

No *Timeu* de Platão o papel do moldar a realidade é conferido ao Demiurgo. O corpo pré-cósmico é, mais uma vez, feminino. Platão concebe um recetáculo que funciona como matriz para o universo a criar, matriz essa que não é física. O recetáculo não é um espaço vazio, não é um não-lugar, pelo contrário é pleno e corresponde à totalidade do universo. Fornece o espaço para as coisas surgirem. O recetáculo corresponde ao conjunto de regiões, sem corpo físico mas com qualidades distintas. Uma região representa uma localização para a matriz – um lugar finito por distinção com o espaço infinito – nela o espaço é ocupado por corpos. Cada corpo tem as suas qualidades sensíveis e a forma geométrica regular. Penso que Platão considera como origem das figuras distintas as conjugações entre formas geométricas. Quase que se pode considerar que o modelo adoptado por Le Corbusier, para a arquitetura e planeamento urbano, irá ter em conta esta perspetiva «modelar».

O *Enuma Elish* refere-se à criação da Babilónia, enquanto o *Timeu* tem um caráter transfinito e não-histórico, cujas preocupações são o Ser, o Espaço e o Vir-a-Ser, três coisas distintas. No *Timeu*, o que pertence ao universo sensível é precário enquanto as formas são eternas. O recetáculo está acima da realidade física e embora não seja heterogéneo, enquanto matriz, permite o aparecimento dessa qualidade na matéria: a diversidade surge. Na minha perspetiva, o recetáculo, enquanto matriz, aproxima-se da estrutura idealizada por Calvino para a obra que analisaremos.

A cosmologia platónica situa-se entre a mítica matriz elemental e os lugares físicos particulares. O papel do recetáculo na teoria platónica, onde funciona como matriz, é racional. O movimento que se verifica no recetáculo é localizado e intencional, do espaço heterogéneo para o homogéneo com formas heterogéneas. (Mais uma vez antecipando o pensamento de Le Corbusier.) “The act of creation thus brings about structure and not simply things that did not previously exist. Creation is the creation of order. *The Demiurge urges* – urges Necessity to bring forth order, if not “with the greatest possible perfection” (53b), at least to the extent of an ordering that is effected by the infusion of the mathematical into the sensible.” (CASEY 1997: 38) A criação é ordenada e articulada matematicamente. Nesta geometria das formas existe a racionalidade que o sistema exige, em que os sólidos geométricos surgem associados

aos quatro elementos (ar, terra, fogo e água). Como iremos ver Vitruvius, enquanto pensador clássico, considera também importantes estes elementos constituintes da matéria.

O processo de crescente implantação do lugar segue a seguinte ordem. Em primeiro lugar há a considerar o Espaço como sendo uma matriz localizada, o recetáculo. A seguir surgem as Regiões Primordiais onde existe o movimento do heterogéneo em direção ao homogéneo. Finalmente aparecem os Lugares Particulares dentro das Regiões Primordiais, contendo todos os corpos que as preenchem, os quais se movimentam, pelo que estes lugares não são estacionários. Os dois primeiros estádios dependem da intervenção do Demiurgo e o terceiro está implícito nos dois primeiros, embora a sua relação com o criador seja menos subordinada. Desta forma é difícil esclarecer se é o Demiurgo que impõe ordem ao recetáculo ou se apenas traduz o que este tem de imanente. Torna-se difícil dizer a ordem de precedência, ou se existiu um criador, ou um processo de autogeração. O lugar, contudo, está implícito na criação. Na minha opinião, a criação para Platão surge com espaços distintos caminhando o processo para uma crescente ordenação de onde emergirá o lugar.

Casey aborda o lugar enquanto contentor, no contexto da física de Aristóteles. A questão principal para Aristóteles não é o «porquê» da existência mas sim o «como». O lugar e as coisas que nele se situam estão em constante movimento e o espaço é continuamente preenchido. Uma coisa existe quando está num lugar. Para o filósofo grego todas as coisas ocupam o seu devido lugar. Tal como Arquitas de Tarento, afirma a pré-existência do lugar sobre o mundo físico. O que importa é a presença física das coisas num determinado espaço, funcionando o lugar como contentor. A posição de Aristóteles recusa, contudo, o geometrismo das formas que é imposto no modelo platónico. Aristóteles relaciona os princípios de diferenciação com o movimento e estabelece seis relações espaciais possíveis bipolares: acima, abaixo, direita, esquerda, à frente e atrás. O lugar tem, assim, na minha perspectiva, coordenadas relativas e está sujeito às alterações provocadas pelo movimento.

O modelo cosmológico de Aristóteles é de imanência, não contendo nada que se pareça com o caos. O Motor existe num não-lugar. A divindade existe num estado fora do tempo e do espaço. Aristóteles diferencia o que está em cima e o que está embaixo, os Céus e a Terra, correspondendo o primeiro aos limites do universo e o segundo ocupando uma posição central.

Aristóteles considera dois tipos de espaço: ““the common place” (*topos idios*) “in which all bodies are” (209a33), and the “special place” (*topos koinos*), that is “the first in which

a body is” (209a34).” (CASEY 1997: 54) A matéria fornece a substância para o corpo, a forma para a configuração. Existem dois fatores de confinamento do espaço, primeiro o ar, e segundo os céus que o envolvem. Um lugar representa um recipiente que não pode sair da sua posição e que contém os próprios limites. Na minha perspectiva o recipiente aristotélico, o contentor, é distinto do recetáculo platónico porque representa a própria matéria do lugar e não apenas uma potência para a sua origem.

O recetáculo representa o espaço como contentor e estabelece fronteiras, limites, linhas, superfície, ponto e vazio. O lugar enquanto superfície de contentor é imóvel. O lugar teria, assim, apenas uma dupla dimensão apesar de serem manifestas as áreas tridimensionais que rodeiam os sólidos. A própria preocupação com o ponto pode levar a considerar um espaço unidimensional. (Um ponto é um lugar porque está rodeado, está confinado.)

Sair do lugar corresponde a entrar no vazio e entrar no tempo corresponde a sair do vazio. Trata-se de estabelecer uma posição para as situações de movimento. Para Aristóteles o vazio teria de ser uma espécie de lugar, tanto ao nível do senso comum como a nível concetual, mas o filósofo considera-o dispensável tendo o lugar capacidade para assumir todas as posições. Cada coisa tem o seu espaço próprio. Na minha perspectiva, o tempo cria o lugar no pensamento aristotélico: a diferentes tempos corresponderão diferentes lugares, como em *Brigadoon*, diferentes estados de existência.

Recorri a esta breve introdução do pensamento filosófico que se limita a alguns dos pensamentos dos primeiros filósofos para inscrever a análise das diferenças entre lugar e espaço indiferenciado, sendo que a criação do universo e dos lugares particulares no contexto de uma estrutura para o seu aparecimento, tal como a busca de ordem, parecem constituir os aspetos essenciais, aproximando-se por isso das situações idealizadas por Minnelli, Calvino e Le Corbusier. A tridimensionalidade espacial surge também associada a uma dimensão temporal com o pensamento aristotélico. Apresentarei de seguida alguns dos pensamentos de figuras do século XX para atualizar as perspectivas sobre as mesmas questões (se bem que a criação do universo parece ter deixado de ser uma questão premente, sendo substituída pela diferenciação espacial).

Gaston Bachelard oferece uma imagem poética para o espaço, valorizando o papel da imaginação. A psique deverá ser descaracterizada para poder funcionar como o Recetáculo aristotélico «reverberando com as imagens na sua superfície». “The sense of place that counts here is not that of place as it contains and perdures but as it lights up with the sudden spark of

a single striking image, like a shooting star in the dark abysm of night.” (CASEY 1997: 288) Bachelard, contudo, considerou um novo espaço para o lugar: o lugar psíquico, afastando-se de Aristóteles. Para além disso vê a alma como lugar ou série de lugares, contrariando Descartes para quem esta não tinha extensão. Bachelard reconhece então na topo-análise um processo múltiplo de estudar os espaços íntimos. Na minha perspectiva, o lugar recupera alguma da imaterialidade que caracterizava o pensamento platónico. Afirmar a plenitude do lugar é, neste contexto, uma reformulação do axioma de Arquitas de Tarento para quem qualquer estado físico implicava estar situado.

Bachelard recupera a noção de Heidegger do pensamento poético da topologia do Ser. O filósofo procura imagens poéticas para fundamentar o seu pensamento filosófico. A topo-análise pressupõe imagens significantes que se sistematizam de acordo com os quatro elementos (Terra, Água, Ar e Fogo). Na minha perspectiva, Bachelard considera, tal como acontecia na antiguidade clássica, em particular no pensamento platónico, conjugações entre os vários elementos constituintes da matéria para o aparecimento das formas.

A casa é uma entidade, o universo primordial, o primeiro mundo. Para Bachelard o mundo não é uma casa mas a casa é um mundo. No pensamento de Bachelard há uma osmose entre o espaço íntimo e o espaço indeterminado. Há uma humanização do corpo da casa. Na casa imaginada o sótão pertence ao domínio do inconsciente. Um quarto tem como limite o seu perímetro. O quarto é um microcosmos, um recanto isolado que representa um mundo analogamente comparado com o macrocosmos que o excede. Graças à imensidão íntima, o lugar conecta-se com o espaço, o finito encontra o infinito. Dois conceitos-chave no pensamento de Bachelard são a noção de casa e de topografia psíquica. A materialidade da imaginação relaciona-se quer com habitação real quer com a imaginada. Na minha perspectiva, Bachelard considera associações entre imagens que representem quer o finito, quer o infinito, quer o lugar específico, quer o espaço, considerando essencial o papel desempenhado pela imaginação. Como veremos Gilbert Durand, que se apoia no seu pensamento, este papel irá ser essencial na análise dos lugares essenciais, em particular *As cidades invisíveis*.

Michel Foucault considera uma genealogia para o espaço e para o lugar, em constante mutação. O espaço e o lugar estão sujeitos aos caprichos do tempo, variam consoante as manifestações da época e as circunstâncias sociais específicas. Foucault considera dois extremos: a utopia, que é um sítio sem lugar real, e a heterotopia, que é um lugar real numa dada sociedade. Cada heterotopia distingue-se do espaço que a circunda, representando um centro com características próprias. Na sua teoria, Foucault não distingue claramente “lugar”,

“espaço”, “localização” e “sítio”. Mais ainda, considera como essencial, representando a experiência do século XX, o sítio. Finalmente vê a heterotopologia como uma disciplina de aspiração universal. Considero que Foucault valoriza o lugar específico, real, em detrimento de construções mentais, imaginadas ou lendárias, ou projetos sem concretização.

Deleuze e Guattari estabelecem como ponto de partida, para a sua definição de «outro espaço», a distinção entre civilizações nômadas e sedentárias, sendo que as segundas conduziram ao aparecimento de fortificações, reis, sacerdotes e ao aparato administrativo. No espaço «estriado» a movimentação ocorre num espaço homogêneo de lugar para lugar. A localização depende da forma de estruturação. Os «espaços suaves», heterogêneos, oferecem-se, por seu lado, à deambulação em vez da movimentação pré-determinada. A vida do nômada ocorre entre lugares. O espaço do nômada é sempre um lugar não localizado. Considero que os autores distinguem lugares localizados e homogêneos para a vida sedentária dos lugares dispersos e heterogêneos percorridos pelos nômadas, sendo, no entanto, ambos lugares e não espaço indiferenciado.

Uma região não é um conjunto de lugares, é ela própria um lugar (o que confirma a minha afirmação). Assim o nômada está sempre algures e não em nenhures. Percorrer um espaço modifica-o e representa uma espacialidade intensa onde o corpo chega a um lugar específico. Este é o espaço de referência, onde ocorre a circulação, quer para o nômada quer para o sedentário. A desterritorialização que o nômada confere ao espaço permite a reterritorialização. Por seu lado, o «espaço estriado» é estático e não oferece, à partida, um lugar para habitar, por essa razão. Para Deleuze e Guattari, não há escolha entre o espaço do nômada e do sedentário, havendo uma paridade entre ambos, onde a evolução ocorre quando são tidos em conjunto. Considero, contudo, que os autores valorizam a atitude do nômada por esta ocorrer em «espaços suaves» passíveis de serem habitados.

Bachelard pensa o espaço em termos psíquicos. Foucault em termos de lugares heterotópicos. Deleuze e Guattari em lugares heterogêneos. Derrida pensa-o em termos de construção do lugar, em termos literários e físicos: um edifício constrói-se como um texto através da composição. A escrita é vista em sentido lato como trama para as diversas artes e atividades sociais.

O ato de escrever reclama a prioridade do tempo (como interior) e do espaço (como infinito). A própria noção da escrita, envolve gramaticalmente, a noção de lugar. Neste processo Derrida oferece a experiência da construção e do construído. É necessário que os

traços e a construção se tornem eventos para que surja o lugar. “Similarly, “spacing”, a term that persists throughout Derrida’s writings, implies the clearing of space for events to happen: spacing is giving them room in which to occur. *Such room is room for place.*” (CASEY 1997: 313) O espaço ocorre na sequência de eventos, respeita uma narrativa, uma dramaturgia, uma coreografia e é cinemático.

O espaço da arquitetura é um espaço em expansão: o evento em si próprio. A desconstrução em arquitetura assume três formas básicas: movimento, deslocação e ponto. No que concerne à primeira acontece quando existe mudança no corpo considerado. A segunda quando as circunstâncias em que se inscreve se alteram. E finalmente a terceira, enquanto concentra geometricamente o lugar numa posição (pode-se reposicioná-lo).

“Place is not; place is to be; if not entirely projectable, it is at least promised; it is to be found, if not completely constructed.” (CASEY 1997: 320) A arquitetura cria lugares. O edifício tem sempre a marca do corpo que o concebeu e que o usa, uma vez que foi pensado pelo seu arquiteto.

Na minha perspectiva, Derrida, ao considerar a escrita como criadora de lugares, em termos espaciais e temporais, enquadra-se plenamente na análise das duas primeiras obras em análise, o filme e o livro, pois ambas são uma narrativa. Por outro lado este autor considera ainda a arquitetura como estando na origem de eventos, relacionando-se assim com o percurso considerado por Le Corbusier para o habitante dos espaços urbanos planejados. Para este filósofo existe uma semelhança entre o ato de escrever e a concepção arquitetônica.

Irigaray traz para a discussão do lugar a questão do gênero. A importância do gênero do corpo, tão importante nas narrativas da antiguidade, volta a ser objeto de reflexão. Há lugares e há corpos. A relação com o lugar é distinta quando é relacionado com um homem e quando é relacionado com uma mulher. O corpo da mulher pode ser valorizado, enquanto portadora de vida, ou desvalorizado, enquanto mera fonte de prazer. O corpo feminino, por extensão, ocupa também, durante a gravidez e durante o ato sexual, o lugar de recetáculo. A interiorização do outro ocorre por vezes também com o macho. O corpo é um lugar, cada lugar é um corpo. Não existe lugar sem corpo. O corpo, por sua vez, tem um determinado sexo.

O lugar e o que rodeia estão em constante movimento. O homem fornece o espaço mas não representa um lugar, só o conseguindo através da mulher, pelo prazer e pela

procriação. O homem delega então na mulher a criação do lugar, de que o lar é uma das expressões. A mulher tem de fornecer lugares para si e para o homem.

Considero que Irigaray representa as diferenças simbólicas entre os diferentes sexos, que tanto irá ser valorizada pela obra de Calvino que intercala o diálogo de dois homens com descrições de cidades com nomes femininos.

Casey diz que há uma redescoberta do lugar (como se vê no pensamento dos autores contemporâneos). O autor considera que tradicionalmente o conceito de espaço se sobrepõe ao de lugar, levando ao desaparecimento do segundo. Contudo, desde a sua conceção divina na antiguidade, em que partilhava múltiplas dimensões com Deus, o lugar ressurgiu no renascimento enquanto extensão indefinida, uma entidade com volume.

A identificação do corpo com o lugar é antiga, basta pensar no conceito kantiano de corpo com dois lados. Por seu lado Bachelard confere ao lugar a imensidão da psique. Derrida considera o lugar como evento. Para Heidegger é espaço para Ser. O corpo dá origem ao lugar, o lugar à região e a região ao mundo. Existem, assim, múltiplas maneiras de olhar para o lugar, não havendo uma que se afirme como principal, há assim uma heterogeneidade de lugares. Conforme veremos na nossa análise existem três formas de ver (lendária, imaginada e projetada) sendo que uma delas apresenta logo 55 perspetivas distintas.

O lugar deixou de ser, para a maioria, um contentor, para começar a ser visto como entidade autónoma e até como evento. O lugar implica a existência de um corpo (humano, animal ou de um deus): recupera-se, desse modo, a ideia de Arquitas de Tarento. As experiências corporais de movimento descrevem percursos por lugares distintos, assinalando diversas posições no espaço. A meu ver, o lugar contemporâneo ganhou autonomia em relação ao espaço de origem: o homem é senhor do seu destino.

Na minha perspetiva, no pensamento dos últimos filósofos aparecem valorizados o papel da imaginação na construção do lugar (com Bachelard e Derrida), o papel do lugar real (com Foucault), o papel da ação do homem (com Deleuze e Guattari), o papel da mulher na relação com o espaço (com Irigaray). Na generalidade, o papel desempenhado pelo homem ganhou relevo em relação às forças cósmicas sobrenaturais. Considero que há, assim, quer no passado, quer no presente, alguns autores que se aproximam do lugar lendário (Platão), outros que se ligam ao lugar imaginado (Bachelard e Derrida), outros ao lugar projetado (Foucault e Derrida). Em todos existe uma justificação para a diferenciação do espaço no lugar. Ao

contrário de Augé, que analisa a situação ao nível da estrutura social e da história, em Casey existe um papel ontológico (no que concerne ao presente) e cósmico (no que se refere à antiguidade clássica) responsável pela diversidade de lugares existentes.

### 1.3 Utopia

O conceito de “utopia” está associado à obra com esse nome da autoria de Thomas More, significando pela sua etimologia um “lugar que não existe” mas que poderá ser construído no futuro. Representa uma realidade ideal cujos critérios mudaram consoante os tempos, assim corresponderão a situações distintas se nos situamos na Atenas de Platão, no renascimento de More ou na atualidade. Para os locais que se encontram em análise (lendários, imaginados e projetados), trata-se de um conceito fundamental pois será comum às três condições. Apresenta-se a seguir uma breve descrição deste lugar que na altura da publicação de More foi fator de comparação com as sociedades da época e continua a ser. Curiosamente, tal como acontecerá com *As cidades invisíveis* de Italo Calvino o relato é o de um explorador, um marinheiro, Rafael Hitlodeu, que adquiriu a sua sabedoria através da experiência, visitando lugares imaginários em simultâneo com reais.

O nome Utopia terá a sua origem no primeiro governante desta ilha que através da construção de um canal no istmo que a ligava ao continente a transformou numa ilha em forma de crescente. A ilha contém 54 cidades sendo a capital Amaurota, que significa «cidade sem habitantes», «cidade fantasma» ou «Castelo no Ar», situada no centro da ilha.

Todas as pessoas trabalham nos campos de forma alternada, mas possuem igualmente um outro ofício. Não existem ocupações com coisas supérfluas o que leva a haver um excesso de produção acumulado e uma redução do horário de trabalho para seis horas. As exportações são vendidas a preços razoáveis e um sétimo é oferecido aos pobres do país que importa.

Utopia é uma república onde não existe propriedade privada e onde ninguém tem necessidades por satisfazer. “Um rei não dá mostras de autoridade moral ao reinar sobre mendigos, mas sim quando reina sobre súbditos prósperos e felizes.” (MORE 2017:61) Esta sabedoria do soberano já tinha sido defendida por Platão.”Ele compreendeu que o único caminho para tornar um povo feliz consiste em estabelecer a igualdade no usufruto da propriedade.” (MORE 2017:69) A vida é vivida em comunidade, tanto no que se refere a algo

tão comum como a refeição como à criação dos próprios descendentes. O papel do dinheiro é inexistente.

O sistema político é representativo e assenta numa estrutura hierárquica que tem por função regular a organização do trabalho. Poderão existir pessoas que, por funções políticas ou para prosseguirem estudos, não trabalhem, contudo essas situações serão objeto de decisão por parte de quem detém o poder. A sociedade não é igualitária pois os filhos submetem-se aos pais, as esposas aos maridos, e todos se submetem aos mais velhos sendo a pessoa de mais idade a que governa a ilha. Tanto homens como mulheres cumprem serviço militar mas apenas para prever futuras situações em que seja necessário defender o país. Quando existe sobrepopoamento os Utopianos criam colónias no continente em regiões que tenham terras por utilizar se tiverem oposição por parte de ocupantes prévios declaram-lhes guerra. Em caso de combate preferem morrer a entregar-se, apesar de recorrerem principalmente ao uso de mercenários, mas respeitam os adversários e não provocam devastações nos seus territórios. Os Utopianos revelam ainda curiosidade relativamente à compreensão das diferentes culturas existentes.

Existe tolerância religiosa para múltiplos cultos, embora a religião oficial seja uma mistura de mitraísmo e cristianismo. Os Utopianos acreditam que os mortos se encontram presentes entre os vivos. O direito a por fim ao sofrimento, desde que aprovado pelos poderes temporais e seculares, é permitido. O serviço à comunidade com um sentido religioso é adotado por alguns.

O prazer é visto como objetivo do ser humano, mesmo para os mais virtuosos. Existem prazeres físicos e mentais, residindo a virtude em viver de acordo com a natureza. “Quando a natureza nos incita a ser bons e prestáveis para com o próximo, não nos manda ser impiedosos e cruéis com os outros. Assim, eles concluem que a própria natureza prescreve uma vida de alegria (isto é, de prazer) como o objetivo da vida.” (MORE 2017:131) Um prazer duradouro é preferível a um transitório e deve-se evitar tanto o sofrimento como o cativo dos prazeres dos sentidos. O maior prazer é a saúde. A caça é abominada e apenas os talhantes matam, sendo todos eles escravos. Os Utopianos desprezam o ouro e as pedras preciosas embora aceitem o primeiro, juntamente com o ferro, para pagamento das suas exportações.

O casamento é monogâmico e o adultério e as tentativas de sedução são punidos. A pior punição para os crimes é a escravatura.

Na minha perspectiva, fica demonstrado que Utopia é uma condição ideal para a sociedade, que busca a perfeição nos modos de vida e na forma de organização e pode surgir nas três formas em análise: na lenda (como manifestação de fé), na imaginação (através da associação de imagens e conceitos) ou no projeto (como planejamento com vista à construção), como se confirmará nos lugares dos exemplos escolhidos.

## 2. Lugares lendários: o caso de *Brigadoon*

Um lugar lendário surge sempre que existe a fundação, por razões sobrenaturais, de uma dada realidade associada a outros planos de existência para além dos do quotidiano. Como tal corresponde, normalmente a uma situação ideal que se pretende alcançar.

Segundo Linda Dégh, o processo da lenda tem muito em comum com o processo legal pois torna-se necessário fazer uso de evidências, dar testemunho e mostrar convicção. Quer se trate de uma experiência pessoal ou uma história inventada, a lenda descreve situações anormais. Com a proliferação dos meios de comunicação há também um aumento do número de eventos registados com estas características (sendo que contemporaneamente também há lugar para o rumor e para a lenda urbana).

A lenda diferencia-se do conto por representar conhecimento enquanto aquele é produto da invenção. A lenda diferencia-se da superstição por querer ser real (mesmo que o não seja). A crença na lenda é importante quer para quem conta quer para quem escuta. A lenda apresenta-se, assim, como evento sendo importante a forma como é contada que a inscreve num contexto.

A lenda inscreve-se no folclore, diz respeito a uma tradição (que pode ser adulterada com o passar do tempo). O folclore esteve associado, no passado, a experiências de camponeses ou, numa perspectiva marxista, a vivências da classe explorada (distintas da realidade atual das lendas urbanas). Para ficar a conhecer o folclore a experiência deverá ser direta, no passado isso acontecia em pequenos grupos que, com a massificação da comunicação, aumentaram de dimensão. Tradicionalmente a lenda era de transmissão oral, mas as formas como é contada atualmente alteraram-se.

A definição dos irmãos Grimm, inscrevem a história da lenda num contexto histórico-geográfico. Para eles as lendas incluíam-se em três grupos (mitológicas, históricas ou

etiológicas). Muitos outros autores classificam a lenda em vários outros subgrupos. A lenda não é, na forma original, um produto artístico mas sim uma descrição de um evento verdadeiro. Para Dégh, segundo Brunvand, a lenda procurará explicar o que acontece no mundo natural. (Há uma explicação para o que acontece em Brigadoon.)

Segundo Dégh, a lenda procura preservar a tradição, que começou por abranger apenas o passado, pré-histórico (mitológico), mas que atualmente se reporta a eventos do passado recente. A lenda apresenta-se, nesse contexto, como fantasia criativa. Com a migração humana e a diversificação das formas de comunicação as lendas deixaram de ser locais para serem património nacional ou internacional.

Linda Dégh refere que quantos mais elos na cadeia de transmissão da lenda maiores as perdas na veracidade daquilo que se reconta, principalmente a partir da quarta pessoa envolvida. Daí a importância de se contar a lenda na primeira pessoa, como tendo vivido uma experiência real – em primeira mão. A lenda representa algo de demonstrável e apresenta-se objetivamente. Existem, contudo, reconstruções poéticas desta realidade, principalmente quando se contam na terceira pessoa.

Acreditar, para Dégh, representa subjetividade e distingue-se de conhecer, que representa objetividade, sendo que ambos os processos estão presentes na transmissão da lenda, aproximando-a de um conto mágico, no que se torna muitas das vezes. “The legend is a legend once it entertains debate about belief. Short or long, complete or rudimentary, local or global, supernatural, horrible, mysterious, or grotesque, about one’s own or someone else’s experience, the sounding of contrary opinions is what makes a legend a legend.” (DÉGH 2001:97) Questionar a realidade é, na minha perspetiva, a função da lenda.

A lenda caracteriza-se, então, na minha perspetiva, por ter “amarras” na realidade (sejam elas espaciais ou temporais ou históricas: situa a ação em lugares conhecidos ou reconhecíveis; situa as personagens num tempo específico, ou põe em cena personagens que existiram historicamente), ou seja, temos referências contextuais concretas. No caso em análise, o filme *Brigadoon* de Vincente Minnelli, a lenda teria conotações com os lugares originais da Alemanha que surgem e tornam a desaparecer, sendo que a história da aldeia escocesa que deles se torna depositária tem o papel do contador de histórias na personagem do mestre-escola, que relata oralmente os eventos na primeira-pessoa, portanto em primeira mão: inscreve a lenda. O filme em si, dadas as características da sua linguagem também poderá ser considerado uma lenda, por mostrar eventos extraordinários em contraste com a

realidade comum e também por demonstrar a importância da crença. Na obra que está na origem do filme, *Germelshausen*, quem conta oralmente a lenda é a figura do lenhador. Espero demonstrar o seu caráter lendário e ideal (utópico) pela análise de obras sobre realidades sobrenaturais e por obras sobre a linguagem fílmica, onde as características do filme de Minnelli se encontram ancoradas para criar um «Outro mundo».

No filme *Brigadoon* o “lugar” tem, periodicamente, aberturas para uma outra dimensão com características mágicas que obriga, para a sua manutenção, à permanência dentro das fronteiras dos seus habitantes. O “tempo” tem um caráter dual, decorre linearmente no mundo ordinário e no espaço mágico que foi criado em Brigadoon fica suspenso de cem em cem anos.

O filme de Vincente Minnelli, *Brigadoon*, refere-se a um local lendário na Escócia com esse nome, onde o tempo tem características especiais, visto que essa terra apenas é visível durante um dia de cem em cem anos. A lenda é a transposição de uma outra lenda alemã referente à obra de 1860 *Germelshausen*, que erradamente foi atribuída aos irmãos Grimm mas que de facto é da autoria de Friedrich Gerstäcker. No filme os habitantes de Brigadoon, ao acordarem, são alertados acerca do espaço que podem percorrer sendo estabelecidos os limites mágicos que, se forem transpostos, levarão à condenação de todos. Dois caçadores, que simbolizam aqueles que procuram algo, encontram por acaso a povoação. Um deles enamora-se de uma jovem que, após algumas hesitações, o leva ao mestre-escola o qual explica a natureza do lugar que ficou protegido da influência nefasta das bruxas no século XVIII, tornando-se oculto, graças às orações do seu pároco. A natureza da imagem fílmica, com os cenários elaborados, é utilizada intencionalmente por Minnelli, que apesar de ver frustrados os seus planos de filmar diretamente na Escócia, recria, em estúdio, o universo dos vales e montanhas onde a misteriosa bruma serve de zona de transição entre os mundos.

*Brigadoon*, dirigido por Vincente Minnelli, tem argumento de Alan Jay Lerner, coreografia de Gene Kelly, que juntamente com Van Johnson e Cyd Charisse são os principais intérpretes do filme. O filme começa com os caçadores Tommy Albright (Gene Kelly) e Jeff Douglas (Van Johnson) perdidos nas montanhas da escócia e que, quando amanhece, encontram uma povoação que não consta dos mapas: Brigadoon. Os habitantes desse lugar despertam e dirigem-se para o mercado vestidos como antigos escoceses. Os caçadores chegam também ao local e participam nos preparativos de um casamento, bebendo, cantando e dançando a convite do noivo. Tommy Albright, que deixara a noiva em Nova Iorque, conhece Fiona Campbell, por quem se apaixona após terem cantado e dançado juntos. Segue-se o

casamento, precedido de uma cerimónia com os oito clãs da povoação. A seguir sucede-se uma dança em que um dos participantes, apaixonado pela noiva e preterido por ela, quer beijá-la à força. Impedido de tal, decide abandonar Brigadoon, o que condenaria a localidade e todos os seus habitantes. Dá-se então início a uma perseguição que termina com a morte do fugitivo por via de um disparo accidental de Jeff Douglas. Fiona está certa do seu amor, mas Tommy Albright demonstra ter ainda algumas dúvidas se vale a pena largar tudo por amor. Entretanto Jeff Douglas foge ao amor que despertou numa pastora local. Tommy Albright descobre que a bíblia da família Campbell tem a data de 24 de maio de 1755 e fica confundido. O mestre-escola (interpretado por Barry Jones) consegue esclarecê-lo e diz-lhe que, apesar de nenhum dos habitantes de Brigadoon poder sair dos limites da povoação o que provocaria o seu desaparecimento para sempre, um forasteiro poderá viver aí se o seu amor for suficientemente forte. Tommy Albright, dança e canta com Fiona Campbell e decide permanecer em Brigadoon, mas o seu amigo convence-o a regressar a Nova Iorque, onde tinha todo o futuro à sua espera. Sem saber bem o que fazer, abandona Brigadoon, que desaparece na bruma noturna. Em Nova Iorque, no entanto, Tommy não se consegue esquecer de Fiona e di-lo a Jeff. Após ter rompido o seu noivado, Tommy, por sua vez, persuade Jeff a acompanhá-lo de volta à Escócia, onde procura encontrar Brigadoon. Quando se encontrava a lamentar a sua sorte por não poder voltar a ver Fiona, a força do seu amor faz com que as brumas levanten e revelem Brigadoon, onde uma Fiona despertada o recebe.

O filme baseia-se numa peça de teatro da autoria daquele que viria a ser o seu argumentista, Alan Jay Lerner (que se interessa por narrativas irreais). Gene Kelly queria a peça filmada na paisagem natural da Escócia, mas o mau tempo levou a que a peça fosse rodada integralmente em estúdio. Para Minnelli e o cinegrafista Preston Ames, que queriam um lugar fora do tempo e do espaço a construção do cenário gigantesco serviu os seus intentos e a dimensão da paisagem e da vila também agradou a Kelly, responsável pela coreografia. A fotografia do filme, exuberante como é o normal em Minnelli ficou a cargo de Joseph Ruttenberg, que consegue captar a magia dos cenários apesar de trabalharem com um formato novo na altura: o CinemaScope. “Minnelli no tiene problemas con el CinemaScope, se adapta a la perfección a su personal estilo. Se queda del nuevo formato porque cree que más que alargar la pantalla por los laterales, le quita espacio por arriba y por debajo, pero saca el máximo partido de él.” (TORRES 1995: 232) “Gracias al CinemaScope sus planos son todavía más largos y suntuosos, su cámara en continuo movimiento se pliega aún más a las evoluciones de sus personajes y éstos aparecen todavía más envueltos por los decorados que definen sus personalidades.” (TORRES 1995: 233) Gene Kelly esteve no projeto desde o início

mas Cyd Charisse (que é dobrada nas canções por Carol Richards) foi a terceira opção para o papel de Fiona. Van Johnson é também a terceira escolha, mas ao contrário de Charisse, que tem um dos seus melhores papéis, o seu desempenho não convence. Frederick Lowe encarregue da música, recorre a adaptações de canções tradicionais escocesas e a peças de Brahms. Apesar de ser um dos filmes mais pessoais e mais bem conseguidos de Minnelli, para o crítico Augusto Torres falta-lhe estrutura, pela personagem mal conseguida de Jeff Douglas (que nunca consegue ser o contraponto realista para a sonhadora de Tommy Albright) e por encerrar vários falsos finais. O filme devia terminar quando Tommy decide ficar em Brigadoon e a personagem não deveria ter sido tão facilmente convencida a regressar à sua normalidade quotidiana de Nova Iorque. A cena nessa cidade, rodada no bar não está, para Augusto Torres, enquadrada no resto do filme, assim como a curta cena no regresso à Escócia.

Na descrição que o *Dicionário de lugares imaginários* faz de Brigadoon duas datas se destacam. O dia em que aconteceram pela primeira vez milagres no lugar, 22 de maio de 1753. “Nesse dia, o pastor local, o Sr. Forsythe, horrorizado pela presença de bruxas nas redondezas, rezou para que a aldeia fosse impedida de cair em tentação pelo sono e acordasse apenas uma vez a cada cem anos. [...] O pedido foi concedido, a custo da vida do Sr. Forsythe, mas a condição do milagre era a de que nenhum habitante poderia abandonar Brigadoon, sob pena de a aldeia desaparecer para sempre; a ponte que permite a saída do vale é a fronteira que ninguém pode ultrapassar.” (MANGUEL e GUADALUPI 2013: 121) O Sr. Forsythe será então o “santo” fundador da lenda associada a Brigadoon.

O segundo milagre ocorre na sequência dos acontecimentos do dia 24 de maio de 1953, quando os turistas que chegaram por acaso à localidade decidem voltar à região para um deles poder concretizar o seu amor por uma das habitantes de Brigadoon. Na descrição que esta obra faz do local “Brigadoon é constituída por pequenas casas de pedra em torno da Praça McConnachy.” (MANGUEL e GUADALUPI 2013: 121) Este centro da localidade irá ser o ponto do reencontro entre os amantes.

Em *Brigadoon* existe, assim, a presença central da praça como espaço onde ocorrem a maior parte dos encontros e reencontros. Como acontecerá com os lugares projetados o comércio e os serviços (trocas de informações mundanas) situam-se aí. Outros lugares a destacar seriam o redil, local do enamoramento dos pais da pastora; a casa do mestre-escola que se situa no cimo de uma colina e as ruínas da catedral no meio da natureza, lugar sagrado por excelência.

A condição temporal para os habitantes de Brigadoon, a meu ver, não se caracteriza pela imortalidade mas apenas por uma experiência em que o tempo decorre de forma lenta com os dias com a duração de séculos, permitindo uma existência pacífica à parte do conturbado mundo contemporâneo. Para Jeff tal como para Harry que procura fugir de Brigadoon, condenando todos, esse lugar é visto como uma prisão e a sua permanência lá como uma condenação, não estão em paz consigo próprios. No final Jeff acompanha Tommy até à ponte mas não a atravessa (sendo que os dois foram agraciados com a convocação para fazerem parte desta comunidade mas apenas um progride, por ter descoberto o amor, enquanto o outro não altera a sua condição por ter recusado o amor da jovem pastora). Jeff incompatibiliza-se de forma drástica com Brigadoon ao causar a morte acidental de Harry.

Brigadoon encontra-se na situação de muitos outros lugares lendários, separados do mundo comum por se encontrarem noutra dimensão, noutro plano (subterrâneo ou submerso) ou isolado (pela névoa, pelo mar ou por ambos). No caso de Brigadoon a diferença reside na dimensão temporal. De referir ainda a intemporalidade que se encontra nas ruínas da catedral na natureza onde se realiza a cerimónia do casamento.

A estrutura narrativa do filme compreende, na minha opinião, três momentos: o período que vai até ao abandono do “paraíso”, que é Brigadoon, por Tommy, (para quem a partida corresponde a uma «morte» em relação ao que fica para trás), um segundo período em que mergulha na alucinação e no ritmo vertiginoso que caracterizam a vida em Nova Iorque (um espaço sem identidade própria), e um terceiro e último período que compreende o regresso a Brigadoon que reaparece graças ao milagre do amor que une Tommy a Fiona. Discordo de Torres e considero essencial a existência das três partes e penso que há um acréscimo de significados que não aconteceria se Tommy tivesse permanecido imediatamente em Brigadoon. Tommy transforma-se quer em Brigadoon, quer em Nova Iorque ao relembrar a aldeia escocesa em contraste com a sua vida comum. *Brigadoon* é uma lenda enquanto filme e enquanto narrativa do mestre-escola inscrita neste.

## 2.1 Germelshausen

A obra *Germelshausen* de Friedrich Gerstäcker é tida como a origem da ideia para o filme de Minnelli. Nela encontram-se alguns dos elementos principais do enredo: o facto de a localidade aparecer de cem em cem anos apenas por um dia, o encontro entre os jovens de

mundos distintos e o nascimento da paixão entre eles, a ponte, a festa e a dança. Há, contudo, diferenças: em *Brigadoon* a atmosfera é paradisíaca e aqueles que a alcançam são abençoados, enquanto que em Germelshausen aqueles que lá permanecem são amaldiçoados. Talvez a diferença resida no facto de Brigadoon ter tido a sua origem num testemunho de fé e Germelshausen ter a sua origem no cristianismo herético. Mas as aparências, por vezes enganam e as semelhanças são, neste caso, mais importantes que as diferenças como se verá na breve descrição da obra de Gerstäcker.

A obra inicia-se, no outono de 1846, com um viajante que transporta um caderno de esboços que vai efetuando ao longo do seu percurso. “At one point, indeed, a road did branch off to the right, but it looked to him unpromising, and besides, it would lead him too far of his way, so he stuck to his original track a little longer, until he at length came to a limpid mountain stream, across which he could discern the ruins of an old stone bridge.” (GERSTÄCKER 1900: 2) O viajante que, ao contrário do que acontece no filme, caminha sozinho, fica fascinado com a paisagem. Ao continuar a andar vê uma jovem que parece procurar algo ou alguém. O viajante chama-se Arnold e é pintor. A rapariga, uma camponesa que se vestia de maneira peculiar, corre na direção de Arnold.

Na breve conversa, que entretanto têm, fica-se a saber que ela espera o namorado, Heinrich, filho do presidente da terra vizinha, temendo que ele tenha morrido. Arnold que tinha estado em casa deste último não lhe conhecia filho nenhum com esse nome. Enquanto a conversa decorria, à distância ouvia-se o sino (quebrado) de uma igreja. Arnold propõe à jovem que o deixe fazer um retrato seu. Ela fica a conhecer o seu ofício e sugere-lhe que recupere as pinturas da igreja da sua terra, Germelshausen. Diz-lhe também o seu nome: Gertrud. Faz também uma referência surpreendente à ausência de Heinrich dizendo que se ele não aparecer até às onze horas da noite terá de esperar para que o seu dia surja de novo. Após um convite para jantar (que antigamente correspondia ao almoço e a ceia ao jantar) o Arnold e a Gertrud põem-se a caminho da terra desta.

A aldeia, mais próxima do que o som do sino fazia supor, estava imersa numa estranha névoa apesar de estar um dia de sol, tornando a luz amarelada. Ninguém saudou Arnold, o que o admirou. Gertrud disse-lhe que era por ser hora de jantar e que à noite os encontraria mais sociáveis. Arnold, contudo, espera não ser um incómodo intruso, pois gosta de estar rodeado de rostos amigáveis. Arnold diz a Gertrud que se estivesse no lugar de Heinrich não teria faltado ao encontro e ficaria com ela até ela o desejar.

O aspeto da casa dos pais de Gertrud (seu pai era o presidente da sua terra) era conforme o da aldeia: abandonado. Após ficar a conhecer os habitantes da casa, Arnold foi introduzido na sala de jantar na altura em que a refeição foi servida, havendo lugar a uma pequena pausa antes do presidente da localidade dizer para começarem a comer. A acompanhar a refeição um vinho especial. “The glorious beverage ran through Arnold’s veins like liquid fire; never in his life had he tasted anything like it. Gertrud drank some too, and so did the old lady, who later seated herself at her spinning wheel in the corner and in a low voice sang a little song of the merry life in Germelshausen. The mayor himself seemed a different being.” (GERSTÄCKER 1900: 19-20)

Da janela vê-se no exterior um funeral com seis homens a transportar um caixão e um idoso a levar uma menina pela mão. Gertrud desvia a atenção de Arnold dizendo-lhe para descansar dando um passeio antes do baile noturno.

Tendo o presidente sido informado que Arnold era pintor e que tinha desenhado Gertrud diz-lhe que só poderá manter o desenho se colocar na mesma folha, em fundo, o funeral. Arnold faz as alterações necessárias e sai para passear com Gertrud. Arnold pergunta-lhe qual a causa do estranho fumo que está no ar e Gertrud responde-lhe que é vapor da terra.

Por todo o lado as habitações estão desleixadas e os jardins encontram-se como se tivessem sido abandonados há muitos anos. A pronúncia dos habitantes é estranha para Arnold que pergunta se saem pouco da sua terra, o que Gertrud confirma. Arnold fica igualmente surpreendido por Gertrud ignorar o que se passa no mundo atual, nomeadamente no que se refere aos seus desenvolvimentos tecnológicos.

O passeio leva o par até ao cemitério onde encontram uma campa com indicação de Anna Maria Bethold que teria vivido de 1188 a 1224 e que Gertrud diz ter sido a sua mãe. Não encontram campas de períodos recentes, sendo a maioria do século X. Arnold é informado que ninguém vai à igreja, pois discordaram do Papa e só quando lhe voltarem a prestar obediência o poderão fazer, contudo, o sino da igreja continua a tocar marcando as horas.

Gertrud promete a primeira dança da noite a Arnold, o que o torna feliz e triste ao mesmo tempo pois trocam enigmáticas palavras: Gertrud diz a Arnold que o amanhã só chegará após uma longa noite. Chegados ao salão do baile dizem a Arnold que a vida na localidade é alegre e que o “intervalo” passa depressa. Arnold e Gertrud dançam pela noite fora.

A alegria era contagiante e todos bebiam vinho, o que a aumentava. Arnold e Gertrud partilham o mesmo copo. Apenas quando se ouviam as badaladas do sino da igreja (das oito, nove, dez e onze da noite) havia lugar a um momento de silêncio na diversão geral. Gertrud apercebe-se, a partir de um brinde de Arnold que este ama a mãe mais do que a sua vida e que a sua separação seria insuportável para ela. Tendo isso em consideração decide levá-lo até à estalagem que fica nos limites da localidade e despede-se dele, tratando-o pelo seu nome cristão e dizendo-lhe que por o amar ele deverá abandonar o local.

Após dar um beijo, abraçando Arnold, Gertrud deixa-o e regressa à localidade dizendo-lhe que quando o ouvir as badaladas do sino da igreja a dar as doze horas deverá voltar à entrada da estalagem e procurá-la. Arnold obedece a Gertrud e, quando o sino dá as horas, sai da estalagem, mas a música que tinha parado não volta a tocar e não consegue encontrar o caminho para a aldeia. Volta à estalagem ao local onde Gertrud disse que estaria.

Depois de o dia nascer foi em vão que Arnold procurou Germelshausen, não havendo qualquer caminho nem à esquerda nem à direita. E, tal como na noite anterior, vê-se atolado num pântano e é levado a desistir após várias horas, decidindo procurar na próxima aldeia um mapa da região de modo a poder encontrar Germelshausen.

Enquanto Arnold admira o retrato que fez de Gertrud surge um lenhador com um cão. Decide perguntar-lhe qual é a aldeia que fica mais perto. O lenhador diz-lhe que é Dillstedt. Perguntando-lhe por Germelshausen que ficaria na região pantanosa, o lenhador diz-lhe que a terra que conhece por esse nome terá existido há centenas de anos, segundo a lenda e que aparece um dia de cada cem anos no local onde se encontra o pântano (será uma terra amaldiçoada onde nenhum cristão deverá entrar). Arnold apresenta a sua versão dizendo que esteve dentro da localidade: que comeu, bebeu e dançou lá, e mostra o desenho de Gertrud para comprovar a originalidade dos fatos dos estranhos habitantes. O lenhador não reconhece a existência do uso de tal vestuário. Arnold diz ao lenhador que irá encontrar forma de regressar a Germelshausen e despede-se do local.

No prefácio do livro de Gerstäcker tecem-se algumas considerações sobre o autor e a obra. Assim, fica-se a saber por Richard Minckwitz que “his life was always that of a wanderer” (*apud* GERSTÄCKER 1900: v), o que é importante pois coloca-o numa posição de proximidade em relação à personagem de Arnold, uma vez que passou grande parte da vida em viagens. Também refere o seu gosto por terras, costumes e objetos desconhecidos (dos europeus). Refere-se que é um autor que trata os mitos com humor. Além disso diz-se também que

lendas como a de Germelshausen são comuns em terras alemãs. Pelo que não é de estranhar que o autor nelas se inspire, promovendo a sua nação, através da beleza do relato, fazendo esquecer necessidades materiais pela satisfação mental.

A obra *Germelshausen* que inspirou *Brigadoon* contém o relato de um enterro no qual intervêm, a meu ver, diretamente sete pessoas e passivamente duas outras. As sete que intervêm diretamente são os seis que transportam o caixão e o morto que não se vê. Representa um ciclo. Os dois que acompanham o funeral: o velho e a menina representam a transformação e o renascimento. Também no filme há lugar a uma morte. Este fenómeno permite criar «um espaço» na comunidade que poderá ser ocupado pelo visitante se este assim o desejar.

Este texto, contudo, apresenta a origem das características mágicas do lugar com uma razão oposta à de *Brigadoon*, pois assenta na falta de fé. De referir, nesse sentido que, no início do filme, o protagonista antes de avistar *Brigadoon* sente-se na floresta como se estivesse numa catedral. Há também a fé no milagre do fundador da *Brigadoon* intemporal: o falecido reverendo. Finalmente é a fé no amor que consegue, pela segunda vez, abrir a passagem para a localidade. O facto de acreditar torna-a real, através de um processo progressivo de recuperação constante das memórias dos acontecimentos na Escócia enquanto está em Nova Iorque.

Segundo KRUMPELMANN (1948) existem semelhanças entre ambas as histórias nos festejos que apresentam e no papel das datas para a decifração do carácter mágico do lugar.

## 2.2 A perspetiva de António de Macedo

Segundo António de Macedo, na sua obra *A provocadora realidade dos mundos imaginários*, “quer queiramos quer não, quer gostemos quer não, vivemos num universo «fantástico» onde os interstícios do «real» se revelam, quando penetrados e desvendados, mais fantasticamente reais do que o real bem-comportado das nossas crenças quotidianas. Assim sendo, limitemo-nos a constatar humildemente e maravilhosamente, tal como o fez Francis Bacon, chanceler de Inglaterra e filósofo, há mais de quatrocentos anos, quando disse que *o nosso universo é um lugar de encantamento mágico.*” (MACEDO 2016: 14) O autor considera que existem ao longo da história vários lugares maravilhosos, fantásticos, que

apesar de terem tido existência real são suportados pela imaginação e pela crença, lugares como os Jardins Suspensos da Babilónia e «Pasárgada capital do Império Persa». “Espaços urbanos edificados no infinito reservatório da imaginação humana, que não conhece limites de espaço-tempo, ou melhor de espaços na periferia dos tempos”. (MACEDO 2016: 21) Outros há, contudo, matéria da invenção e dos sonhos, que terão uma existência lendária como Iram-das-Mil-Colunas, a Cidade de Bronze, Agartha, Shambhala ou Amaurotum. Muitos destes lugares foram criados ou recriados pela literatura e pelas outras artes, havendo influências e partilha de características entre as várias obras e lugares descritos. Muitas vezes o nome transpõe-se de um lugar para outro. Para este autor há também um carácter transformador para o Ser associado à geografia e urbanização destes lugares. Nos casos em estudo, em *Brigadoon* essa dimensão poderia ser associada à ponte que se atravessa e à névoa que oculta ou revela a localidade, ou ao percurso narrativo d’*As cidades invisíveis*, ou ainda a projetos de Le Corbusier ligados à espiral logarítmica com a utilização do *Modulor*. Para Macedo os espaços que a imaginação oferece ao ser humano não conhecem limites.

António de Macedo considera na obra referida também o papel no imaginário de livros que não existem, “outros existem mas são misteriosos e indecifráveis”. (MACEDO 2016: 43) Os exemplos abundam, e o livro em análise de Italo Calvino, poderá em parte caber nesta última categoria pelos atributos utilizados na descrição das «cidades invisíveis» que se desdobram em múltiplas interpretações. O facto de haver certos livros que não se deixam decifrar a uma primeira leitura tem a ver com os níveis de profundidade utilizados pelo autor e pelos mistérios que encerra. Macedo começa por designar dois grupos, um para os livros que não existem porque foram destruídos, outro para os que nunca foram escritos, mas acrescenta os livros que não querem ser escritos e os que não querem ser lidos (por exemplo o *Codex Rohonczi* e o *manuscrito Voynich*, que remetem para alfabetos inexistentes mas com estrutura linguística). O autor acaba por considerar esses mistérios como estando ligados a outras dimensões ou serem de origem extraterrestre.

Concordo com António de Macedo quando ele refere que existem realidades cifradas cujo acesso e entendimento implica o conhecimento de determinados códigos. Para se permanecer em Brigadoon torna-se necessário a experiência do Amor. Um dos caçadores é bem-sucedido o outro falha o «teste», pois não se encontra ainda preparado para amar.

### 2.3 A perspetiva do Dr. Bob Curran

No que respeita às várias associações possíveis de Brigadoon com outros lugares lendários de referir a importância dos aspetos mágicos neles presentes, pois são quase todos de difícil localização por se ocultarem atrás de névoas, no tempo, estarem submersos ou serem subterrâneos, ou exigirem pré-condições para o acesso (comportamentos positivos e negativos por parte do ser humano.) Brigadoon é um desses casos (ocultando-se na névoa e no tempo).

*Lost Lands, forgotten realms* do Dr. Bob Curran é uma obra que introduz o leitor na realidade dos universos fantásticos do passado, entre eles Brigadoon. O autor começa por questionar a razão por que esses lugares exercem um fascínio tão grande sobre o ser humano. Para Curran a realidade fantástica coexiste com a quotidiana como ele próprio refere. Brigadoon, terra mítica que terá desaparecido na Escócia em 1754, enquadra-se nos mitos do perdido jardim do Éden, sendo um lugar paradisíaco pertence a uma outra dimensão distinta da comumente experimentada. A lenda é associada à de Garmelshausen, local que aparece por breves momentos em terras alemãs. Curran considera que existem referências a outras terras com estas propriedades na Cornualha e em França. Para o autor, na Irlanda, existem espaços que se assemelham embora consistam apenas em casas que aparecem e tornam a desaparecer. São lugares mágicos, como a ilha de Avalon ou a terra de Oz. O «outro mundo», cujas fronteiras esporadicamente se entrelaçam com as do nosso, existe em numerosas tradições. Os contatos com o outro mundo terminam muitas vezes com o retorno à mortal realidade quotidiana.

Os locais do outro mundo estão, assim, localizados noutras dimensões e foram descritos por várias tradições, desde os antigos gregos e hebreus aos nórdicos como lugares para habitar depois da morte, por vezes como recompensa ou castigo, após julgamento, pelo modo como se viveu. Neste sentido, respondem ao desejo humano de conhecer alguma coisa da vida após a morte. “Those who visited it in their dreams were often inspired, and composed great poetry or music as a result of their visitation. All the same, descriptions of it remained unclear, and there was no real indication as to where this wondrous land might lie. Some accounts said that it was everywhere, but it couldn’t be seen by mortal eyes; others said that it was somewhere on the other side of the horizon, just beyond the furthest point that the mortal eye could see.” (CURRAN 2007: 12-13) Existem, igualmente, registos de aparições de lugares de “outras dimensões” a populações inteiras com o que sucedeu em 1878 em County Cork na Irlanda. O «outro mundo», na minha perspetiva, encontra-se conectado com a realidade quotidiana, havendo diferentes tipos de formas para lhe aceder.

Um aspeto importante a realçar é que a dimensão temporal é diferente nesse outro mundo. Em Brigadoon a distinção apenas se refere à paragem do tempo por mais 100 anos, nesse caso o tempo não tem o seu efeito sobre a população dessa localidade que «viverá eternamente». Para os cristãos há a considerar que se trata da analogia do Céu (que premeia os comportamentos considerados corretos com uma eterna estadia no paraíso), do Inferno (que castiga pecados mortais com uma eternidade de tormentos) e do Purgatório (que pretende corrigir pela aprendizagem retrospectiva algumas faltas até à entrada no Céu). As ideias do Dr. Curran associadas ao filme de Minnelli relembram as lendas celtas do Outro Mundo, o mundo dos mortos, dos seres híbridos e das divindades, invisível ao mundo dos vivos, mas nem por isso menos real, associados também aos espaços cristãos atrás referidos.

O mito judaico-cristão do Jardim de Éden simboliza o paraíso terrestre, lugar primordial perdido para a humanidade no estado atual. Este mito explica a origem da humanidade e a descoberta da consciência. O Éden representa mais uma aspiração que um local em si. Para os cristãos, o paraíso será o lugar prometido para aqueles que renascem com Cristo após a morte. Brigadoon, na minha opinião, tem algumas semelhanças com este local, por despertar o sentimento de amor em Tommy, a sua condição ideal.

O mundo de Avalon será uma ilha invisível à maioria dos olhos e que ficará a oeste das ilhas britânicas. Apesar da sua conotação com a mitologia céltica a sua origem é grega e refere-se a um lugar abençoado que se alcança, após a morte, por heróis e por trovadores. Situar-se-ia ou no meio do oceano Atlântico ou no norte de África. O lugar encontra-se ligado às tradições druídicas e ao ciclo Arturiano, sendo o lugar de repouso para o rei Artur, ao cuidado da sua meia-irmã Morgana e suas sibilas, aguardando que a Inglaterra precise novamente dos seus préstimos. Outras associações a esta ilha referem-na como local de desembarque de José de Arimateia e repositório do Santo Graal. Será um lugar similar ao Paraíso Cristão. Na obra *Dicionário de lugares imaginários*, Avalon, é descrita como uma ilha no meio de um lago. Tal como acontece com Brigadoon, este local oculta-se ao olhar do homem comum, por vezes entre a névoa.

A tradição nórdica e germânica da gigantesca árvore Yggdrasil é uma outra visão que incorpora vários mundos para além do dos humanos, havendo mundos superiores e inferiores, que se alcançam de acordo com a vida que se viveu. Os mais antigos registos que a referem não dão indicações da sua localização, sendo o seu simbolismo associado ao das grandes árvores ou dos pilares de carvalho. No contexto Cristão foi associada à Árvore da Vida.

Curran descreve mundos submersos ou soterrados, lugares que existiram outrora mas que sucumbiram às forças da natureza. Os oceanos, os furacões, os terremotos e as erupções vulcânicas são responsáveis por alguns destes desaparecimentos que poderão, no entanto, corresponder, nalgumas situações a lendas. As terras submersas correspondem a um lugar especial neste grupo de civilizações desaparecidas, talvez pelos mitos do dilúvio próprios de algumas culturas, em particular a história de Noé. A Atlântida, que albergaria uma cultura muito avançada, corresponde a uma destas terras cuja descrição mais antiga, e de carácter duvidoso, pertence ao filósofo Platão. Lemúria, Mu e Lyonesse (para a qual parecem existir vestígios arqueológicos, perto da Cornualha, no Canal da Mancha) correspondem a outras tantas civilizações cuja existência no passado não está comprovada. Essas terras correspondem ao desejo de que no passado tenha existido uma civilização com soluções para os problemas atuais. A Atlântida, quer tenha existido ou não, tornou-se um ideal. Hy-Brasil refere-se a outro local analisado pelo Dr. Curran podendo ser associado à Atlântida ou à Lemúria. Também é conhecida como ilha verde. É um pedaço de terra que surge do meio das nuvens sobre o mar. Aparecia na cartografia marítima até ao século XIX no meio do oceano Atlântico. É uma ilha afortunada que surgia uma vez de sete em sete anos. Habitada por seres fantásticos que interagem com os humanos que os visitam, e que quando a deixam volta a desaparecer no meio das nuvens.

No que concerne a reinos e cidades desaparecidas o Dr. Curran começa por referir que, para os europeus as outras terras permaneceram, até ao século XVIII, como estranhas, mesmo as realidades dos países vizinhos. “Travel, they say, broadens the mind, but in the early and medieval worlds, it also fed the imagination.” (CURRAN 2007: 173) Assim, havia lugar para o universo fantástico com base nos relatos dos viajantes, que eram possuidores de saberes e experiências alheios aos que tinham permanecido nas suas terras. Gigantes e seres monstruosos rivalizavam com costumes bizarros e terras estranhas, eram ampliados no imaginário coletivo. As viagens de exploração remeteram essas ideias para o folclore e para as histórias.

Shangri-La é um lugar popularizado pelo filme de 1937 *Horizonte Perdido* de Frank Capra. A sua história baseia-se na lenda de Shambhala, um reino perdido nos Himalaias onde se praticaria o budismo tântrico. A sua associação ao Tibete é comum, sendo folcloricamente considerado um dos seus centros culturais, embora lugares na Índia e na China também representem hipóteses para a sua localização. Curiosamente também surge associada ao

Hinduísmo sob o nome de Kailasa. Em qualquer dos casos é vista como um paraíso ou utopia, «epítome de tudo o que é bom e puro».

O reino do Preste João surge referido pela primeira vez numa carta datada de 1165 endereçada ao imperador Bizantino, como sendo um local onde se praticaria na Ásia o cristianismo nestoriano e sendo governado por um descendente dos magos que adoraram Jesus. A carta é um pedido de ajuda pois o reino encontra-se cercado de pagãos e muçulmanos. O imperador reenviou a carta ao Papa, pois não sabia como lidar com a situação, e o Papa ignorou-a, pois viu-a como engodo para uma armadilha muçulmana, pelas riquezas e maravilhas que descrevia como existentes no reino, ou, a ser verdadeira, um pedido de uma corrente de cristianismo considerada herética. A localização mais aceite para este lugar é a Índia.

O *El Dorado* representa o sonho dos conquistadores espanhóis encontrarem as sete cidades de ouro nas Américas, cidades fundadas por bispos espanhóis que teriam fugido durante a reconquista da península ibérica para terras longínquas (a América), com riquezas e que as tinham aumentado através da mineração dos povos indígenas que os aceitaram pacificamente. É uma metáfora para uma riqueza desmesurada, que se sabe inalcançável pelo ser humano.

Bimini, o lugar da fonte da eterna juventude, foi tão procurado como o *El Dorado*. A ideia de ser jovem eternamente tem sido tema recorrente na imaginação do ser humano e a lenda estaria associada às águas mágicas de determinada fonte que, após serem ingeridas, provocavam o prodígio. Para além de Bimini, existem referências às propriedades mágicas da água de Bethsaida, que seriam curativas e descritas nos evangelhos, e Siloam, que teria a faculdade de conferir a eterna juventude. Ao longo dos séculos, muitos foram os que procuraram essa fonte milagrosa, sendo que um dos mais famosos foi Alexandre o Grande. A prática da Alquimia, a produção da Pedra Filosofal e da Tábua de Esmeralda, foram durante os séculos XIII e XIV responsáveis por um acréscimo de relatos sobre a fonte da eterna juventude, que se situaria ou na Europa, no médio ou no próximo oriente. Alguns dos relatos chegam a associá-la ao reino do Preste João. Bimini corresponde a um lugar, a uma ilha ou a uma pessoa e está associada na mitologia Arawak à fonte da eterna juventude, sendo a sua tradução literal: «mãe de todas as águas».

O Dr. Curran estuda também os mundos subterrâneos. Estas histórias surgem em vários relatos da antiguidade, que são associados a lugares onde o mal existe. Para outros,

contudo, o mundo subterrâneo está associado ao Paraíso, ou ao Jardim de Éden. É também visto como lugar onde existem riquezas: tais como ouro e pedras preciosas. As civilizações que existirão neste mundo são muitas vezes vistas como mais avançadas do que a nossa, sendo descendentes das civilizações Atlântica, grega, romana ou da antiga mesopotâmia. Há também relatos onde fadas e seres de pequenas dimensões habitarão estes lugares. São lugares habitados por fauna e floras desconhecidas em atmosferas por vezes tóxicas. Um dos relatos chega a colocar um barco Viking numa caverna nos Estados Unidos da América. Outros são de minas que os índios procuram manter ocultas dos europeus, protegendo assim os seus tesouros. Talvez a história mais espantosa sobre esses universos seja a que está associada a J. C. Brown. Este explorador terá encontrado numa caverna, na região da Califórnia, no início do séc. XX, artefactos humanos, esqueletos de homens gigantes, alguns com restos de armaduras, e um mamute. Sentindo-se vigiado no interior da caverna Brown abandonou o local e só voltou lá 30 anos depois, quando, misteriosamente, desapareceu ao tentar localizá-la de novo.

A toca de Judaculla insere-se no conjunto de histórias de cavernas que albergam no seu interior seres monstruosos, normalmente minhocas gigantescas. São lugares onde o herói penetra e defronta o monstro. Judaculla (ou Ulagu) seria a rainha de uma espécie de vespas gigantes com apetite pelo suor humano. Esta passagem da obra do Dr. Curran pode ser associada à lenda de Apolo que mata e esquarteja a Píton e, cujas partes, posteriormente, estariam na origem dos oráculos, nos templos dedicados a Apolo, onde as adivinhas entravam em transe pelos vapores produzidos pela terra. Seria assim uma associação à descoberta do conhecimento oculto. Não podemos esquecer que em Germalshausen também existem vapores que saem da terra.

A lenda das crianças verdes encontra-se também relacionada com a presença humana no mundo subterrâneo. A história encontra-se descrita em vários relatos de monges medievais da Grã-Bretanha nos séculos XII e XIII. As crianças foram encontradas por debaixo de um carvalho com um grande buraco por onde teriam saído (embora investigadores tenham encontrado o caminho impedido pelo desabamento de pedras). No século XIX há também um relato que situa o aparecimento de outras duas crianças verdes em Espanha, mais uma vez um rapaz e uma rapariga.

As colinas ocas (hollow hills) foram outros dos espaços a merecer a atenção por parte do Dr. Curran. Uma delas situar-se-ia no norte da Irlanda perto da localidade de Ballintoy. Teria sido uma cidade transformada em pedra por São Patrício (ou por Deus antes do Dilúvio) devido à imoralidade da sua conduta, mas da qual ainda era possível ter vislumbres através das

aberturas na colina. O local é considerado assombrado. Outra situar-se-ia no sul do México, e consiste na cidade abandonada do Monte Alban, de uma civilização subterrânea, nas proximidades da localidade de Liyobaa. Também tem carácter sombrio, sendo até considerada como entrada para o Inferno. Outros dois lugares são referidos como existindo no Peru, que tal como os mexicanos estariam relacionados com espaços onde se realizavam sacrifícios humanos. Na Nova Inglaterra e na Carolina do Norte, nos Estados Unidos da América, existem rochedos considerados «carecas» (balds) por serem redondos e não terem qualquer vegetação. Segundo algumas lendas alguns destes rochedos ocultam entradas para mundos subterrâneos, sendo como no caso da história do Reverendo W.T. Hawkins a causa do seu misterioso desaparecimento em nos anos 30 do séc. XX.

O mundo conterà, assim, lugares extraordinários e desconhecidos para o homem comum. Os seres e energias que povoam estes locais tanto podem ser benéficos como constituir um perigo para a humanidade. É importante não esquecer também o papel da imaginação e interpretação que os viajantes usam quando descrevem as suas viagens a locais desconhecidos dos seus ouvintes. “It was in fact the sheer inaccessibility of such places that allowed imagination and speculation to run riot. Whether it was some unreachable island lying in uncharted waters or some almost forgotten realm now lost to history, the impulse was the same – to imagine and to speculate.” (CURRAN 2007: 397) Estas considerações não significam que os locais não existam ou existiram, pois alguns têm vestígios que o atestam. “Even if such places do not actually exist outside the human mind, they are an important part of our culture and of who we are in relation to the wider world. They are, in fact, the summation and the crystallization of all our own (and our society’s) hopes and fears in a “tangible” and concrete form. And while they never appear on any map or chart, they are unquestionably there in our minds and hearts; maybe that is their true location.” (CURRAN 2007: 399)

No que respeita aos lugares descritos pelo Dr. Curran considero que eles importam para o estudo do caso de Brigadoon quando remetem para situações ideais do ponto de vista espiritual, mais do que quando se referem a riquezas materiais como acontece com as minas de ouro ou o mito do *El Dorado*. A forma como este autor termina a sua obra afirmando a localização excecional destes lugares no interior do ser humano quer sejam no coração ou na mente, reforça este carácter místico. Brigadoon existe através da construção mental que dela se faz. No filme torna-se necessário abdicar de todas as vantagens materiais de Nova Iorque para poder aceder às espirituais da aldeia escocesa. Os «outros» e o «Outro mundo», apresentados pelo Dr. Curran, caracterizam quase sempre realidades distintas das do

quotidiano, por isso se aproximam da lenda de *Brigadoon- Germelshausen*, por representarem um universo paralelo onde o extraordinário pode acontecer, mesmo que apenas materialmente. O ser humano acredita nessa «realidade» que tem como referente por ser uma situação ideal (pelas características do lugar e dos seus habitantes), localizada no tempo e no espaço (no passado inacessível, na experiência do presente ou na aspiração futura).

#### 2.4 A perspectiva de Gilles Deleuze

Gilles Deleuze, na sua obra *A imagem-movimento* começa por associar o conceito de imagem-movimento, de conceção bergsoniana, à imagem cinematográfica. Nas suas palavras: “O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto que o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão.” (DELEUZE 1983: 11) O cinema existe na imagem média entre os fotogramas, é criado pela ilusão. Em *Brigadoon*, para mim, esse efeito é ampliado pela música e danças que dele fazem parte e que criam uma nova realidade à experiência do observador.

Deleuze examina a questão do enquadramento, considerando-o tudo o que a imagem compreende, abarca, através dos seus limites, nos quais se inclui a profundidade de campo. O enquadramento introduz limites na imagem, no quadro apresentado. Deleuze indica os ângulos de visão como sendo um pormenor importante no enquadramento, pois a posição frontal, de cima para baixo ou de baixo para cima introduzem pontos de vista diferentes. “Falta o fora de campo. Não é uma negação; este não basta para já não o definir pela não coincidência entre dois enquadramentos em que um seria visual e o outro sonoro [...]. O fora de campo aponta para o que não se ouve e não se vê, logo perfeitamente presente.” (DELEUZE 1983: 30) Até mesmo os sistemas fechados têm implícitos o fora de campo. A função do fora de campo é tanto mais bem executada quanto a realidade não exibida se encontra presente dilatando os limites da imagem. O enquadramento de Minnelli, para mim, é exemplar, havendo apenas um fora-de-campo significativo que ocorre aquando da morte do fugitivo vítima do tiro de Jeff.

Seguidamente Deleuze considera o corte e as mudanças que ele introduz na imagem fílmica. Os cortes móveis relacionam as partes umas com as outras, podendo representar mudanças relativas ou absolutas. O plano introduz movimento ao dividir e subdividir a duração

e voltar a reuni-la. Existe, contudo, um grande movimento complexo que agrega todos os conjuntos de planos, movimentos-parciais e de que o plano é o elemento estruturante. “O plano é a imagem-movimento. Enquanto relaciona o movimento com um todo que muda, é o corte móvel de uma duração.” (DELEUZE 1983: 38) A imagem-movimento extrai parte da sua expressividade do uso da câmara móvel, ou de dispositivos de locomoção. Na minha perspectiva, a dança introduz outro nível de movimentos, para além da atuação dos atores e o registo em câmara móvel, por se caracterizar por coreografias visuais.

No tempo da câmara fixa, havia um ponto de vista único em que se apresentava «uma fatia de espaço». O movimento apenas era dado pelos elementos (personagens ou objetos). O movimento torna-se autónomo pelo uso da câmara móvel e pela montagem, meios que o cinema clássico procura esconder na imagem, até ao momento em que o movimento requer a sua libertação das «condições primitivas». O movimento ocorre através do *travelling*, da montagem, do plano-sequência em que as partes deixam de ser isoláveis com recurso a relações de movimento e profundidade de campo ou do plano-sequência onde os vários planos se fundem num «ante-plano» por múltiplos re-enquadramentos. O plano tem por unidade o movimento. O filme estabelece as relações das partes com o todo, que em *Brigadoon*, a meu ver, só se consegue com a introdução da cena de Nova Iorque e o retorno à aldeia escocesa.

Em *Brigadoon*, na minha perspectiva, há movimento relativo nas danças coreografadas e absoluto na condição temporal da localidade. O filme de Minnelli mostra uma montagem orgânico-ativa própria do cinema americano. Os intervalos de tempo das coreografias e dos diálogos são distintos, criando-se assim diferentes realidades na percepção destes, estamos no âmbito da imagem-percepção na primeira situação onde se apresentam planos de conjunto, mas o próprio movimento altera a sua dimensão e origina a imagem-ação com planos médios. Quando se produz uma reação há imagem-afeção: utilizando-se o grande plano.

Para Deleuze a montagem é a composição de imagens-movimento, para a qual existem várias escolas. As partes têm ainda de interagir para conferirem sentido ao todo. “As três formas de montagem ou de alternância rítmica são: a alternância das partes diferenciadas, a das dimensões relativas, a das ações convergentes.” (DELEUZE 1983:50) É necessário acrescentar que a montagem já existe nos dois momentos que a antecedem: na escolha das imagens a filmar e na própria rotação com os seus enquadramentos.

O tempo pode ser tido em conta no sentido cósmico, orgânico, do movimento do universo, ou no sentido restrito associado a uma determinada ação ou «unidade de movimento». O intervalo de tempo depende de aspetos técnicos da captação da ação e da natureza da representação espacial. O todo do filme representa um tempo em aberto para o passado e o futuro. Em *Brigadoon* a representação momentânea do presente torna-se essencial, na minha perspetiva, pois a aldeia surge e esconde-se no tempo através das brumas.

O cinema permite a aproximação da matéria com uma determinada intencionalidade, logo reconcilia a forma inteligível (Ideia) com a sensível (Gestalt). O modelo de cinema para Bergson está em constante mutação, em que todas as imagens representam apenas hipóteses para uma leitura que assenta no movimento apercebido. A imanência representa o movimento e a mistura entre as partes que o constituem. O plano da imanência é constituído por Luz, sendo que a identidade entre imagem e movimento implica a da matéria com a luz.

O intervalo de tempo no cinema serve para definir imagens e matéria, através do enquadramento que as isola. São as imagens vivas que existem no intervalo entre a captação do movimento e a sua execução. “Chama-se precisamente percepção à imagem refletida por uma imagem viva.” (DELEUZE 1983: 91) A coisa e a sua representação são o mesmo, diferindo apenas nos «sistemas de referência». A reação estará, desse modo, sempre relacionada com algo. Estamos perante a imagem-percepção. Este tipo de realidade ocorre, a meu ver, quando os caçadores no início de *Brigadoon* se deparam com a aldeia escocesa.

A reação em relação à percepção vai encurvar o mundo à volta do centro percetivo. “Esta é a segunda transformação da imagem-movimento: ela devém *imagem-ação*. Passa-se insensivelmente da percepção à ação. A operação já não é a eliminação, a seleção ou o enquadramento, mas a encurvação do universo, donde resulta simultaneamente a ação virtual das coisas sobre nós e a nossa ação possível sobre as coisas.” (DELEUZE 1983: 95) Esta situação ocorre em *Brigadoon*, a meu ver, quando os dois americanos começam a interagir com os escoceses.

O intervalo entre a percepção e a reação vai ser preenchido pela afeção. “Esta é a última transformação da imagem movimento: a imagem-afeção.[...] Nestas condições, quando a nossa face recetiva absorve um movimento em vez de o refletir, a nossa atividade já só pode responder por uma «tendência», um «esforço» que substitui a ação tomada momentaneamente ou localmente impossível.” (DELEUZE 1983: 96) A paixão que é despertada no encontro de Tommy com Fiona corresponde a esta situação, na minha perspetiva.

Os filmes reúnem normalmente combinações dos três tipos de imagem-movimento, havendo contudo uma que é predominante. “Às três espécies de variedades, pode-se fazer corresponder três espécies de planos especialmente determinados: o plano de conjunto seria sobretudo uma imagem-percepção, o plano médio uma imagem-ação, o grande plano uma imagem-afeção.” (DELEUZE 1983: 102)

A imagem é objetiva para o observador externo. A imagem é subjetiva para aqueles que dela fazem parte. Mostrar o que olha e o que ele vê, não chega para definir uma imagem como objetiva e outra como subjetiva. “Pode-se dizer que uma imagem-percepção subjetiva é um discurso direto; e, duma maneira mais complicada, que uma imagem-percepção objetiva é como um discurso indireto (o espectador vê a personagem de maneira a poder cedo ou tarde, enunciar o que esta é suposto ver). Ora Pasolini pensava que o essencial da imagem cinematográfica não correspondia nem ao discurso direto nem ao indireto, mas a um *discurso indireto livre*. [...] Consiste numa enunciação tomada num enunciado que depende ele próprio de uma outra enunciação.” (DELEUZE 1983: 106) Como veremos à frente, corresponde à Terceira Idade de Peirce: o sujeito que pensa e se revela através da imagem encontra-se no pensamento e na arte.

As imagens variam umas em função das outras não apenas na sua captação mas sobretudo na montagem, que fornece ao espectador a percepção das coisas. A montagem ao mostrar uma visão da matéria confere-lhe uma objetividade que não está sujeita ao tempo.

Deleuze analisa a imagem-afeção no que respeita ao rosto e ao grande plano. “A *imagem-afeção é o grande plano, e o grande plano é o rosto...* Eisenstein sugeria que o grande plano não era apenas um tipo de imagem entre outras, mas fazia uma leitura afetiva de todo o filme.” (DELEUZE 1983: 124) O rosto filmado em grande plano é a representação por excelência da imagem-afeção, sendo que a manifestação da afetividade encontra aí o seu meio de expressão. O rosto, no grande plano, pode ser reflexivo, remetendo para o interior, ou refletor, remetendo para o exterior; o primeiro exprime uma «Qualidade pura» o segundo uma «Potência pura», pois um caracteriza e o outro sugere.

A imagem-afeção situa-se para além do tempo e do espaço (pois estas coordenadas relacionam-se com a imagem-ação), representa o possível, através do rosto, é a expressão da Potência: a primeiridade. Quando se encontra expressa através de um equivalente ao rosto, é uma proposição e o grande plano situa-se na secundeidade.

Os afetos são conjunções virtuais por concentrarem, nas partes que os constituem, a expressão na imagem. As imagens são distintas e dependem das capacidades técnicas da fotogenia e da interpretação do ator. A função do grande plano, qualquer que seja a sua dimensão é transmitir a imagem-afeção. As possibilidades são expressas em qualidades-potência, afetos que se sucedem dando forma ao filme. Em *Brigadoon*, na minha perspectiva, temos um exemplo claro dessas vivências ao nível dos afetos, uns correspondidos outros não.

A sombra, os contrastes entre a luz e as trevas, e a profundidade luminosa ou do buraco negro, foram os recursos a que primeiro se recorreu para conferir significado a um espaço qualquer isolando-o do espaço indeterminado. Quando há consciência da escolha estamos perante a imagem-afeção e o contrário também acontece, isto é quando se está perante a não-escolha por incapacidade de escolher está-se igualmente perante a imagem-afeção. Estas questões colocam-se principalmente no cinema a preto e branco pois a imagem-cor absorve tudo o que alcança. A escolha do espaço a filmar, a meu ver, dota-o de significado, o que aumenta quando é totalmente criado para o efeito como aconteceu em *Brigadoon*.

Cito a seguinte longa passagem do texto de Deleuze por se centrar especificamente na obra de Minnelli. “É necessário dizer que, desde o início de um cinema total da cor, Minnelli tinha feito da absorção a potência cinematográfica desta nova dimensão da imagem. Onde nele o papel do sonho: o sonho é apenas a forma absorvente da cor. A sua obra, de comédia musical mas também de qualquer género, ia continuar o tema lancinante de personagens literalmente absorvidos pelo seu próprio sonho, e sobretudo pelo sonho de outrem ou o passado de outrem [...]. Em toda a obra, o sonho torna-se espaço, mas como uma teia de aranha cujos lugares são feitos não tanto para o próprio sonhador mas para as presas vivas que atrai. E se os estados de coisas se tornam movimentos de mundo, se as personagens figuras de dança, são inseparáveis do esplendor das cores, e da sua função absorvente quase carnívora, devoradora, destruidora.” (DELEUZE 1983: 163) Deleuze partilha ainda, e eu também no caso presente, a opinião de Tristan Renaud, segundo o qual, nos filmes de Minnelli, existe o choque de dois mundos, com a luta e o triunfo de um que absorve o outro.

Deleuze faz a análise que leva do afeto à ação concretizada na imagem pulsão. “Quando as qualidades e potências são apreendidas como atualizadas no estado de coisas, nos meios geográficos e historicamente determináveis, entramos no domínio da imagem-ação. O realismo da imagem-ação opõe-se ao idealismo da imagem-afeção. E, portanto, entre os dois, entre a primeiridade e a segundidade, há algo que é como o afeto «degenerado» ou da ação «embrionária».” (DELEUZE 1983: 170) O mundo originário é o local onde se encontram estas

pulsões, que estão na origem da imagem-ação e que são bocados de energia desse mesmo mundo. As ações existem assim num mundo que deriva do mundo originário, que é em si um universo fechado que representa o início e o fim da ação.

A repetição das ações (pulsões), apesar de serem expressão da queda, permitem, contudo, uma salvação (saída) dessa situação. O passado e o futuro aparecem como inacessíveis para a repetição, o primeiro porque não é possível para o espírito e o segundo porque não reúne as condições materiais para a sua concretização. Deleuze considera que talvez seja então necessário romper com o ciclo do tempo para se obter a mudança da condição. A imagem-ação representa um recalamento da imagem-pulsão demasiado «brutal». Em *Brigadoon*, a meu ver, isto acontece por duas vezes com a mudança de lugar da ação.

Segundo Deleuze, no que concordo, existe a colisão de mundos na obra de Minnelli. Existem, deste modo, pulsões quer para ficar em Brigadoon, quer para sair. Brigadoon funciona como mundo originário onde residem as pulsões que levam à ação. A imagem-pulsão expressa-se através de uma violência que leva à ação propriamente dita, onde a sua energia encontra a forma apropriada. “O mundo originário [região onde existe a imagem-pulsão] não se opõe à Natureza, às construções do homem: ignora esta distinção que só vale nos meios derivados [onde se incluem os da imagem-ação].” (DELEUZE 1983: 191)

Deleuze analisa a imagem-ação como a grande forma. Quando existe um espaço e um tempo específico abandona-se a perspectiva do mundo originário e do espaço qualquer, para o mundo derivado onde ocorre a imagem-ação. Segundo Deleuze, Peirce considera um conjunto de qualidades-potências numa dada situação no espaço e no tempo como um *synsigno* e quando existe o confronto entre duas situações está-se perante o binómio.

Na forma como entendo o pensamento de Deleuze, existe no filme recurso à segunda lei da imagem-ação, o que «obriga» Tommy a voltar a Nova Iorque, um *synsigno*, para, através do confronto com a noiva, um binómio, poder regressar a Brigadoon transformado (tendo resolvido as suas dúvidas).

A personagem vive a situação e altera-a. O papel do ator nunca é neutro e, se é influenciado pela situação, também a influencia. Cada ação leva a uma nova situação e a uma nova ação e assim sucessivamente encontrando-se o ator envolvido no todo que é o filme. O ator utiliza então os objetos para reviver emoções que transmite ao papel que interpreta. “O

par do objeto e da emoção aparecerá pois na imagem-ação como signo genético.” (DELEUZE 1983: 215) Na minha perspectiva, o papel desempenhado pelo par Tommy e Fiona na imagem-ação é o de uma «impressão de ação explosiva», um símbolo.

Deleuze analisa de seguida a pequena forma da imagem-ação. “De ação em ação, a situação surge pouco a pouco, varia, esclarece-se por fim ou mantém o mistério. Chamava-se grande forma a imagem-ação que ia da situação como abrangência (*synsigno*) à ação como duelo (binómio). Por comodidade, chamar-se-á pequena forma a imagem-ação que vai de uma ação, de um comportamento ou de um habitus a uma situação parcialmente revelada.” (DELEUZE 1983: 216) A situação fica assim implícita na ação, corresponde a uma elipse. Esta figura de estilo volta a encontrar-se quando existe um grande intervalo entre uma situação e outra, em que a ação leva à situação. Em ambos os casos o determinante é o comportamento da personagem e os detalhes que o mesmo tem.

Deleuze dedica-se ao estudo das figuras e à transformação das formas. Quando estamos perante a passagem da pequena («saltos qualitativos») à grande forma («o todo relacionado a uma causa») e desta à pequena temos uma «figura». Há o recurso ao teatro para passar da grande forma para a pequena e à expressão plástica para passar da pequena à grande. As figuras cinematográficas, apesar de poderem ser relacionadas com as da linguagem, têm pois carácter próprio. O «Pequeno» e o «Grande», representam Ideias, Visões para o cinema e ao comunicarem um com o outro criam «figuras». Há a criação de uma ambiência num conjunto estruturado, no sentido global, e, numa conceção local, a relação da imagem com as que lhe estão próximas. Dedicar-se à grande forma é uma atitude masculina, enquanto que dedicar-se à pequena é feminina.

No que respeita à imagem-movimento, na minha perspectiva, Minnelli utiliza principalmente um cinema masculino de grande-forma e, ainda, algumas vezes, a pequena-forma quando se expressa em imagem-ação indo da ação para a situação, mas o que caracteriza fundamentalmente o recurso à imagem-movimento é a imagem-afeção, em todo o aspeto de sonho, em que decorre a narrativa fílmica nas coreografias, em que o corpo substitui a expressividade do rosto. Estamos perante um cinema em discurso direto. Neste filme todas as três teses que Deleuze considera que Bergson propôs para o cinema existem: cortes imóveis, movimentos dos corpos e cortes móveis.

Deleuze analisa a crise da imagem-ação. “Depois de estabelecida a diferença entre a afeção e a ação, que Peirce designava respetivamente Primeira Idade e Segunda Idade, juntou

uma terceira espécie de imagem: o «mental», a Terceira Idade. O conjunto da terceira idade, era um termo que apontava para um outro por intermédio de um outro ou de outros termos. [...] A terceira idade também inspira, não ações, mas «atos» que compreendem necessariamente o elemento simbólico de uma lei (dar, trocar), não percepções, mas interpretações que apontam para o elemento do sentido; não afeções, mas sentimentos intelectuais de relações, como os sentimentos que acompanham o uso das conjunções lógicas «porque», «ainda que», «a fim de que», «pois», «ou», etc.” (DELEUZE 1983: 261-262)

A terceira idade compreende elementos da primeira e da segunda idade, que já contêm em si o germe da representação mental. As relações entre afeções, percepções ou ações é que estabelecem a imagem mental. O terceiro termo é introduzido por essas relações, são elas que dão sentido às imagens. Na minha perspectiva, as danças e as canções do filme de Minnelli, possibilitam a existência desta terceira idade por se situarem num plano mental, embora de caráter emocional por traduzirem sentimentos.

Na segunda obra que Deleuze dedica ao cinema, intitulada “A imagem-tempo” analisa-se essa característica que algumas imagens possuem. Deleuze leva o seu estudo para além da imagem-movimento. Começa por definir situações óticas puras correspondentes à captação realista de imagens e prossegue com a inserção do espetador no filme pela apreensão das imagens «sensoriomotoras». Há a presença da realidade pela libertação e participação dos sentidos. Os avanços tecnológicos permitem registos óticos e sonoros com maior qualidade no cinema neorrealista, considerando-se então que se está perante um *opsigno* e um *sonsigno*.

A descrição visual substitui a ação motora. A distinção entre o objetivo e subjetivo perante esta situação perde importância pois podem ser próprias de uma mesma imagem, em simultâneo. “Somos, uma vez mais levados à primeira forma do espaço qualquer: espaço desconectado.” (DELEUZE 1985: 20) Ao apresentar determinadas situações o cineasta poderá estar a fazer a crítica a elas próprias. As situações e os atores procuram ser ilustrativos do que representam, seja o mais comum ou mais extraordinário. A verdadeira imagem sobressai do cliché que a apresenta. Estas imagens implicam uma nova conceção de tempo, que se desloca para além do movimento em função do pensamento que representa.

Deleuze considera o plano como «o mais pequeno enunciado narrativo» ao qual se podem aplicar determinações linguísticas como parte de uma semiologia. A imagem-movimento «fala» através dos objetos que nela se inscrevem, por *diferenciação* entre eles e

por *especificação*, isto é pelas relações que estabelecem entre si e pela apresentação de características individuais.

Peirce formula as suas teorias de semiótica associando os signos a imagens, considerando-se também uma «idade zero» correspondente à imagem-percepção.

A Terceira Idade, como tínhamos visto, termina os ciclos da imagem-movimento ao encerrar todo o circuito na relação entre objetos, como acontece no cinema de Hitchcock que determina todas as transformações. Este tipo de cinema corresponde ao cinema clássico. Quando o signo remete para novos signos, sem ter por base a imagem-movimento, estamos perante uma nova dimensão. A imagem-movimento situa-se no plano relativo quando se consideram objetos e suas relações que ocorrem no espaço, e no plano absoluto quando se considera as mudanças no todo que ocorrem no tempo. O cinema, para dar sentido ao momento presente, precisa de representar o passado e o futuro. A representação do tempo, a meu ver, depende do movimento aberrante que põem em causa as imagens próximas, transformando-o.

O cinema clássico tem a sua expressão máxima da imagem-movimento na montagem tanto do ponto de vista relativo, na relação entre as partes, como do ponto de vista absoluto considerando-o como um todo. No cinema moderno está-se perante uma situação diferente, para além dos aspetos sensoriomotores. “O movimento já não é apenas aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como a sua causa direta. [...] Já não é o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. [...] Os opsignos e os sonsignos são apresentações diretas do tempo. [...] A imagem-tempo direta é o fantasma que sempre obcecou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar corpo a esse fantasma. Essa imagem é virtual, por oposição à atualidade da imagem-movimento.” (DELEUZE 1985: 61) O tempo e a montagem estão presentes na própria imagem. Estamos perante dois tipos de imagens: as sensoriomotoras e as óticas puras, sendo que as primeiras caracterizam o cinema clássico e a sua realidade e as segundas o cinema moderno e a sua abstração.

O passado é recordado no presente para ter uma função no futuro. A imagem-lembrança não é virtual, é uma representação no presente do que o passado foi. A intromissão do passado, o sonho e a imagem-lembrança surgem como elementos dominantes da estrutura temporal do novo cinema, criando todo um conjunto de imagens virtuais. Para além da imagem sonho, pode-se ainda considerar a noção proposta por Michel Devillers de sonho

implicado, que se apropria convenientemente às situações de devaneio ou sonho acordado e em que a imagem ótica e sonora é cortada e representa um «movimento de mundo», o que não acontece no sonho explícito em que esse movimento é contido. “A comédia musical é, por excelência, o movimento despersonalizado e pronominalizado, a dança que, ao fazer-se, traça um mundo onírico.” (DELEUZE 1985: 85)

“A comédia musical não se limita a fazer-nos entrar na dança, ou, o que dá no mesmo, a fazer-nos sonhar. O ato cinematográfico consiste em que o dançarino ele próprio entra na dança como se entra num sonho. Se a comédia musical nos apresenta explicitamente tantas cenas funcionando como sonhos ou pseudo-sonhos com metamorfoses [...], é porque é inteirinha um gigantesco sonho, mas um sonho implicado, e que ele próprio implica a passagem para uma realidade suposta como sonho.” (DELEUZE 1985: 86-87) As situações motoras apresentadas transformam-se em movimentos de mundo, ou então a situação resume-se a uma descrição, a uma atenção centrada no *décor* que cria a atmosfera de um dado mundo. “Num caso [...] passamos do narrativo ao espetacular, acedemos ao sonho implicado; no outro caso, vamos do espetacular ao espetáculo, como do *décor* à dança, na integralidade de um sonho implicado que se envolve até ao caminhar.” (DELEUZE 1985: 87)

Outra longa citação que me parece pertinente, por estabelecer a criação do «Outro mundo» no cinema de Minnelli. “Pertencia a Minnelli descobrir que a dança não dá às imagens apenas um mundo fluido, mas há tantos mundos quantas imagens: «cada imagem, diria Sartre, rodeia-se de uma atmosfera de mundo.» A pluralidade dos mundos é a primeira descoberta de Minnelli, a sua posição astronómica no cinema. Mas então como é que passa de um mundo para outro? E é a segunda descoberta: a dança não é somente movimento de mundo, mas passagem de um mundo para o outro, entrada num outro mundo, efração e exploração. Já não trata de passar de um mundo real em geral para mundos oníricos particulares, visto que o mundo real já suporia passarelas que os mundos de sonho parecem proibir, como na inversão de *Brigadoon* em que já não se vê senão num imenso mergulho a realidade que nos separa da aldeia imortal e fechada. Todos os mundos, todos os sonhos em Minnelli estão fechados sobre si, fechados sobretudo o que contêm, incluindo o sonhador.” (DELEUZE 1985: 88) É o que acontece com o protagonista do filme *Brigadoon* que emocionalmente fica refém da povoação que visitou.

“A cor é sonho, não porque o sonho seja colorido, mas porque as cores em Minnelli adquirem um alto valor absorvente, quase devorador. É, pois, necessário deixar-se insinuar, deixar-se absorver, sem, no entanto, se perder ou deixar-se aspirar. A dança já não é

movimento de sonho que traça um mundo, mas aprofunda-se, renova ao tornar-se o único meio de entrar num outro mundo, isto é no mundo de um outro, no sonho ou no passado de um outro.” (DELEUZE 1985: 88) Em *Brigadoon*, os protagonistas enamoram-se e partilham um mundo que é intemporal, o mundo de Fiona, ao qual, no final, Tommy regressará.

As personagens de Minnelli fazem coexistir dois mundos, havendo, contudo, algumas que só podem permanecer num deles. “A comédia musical nunca se aproximou tanto de um mistério da memória, do sonho e do tempo, como ponto de indiscernibilidade do real e do imaginário, como em Minnelli.” (DELEUZE 1985: 89) O novo burlesco nasce das ações das personagens que criam novos movimentos de mundo, um novo universo, uma nova maneira de dançar.

Deleuze aborda então os cristais do tempo. O filósofo francês considera que, em termos bergsonianos, os objetos reais têm equivalentes virtuais que os incorporam, tornando indiscerníveis «o real, o imaginário, o físico e o mental». A imagem é dupla pela sua própria natureza, podendo converter-se o real em imaginário e vice-versa. A indiscernibilidade entre ambas ocorre a três níveis: “o atual e o virtual (ou os dois espelhos face a face); o límpido e o opaco; o germe e o meio.” (DELEUZE 1985: 99) O desempenho de um ator se for límpido no plano virtual tornar-se-á opaco no plano real. A imagem-cristal vive da associação da imagem atual à imagem virtual. Em *Brigadoon* a imagem da aldeia escocesa que existe no pensamento de Tommy em Nova Iorque.

Num quarto comentário a Bergson, “Pontas de presente e toalhas de passado”, Deleuze remete o passado para uma preexistência e considera que o presente existe na fronteira do passado em constante atualização. “O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento escondido do tempo, isto é, a sua diferença em dois jatos, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. O tempo faz passar o presente e, simultaneamente, conserva em si o passado. Já há, pois, duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Cada uma delas é complexa e vale para o conjunto do tempo.” (DELEUZE 1985: 130) O presente pode ocorrer em diferentes mundos, como em Minnelli, sob formas distintas, como em Buñuel.

A imagem-tempo agrega continuums de real e de imaginário, passado virtual e presente desatualizado misturam-se. A imagem, seus referentes e elementos constituintes, conferem-lhe tempo e espaço. “O quadro «cava-se interiormente». Então, a profundidade torna-se profundidade *de campo*, enquanto as dimensões do primeiro plano tomam uma

grandeza anormal, e as do plano de fundo se reduzem numa perspectiva violenta que une muito mais o próximo ao longínquo.” (DELEUZE 1985: 141)

Segundo Bergson há uma “extensão das toalhas do passado, a contração do atual presente.” (DELEUZE 1985: 144) Em Minnelli – perspectiva com a qual concordo – o passado adquire um caráter alucinante, surgindo neste realizador como toalhas de passado inseridas na profundidade de campo. O tempo torna-se «matéria-prima», «devir universal».

Deleuze considera dois regimes de imagem, um orgânico, cinético, outro cristalino, crónico. O primeiro é descritivo e considera os objetos como independentes, o segundo recria constantemente os objetos alterando as descrições. “De fato, as descrições orgânicas que pressupõem a independência de um meio qualificado servem para definir situações sensoriais motrizes, enquanto as descrições cristalinas, que constituem o seu próprio objeto, apontam para situações puramente óticas e sonoras separadas do seu prolongamento motor: um cinema de vidente, não de actante.” (DELEUZE 1985: 165) O imaginário, na descrição orgânica, é uma espécie de «capricho», apesar de o contemplar também, mas privilegia as situações reais com continuidade. No regime cristalino, por sua vez, real e imaginário misturam-se por não se encontrarem presos a uma atualização constante. Considero que no presente caso em análise estamos, predominantemente, perante um regime cristalino.

A narração orgânica é «verídica» e pode ser complexa quando não é linear. Por seu turno na narração cristalina as personagens, independentes dos «esquemas sensoriais motores», são dotadas da capacidade de ver, vivem em situações óticas e sonoras puras. No regime cristalino, a realidade passa a ser alucinatória, com um tempo «falso», embora a representação do mesmo seja direta e já não indireta, dando origem ao movimento e não o inverso.

Deleuze aborda a questão das situações possíveis com origem em Leibniz, que implicam a existência de vários mundos, e tornam a realidade a existência em simultâneo da veracidade e da falsidade. “A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde dá mais um passo, e coloca no presente diferenças inexplicáveis ao passado das alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso.” (DELEUZE 1985: 171) A narração verídica ocorre no espaço e no tempo, tendencialmente linear. A narração falsificante, pelo contrário, é múltipla. “É isso o essencial: como o novo regime de imagem (a imagem-tempo direta) opera com descrições óticas e sonoras puras, cristalinas, e narrações falsificantes, puramente crónicas.” (DELEUZE 1985: 176)

Há lugar a criação de pontos de vista, contrastando com o ponto de vista constante da imagem-movimento. A nova vaga acaba com o cinema verídico.

O cinema apresenta imagens objetivas, o que mostra a câmara, e imagens subjetivas, o que vê a personagem. Este caráter duplo pode chegar ao próprio antagonismo. Com a imagem-tempo os dois tipos de imagem misturam-se. Ao recusar a ficção e apresentar o que a câmara ou a personagem veem ou cinema adquire uma nova veracidade. Para recriar a fabulação torna-se necessário a libertação dessa mesma verdade. “Então o cinema pode chamar-se cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo do verdadeiro para se tornar criativo, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema.” (DELEUZE 1985: 196) A personagem tem de se afirmar como real para poder ser fictícia, e precisa de ser ficcional para poder apresentar-se como verdadeira. O que acontece na obra em análise pois se trata de um filme com o «formato» de lenda.

O cinema reproduz e cria movimento, essa é a sua natureza. A imagem-movimento desperta o pensamento e fá-lo junto das massas. O sublime no cinema obtém-se quando se superam os limites da imaginação, através do choque no pensamento. A reação do homem à Natureza sensorial confere-lhe, no pensamento, o caráter sublime e objetiva-a numa tomada de consciência superior. A consciência mais profunda reside no inconsciente. A imagem cinematográfica adota figuras de estilo alterando a sua estrutura de significados, podendo ser intrínseca ou extrínseca. Imagem e conceito aproximam-se um do outro.

O novo cinema rompe com a imagem-ação e com o mundo exterior, representa figuras de estilo e o mundo interior das personagens. O cinema representa quer «o pensamento da imagem» quer a «pensamento na imagem». Quebram-se os elos com a realidade sensoriomotora. Ao contrário do cinema clássico em que o Todo era aberto, agora este encontra-se no «fora», desligado do mundo exterior. No passado o cinema interiorizava-se nas imagens e exteriorizava-se pelas imagens. Agora o cinema existe nos «interstício» entre as imagens, nos espaços que existem entre elas e que produzem um significado terceiro. Os cortes são irracionais e produzem zonas de fronteira entre duas imagens. Com estas alterações há uma deslocação no espaço do monólogo interior. Por um lado, a imagem perde o seu sentido associativo e expressa-se literalmente. Por outro, os significados ficam ocultos. Pasolini intuiu esta situação quando se referia ao discurso indireto livre.

O cinema moderno é intelectual, dirige-se ao cérebro e não aos sentidos como o clássico. Há cineastas que filmam destacando os corpos, outros dirigindo-se ao cérebro. O

cinema dos corpos tem uma concepção temporal direta enquanto o cinema do cérebro tem a coexistência de relações. O último tipo de cinema relaciona o mundo com o cérebro e os mecanismos do pensamento. O conceito representa-se por imagens e estas representam conceitos.

O tempo tem uma representação indireta no cinema clássico. No cinema moderno o tempo tem uma representação direta, pode ser medido. Agora aquilo que se apresenta está para além das associações, reside nos interstícios entre as imagens: no que não se mostra. O cinema do pensamento, uma noosfera, tem três características essenciais: é topológico, é probabilístico e é irracional.

O cinema é, na generalidade, uma arte de massas, porque as filma e porque se dirige a elas com sentido político, misturando a esfera privada com a social. O cinema é memória de mundo. O cinema dirige-se a um povo colonizado pelas histórias e pelos mitos: *Brigadoon* é um exemplo, pois, como vimos, se trata de uma lenda que tem associações com muitas outras.

A imagem-movimento apresenta um fora-de-campo relativo, quando existe continuidade entre as imagens, e absoluto, quando se representa uma mudança.

O cinema moderno implica um novo uso do cinema sonoro. No regime indireto-livre há uma nova forma da palavra, tornando o som autónomo no cinema. A imagem é lida nas interligações que se estabelecem, “no sentido em que a leitura é uma função do olho, uma percepção da percepção, uma percepção que não apreende a percepção sem apreender-lhe também o avesso, imaginação, memória ou saber.” (DELEUZE 1985: 313) «Ler» representa fazer uma interpretação pelas ligações estabelecidas.

A imagem sonora nasce por rutura com a imagem visual, ultrapassando a voz *off* e o fora-de-campo. O cinema torna-se verdadeiramente audiovisual pois o aspeto sonoro tem valor próprio: no som *off* relativo e absoluto; na efabulação, como se os sons fossem “autónomos e já não pertencessem à imagem visual.” (DELEUZE 1985: 322) O cinema lida ainda com contrastes entre as imagens audiovisuais nos seus encadeamentos. Extrair a vida patente na imagem e no som, eis o que faz o corte irracional. O acontecimento é continuamente recuperado à terra que o tenta cobrir. O cinema moderno é audiovisual, sendo os aspetos visuais e sonoros autónomos.

O mundo em movimento forma um conjunto de informação. O indivíduo é constituído por corpo e voz num mundo em que a Natureza é substituída pela informação (cuja potência reside em ser ineficaz). A criação situa-se para além da informação, sendo que existe uma luta constante com a informação que precisa de se solucionar vencendo.

A imagem-movimento e a imagem-tempo distinguem-se uma da outra, sem haver superioridade de uma em relação à outra. A realidade sensoriomotora, onde ocorre a imagem-movimento, as ações e reações dá lugar a «situações óticas e sonoras puras» onde a personagem não tem uma ação pré-determinada. A imagem-tempo é uma imagem virtual da realidade (e do imaginário), uma «duplicação», um cristal que reproduz diretamente o tempo. A imagem-tempo, enquanto potência, reúne sequências de tempo, o antes e o depois (que podem ser estados das personagens, posições ideológicas ou expressão audiovisual ou plástica).

A imagem clássica encadeia-se por «associação, contiguidade, semelhança, contraste ou oposição», agregadas num todo que muda que é a imagem-movimento. Nesta imagem existem dois tipos de noosignos: aqueles que dizem respeito às imagens que se unem através de cortes racionais, e os que dizem respeito a integração das sequências num todo.

A imagem moderna funda-se no «incomensurável», nos cortes irracionais, dos interstícios significativos. A imagem moderna expressa o pensamento como potência. Há uma relação constante entre o fora e o dentro, entre o universo exterior e o interior. A imagem forma-se pelos contributos da imagem sonora e da imagem visual. “A palavra atinge o seu próprio limite que a separa do visual; mas o visual atinge o seu próprio limite que o separa do sonoro. Ora, cada um ao atingir o seu próprio limite que o separa do outro, descobre deste modo o limite comum que os relaciona um com o outro debaixo da relação incomensurável de um corte irracional, o direito e o avesso, o fora e o dentro.” (DELEUZE 1985: 356)

O autor termina a sua obra com estas distinções entre os dois tipos de imagem, clássica e moderna, considerando que é sempre possível passar de uma à outra.

Resumindo, o que considero importar para a análise de *Brigadoon*, a partir da imagem-tempo temos, ainda, os seguintes aspetos. Temos situações visuais e sonoras puras, como o são todas as coreografias e as recordações das canções de *Brigadoon* no final do filme. A imagem-tempo encontra-se presente nos musicais através do sonho implicado apresentado: são movimentos do mundo. Os planos de dança e de recordação funcionam como soluções

ópticas e sonoras puras: são imagens-cristal que modelam a dimensão temporal onde o passado teima em ressurgir. Existem ainda informações codificadas, que criam todo um sistema de signos ao longo de grande parte do filme, e que remetem para o carácter misterioso do local, só sendo esclarecidas pelo mestre-escola: são signos pertencentes à Terceira Idade de Peirce, por implicarem a participação do espectador. O que não se mostra, que não se conta ganha relevo. Os cenários, potências do falso substituem a natureza da Escócia. A(s) palavra(s) permitem as recordações, estabelecendo limites, fronteiras e códigos. O corpo do ator-personagem tem uma expressão acrescida pelas coreografias onde o gesto e a postura ganham significado. Os corpos que dançam criam formas de pensamento, criam o cinema dos corpos. Em *Brigadoon* existe um monólogo interior na personagem de Tommy que consegue ouvir a sua musicalidade conferindo-lhe um carácter espiritual. A representação do sublime, enquanto aspiração humana confere acesso a uma consciência superior. Existe um momento, na cena nova-iorquina em que o que se apresenta está para além das imagens (como no cinema moderno), situação em que o som é autónomo. No filme está-se também na presença de imagens subjetivas, numa narrativa cristalina, mas por vezes orgânica, e de carácter falsificante (por se reportar a um tempo falso).

*Brigadoon* tem, assim, características de cinema clássico e moderno.

Partilho ainda as ideias de Deleuze no que respeita ao cinema de Minnelli, em particular no carácter musical dos seus filmes, no uso da cor e na sua aceção como movimento de mundo e como imagem-afeção, pois considero que há uma dimensão fantástica quando a componente musical e de dança é utilizada pelo realizador que coincide com a intensidade dos sentimentos. Em *Brigadoon*, a localidade escocesa, com as suas vivências puras e naturais, contrasta com Nova Iorque onde os comportamentos são dissimulados e artificiais. Para Deleuze seria assim uma obra que se enquadraria quer no cinema clássico por recorrer à imagem-afeção quer no cinema contemporâneo de carácter intelectual por criar um mundo fantástico com características anormais que se irá sobrepor ao quotidiano dos dois protagonistas masculinos. Coexistem assim a imagem-movimento e a imagem-tempo, sendo a transição entre ambas efetuada sem problemas.

A «criação» ocorre enquanto ato de amor e de fé, para além do pensamento, é um milagre. *Brigadoon* pode existir, também, enquanto memória coletiva dos seus habitantes. Representa, assim as condições requeridas para poder ser considerado uma lenda que retrata uma situação ideal, utópica.

### 3. Lugares imaginados: o caso d'As *Cidades Invisíveis*

A imagem é fundamental para a arte, em particular no período pós-romântico onde adquiriu uma maior liberdade de expressão, sendo o fundamento de cada obra individual. A imagem funciona como substituto da realidade, está na origem da imaginação sendo que a representação interna que dela resulta não possui por si própria realidade, necessidade de ser concretizada. A imagem surge também associada a símbolos, possuindo na sua variante literária múltiplos significados, havendo lugar a analogias entre o comparado e o comparante.

A imaginação implica a representação interna a partir de elementos que se apresentam à percepção do indivíduo. A imaginação é uma abstração, sendo uma atividade criadora que produz prazer estético. Por sua vez o produto da imaginação considera-se como imaginário e representa uma cópia da realidade apercebida através de símbolos. Conforme verificaremos na análise que faço a seguir da obra *As cidades invisíveis* de Italo Calvino remete-se constantemente para muitas imagens estando estas relacionadas com símbolos.

A cidade que Italo Calvino toma como modelo para a sua obra *As cidades invisíveis* é Veneza e como protagonista o seu mais célebre viajante, embaixador de Kublai Kan, Marco Polo. No livro que serve propósitos similares ao do navegador veneziano – dar a conhecer um mundo desconhecido – o autor representa esta mesma cidade como a trigésima primeira, Esmeraldina. A cidade de Veneza tem origem nos conjuntos de povoações que existiriam desde a época romana em torno da laguna com o nome de Venetia, sendo de destacar a sua fundação no século XIII a que se seguiu a trasladação do corpo de São Marcos para esta cidade. Veneza tornou-se um centro de negócios com intensificação das relações com o Mediterrâneo oriental e com o oriente (onde se enquadra a figura de Marco Polo). A cidade expandiu-se igualmente na península itálica. A cidade, e a região a ela associada, uma república, eram autónomas em relação ao poder da Igreja. O poder de Veneza começou a decair a partir do século XVI. A complexidade da cidade, com inúmeras vielas e canais, é evidente em qualquer dos mapas que a procure retratar, sendo usual o percurso por água para as distâncias maiores. Italo Calvino tomou, assim, como pontos de partida para esta sua obra: a cidade de Veneza (com as suas características), o papel de Marco Polo e o livro que este ditou estando cativo em Génova.

No livro *As cidades invisíveis*, o “lugar” tem existência na imaginação dos interlocutores, do escritor e dos leitores, excetuando-se o local da conversa entre o imperador e Marco Polo que teria tido presença real. O “tempo”, apesar das incursões no passado e no futuro, é quase estático, conduz à contemplação e à reflexão. Há um contraste marcante entre a forma «objetiva» como o livro se encontra estruturado e a subjetividade das descrições de cidades com nomes femininos.

O espaço da obra *As Cidades invisíveis* de Italo Calvino é o do percurso de Marco Polo pelas províncias do império de Kublai Kan. O narrador e o seu interlocutor dialogam e as memórias dos locais percorridos são evocadas, tornando-se possível a viagem no espaço imaginado por parte do imperador, que permanece no mesmo local mas é informado das maravilhas que os territórios que domina contêm. A obra encontra-se dividida por onze características que as cidades despertam no ser humano: As cidades e a memória (que surgem na primeira parte, terminam na segunda e são em número de 5); As cidades e o desejo (que surgem na primeira parte, terminam na terceira e são em número de 5); As cidades e os sinais (que surgem na primeira parte, terminam na quarta e são em número de 5); As cidades subtis (que surgem na segunda parte, terminam na quinta e são em número de 5); As cidades e as trocas (que surgem na segunda parte, terminam na sexta e são em número de 5); As cidades e os olhos (que surgem na terceira parte, terminam na sétima e são em número de 5); As cidades e o nome (que surgem na quarta parte, terminam na oitava e são em número de 5); As cidades e os mortos (que surgem na quinta parte, terminam na nona e são em número de 5); As cidades e o céu (que surgem na sexta parte, terminam na nona e são em número de 5); As cidades contínuas (que surgem na sétima parte, terminam na nona e são em número de 5); As cidades ocultas (que surgem na oitava parte, terminam na nona e são em número de 5). Temos pois um total de 55 cidades, organizadas em onze conjuntos de cinco associadas cada uma a uma dada percepção da realidade, quase sempre relacionada com o que não se vê ou apenas se vislumbra, todas elas protótipos de imaginação exemplar. No conjunto das nove partes há uma justaposição de cidades de diferentes tipos, que coexistem momentaneamente para dar lugar a novas combinações. Não deixa de ser curioso que a primeira categoria de cidades esteja associada à memória, à recordação do que já foi, e a última às cidades ocultas, que não se vêem, se escondem; é como se fosse efetuado um trajeto apesar dos reencontros constantes onde o que se vislumbra e se constrói mentalmente se alimentam progressivamente, nas várias experiências associadas a cada uma das cidades, a cada grupo e a cada parte particular até se chegar à estrutura pura que aponta para uma dimensão futura. Não é por acaso que a obra se encontra dividida em nove partes e que, se consideramos a

primeira cidade como ponto de partida obtemos também 54 cidades que simbolicamente também nos remetem para a simbologia do número nove.

Cada cidade forma um capítulo. A primeira cidade descrita no livro é Diomira, relaciona-se com a memória, marca o caminho de descoberta e de despertar que é apontado pelo todo da obra pois aqui se realiza contrariando a “trajetória” do sol, durante três dias, sempre em direção ao nascente. “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.” (CALVINO 2002: 23)

A segunda cidade associada com a memória é Isidora, e diz respeito ao papel dos sonhos, mostrando que é necessária paciência e perseverança para os alcançar. “A cidade sonhada continua-o jovem; a Isidora chega em idade tardia.” (CALVINO 2002: 24)

A terceira cidade agregada à memória é a quarta, Zaira, que exhibe nos seus sinais as marcas de todo o seu passado. A cidade, contudo, “não conta o seu passado, contém-no como as linhas da mão, escrito nas esquinas das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos para-raios, nos postes das bandeiras, cada segmento marcado por sua vez por arranhões, riscos, cortes e entalhes.” (CALVINO 2002: 26-27) Zaira importa como forma de relativizar e comparar todo o passado e os sinais que o evidenciam.

A quarta cidade da memória é a sétima, Zora, que apesar de não apresentar qualquer particularidade especial não se esquece por todas as suas partes estarem nos lugares apropriados, os quais não poderiam ser mudados. “Esta cidade que nunca se apaga da mente é como uma armação ou um reticulado em cujas casas cada um pode dispor as coisas que lhe aprouver recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalhas, constelações, partes de um discurso.” (CALVINO 2002: 31)

A décima primeira cidade é a quinta da memória e corresponde a Maurília, cidade conservada através de imagens de postais que deverão ser preferidos em detrimento da realidade atual que se apresenta de maneira diferente. Há aqui uma eleição da memória à categoria de juízo do gosto e da razão. A Maurília atual, embora distinta das Maurílias do passado não é vista como tal pelos seus habitantes, cegos para a verdade. “E nem pensem em dizer-lhes que por vezes se sucedem cidades diferentes sobre o mesmo nome, nascem e morrem sem se terem conhecido, incomunicáveis entre si.” (CALVINO 2002: 43) Importa

aprender as diferenças entre passado e presente. A lição fundamental é não nos prendermos às recordações.

As cidades que Calvino imaginou como relacionadas com a memória, quatro pertencem à primeira parte e a última é a primeira da segunda parte. Podemos assim considerar que no percurso efetuado pelo narrador, leitor ou ouvinte, o aspeto a elas associado, o obstáculo se revela logo no seu início: o papel desempenhado pela mente, seus hábitos e raciocínios instintivos. As quatro primeiras estão fortemente implantadas no passado, estruturam a personalidade base que é transformada ao longo do percurso pela viagem que constitui a narrativa global. O papel desempenhado pela última cidade do grupo inicial apela para o carácter constante da mudança que ocorre na realidade, permitindo desse modo, se se conseguir abstrair das associações rotineiras, vislumbrar uma saída para o labirinto criado e discernir os mecanismos que ordenam o universo. Como é a primeira da segunda parte confirma esta tónica de mudança e continuidade. De constatar que as duas últimas cidades, deste conjunto, se encontram à distância de quatro capítulos.

Quanto ao segundo tipo de cidades, as associadas ao desejo, a primeira é a terceira do livro e corresponde a Doroteia. Cidade que fascina pela imensidão sem limites dos desejos que cria nos seus visitantes, pois “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: bergamotas, ovos de esturjão, astrolábios e ametistas, fazer cálculos com base nestes dados até saber tudo o que se deseja da cidade no passado no presente e no futuro.” (CALVINO 2002: 25) É, assim, pela partilha que existe entre os seus habitantes, uma cidade onde tudo parece possível.

A quinta cidade é a segunda relacionada com o desejo, Anastásia de seu nome, desperta todos os desejos mas “sufoca” a sua concretização. “A cidade aparece-nos como um todo em que nenhum desejo se perde e de que nós fazemos parte, e como ela goza de tudo de que nós não gozamos só nos resta habitar este desejo e satisfazer-mo-nos com ele.” (CALVINO 2002: 28) Importa a experiência do desejo por si só.

A terceira cidade do desejo é a oitava do livro, Despina de seu nome. “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.” (CALVINO 2002: 33) O que vem por terra associa-a ao mar e à paisagem de atividades do litoral. O que vem por mar vê-a como colinas semelhantes às bossas do camelo e com atividades agrícolas ligadas à terra. Assim é o desejo associado às

idades: “recebem a sua forma do deserto a que se opõem e é assim que o condutor de camelos e o marinheiro veem Despina, cidade fronteira entre dois desertos.” (CALVINO 2002: 34). Consoante a posição relativa que se ocupa assim os desejos que são despertados.

A décima segunda cidade é a quarta associada ao desejo: Fedora. A cidade tem um museu onde estão guardadas sob a forma de modelos em esfera de vidro as formas que a cidade poderia ter tido. Diz o narrador: “No mapa do teu império, ó grande Kan, devem encontrar lugar tanto a grande Fedora de pedra como as pequenas Fedoras nas esferas de vidro. Não por serem todas igualmente reais, mas por serem todas só presumíveis. Uma encerra o que é aceite como necessário enquanto não o é ainda; as outras o que é imaginado como possível e no minuto seguinte já não o é.” (CALVINO 2002: 45) Os habitantes escolhem no museu a cidade que corresponde aos seus desejos efémeros e que, nalgumas situações, diluem a linha que os separa da realidade.

A última cidade associada ao desejo é a décima sexta do livro: Zobaida. Esta cidade foi construída por homens que partilharam um mesmo sonho em que perseguiam uma jovem nua que desaparecia nas ruas de uma cidade, como não a encontraram decidiram criá-la. “Chegaram mais homens de outros países, que haviam tido um sonho como o deles, e na cidade de Zobaida reconheciam algo das ruas do sonho, e mudavam de lugar pórticos e escadas para que se parecessem mais com o caminho da mulher perseguida e para que no ponto em que desaparecera já não tivesse saída.” (CALVINO 2002: 57) Há aqui uma procura na concretização dos desejos.

As três últimas cidades relativas ao desejo distanciam-se entre si quatro capítulos e o grupo das cinco encontra-se nas três primeiras partes do livro. A quinta e última é a primeira da terceira parte, mais uma vez, como aconteceu para o conjunto anterior, marcando a mudança e a continuidade. O desejo constitui a etapa seguinte no percurso efetuado ao longo do livro. Começa por ter uma perspetiva individual, mas quanto mais se progride mais se implanta no imaginário comum, fazendo parte, na última cidade descrita, do inconsciente coletivo e revelando através deste os arquétipos universais que se pretendem descobrir: no caso concreto da Zobaida visualizado como uma mulher nua sonhada, correspondendo ao complemento do sonhador.

No que concerne às cidades que se relacionam com os sinais a primeira que surge é a sexta do livro. “A viagem conduz à cidade de Tamara. Entra-se nela por ruas pejadas de letreiros que sobressaem das paredes. Os olhos não veem 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 local é proibido – entrar no beco com as carroças, urinar atrás do quiosque, pescar com cana do alto da ponte – e do que é lícito – dar de beber às zebras, jogar às bolas, queimar os cadáveres dos parentes.” (CALVINO 2002: 29) Torna-se necessário saber decifrar os sinais pois a cidade oculta-se atrás da sua presença.

A segunda cidade associada aos sinais é a nona do livro. “Da cidade de Zirna os viajantes voltam 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 por uma trela.” (CALVINO 2002: 35) Estes e outros sinais repetem-se até se tornarem redundantes. A repetição torna-os assim uma presença constante no pensamento dos que a visitam e permite, desse modo, “que a cidade comece a existir.” (CALVINO 2002: 35)

A terceira cidade dos sinais é a décima terceira do livro: Zoé, onde não é possível diferenciar os sinais. “O viajante anda anda e só tem dúvidas: não conseguindo distinguir os pontos da cidade, até os pontos que ele tem distintos na mente se misturam. Daí infere isto: se a existência em todos os momentos é toda ela a mesma, a cidade de Zoé é o lugar da existência indivisível.” (CALVINO 2002: 46)

A décima sétima cidade é a quarta que esta relacionada com os sinais: Hipácia, onde existe uma língua que não respeita a correspondência exata entre as palavras e as coisas denominadas. Muitas vezes são relações aleatórias ou contraditórias. Assim os sinais se tornam pouco claros e a experiência do conhecimento é fator de fascínio, pois os significados não são permanentes e lógicos. Para o narrador “mesmo em Hipácia 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 2002: 60)

A última cidade associada aos sinais é a vigésima primeira: Olívia. Marco Polo descreve-a ao grande Kan da seguinte forma: “cidade rica de produtos e de lucros, [...] não tenho outro meio que não seja falar de palácios de filigrana com 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.” (CALVINO 2002: 73) A descrição termina reconhecendo que toda beleza das coisas é aparente e a linguagem que as exprime enganadora, não correspondendo à cidade real.

As quatro últimas cidades do livro relativas aos sinais distam entre si quatro capítulos, sendo que a última é primeira da quarta parte do livro. As cidades deste grupo também se encontram apenas nas quatro primeiras partes. Como aconteceu com as memórias e o desejo também aqui existe simultaneamente mudança e continuidade: a transformação continua. Há um progressivo reconhecimento da ilusão que caracteriza a realidade manifestada pela incoerência entre os sinais e os significados diversos que lhe vão sendo atribuídos. A visão do pavão em todo o seu esplendor na última cidade deste grupo confirma essa percepção.

Isaura é a primeira das cidades subtis, e a décima do livro. A cidade situa-se por cima de um lago subterrâneo do qual os habitantes tiram água. Os limites do lago são as fronteiras da cidade. “O seu perímetro verdejante repete o das margens escuras do lago sepultado, uma paisagem invisível condiciona a visível, tudo o que se move sob o sol é impelido pela onda que bate encerrada sob o céu calcário da rocha.” (CALVINO 2002: 36) A reprodução do que permanece oculto leva à existência de duas religiões com princípios distintos. “Os deuses da cidade, de acordo com uns, habitam nas profundidades, no lago negro que nutre as veias subterrâneas. Segundo outros, os deuses habitam nos baldes que sobem pelas roldanas quando saem fora da boca dos poços [e em todas as restantes estruturas do abastecimento exterior de água.” (CALVINO 2002: 36) Para ambos, contudo, o fator comum é a água embora uns valorizem os princípios da superior e outros os da inferior.

Zenóbia é a segunda das cidades subtis, e a décima quarta do livro. É uma cidade suspensa sobre andas, apesar de não estar sobre a água. Tem os edifícios ligados por escadas e passadiços. “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, com as suas palafitas e as suas escadas suspensas, uma Zenóbia talvez toda diferente, toda desfraldada de estandartes e de faixas, mas obtida sempre combinando elementos daquele primeiro modelo.” (CALVINO 2002: 47) Zenóbia é uma cidade que corresponde aos desejos e imaginação dos seus habitantes.

Armila é a terceira das cidades subtis, e a décima oitava do livro. Esta cidade misteriosa apenas consiste nas canalizações e objetos que lhe estão associados, não se sabendo se não foi concluída ou se foi demolida. Mas, apesar de tudo, não é deserta. “A qualquer hora, levantando os olhos por entre as canalizações, não é raro entrever-se uma ou muitas jovens, magras, não altas de estatura, que se deliciam nas banheiras, que se curvam debaixo dos duches suspensos no vácuo, que fazem abluções, ou que se perfumam, ou penteiam as longas cabeleiras ao espelho. Ao sol brilham os fios de água ondulantes dos duches, os jatos das

torneiras, os repuxos, os borrifos, a espuma das esponjas.” (CALVINO 2002: 61) As senhoras destas estruturas são ninfas e nereidas.

Sofrónia é a quarta das cidades subtis, e a vigésima segunda do livro. A cidade é composta por duas metades: uma caracterizada por ser um parque de diversões, outra por ser local de trabalho. “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 enxertar nos terrenos vagos de outra meia cidade.” (CALVINO 2002: 75) Acontece, todavia que a parte que se desmonta é a relativa ao trabalho, caracterizada pelos edifícios de maior solidez, ficando a estrutura aparentemente temporárias do parque de diversões a aguardar o regresso da outra metade que a completa. Caracteriza-se, desse modo, como imponderável.

Otávia é a última das cidades subtis, e a vigésima sexta do livro. A cidade estrutura-se como uma teia de aranha suspensa sobre o vácuo entre duas montanhas escarpadas, “ligada aos dois cumes por teleféricos e correntes e passarelas. [...] Por baixo não há nada por centenas e centenas de metros; corre uma ou outra nuvem, entrevê-se mais abaixo o fundo do precipício.” (CALVINO 2002: 87) A característica principal da cidade é essa mesma: estar suspensa sobre o vazio, o que lhe confere leveza e implica cuidados particulares aos seus habitantes.

O grupo das cidades subtis encontra-se nas cinco primeiras partes do livro sendo que a primeira do conjunto é a última da primeira parte e a última é a primeira da quinta parte. Todas elas distam da anterior quatro capítulos. O acesso à realidade inefável aparece como conquista da primeira etapa do percurso que constitui a obra e o seu papel conclui-se no início da quinta parte. As cidades deste conjunto já não têm existência plena na realidade física e os seus referentes começam a autonomizar-se a tornar-se meros pensamentos abstratos. A sua existência relaciona, na primeira, um mundo à superfície com um subterrâneo e, na última, um mundo suspenso no ar sem qualquer apoio com o chão. A primeira revela a sua relação com o inconsciente e a última com o supraconsciente.

Eufémia é a décima quinta cidade do livro e a primeira associada às trocas. Nesta cidade “se reúnem os mercadores de sete nações a cada solstício e equinócio.” (CALVINO 2002: 48) O que fazem durante estas reuniões, para além do comércio, é contar/trocar histórias com elementos semelhantes mas com pormenores distintos pela experiência individual de cada um.

Cloé é a décima nona cidade do livro e a segunda associada às trocas. “Em Cloé, grande cidade, as pessoas que passam pelas ruas não se conhecem. Ao verem-se imaginam mil coisas 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 2002: 63) Nesta cidade a vida faz-se e as trocas e partilhas realizam-se sem qualquer contato ou olhar direto por parte dos seus habitantes.

Eutrópia é a vigésima terceira cidade do livro e a terceira associada às trocas. “Esta cidade não é apenas uma mas é composta por várias que se espalham por um planalto. “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 amizados maledicências.” (CALVINO 2002: 76) Cada um dos habitantes tem a capacidade de mudar toda a sua vida numa nova versão da sua cidade quando a anterior já nada lhe tem a oferecer.

Ersília é a vigésima sétima cidade do livro e a quarta associada às trocas. Nesta cidade os habitantes estendem fios entre as casas que assinalam pela sua cor o tipo de relações que existem entre elas. Quando os fios impedem os seus habitantes de circular as casas são desmanchadas e transpostas para um novo lugar só restando os fios e seus suportes. “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 2002: 88) Os vestígios das trocas é tudo o que resta das Ersílias abandonadas.

Esmeraldina é a trigésima primeira cidade do livro e a última associada às trocas. “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 a reta 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 trajetos de barco com transbordos em terra firme.” (CALVINO 2002: 101) Nesta cidade as trocas existem porque os habitantes procuram todos os dias novos trajetos para ir de um lugar para o outro combinando percursos por terra e água.

Todas as cidades relativas às trocas se encontram à distância de quatro capítulos e a primeira é a última da segunda parte e a última é a primeira da sexta parte. Assim, a primeira encerra o ciclo e a última inicia um novo com mudança e continuidade: metamorfose. Durante este processo há trocas de personalidade. A última cidade, tal como Veneza que se mantém como modelo de cidade na memória do narrador, possibilita a circulação por terra e por água. Esta cidade demonstra a irracionalidade aparente das atitudes de quem começa a despertar para a identidade.

Valdrada é a vigésima cidade do livro e a primeira relacionada com os olhos. Construída com as casas umas por cima das outras junto a um lago. “Assim o viajante ao chegar vê duas cidades: uma direita sobre o lago e uma refletida de pernas para o ar. Não existe nem acontece coisa numa Valdrada que a outra não repita, porque a cidade foi construída de modo a que todos os seus pontos fossem refletidos pelo seu espelho, e a Valdrada na água contém não só todas as estrias e os remates das fachadas que se elevam por cima do lago mas também o interior das casas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários.” (CALVINO 2002: 65) Valdrada é uma cidade que vive de repetições, desdobrando-se visualmente no contrário que não tem de ser simétrico. “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 cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que existem ou acontece em Valdrada é simétrico: a cada rosto e cada gesto respondem do espelho um rosto ou um gesto inverso ponto por ponto. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se continuamente nos olhos, mas não se amam.” (CALVINO 2002: 65-66)

Zemrude é a vigésima quarta cidade do livro e a segunda relacionada com os olhos. É uma cidade que mostra duas realidades distintas assim o nosso olhar se dirija, consoante o humor, para cima ou para baixo. Por essa razão, e se mantivermos o mesmo estado de espírito, uma das imagens ficará ausente do nosso conhecimento da cidade. “Se passarmos por ela a assobiar, de nariz no ar atrás do assobio, conhecê-la-emos de baixo para cima: sacadas, tendas a ondular, repuxos. Se caminharmos através dela de queixo contra o peito, com as unhas espetadas nas palmas das mãos, os nossos olhos prender-se-ão ao chão, aos regos de água, aos esgotos, às tripas de peixe, ao papel velho.” (CALVINO 2002: 78)

Bauci é a vigésima oitava cidade do livro e a terceira relacionada com os olhos. “Depois de ter caminhado sete dias através de bosques, quem vai para Bauci não consegue vê-la e no entanto já lá chegou. São as finíssimas andas que se elevam do solo a grande distância umas

das outras e se perdem acima das nuvens que sustentam a cidade. Sobe-se com escadotes. No chão os habitantes raramente se mostram: têm já tudo aquilo de que precisam lá em cima e preferem não descer. Nada da cidade toca o solo à exceção daquelas pernas compridíssimas de flamingo em que assenta e, nos dias luminosos, uma sombra perfurada e angulosa que se desenha na folhagem.” (CALVINO 2002: 89) Os habitantes não se veem no solo ou por o odiarem, ou por o respeitarem ao extremo, ou por amor àquilo que ele era antes da sua existência. Assim, a cidade fica quase invisível.

Fílias é a trigésima segunda cidade do livro e a quarta relacionada com os olhos. A cidade é resplandecente de ornamentos maravilhosos que se exibem ao olhar dos visitantes. “Mas acontece-nos ficarmos em Fílias e passarmos lá o resto dos nossos dias. Em breve a cidade empalidece aos nossos olhos, apagam-se os florões, as estátuas sobre os pedestais, as cúpulas.” (CALVINO 2002: 103) Fílias tem encantos diferentes para o residente e para o visitante ocasional que vislumbra algo que se oculta ao habitante. “Muitas são as cidades como Fílias que se subtraem aos olhares se não as apanharmos de surpresa.” (CALVINO 2002: 104)

Moriana é a trigésima sexta cidade do livro e a última relacionada com os olhos. Esta cidade parece ser constituída por duas realidades distintas: a que se mostra e a que permanece oculta por detrás, do outro lado. “Passando o rio a vau, atravessando a passagem, o homem encontra-se de repente diante da cidade de Moriana, com as portas de alabastro transparentes à luz do sol, as colunas de coral que sustentam os frontões incrustados em serpentina, os palácios todos de vidro como aquários onde nadam as sombras das bailarinas de escamas prateadas sob os candelabros em forma de medusa. [...] Basta percorrer um semicírculo e ter-se-á à vista a face oculta de Moriana, uma extensão de chapa enferrujada, serapilheira, tábuas cheias de pregos, canos negros de fuligem, montões de latas, muros cobertos com escritas meio apagadas, fundos de cadeira desempalhados, cordas que só servem para alguém se enforcar numa trave apodrecida.” (CALVINO 2002: 117)

As cidades relativas aos olhos encontram-se à distância de quatro capítulos umas das outras, sendo que a primeira é a última da terceira parte e a última é a primeira da sétima parte. Com este grupo se encerra o que é visível no invisível, sendo os restantes grupos associados a realidades extrassensoriais. A última cidade revela mesmo o que se oculta por detrás do que se mostra, confirmando as mudanças que ocorreram durante esta transformação e progressivo aumento da capacidade de ver (de acordo com a posição relativa que se ocupa).

Aglaura é vigésima quinta cidade do livro e a primeira relativa ao nome. A cidade está associada a um conjunto de virtudes e defeitos, qualidades que a caracterizam quer por lhe serem inerentes quer por lhe serem atribuídas. Mesmo os seus habitantes vivem emersos nestas descrições. “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 2002: 80)

Leandra é a vigésima nona cidade do livro e a segunda relativa ao nome. “Deuses de duas espécies protegem a cidade de Leandra. Tanto uns como outros são tão pequenos que não se veem e tão numerosos que não se podem evitar. [...] Para os distinguir, vamos chamar Penates a uns e aos outros Lares.” (CALVINO 2002: 90) Em todas as casas estão presentes ambas as espécies e discutem entre si a verdadeira identidade de Leandra. “Os Penates 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 Penates visitantes provisórios, importunos e metedidos; a verdadeira Leandra é a 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 2002: 91)

Pirra é a trigésima terceira cidade do livro e a terceira relativa ao nome. Esta cidade é colocada no meio de outras quatro (Eufrásia, Odília, Margara e Getúlia), e como elas imaginada pelo narrador que refere que será acastelada na encosta de um golfo, com torres e um poço no centro de uma praça. Chegou, contudo, o dia em que o narrador visita Pirra e a magia da imaginação perdeu-se, tal como o significado que era atribuído ao nome Pirra. “A cidade alta sobre o golfo está sempre ali, com a sua praça fechada à volta do poço, 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 2002: 106)

Clarice é a trigésima sétima cidade do livro e a quarta relativa ao nome. “Várias vezes decaiu e refloresceu, tendo sempre a primeira Clarice como modelo inigualável de todo o esplendor, em comparação com o qual o estado presente da cidade não deixa de suscitar novos suspiros a cada volver de estrelas.” (CALVINO 2002: 118) A cidade transforma-se, continuamente, de crisálida em borboleta, contudo nunca chega a substituir aquela que pela primeira vez foi associada ao seu nome. “E então os resquícios do primeiro esplendor que se tinham salvado adaptando-se a necessidades mais obscuras eram novamente deslocados, guardados sob campânulas de vidro, encerrados em vitrinas, colocados em almofadões de veludo, e já não porque podiam ainda servir para qualquer coisa mas porque através deles se

desejava recompor uma cidade de que já ninguém sabia nada.” (CALVINO 2002: 119) As várias Clarices têm apenas em comum o nome e a localização, restando delas apenas vestígios que, talvez sejam aquilo que melhor caracteriza a cidade: uma coleção de fragmentos.

Irene é a quadragésima primeira cidade do livro e a última relativa ao nome. Irene é uma cidade que muda conforme a relação que com ela se estabelece. Assim, o seu nome significa várias coisas. “Ali é mais densa de janelas, acolá dispersa-se em ruelas mal iluminadas, além amassa sombras de jardins, mais adiante eleva torres com os fogos de sinais; e se a noite for brumosa um esfumado clarão incha como uma espuma leitosa ao pé das gretas da terra.” (CALVINO 2002: 133) Como a relação que têm com quem a ela chega, nela permanece ou se vai embora, assim merece ter designações diferentes por se apresentar de forma distinta.

As cidades relativas ao nome distam entre si quatro capítulos, sendo que a primeira é a última da quarta parte e a última a primeira da oitava parte. Este grupo de cidades descreve um percurso no pensamento entre formas e conceitos, entre o representado e o seu significado, mostrando também uma relação estreita entre a mudança de nome associada a uma nova condição. Há renascimento e transfiguração mas com um nome diferente e outras relações.

Melânia é a trigésima cidade do livro e a primeira associada aos mortos. Nesta cidade existe um diálogo constante entre os seus habitantes. “A população de Melânia renova-se: os dialogantes morrem um a um e entretanto nascem os que tomarão lugar por sua vez no diálogo, quer num papel quer noutro.” (CALVINO 2002: 92) Cada papel pode ser desempenhado por mais do que uma pessoa e uma pessoa pode desempenhar vários papéis. As alterações nos papéis não são visíveis para os habitantes pois a sua vida é curta e estas ocorrem lentamente.

Adelma é a trigésima quarta cidade do livro e a segunda associada aos mortos. Na chegada à cidade o narrador “reencontra” um sujeito que tinha feito a tropa com ele mas que morrera. Ao percorrer a cidade continua a ver “mortos”. “Pensei: «Se Adelma é uma cidade que vejo num sonho, onde só se encontram mortos, o sonho faz-me medo. Se Adelma é uma cidade verdadeira, habitada por vivos, bastará continuar a fixá-los para que as pareças se dissolvam e apareçam caras estranhas, que dão angústia. Tanto num caso como noutro é melhor que não insista em olhar para eles.” (CALVINO 2002: 107) Quanto mais anos se vive maior a proporção dos que conheceram e morreram em relação aos que continuam vivos. Assim o narrador conclui pensando: “ «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 2002: 108)

Eusápia é a trigésima oitava cidade do livro e a terceira associada aos mortos. Nesta cidade os mortos são transportados para uma réplica da cidade que se situa debaixo de terra e são dispostos consoante a vida que aspiravam ter tido. Esta cidade está em constante mutação. “De um ano para o outro, dizem, a Eusápia dos mortos não se reconhece. E os vivos, para não lhes ficarem atrás, querem fazer também tudo o que os encapuçados contam das novidades dos mortos. Assim a Eusápia dos vivos pôs-se a copiar a sua cópia subterrânea” (CALVINO 2002: 121) Para alguns a cidade dos vivos teria sido construída pelos mortos, e as cidades assemelham-se e relacionam-se de tal modo que se tornam indistintas e não se sabe quem são os vivos e quem são os mortos.

Árgia é a quadragésima segunda cidade do livro e a quarta associada aos mortos. “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 teto, sobre as escadas assenta outra escada em negativo, por cima dos telhados das casas pairam camadas de terreno rochoso como céus com nuvens.” (CALVINO 2002: 135) Se se olhar por cima a cidade não se vê e acredita-se que os seus habitantes passem a maior parte do tempo imóveis.

Laudomia é a quadragésima sexta cidade do livro e a última associada aos mortos. A cidade é constituída por três com o mesmo nome e situadas lado a lado: a cidade dos vivos, a cidade dos mortos e a cidade dos não nascidos. “A Laudomia dos não nascidos, ao contrário da dos mortos, não transmite segurança aos habitantes da Laudomia viva, mas apenas pavor.” (CALVINO 2002: 150) Isto acontece por o futuro se apresentar com a vastidão própria de um mundo de todas as possibilidades, apesar de haver um limite para os nascimentos que terão o seu fim.

As cinco cidades que formam o conjunto relacionado com os mortos distam entre si quatro capítulos, sendo que a primeira é a última da quinta parte e a última a primeira da nona e última parte. Tal como acontece com os grupos anteriores esta situação representa mudança e continuidade sendo que nesta situação a última parte do livro se inicia com o estado final da transformação relativa aos mortos. Deste modo, o percurso dos vivos, no mundo extrassensorial, se faz acompanhar pelo dos mortos. Na última cidade há ainda a considerar aqueles que ainda não viveram: uma perspetiva de novo nascimento.

Eudóxia é a trigésima quinta cidade do livro e a primeira relacionada com o céu: cidade de regularidades e simetrias e cores esplendorosas. A verdadeira forma da cidade encontra-se representada num tapete. “Sobre a relação misteriosa de dois objetos tão diferentes como o tapete e a cidade foi interrogado um oráculo. Um dos dois objetos – foi o responso – tem a forma que os deuses deram ao céu estrelado e às órbitas em que giram os mundos; o outro é um seu reflexo aproximado, como todas as obras humanas.” (CALVINO 2002: 110) Qual será a correspondência correta? Apesar de inicialmente se considerar divino o tapete, começou-se a pensar que talvez esse atributo tivesse maior relação com a cidade viva.

Bersabeia é a trigésima nona cidade do livro e a segunda relacionada com o céu. Há a 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.” (CALVINO 2002: 122) Existe também uma outra Bersabeia para tudo o que é “desprezível e indigno”, esta situada por debaixo de terra e com a qual se evitam semelhanças. A cidade celeste, contudo, é formada por tudo aquilo que os habitantes deitaram fora: “um planeta ondulante de cascas de batata, guarda-chuvas rotos, meias soltas, cintilante de cacos de vidro, botões perdidos, papéis de chocolates, pavimentado de bilhetes de elétrico, unhas e calos cortados, cascas de ovos.” (CALVINO 2002: 123) Este corpo celestial representa assim tudo aquilo que para os habitantes não gera apego. Podemos considerar como comparação a Jerusalém Celeste de Santo Agostinho (*n’A cidade de Deus*) embora a realidade seja aparentemente oposta, pois a de Calvino é uma distopia e a de Santo Agostinho uma utopia.

Tecla é a quadragésima terceira cidade do livro e a terceira relacionada com o céu. Esta é uma cidade em obras constantes, oculta através de tapumes e outras estruturas de construção. “O trabalho cessa ao por do sol. Desce a noite sobre a obra. É uma noite estrelada. – Eis os projeto – dizem.” (CALVINO 2002: 136) A construção da cidade têm como modelo o céu noturno.

Períncia é a quadragésima sétima cidade do livro e a quarta relacionada com o céu. Cidade construída a partir da harmonia do universo representando cada bairro uma das casas do zodíaco e respeitando a posição das constelações determinadas pelos astrónomos, para melhor receber a influência destas. Os habitantes de Períncia, contudo, não são perfeitos e existem bastantes deformidades. “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 reflete na cidade dos monstros.” (CALVINO 2002: 152)

Andria é quinquagésima cidade do livro e a última relacionada com o céu. Cidade tal como a anterior que tem como modelo as constelações, quer para a construção de determinados edifícios, quer ainda para a regulação das atividades diárias dos cidadãos. Antares, Alpheratz, Capela, Cefeidas são os astros mais luminosos tidos em consideração. As mudanças na cidade, dada a estreita relação com o céu, representam igualmente acontecimentos cósmicos. “Todas as mudanças implicam uma corrente de outras mudanças, tanto em Andria como no meio das estrelas: a cidade e o céu nunca permanecem iguais.” (CALVINO 2002: 158) A responsabilidade pelas ações dos habitantes é, assim, acrescida.

As quatro primeiras cidades associadas ao céu distam entre si quatro capítulos, sendo que a primeira é a última da sexta parte e a quinta, tal como a quarta, fazem parte da nona e última parte. Todas as cidades deste grupo seguem modelos celestiais e, nalgumas situações, as interações entre o quotidiano terrestre e o celestial são tão intensas que, progressivamente com o crescimento e transformação individual, se influenciam mutuamente.

Leónia é a quadragésima cidade do livro e a primeira considerada contínua. “A cidade de Leónia refaz-se a si própria cada dia que passa: todas as manhãs a população acorda no meio dos lençóis frescos, lava-se com sabonetes acabados de tirar da embalagem, veste roupas novinhas em folha, extrai do mais aperfeiçoado frigorífico frascos e latas ainda intactos, ouvindo as últimas canções no último modelo de aparelho.” (CALVINO 2002: 124) A cidade está a criar uma enorme lixeira com o que coloca de parte de um dia para o outro, apesar de se manter alheada da situação e receber os varredores como anjos que “ritualmente” removem o que foi usado.

Trude é a quadragésima quarta cidade do livro e a segunda considerada contínua. Esta cidade é igual à que se deixou e àquela para onde se vai. “O mundo está coberto por uma única Trude que não começa nem acaba, só muda o nome no aeroporto.” (CALVINO 2002: 137) A uniformização é a lei inerente a estas urbanizações, daí a sua continuidade espacial.

Procópia é a quadragésima oitava cidade do livro e a terceira considerada contínua. Cidade onde o narrador permanece, sempre que a visita, no mesmo quarto de pensão com a mesma paisagem à vista. Ano após ano regista pequenas diferenças na paisagem, acréscimos

de pessoas sorridentes que se alinham, sobrepõem e, no limite atual, ocupam o espaço do quarto onde estão vinte e seis pessoas. Há lugar à multiplicação de duplos.

Cecília é quinquagésima primeira cidade do livro e a quarta considerada contínua. Esta cidade cresceu e cresceu e preencheu todo o espaço não deixando lugar para as distinções da paisagem natural.

Pentesileia é quinquagésima terceira cidade do livro e a última considerada contínua. Cidade onde apenas importa se se está dentro ou fora, condição que se adquire passando pela arquivolta que corresponde à sua porta. Em Pentesileia por mais que se ande não se consegue identificar o centro e uma vez dentro não se sabe como sair. Desse modo é contínua.

O conjunto das cinco cidades contínuas tem as três primeiras à distância de quatro capítulos umas das outras, sendo que a primeira é a última da sétima parte e a as três últimas se encontrem na nona e última parte. A continuidade e a mudança continuam a ser o padrão da forma como o livro se encontra estruturado uma vez que a primeira encerra o ciclo da sétima parte e a última se encontra perto do final do livro. A primeira cidade deste grupo chama a atenção para a necessidade de renovação constante nos planos visíveis, impedindo a estagnação, para se ter também a necessária mudança no invisível. A última que conclui esta transformação assinala como pormenor essencial a passagem, a pertença ou não a essa mesma realidade.

Olinda é a quadragésima quinta cidade do livro e a primeira oculta. Esta cidade é construída em círculos concêntricos que crescem a partir do interior. “Em Olinda quem lá for com uma lente e procurar com atenção pode achar em qualquer parte um ponto não maior do que uma cabeça de alfinete que, se o observarmos um pouco ampliado, se vê dentro dele os telhados e as antenas os candeeiros os jardins os lagos, as faixas a atravessar as ruas, os quiosques nas praças, os campos de corridas de cavalos. Esse ponto não fica ali: ao cabo de um ano achamo-lo do tamanho de meio limão, depois como um boleto, 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 empurra para fora.” (CALVINO 2002: 138) Aqui se verifica a transformação do conteúdo em contentor que lembra a simbologia da rosa, remetendo para a ideia de infinito e de eternidade pela repetição sem fim.

Raissa é a quadragésima nona cidade do livro e a segunda oculta. “Não é feliz a vida em Raissa. Pelas ruas as pessoas caminham torcendo as mãos, ralham com as crianças que choram, apoiam-se aos parapeitos sobre o rio de cabeça nas mãos, de manhã acordam de um sonho mau e começa logo outro.” (CALVINO 2002: 155) Nesta cidade existe, contudo, oculta, a felicidade, só que os seus habitantes não a conseguem ver apesar de se revelar, a todo o momento, nos acontecimentos do quotidiano.

Marozia é a quinquagésima segunda cidade do livro e a terceira oculta. Cidade com carácter duplo associada ao rato e à andorinha. As mudanças na cidade ocorrem segundo rituais próprios e uma atitude desinteressada por parte dos agentes da mudança. “O segredo estará talvez em saber quais as palavras que se devem pronunciar, quais os gestos a fazer, e em que ordem e ritmo fazê-los, ou então basta o olhar a resposta o aceno de alguém, basta que alguém faça qualquer coisa só pelo prazer de fazê-la, e para que o seu prazer se torne o prazer dos outros: nesse momento mudam todos os espaços, as alturas, as distâncias, a cidade transfigura-se, torna-se cristalina, transparente como uma libélula. Mas tem de acontecer tudo como que por acaso, sem lhe dar demasiada importância, sem a pretensão de estar a realizar uma operação decisiva, tendo bem presente que de um momento para o outro a Marozia de outrora voltará a soldar o seu teto de pedra teias de aranha e bolor sobre as cabeças.” (CALVINO 2002: 162) Nesta cidade as mudanças alternam de acordo com a sua associação ao rato e à andorinha.

Teodora é a quinquagésima quarta cidade do livro e a quarta oculta, cidade cujo nome significa «dádiva divina». Esta cidade tem uma história repleta de conflitos com invasores, entre os quais os mais problemáticos foram os com os ratos, a última espécie a ser vencida antes do domínio da cidade. “O homem tinha finalmente restabelecido a ordem do mundo por ele mesmo abalada: nenhuma outra espécie viva existia para o repor em causa.” (CALVINO 2002: 165) Esta situação é, todavia, ilusória, pois outras espécies estão a despertar, espécies fabulosas. “As esfinges, os grifos, as quimeras, os dragões, os hircocervos, as harpias, as hidras, os unicórnios, os basiliscos, retomavam a posse da sua cidade.” (CALVIN,kkO 2002: 166)

Berenice é a quinquagésima quinta cidade do livro, última do livro e a última oculta, cidade cujo nome significa «portadora da vitória». A partir da realidade visível e da oculta da cidade de Berenice é possível determinar uma imagem futura para ela. Cidade justa e cidade injusta. “No sémen da cidade dos justos está oculta por sua vez uma semente maligna; a certeza e o orgulho de estar dentro da justiça – e de estar mais do que muitos outros que se afirmam justos mais do que é justo – fermentam em rancores rivalidades despeitos, e o

natural desejo de desforra sobre os injustos tingem-se do frenesi de estar no seu lugar a fazer o mesmo que eles. Uma outra cidade injusta, embora sempre diferente da primeira, está assim a escavar o seu próprio espaço dentro do duplo invólucro das Berenices injusta e justa.” (CALVINO 2002: 168) A justiça alterna com a injustiça, estando uma contida no interior da outra.

As cidades ocultas estão incluídas apenas nas duas últimas partes do livro e situam-se no final do percurso. A primeira a encerrar a oitava parte e as duas últimas, a quarta e a quinta, a encerrar o livro. A primeira cidade situa-se totalmente no plano da criação, ao associar os círculos concêntricos com cidades em crescimento constante. As duas últimas situam-se no plano divino, quer pelo nome quer pela realidade fantástica e o dualismo transcendental que caracteriza a essência do homem.

A progressão da distância em que são apresentadas as cidades de cada tipo distinto é em forma de crescente, inicialmente, e em forma decrescente na parte final. Começam por serem apresentadas a uma cidade de distância, passam para duas, três e quatro; depois vão eliminadas progressivamente as distâncias mais curtas até se chegar a ter uma distância de quatro cidades. O processo segue então a ordem inversa: tanto que no último tipo temos uma ordem de 4, 3, 2, 1. Podemos considerar esta organização como espacial, evoluindo ligada às figuras geométricas da espiral, quando aumenta e decresce a distância, e, no caso das distâncias de três e quatro cidades, ligada às formas do triângulo e quadrado, simbolicamente associadas à visão espiritual/transcendência e à vida concreta no plano da realidade manifestada. A persistência de algumas distâncias permitem imaginar uma realidade abstrata de contornos geométricos e associá-la a alguns dos planos da experiência humana: mental, espiritual e material.

A primeira parte termina com a introdução de um novo tipo de cidade: as subtis (relacionando o interlocutor e o leitor com a realidade que se deixa pressentir). No preâmbulo desta parte ficamos a saber as razões da narrativa. “Só nos relatos de Marco Polo conseguia Kublai Kan discernir, através das muralhas e das torres destinadas a ruir, a filigrana de um desenho tão fino que escapasse ao roer das térmitas.” (CALVINO 2002: 21) O imperador precisa dos relatos do seu embaixador para ficar a conhecer a “realidade” dos territórios que domina. Nas suas palavras encontrará mais do que nas de um simples cobrador de impostos. No epílogo desta parte esta situação é confirmada. “Enviados para inspecionar as remotas províncias, os emissários e os cobradores de impostos do Grão Kan regressavam pontualmente ao palácio real de Kemenfu e aos jardins de magnólias a cuja sombra passeava Kublai ouvindo

os seus longos relatórios.” (CALVINO 2002: 37) Há, contudo, uma vontade de conhecer o que se encontra por detrás das informações protocolares, para isso confiava na pessoa de Marco Polo e as histórias das suas viagens. “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 ver nem confundir.” (CALVINO 2002: 37-38) Kublai mostra assim o primeiro aspeto essencial do viajante que parte à descoberta: a vontade de conhecer (todos os símbolos).

Na segunda parte existe no final a introdução, igualmente, de um novo tipo de cidade: relacionada com as trocas. Nesta parte existe uma confrontação do “viajante” com o passado que deve ser ultrapassado, para encontrar o novo, daí aparecer como primeira cidade a última relacionada com a memória. No preâmbulo desta parte existe referência à cidade que Marco deixou e à qual pretende regressar um dia: Veneza. “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 tinha atravessado para chegar até lá, e voltava a percorrer as etapas das suas viagens, e aprendia a conhecer o porto de que havia zarpado, os bairros da sua juventude, e os arredores da casa, e uma praceta de Veneza onde corria em criança. [...] Chegado 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 2002: 41-42) O diálogo entre Kublai Kan e Marco Polo, conforme se atesta no epílogo desta parte torna-se mais profundo e a partilha do momento torna-se fator de aprendizagem. “Com o passar do tempo, nos relatos de Marco as palavras foram substituindo os objetos e os gestos: primeiro exclamações, nomes isolados, áridos verbos, depois pedaços de frase, discursos ramificados e frondosos, metáforas e hipérboles. O estrangeiro tinha aprendido a falar a língua do imperador, ou o imperador, a compreender a língua do estrangeiro. [...] Com o crescer do entendimento entre eles as mãos começaram a assumir atitudes estáveis, que correspondiam cada uma a um movimento da alma, no seu alternar-se e repetir-se. E enquanto o vocabulário das coisas se renovava com as amostras das mercadorias, o repertório dos comentários mudos tinha a tendência para se encerrar e fixar. Até o prazer de recorrer a ele diminuía em ambos; nas suas conversas permaneciam a maior parte do tempo calados e imóveis.” (CALVINO 2002: 51-52) Na segunda parte há mudança, pela descoberta, embora seja invisível.

A terceira parte inicia-se com a conclusão das narrativas que associam às cidades o desejo e termina com a introdução da relação das cidades com os olhos. Aqui se encontra patente também o necessário controlo sobre os desejos para se poder adquirir um novo tipo de visão. No preâmbulo existe um alerta, nesse sentido, por parte do narrador: “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 outras.” (CALVINO 2002: 55-56) No epílogo desta parte Marco Polo, questionado sobre a existência de uma dada cidade, volta a lembrar a necessidade de não cair no labirinto gerado pelos pensamentos esclarecendo-o: “A cidade existe e tem um simples segredo: só conhece partidas e nunca regressos.” (CALVINO 2002: 67)

A quarta parte inicia-se com a conclusão do processo de discernimento relativo às cidades associadas aos sinais, e termina com o início de um novo ciclo relativo às cidades e ao nome. Há nesta parte, assim, a necessidade de adquirir uma nova condição associada a uma verdadeira identidade, reconhecendo tudo o que se é: o processo de transformação do diamante. Nas palavras do narrador, “a cidade una e última ergue as suas muralhas sem mácula, eu recolho as cinzas das outras cidades possíveis que desaparecem para lhe dar lugar e nunca mais poderão ser construídas nem recordadas. Só se conheceres o resíduo de infelicidade que nenhuma pedra preciosa poderá compensar poderás computar o número exato de quilates que deve ter o diamante final, e não confundirás os cálculos do teu projeto logo desde o início.” (CALVINO 2002: 72) No epílogo as cidades que espelham as experiências dos “viajantes” obedecem a variantes de um modelo: afastando-se de um que é perfeito para Kublai Kan e eliminando defeitos na visão menos positiva de Marco Polo. O processo de construção/transformação implica pois que se vão suprimindo imperfeições para se poder revelar a verdadeira natureza dos seres/corpos.

A quinta parte inicia-se com a última cidade subtil e conclui-se com a primeira relacionada com os mortos. A essência desta parte encontra-se na ascensão a uma dimensão para além do que é visível ou se vislumbra, passando a haver interação com a realidade dos que já morreram, transcende-se a dimensão temporal. No preâmbulo o Grão Kan preocupa-se com o peso e a leveza das estruturas urbanas, considerações essenciais se se pretende aceder

a uma dimensão mais metafísica e eterna. Este processo de atravessar para outra dimensão é reafirmado no epílogo quando se indaga a solidez da ponte (símbolo de passagem): “A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra [...], mas sim pela linha do arco que elas formam. [...] [Contudo] sem pedras não há arco.” (CALVINO 2002: 95)

A sexta parte começa com a última cidade associada às trocas e termina com a primeira relacionada com o céu. Há, como o demonstram as escolhas do autor na sequência destas partes, o acesso a realidades cada vez menos densas e imateriais. Demonstra igualmente a necessidade de abandonar a natureza original para aceder a horizontes mais longínquos, confirmado o primeiro aspeto no preâmbulo em que o narrador fala da sua difícil relação com Veneza (que está sempre implícita na descrição de cada cidade e se vai perdendo pouco a pouco) e o segundo aspeto no epílogo. “Marco pensava nos vapores que enevoam a extensão do mar e as cadeias de montanhas e que ao dispersarem-se deixam o ar seco e diáfano desvelando cidades longínquas. Era para além daquela tela de humores voláteis que o seu olhar queria chegar: a forma das coisas distingue-se melhor com a distância.” (CALVINO 2002: 111) Verdade para ambas as dimensões: aquela que se deixa e aquela a que se chega.

A sétima parte tem início com a última cidade relativa aos olhos e conclui-se com a primeira contínua. Nesta parte deve-se considerar que a realidade exterior deixa de ter importância para o desenrolar do percurso que tem à sua frente, no espaço interior, um número infinito de possibilidades como o confirmam o tipo de cidades com que termina: as contínuas. No preâmbulo, esta viagem interior é focada no diálogo entre o narrador e seu interlocutor. Assim, diz Marco Polo: “Talvez este jardim só exista à sombra das nossas pálpebras cerradas, e nunca tenhamos deixado, tu de erguer poeira nos campos de batalha, e eu de negociar sacos de pimenta em longínquos mercados, mas sempre que semicerramos os olhos no meio da algazarra e do tropel é-nos concedido retirarmo-nos aqui vestidos de quimonos de seda, a considerar o que estamos a ver e a viver, a fazer as contas, a contemplar de longe. [...] 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 2002: 115-116) Conforme se vê há aqui uma comparação entre a realidade exterior e interior, sendo resolvido no epílogo onde se faz a distinção entre ambas pela atividade social e pela introspeção, associando-as aos dois tipos distintos de espaços. “Talvez este jardim só exponha os seus terraços para o lago da nossa mente... [...] ... 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 2002: 127)

A oitava parte tem início com a última cidade do nome e conclui-se com a primeira cidade oculta. Nesta parte importam as vivências num plano divino onde a identidade deixa de ser fator de diferenciação, como se revela pela primeira e última cidade inscritas no conjunto. No preâmbulo esta dimensão é ressaltada em duas passagens, a primeira, no princípio, que localiza a ação e a segunda, no final, que lhe confere significado. O espaço: “Aos pés do trono do Grão Kan estendia-se um pavimento de azulejos. Marco Polo, informador mudo, aí estendia o mostruário das mercadorias trazidas das suas viagens, aos confins do império: um elmo, uma concha, uma noz de coco, um leque. Dispondo numa certa ordem os objetos sobre os azulejos brancos e negros e deslocando-os com movimentos estudados, o embaixador tentava representar aos olhos do monarca as vicissitudes da sua viagem, o estado do império, as prerrogativas das remotas capitais.” (CALVINO 2002: 131) A conclusão do Grão Kan: “À força de desmaterializar as suas conquistas para as reduzir à essência, Kublai chegara à operação extrema: a conquista definitiva, de que os multiformes tesouros do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a um pedaço de madeira aplainada: o nada...” (CALVINO 2002: 132) O carácter contínuo da dimensão alcançada é reforçado no epílogo que repete na introdução o final do prólogo, continuando o “jogo”.

A nona, e última parte, começa com a última cidade associada aos mortos e termina com a última oculta. É, desse modo, toda ela centrada numa dimensão celestial, dado o número de cidades ocultas que comporta e uma vez que situa em primeiro lugar a última cidade relacionada com os mortos, pois estes só poderão acompanhar o “viajante” até determinada parte do percurso. O fim associado a esta parte é o de fusão com o absoluto, com o todo, daí no preâmbulo surja a referência ao atlas do Grão Kan. “O catálogo das formas é infinito: enquanto houver uma forma que não tenha encontrado a sua cidade, continuarão a nascer novas cidades.” (CALVINO 2002: 147) No epílogo que encerra o livro existem considerações sobre cidades imaginárias, a cidade ideal e o inferno. Sobre a cidade ideal diz Marco Polo. “Por vezes basta-me um breve trecho que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes no nevoeiro, o diálogo de dois transeuntes que se encontram durante as suas deambulações, para pensar que partindo dali juntarei peça a peça a cidade perfeita, construída de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, por sinais que alguém manda sem saber quem os apanha. Se te disser que a cidade para que tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais dispersa

ora mais densa, não acredite que possamos deixar de procura-la.” (CALVINO 2002: 169) Sobre o inferno diz Kublai. “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 chupa a corrente.” Esclarece-o Marco Polo em relação ao sentido dessa simbologia: “O inferno dos vivos não é a 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 sofrermos. 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 2002: 170) A obra termina, deste modo, com um princípio de criação.

Nesta última parte, Marco Polo quer marcar claramente a distinção deste relato com outro referente às suas viagens e intitulado *O livro das maravilhas do mundo*, assim diz: “Eu falo falo [...], mas quem me ouve só fixa as palavras que deseja. Outra é a descrição do mundo a que dás benignos ouvidos, outra a que correrá pelos grupos dos estivadores e gondoleiros nos canais da minha cidade no dia do meu regresso, e outra ainda a que poderei ditar em tardia idade, se fosse feito prisioneiro pelos piratas genoveses e posto a ferros na mesma cela com um escrivo de romances de aventuras. Quem comanda o conto não é a voz: é o ouvido.” (CALVINO 2002: 145) A aprendizagem do Grão Kan só se realizou porque ele esteve atento às narrativas do mercador de Veneza.

Na estrutura do livro existe, numericamente, um progresso em nove fases com onze transformações, respetivamente o número de partes do livro e os diferentes conjuntos de cidades. Em cada fase sobrepõem-se como planos algumas das etapas.

Números significativos apresentados ao longo da obra são o número três, o quatro, o cinco, o nove, o dez e o onze.

Os números três e quatro surgem muitas vezes em simultâneo. O três como o número de cidades que aparece intercalando cada uma das de cada tipo e o quatro como a distância entre elas. O número quatro está associado à matéria e o número três ao espírito. Como o narrador, o viajante Marco Polo, e o seu interlocutor, o imperador Kublai Kan, dominam o mundo manifestado, associado ao número quatro, temos que o objetivo da obra será trabalhar no que está para além do visível, ou seja a parte espiritual relacionada com o número três.

O cinco tem a ver com o conhecimento, a aprendizagem, por isso é o número que está associado a cada conjunto de tipos de cidades, às cidades que formam cada capítulo sempre em número de cinco ou, como na primeira e na última em número de dez (o dobro de cinco). Todas as fases e as etapas são estágios.

O nove representa o ciclo de transformação do ser humano, sendo que o dez que lhe sucede representa o homem perfeito. Daí a razão de haver 55 cidades ( $5+5=10$ ), mas apenas nove partes e se considerarmos a primeira cidade como ponto de partida voltamos a estar perante o número 9 pois restam 54 cidades ( $5+4=9$ ).

O número onze que aparece relacionado quer com o número total de cidades ( $55:5=11$ ) quer com o número de tipos de cidade é significativo pela sua repetição e simetria estabelece os limites para o espaço da obra tal como as colunas que ladeiam um templo que terão como degraus um número ímpar (segundo as definições de Vitruvius no seu *Tratado de Arquitetura*), servindo o onze esta função.

Tanto no relato do Marco Polo histórico que apresentava um mundo desconhecido aos europeus (o Oriente), como no relato que Calvino faz através de Marco Polo ao imperador, em *As cidades invisíveis*, em que o narrador apresenta igualmente territórios incógnitos, há lugar à transformação do leitor participante que efetua uma viagem através da imaginação.

Há três níveis de espaço a considerar na narrativa que é em si um percurso, que se inscreve na história, numa ideia de progresso: o espaço real, objetivo e exposto ao observador, o espaço percebido por Marco Polo, avaliado de acordo com a sua personalidade, e o espaço transmitido ao ouvinte, recriado pela imaginação. Representa-se assim como personagem que atravessa toda a obra o andrógino, o herói por excelência, que reúne em si os temas noturnos (as descrições das cidades) com os diurnos (a conversa entre Marco Polo e o imperador).

Tanto em Calvino como em Minnelli existe recurso à «fuga» e ao «regresso», temas universais, embora a aparência e os meios de expressão sejam distintos. Na obra de Calvino, por outro lado, existem quer uma perspetiva diurna, centrada na descoberta, os diálogos, quer uma perspetiva noturna centrada na intimidade, as descrições das cidades. Os mitos são universais e assim são apresentados. Há verdades objetivas e subjetivas, presentes na obra de Calvino onde a imagem se sobrepõe à própria percepção: o espaço passa a ser representado.

### 3.1. A perspectiva de Nuno Júdice no prefácio ao livro

Nuno Júdice começa por enquadrar a obra de Italo Calvino no contexto do grupo Oulipo, que tem por finalidade testar os limites da literatura. Assim, a sua obra que surpreende pela diversidade “não se afastou do princípio oulipiano que foi a consideração da literatura como uma construção pensada até ao pormenor, obedecendo a uma estrutura em que a beleza do edifício verbal decorre de um projeto elaborado sobre cálculos rigorosos, tanto quanto isso é possível numa obra literária.” (JÚDICE in CALVINO 2002: 11) A obra na perspectiva de Júdice, foi planeada para causar dúvidas ao leitor.

“Será um romance que estamos a ler? Será uma narrativa histórica? Será um texto biográfico ou mesmo autobiográfico?” (JÚDICE in CALVINO 2002: 12) “Sendo *As Cidades Invisíveis* um romance, em que consiste a sua intriga, para usar o termo consagrado a partir da grande época do género que foi o século XIX?” (JÚDICE in CALVINO 2002: 12) Júdice coloca esta questão por estarmos perante um texto eminentemente descritivo. A meu ver a intriga existe e consiste no caminho pelo labirinto, criado pelas cidades-capítulo, onze etapas e nove partes em que se divide a obra. Mais à frente, contudo, considera que “O que Calvino faz é concentrar, porém, é concentrar no esquema tipificado da literatura de viagens toda uma série de referências que, sob forma explícita ou apenas alusiva, remetem para todo o universo da viagem, do real ao imaginário.” (JÚDICE in CALVINO 2002: 12) A viagem é um processo transformador por excelência, logo cumpre os princípios da narrativa que respeitam ao processo de mudança (interior) dos protagonistas.

A estrutura em partes e subcapítulos associados a substantivos e adjetivos, formando um todo com 55 cidades, todas elas com nomes femininos é considerada por Nuno Júdice como matemática. Respeita dessa forma os critérios do grupo Oulipo.

O prefácio termina considerando que Marco Polo salva o seu interlocutor da última paragem, a cidade infernal, conduzindo-o à luz.

### 3.2. A perspectiva de Italo Calvino em ensaios sobre literatura

O autor italiano deixou inúmeros ensaios sobre literatura. Faço uma apreciação crítica de alguns constantes das obras “Ponto final”, “Seis propostas para o novo milénio” e “Hermit in Paris” sobre questões relevantes para a análise d’*As cidades invisíveis*.

Calvino considera que a fantasia e a imaginação emergem do «caos dos sonhos», podendo distinguir-se dois processos: “o que parta da palavra e chega à imagem visual e o que parte da imagem visual e chega à expressão verbal.” (CALVINO 1990:103) Calvino, enquanto escritor, começa por utilizar o último processo, mas no decorrer da escrita o primeiro manifesta-se igualmente. As imagens de Veneza ter-lhe-ão, certamente, servido de inspiração para a obra *As cidades invisíveis*, mas a própria obra terá ganho carácter autónomo. “Mesmo quando o movimento inicial é da imaginação visual que faz funcionar a sua lógica intrínseca, mais tarde ou mais cedo ela vê-se presa em certas malhas onde o raciocínio e a expressão verbal também impõem a sua lógica. Contudo as situações visuais continuam a ser determinantes, e por vezes chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjeturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguirão resolver.” (CALVINO 1990:110) Para o autor, na minha perspectiva, o papel da imagem sobrepõe-se ao da palavra.

A imaginação, a meu ver, pode contemplar situações hipotéticas, potenciais ou ser a expressão de uma determinada tradição. Calvino reconhece a importância de pensar por imagens, com os olhos fechados, refletindo no que se leu, fugindo às imagens pré-fabricadas. O escritor italiano afirma ainda que a imaginação, tal como o conhecimento científico, é um «instrumento de saber» que pode e deve complementar este último.

Calvino concebe o romance como enciclopédia daí a sua ideia de «multiplicidade» que deverá ser preservada no futuro (e de que o livro *As cidades invisíveis* é um bom exemplo). O escritor italiano prescreve a utilização de múltiplas relações entre as partes de uma determinada obra, como se de um novelo ou labirinto se tratasse, não descurando no entanto a linha geral num amontoado de informações. “Desde que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam sectoriais e especializadas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer conjuntamente os diferentes saberes e os diferentes códigos numa visão plural e multifacetada do mundo.” (CALVINO 1990:134) O conhecimento total, como via múltipla e potencial, é uma característica do pós-modernismo em que se inscreve.

Calvino demonstra também interesse pelo “tempo, eterno presente simultaneamente ou cíclico” (CALVINO 1990:134), condição que representa em *As cidades invisíveis*. A sua escrita é breve, inventiva e com «potencialidades infinitas», e concebe o romance como uma «grande rede». Na minha perspectiva, a relação entre espaço e tempo, é bem evidente no labirinto criado em *As cidades invisíveis*.

Calvino defende uma literatura que não seja falaciosa e que seja útil à sociedade. A natureza e a história são a matéria do mundo moderno e como tal das narrativas. “Neste fluir que é natureza e história ao mesmo tempo, a individualidade humana afunda-se, e perde os contornos que a separam do mar do *outro*.” (CALVINO 1995:44) A inserção do homem no mundo passa a ser o caráter fundamental. Na obra que analisámos essa condição é conferida ao ouvinte, quer seja o imperador ou o leitor, através das descrições intencionais do narrador.

“De uma cultura baseada na relação e contradição entre dois termos, de um lado a consciência, a vontade e a opinião individuais e do outro o mundo objetivo, estamos a passar ou já passámos para uma cultura em que esse primeiro termo está submerso pelo mar da objetividade, pela torrente ininterrupta do que existe.” (CALVINO 1995:59) O sujeito não mais está confinado à alteridade, com direito à opinião individual e habita um universo objetivo liberto da subjetividade inconsciente. A objetividade, produto da razão, limita a experiência do mundo. Calvino defende, então, a reconquista da consciência tornando a representação e a percepção mais amplas, para além do meramente objetivo, surpreendentemente, a meu ver, através das estruturas «rígidas» das suas obras.

Calvino considera que a revolução industrial moldou a visão posterior do mundo, quer no que respeita ao conceito da alienação marxista quer em relação à apreciação estética. “O problema é que – precisamente aqui no *Labirinto* – as auras espiritualistas eliminadas em volta das palavras se recriam em torno do misterioso da efabulação, e do prazer romântico do misterioso que é diferente do prazer científico das estruturas complicadas.” (CALVINO 1995:123) O labirinto é espacial mas compõe-se de informação, como acontece na obra analisada *As cidades invisíveis*: a sua complexidade corresponde à experiência do mundo atual que lhe serve de modelo: tem dimensões cósmicas.

“O narrador começou a proferir palavras não para que os outros lhe respondessem outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto as palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas a partir das outras, para deduzir uma explicação do mundo por meio de arabescos que desenhavam os nomes e os verbos, sujeitos e predicados, ramificando-se uns a partir dos outros.” (CALVINO 1995:207) Na minha perspetiva em *As cidades invisíveis* a construção da obra dá-se pela combinação nas várias partes que a constituem. As possibilidades de combinação, produtos do pensamento, são superiores ao conteúdo original da obra, mesmo se a estrutura narrativa apresentasse uniformidade com os critérios de Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss. A combinação entre a matemática e a literatura ocorre em França com o grupo OULIPO do qual Calvino faz parte, que parte de um

universo objetivo para criar desordem, desconstruindo o processo de criação literária através de constrangimentos e privilegiando o papel a desempenhar na construção/representação do leitor. Na obra de Calvino analisada e, enquanto leitor, cabe-me apresentar uma leitura que considero dever ser circunscrita ao plano da simbologia e numerologia, pois são evidentes as suas relações com estas áreas. Para Calvino a geometrização da obra permite-lhe criar com segurança, pois esses limites possibilitam as múltiplas combinações.

Calvino recupera o inconsciente enquadrando-o num contexto racional. “As relações entre jogo combinatório e inconsciente na atividade artística estão no centro de uma formulação estética das mais convincentes atualmente em circulação, uma formulação que vai buscar as suas perspectivas tanto à psicanálise como à experiência prática da arte e da literatura.” (CALVINO 1995:219-220) Para Calvino, como se revela na análise que efetuei desconstruindo a obra, a literatura é um jogo combinatório, permitindo desse modo a transmissão de mitos e arquétipos: atingindo o fantástico a partir da ordem interior que estabelece para os fatos extraordinários, “a rede de imagens que se depositam à sua volta como na formação de um cristal.” (CALVINO 1995:266)

Calvino considera-se um emigrante mesmo na sua terra natal que para ele se revela através das relações que consegue estabelecer. “I would need to attempt a definition of the secret interplay of motifs which links the spare geometry of these grid-plan streets with the spare geometry of the dry-stone walls of my country-side.” (CALVINO 2003:5)

Em Turim, Calvino considera que se pode ser escritor por haver uma sobreposição do passado e do futuro em relação ao presente. Em Paris, onde viveu, sentiu que precisava de se afastar para poder falar da cidade que conheceu, principalmente, através de leituras que fez. Sentiu-se um turista em Paris por ter a sua vida centrada em Itália. Paris, tal como Roma, são cidades de que já «tudo» se disse por isso se torna difícil também falar delas. Para além disso as cidades estão a uniformizar-se, podendo chegar a altura em que se olhe para a Europa como uma única cidade, nessa altura o que contará é o trajeto que se efetuar de um ponto para outro, de forma anónima, que não lhe desagrada. “The dream of being invisible... When I find myself in an environment where I can enjoy the illusion of being invisible, I am really happy.” (CALVINO 2003:170)

O autor ideal, para Calvino, será aquele que se mostra através da obra sem ter rosto próprio. O que penso é que esta intenção não é conseguida de forma plena, pois concebe as

suas obras através de combinações geométrico-matemáticas com sentido simbólico o que lhe confere um estilo próprio.

Calvino olha para as cidades como enciclopédias, não só pela literatura a que deram origem mas pelas experiências que potenciam. Paris pode ser vista como museu e pode ser lida como parte de um inconsciente coletivo. O autor coleciona informações sobre as cidades que percorre. “In my relation with the world I have moved from exploration of data which is there, independent of me, data which I can compare, combine, transmit, maybe even occasionally enjoy, but always slightly from the outside.” (CALVINO 2003:174)

Calvino tem uma relação especial com Nova Iorque, considerando-a a sua cidade pois é um protótipo de cidade pela topografia que apresenta e pelo aspeto visual que lhe desperta: uma cidade para o cidadão anónimo.

### 3.3. A perspectiva de Eduardo Fernandes e Ana Carina Silva

O objetivo do trabalho destes dois autores, na análise da obra *As cidades invisíveis* de Italo Calvino, é revelar a realidade que se oculta por detrás dos espaços urbanos. Os autores comparam a descrição de Calvino à obra *Utopia* de Thomas More, em que o autor inglês retratou uma realidade utópica ao estilo da *República* de Platão e que assentava numa organização urbana para a qual concorrem também as ideias de Vitruvius e Alberti. Na sua visão a cidade ideal para Marco Polo é Veneza, todas as suas descrições de Calvino são modos de olhar para essa mesma realidade: estabelecendo relações com outras realidades na viagens que efetuou. O facto de Calvino considerar 55 cidades e More 54 é mais do que simples coincidência é uma associação (João Araújo considerará a significativo que a cidade central da obra *As cidades invisíveis* seja suspensa e sem muitos referentes).

A organização da obra, tal como Fernandes e Silva a consideram pelas afirmações do próprio autor representa um tabuleiro de xadrez. “To understand this analogy, we must remember that Calvino has a passion for numerology. A chessboard has sixty-four squares and Invisible Cities has seventy-three parts, if we add the fifty-five cities to the to the eighteen dialogues between Polo and Kublai Khan, present in all the nine chapters (both at the beginning and at the end). However, if we consider that these eighteen dialogues can be grouped in pairs, the total number of parts of the book equals 64.” (FERNANDES e SILVA

2014:5) Pode-se criar uma grelha em que as colunas são formadas pelos números das cidades e as linhas pelos tipos de cidade e confirmar que a apresentação sequencial destas cidades respeita a regra do tabuleiro de xadrez. Considero que o autor italiano faz uma alusão clara a esta situação, embora também com outros sentidos, quando descreve o chão do local onde se encontra Marco Polo e Kublai Khan como sendo formado por mosaicos pretos e brancos.

Fernandes e Silva consideram ainda que a procura de novidade caracterizou o planeamento urbano ao longo do séc. XX e a apresentação das cidades na obra de Calvino feita por Marco Polo ilustra claramente essa situação.

Penso que a análise destes autores poderia ter sido desenvolvida, pois apesar de apresentar, e bem, a relação com o tabuleiro de xadrez, fica um pouco presa a essa característica, descurando outras associações simbólicas importantes.

### 3.4 A perspetiva de João Araújo

Para João Araújo, Calvino afirma que existe coincidência entre comportamento científico e poético, ou não pertencesse Calvino ao grupo de escritores OULIPO que privilegiava as relações entre a matemática e a literatura.

João Araújo considera que Calvino concebeu a obra *As cidades invisíveis* com uma estrutura matricial, propositadamente fragmentada, num tempo ficcional indeterminado. “O orador Polo torna as suas descrições belas e atraentes. Torna assim visíveis as cidades do império” (ARAÚJO 2010:20) As características múltiplas permitem a coexistência de descrições, reflexões e projetos literários, que no conjunto formam a paisagem visível. A paisagem invisível é a estrutura matricial, em que cada cidade gera uma nova como se de fractais se tratassem. “A teoria dos fractais pode servir-nos para realizar associações entre, por exemplo, o funcionamento da linguagem e a ordem generativa.” (ARAÚJO 2010:28) A estrutura matricial permite múltiplas associações entre as cidades entrelaçando-as de formas diversas.

Para Araújo, o labirinto criado em *As cidades invisíveis* está de acordo com as ideias de multiplicidade expostas por Calvino, apontando para um universo infinito e enciclopédico. A estrutura matricial apresenta ainda um outro aspeto pois as cidades não surgem de forma linear sendo apresentadas em sequência alternada o que leva à obtenção de uma matriz de quinze linhas por onze colunas (o número do tipo de cidades). “É desta forma que o exercício

exaustivo de leitura das narrativas sobre as 55 cidades acaba por confundir e embaralhar as suas individualidades. Isto causa uma vertigem, devido ao contraste entre os estados múltiplos do livro, representados pelas diversas cidades, e a unidade do império do Grão Khan: uma imensa cidade composta por várias outras.” (ARAÚJO 2010:35) As cidades tornam-se idênticas e podem ser vistas como uma única para a qual há múltiplas maneiras de olhar: daí a confusão e vertigem final do imperador perante o relato de Marco Polo.

Para Araújo se se tiver em consideração os momentos de diálogo entre Marco Polo e o imperador estamos perante uma matriz de 15 linhas por 23 colunas: a forma final como o livro se encontra estruturado e que representa uma unidade apresentando “a temática da exploração, das viagens, dos descobrimentos, a atmosfera das narrativas relatadas pelos oradores, a ambiência do fantástico.” (ARAÚJO 2010:42) A representação do mundo na literatura de Calvino surge, nesta obra, sobre o aspeto de labirinto infinito (confirmado pelo próprio narrador que enumera outras cidades que não chega a descrever deixando a obra em aberto).

Araújo considera outras narrativas de Calvino em que a estrutura apresenta aspetos combinatórios, outros tipos de constrangimentos, como no caso d’*O castelo dos destinos cruzados*, em que as duas novelas que o compõem seguem a exposição regular ou aleatória das cartas de *tarot*, podendo ser associadas pelas características que evidenciam a um movimento de tipo browniano (movimento aleatório de partículas), uma vez que representam várias hipóteses ficcionais numa única trajetória. Nesta obra as palavras remetem para imagens e as imagens para palavras, havendo como que uma «*pedagogia da imaginação*». No próprio discurso são apontados caminhos alternativos (que poderão ser infinitos). “A forma e o conteúdo da obra tentam mostrar-nos, assim, que o que se está a ler é apenas um simples caminho dentro de todo um feixe de possibilidades.” (ARAÚJO 2010:85)

Calvino, para Araújo, apresenta uma topologia fragmentada e discreta. Cada bloco de texto corresponde a uma realidade distinta, cada um deles um estado potencial do ponto de vista da física quântica. “No plano interpretativo do conteúdo parece ser dominante a *não-linearidade*.” (ARAÚJO 2010:108) Há lugar a vibrações ontológicas, criando-se ondas com uma certa amplitude, um certo «*estado ficcional*». As partículas comportam-se por vezes como corpúsculos, outras como ondas: o conjunto das cidades forma uma onda, cada uma delas individualmente um corpúsculo. Há uma não localidade onde a existência é um estado potencial. Há um jogo entre o finito e o infinito, entre o individual e o múltiplo. Arte e ciência juntam-se com intuídos criativos.

Penso que Araújo viu, e bem, a relação da obra de Calvino com a matemática e as ciências, como forma de estruturar a narrativa e introduzir novos significados pela originalidade da abordagem, contudo, não realizou uma associação simbólica que me parece ser essencial.

### 3.5 A perspectiva de Gilbert Durand

Importa considerar a visão de Gilbert Durand por ser fornecer uma interpretação simbólica para o imaginário que me parece ser o aspecto mais importante d'*As cidades invisíveis*, estando presentes as imagens do *Regime Diurno* e do *Regime Noturno*.

Gilbert Durand inicia a sua obra *A imaginação simbólica* reconhecendo que a consciência tem duas formas de apreender o mundo: uma direta através da percepção, outra indireta através de imagens. Durand estabelece o símbolo como pertencente ao signo. O sinal é uma representação na ausência do objeto a que faz alusão. Nada impede, contudo, que ambos sejam arbitrários. A alegoria exprime uma ideia, contendo sempre parte do significado. Há, assim, dois tipos de signos a considerar: arbitrários, meramente indicativos, e alegóricos, remetendo para um significado real. Na obra em análise, *As cidades invisíveis*, na minha perspectiva, são utilizados signos alegóricos pois têm em vista a transformação do leitor.

A definição de símbolo recorrente para Durand associa sempre uma representação, e significação, em relação a algo que está ausente, é desconhecido ou é imperceptível. A representação simbólica segundo Jung, em que se apoia Durand “é a própria ideia tornada sensível, encarnada.” (DURAND 1964: 10) Existe assim uma transfiguração que opera a três níveis: cósmico, onírico e poético. A metade visível do símbolo é o significante, permanecendo a outra como mistério do que se representa. Qualquer uma das suas partes constituintes, significado e significante têm uma dimensão infinita ao contrário do que acontece com os outros signos.

No ocidente houve uma progressiva extinção simbólica: primeiro devido aos dogmas religiosos, segundo devido ao pensamento direto, pragmático, conceitual; terceiro devido à ciência e explicação semiológica positivista. Esta conceção domina o pensamento universitário positivista, aniquilando o sentido figurado, a profundidade ontológica e o recurso à imaginação. O universo positivista renova o pensamento aristotélico. É um universo que bane

o pensamento indireto. Deixa-se de procurar um sentido e procura-se copiar a natureza. Aristotelismo, cartesianismo e positivismo remetem a imagem simbólica para o campo do sintema, com um significado exclusivamente dogmático e convencional. “A imagem simbólica, ao encarnar-se numa cultura e numa linguagem cultural corre o risco de esclerosar-se em dogma e em sintaxe.” (DURAND 1964: 30)

Para mim, em Durand, a imagem é substituto da percepção e opera ao nível do significante, capacitando-o para atuar na transformação interior do recetor. No Ocidente a imagem, própria das artes encontra-se, contudo, subjugada pela racionalidade concreta do pensamento, está confinada ao inconsciente.

O simbolismo medeia o caminho que se dirige à transcendência, e à iluminação interior. Atuando como intermediários estão os profetas, o messias e, em particular, a mulher (que é criadora e recetáculo, simultaneamente, conforme também se vê em Irigaray). A experiência da transmutação só se pode realizar em liberdade, sem qualquer dos três dogmatismos assinalados. Algumas ciências procuram recuperar a simbologia, mas com intenções falaciosas integrando-a no seu pensamento.

As pulsões do inconsciente transformam-se em imagens. Para Freud todas elas e os símbolos a que estão associadas têm conotações sexuais. São representações de recalcamientos. O símbolo neste caso pode ser substituído pelo simbolizado. Apesar da linearidade enviesada desta perspetiva, é de valorizar a recuperação do valor das imagens do inconsciente. O antropólogo, ao contrário do psicanalista (que lida com o inconsciente) e do sociólogo (que se restringe ao símbolo linguístico), é confrontado com vivências culturais dos povos ditos primitivos onde a realidade simbólica reveste cada ato do quotidiano. O mito escapa à língua e só pode ser apercebido nas associações que sejam feitas, pelo primitivo ou pelas artes.

O estruturalismo permite, ainda assim, estabelecer um conjunto de relações significativas entre termos de um conjunto simbólico ou mito, são os chamados «mitemas». Quer seja inconsciente, ou vivências sociais, psicanalistas e sociólogos reduzem os símbolos a meros signos, quando muito alegorias.

Cada cidade descrita no livro de Calvino tem carácter universal, podendo ser conhecidas quer por um ocidental como o viajante veneziano e um oriental como o imperador, pois cada

uma delas está associada a profundas realidades simbólicas que se traduzem em mitemas, estando associadas a arquétipos e implicando uma leitura simbólica como a que apresentei.

Jung, para Durand, apresenta uma das teorias mais profundas sobre o símbolo, ao associá-lo a arquétipos e complexos, criticando a psicanálise de Freud. A ambiguidade simbólica conduz ao arquétipo. A libido passa a ter também um papel associativo a arquétipos, incluindo os sexuais (mas não se limitando a eles), e os símbolos permitem a reunião de contrários, unificando pares opostos. “Para Jung, a função simbólica é *conjunctio*, casamento, em que os dois elementos se fundem sinteticamente no próprio pensamento simbolizante num verdadeiro «hermafrodita», um «Filho Divino» do pensamento.” (DURAND 1964: 58) As imagens do inconsciente coletivo são convocadas no processo de individuação sendo que o homem tem como mediadoras imagens femininas, a *Anima*, e a mulher masculinas, o *Animus*. O símbolo estabelece o equilíbrio necessário neste processo individual. Há, contudo, símbolos que ultrapassam estas questões de identidade/personalidade e que não têm a ver com patologias mentais.

Para mim, em Durand, os arquétipos de Jung permitem a conjugação dos contrários, a relação entre masculino e feminino, entre o racional e irracional, entre o apolíneo e o dionisíaco (conforme definição de Nietzsche), entre o objetivo e o subjetivo. Bachelard vai ainda mais longe ao considerar o símbolo como meio de fusão com o universo. Estas *nuances* encontram-se na linguagem objetiva dos diálogos entre Marco Polo e Kublai Kan e as descrições subjetivas das cidades dadas a conhecer: a racionalidade contrasta com o imaginário. O símbolo de sentido figurado é a contraparte do pensamento aristotélico, cartesiano e positivista.

Bachelard, segundo Durand, irá definir a utilização correta do símbolo: a eliminação do campo científico, o domínio do sonho (e da neurose), e o setor da palavra humana, da linguagem (da língua e do pensamento). “O homem dispõe plenamente de dois, e não apenas de um meio, de «transformar» o mundo, de duas «numenotécnicas»: por um lado, a objetivação da ciência que pouco a pouco domina a natureza, por outro, a subjetivação da poesia que, através do poema, do mito e da religião, acomoda o mundo do ideal humano, à felicidade ética da espécie humana.” (DURAND 1964: 62) Bachelard valoriza o sobreconsciente poético e a fantasia, apontando como distintos e inversos os objetivos da ciência e da poesia. O imaginário e o símbolo são valorizados, permitindo um novo olhar para as imagens, produzidas psicologicamente através da imaginação. Ao contrário da alegoria, o símbolo tem uma

manifestação concreta numa imagem singular. O universo material da realidade sensível e a fantasia convivem e sobrepõem-se: o espaço de uma “imensa fábrica” repleta de construções.

A fenomenologia de Bachelard revela uma androginia reconduzindo o ser à união com o universo, através do símbolo, mostrando-lhe que a solidão e género individual não fazem sentido. Assim, o ser «dialoga» consigo próprio e com o universo através da *Anima* e do *Animus*, conforme a situação concreta em que se encontre e já não por ser homem ou mulher. A *Anima*, em particular, desempenha, na transcendência, um papel semelhante ao de um anjo, só ultrapassado pela imagem da infância «arquétipo da felicidade simples». A fantasia representa uma forma de reunião com o universo, através da «experiência da consciência».

Durand considera que não existe uma separação entre racionalidade e imaginário, sendo a primeira apenas um dos polos do «campo de imagens», a objetividade. A imaginação representa um equilíbrio psicossocial e dinâmico entre tensões antagónicas: os instantes pertencem a uma dada história, organizam-se no tempo de forma causal. Para Calvino há, também, na minha perspectiva, uma associação entre racionalidade e imaginário, pois o ponto de partida é a própria estrutura ordenada.

A imaginação é, contudo, muitas vezes colocada à parte do pensamento, mesmo que alguns autores reconheçam a importância das associações de ideias. Durand contrapõe que a imaginação recorre aos símbolos para libertar o ser humano da «ilusão» do conhecimento objetivo. O símbolo funciona como referente, intermediário.

A importância dos símbolos é confirmada pela existência de sociedades sem cientistas e a inexistência de sociedades sem poetas ou artistas. É propósito da imaginação simbólica negar a negação, afirmando o antagonismo próprio do sentido figurado. Há hermenêuticas que procuram a origem, arqueológicas, e outras que procuram a finalidade, escatológicas. O símbolo fornece o equilíbrio psicossocial, o equilíbrio antropológico e, por fim, o equilíbrio universal situando-se no plano do *homo symbolicus*, da eternidade. A estrutura encontrada apresenta uma antítese entre o regime diurno e o noturno. A interpretação simbólica poderá auxiliar o ser humano no plano psicossocial, confirmando a importância da imaginação, reequilibrando tensões antagónicas.

Na obra de Calvino há lugar ao recurso às figuras de estilo como a comparação, a metáfora ou a alegoria, que representam a amplificação de novos significados para os signos utilizados, através da criação de um universo fantástico rememorado. A obra é constituída por

imagens, símbolos usados com sentido figurado, recurso subjetivo que contrasta com a «objetividade científica» da estrutura.

Na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand começa por afirmar que “o pensamento ocidental e especialmente a filosofia francesa têm por constante tradição o desvalorizarem ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação, «fautora de erros e de falsidades».” (DURAND 1980: 17) A imaginação é vista como pecado, o imaginário próprio da “infância da consciência” e a imagem como duplicado da percepção.

Durand considera que a imaginação é libertadora e não partilha a opinião dos psicanalistas que a veem como resultando do conflito entre pulsões e recalçamento. A disciplina que parece ser a mais indicada para estudar o imaginário, pelo exposto em relação às restantes, será a da antropologia porque não impõe limites ao estudo. O símbolo é sempre resultante do meio, e o imaginário pode surgir da cultura ou contexto psicológico. Perfilho estas ideias de Durand, em relação ao papel libertador da imaginação, a partir da leitura de Bachelard, para esta obra de Calvino. Se considerarmos o todo da obra como a representação de um templo estaremos perante um espaço sagrado, próprio do *Regime Noturno* dado o seu carácter intimista.

São as imagens gerais aquelas que Durand utiliza para o desenvolvimento da sua teoria, tendo o cuidado de utilizar a reflexologia para o estudo dos gestos. A verticalidade do ser humano confere-lhe uma determinada experiência do mundo, desde a mais tenra infância quando a criança aprende a pôr-se de pé. Também muito cedo o reflexo de sucção se traduz em movimentos de cabeça. E finalmente o reflexo sexual, cujas pulsões também são partilhadas pelos outros animais. De acordo com Durand, Piaget descreve a evolução como a passagem de um estado sensório-motor para um estado de representação mental, por consequência do uso do símbolo. Aquilo que à partida era reflexo torna-se esquema de percepção e representação. O meio terá de permitir a necessária adequação para que os reflexos se expressem natural e culturalmente. A matéria imaginada, felizmente, é maleável. Os objetos simbólicos são agregados de gestos e de significados, em vários domínios, por vezes até contraditórios. Os três reflexos considerados (postura vertical, digestão e ritmo sexual) estão, assim, associados a símbolos distintos. A tripartição coloca dois regimes contrários e o centro como equilíbrio de ambos, por vezes este último surge contido num dos outros dois.

“O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e de purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do *habitat*, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos.” (DURAND 1980: 41) Os gestos traduzem-se, assim, em três tipos de esquemas cujos símbolos podem ser analisados.

Jung define como primordial na sua teoria o conceito de arquétipo que representa um esquema matricial para as ideias. Durand desenvolve a sua teoria, nesse contexto, estabelecendo ligações entre a racionalidade e o imaginário. Durand considera que o mito representa já uma narrativa por agregar esquemas e símbolos num discurso. Acima do mito considera ainda a existência de estruturas que assume como dinâmicas, passíveis de transformação.

O *Regime Diurno* surge associado ao idealismo, à pureza, à luz, ao divino, ao verdadeiro, entre outras características marcadamente positivas. No *Regime Diurno* proposto por Durand, como estrutura do imaginário, temos características positivas, masculinas. Neste regime o aspeto negativo deve ser dominado (papel desempenhado pelos esclarecimentos nos diálogos entre Marco Polo e o imperador). O aspeto essencial a ter em consideração em símbolos da verticalidade e da queda é a aquisição, pela ascensão, de uma nova consciência, que muitas vezes surge também associada a símbolos de luz.

A simbologia «do cetro e do gládio» surge associada à posição vertical. A luz, a espada empunhada, o dourado e o flamejante são temas próprios desta seção. Durand aborda os símbolos ascensionais, apresentando a verticalidade como fator implícito de uma nova consciência. “Existe, assim, no homem uma constante ortogonal que ordena a perceção puramente visual. É o que a reação «dominante» do recém-nascido, que responde à passagem brusca da vertical à horizontal, ou vice-versa, pela inibição de todos os movimentos espontâneos, implica.” (DURAND 1980: 89)

A imortalidade surge associada aos símbolos ascensionais como o é a escada de Jacob. A ascensão representa, igualmente, uma viagem interior em que a verticalidade representa a ligação à realidade superior. Este simbolismo encontra-se também na montanha.

Esta majestosa elevação concretizada no cetro é também fálica. O macrocosmo relaciona-se com o lado social da vida e o microcosmo com o que é inerente ao corpo humano. Neste microcosmo a cabeça corresponde à esfera celeste e a coluna vertebral ao eixo do mundo.

“Olho e olhar estão sempre ligados à transcendência, como constata a mitologia universal tal como a psicanálise.” (DURAND 1980: 106) A representação do olhar assume a forma de olho, mesmo que fechado. A visão e a luz assemelham-se enquanto expressão de clarividência, há lugar a uma segunda forma de ver. *N'As cidades invisíveis* temos o exemplo da visão do imperador de olhos fechados. Para mim, para além de Durand associar o olho à transcendência, outros elementos são tidos em conta na purificação do ser, nomeadamente através da imaginação, para poder adquirir uma nova visão.

A associação da criação da luz e do universo pelo recurso à «palavra» é comum a muitas tradições, desde os antigos Judeus, aos antigos Egípcios, aos hindus e cristãos, entre outros. A «palavra» está associada à «visão». A palavra está também associada à reprodução/potência sexual. É através da comunicação verbal que se estabelece a transmissão de conhecimento entre Marco Polo e Kublai Kan.

Durand entra então na segunda parte da sua obra, em que descreve o *Regime Noturno* da imagem. Há uma progressiva carnalidade do amor que se exprime já não num ascetismo idealizante mas na corte da dama e, paralelamente, há uma eufemização dos símbolos invertendo os valores do tempo e da morte. A própria igreja católica promove o culto da Virgem-Mãe. A libido adquire um valor materno e feminino, afastando-se da agressividade que implicava processos de purificação.

Durand aborda a questão d' «A Descida e a Taça», começando por descrever os símbolos de inversão. Ao contrário da ascensão transcendental há agora lugar a «uma escavação»: uma viagem ao interior profundo. A descida implica também o domínio do medo. “Porque a descida arrisca-se, a todo o momento, a confundir-se e a transformar-se em queda.” (DURAND 1980: 140)

A viagem interior é representada na narrativa de Marco Polo, nas descrições que faz e que apelam para o imaginário, e pode ser vista como um recurso de Calvino aos temas do *Regime Noturno* que Durand apresenta como estrutura antropológica do imaginário, nomeadamente no que respeita à escavação e à intimidade. Por outro lado os diálogos que o

viajante veneziano tem com o imperador remetem-nos para os temas do Regime Diurno, em particular porque se problematizam os valores da existência. Os dois regimes encontram-se assim presentes, havendo um equilíbrio entre os aspetos femininos e masculinos. A realidade das cidades descritas é subjetiva, tendo um contraponto objetivo no diálogo entre Marco Polo e o imperador.

O ventre é a primeira imagem do *Regime noturno* do imaginário e está associado quer ao carácter digestivo, quer ao sexual. O aspeto positivo atinge-se ao negar o negativo. Neste regime existe transfiguração pela passagem de um espaço para outro totalmente distinto, como acontece no símbolo do engolimento. Aquele que engole é ao mesmo tempo engolido, como acontece com a imagem do sol e de Cristo (pescador e peixe). Existe redobramento e reflexo, num esquema labiríntico. A imagem interior tem um contraponto na exterior. O duplo faz a sua aparição.

O gigantismo e o liliputianismo representam o ser em realidades distintas, sendo que a minimização é sinal de «inversão da potência viril» e faz parte do esquema do engolidor engolido, símbolos de redobramento e encaixamento, nos quais, por exemplo, o peixe é continente contido.

Há, no *Regime Noturno*, uma inversão dos valores negativos atribuídos à noite no Regime Diurno. S. João da Cruz e Novalis valorizam a noite pelo seu carácter misterioso e por se associar a feminilidade e à Sofia/sabedoria. A descida, a união amorosa, as flores e a pedra filosofal próprias deste regime possuem todas as cores. Há uma correspondência noturna entre as cores e os sons na obtenção de melodias. Estamos perante o esquema da regressão à matéria primordial que tem a sua expressão suprema na imagem do mar. O *Regime Noturno* caracteriza-se pela união, a intimidade e o encaixamento.

A casa, é vista como ser vivo, um labirinto tranquilizador, pleno de intimidade (acrescida pelas fechaduras e suas chaves). O espaços da cave e do sótão tem sentidos completamente distintos sendo que no primeiro reside o mistério e a intimidade e no segundo as memórias e o passado. O trajeto do sótão à cave é um processo de escavação, de aprendizagem interior.

No *Regime Noturno* temos características femininas e os símbolos aparecem com valores invertidos. O percurso em vez de ser exterior passa a interior (Marco Polo fez o exterior, quando viajou, quando descreve as cidades estabelece para Kublai Kan e para o leitor

um percurso interior). O percurso faz-se, na imagem da casa, do sótão para a cave, da memória para a intimidade (tal verifica-se nas etapas da obra de Calvino): há lugar à transformação. Neste regime, ao contrário do diurno que separa, verifica-se a união.

O vaso tem uma associação ao ventre digestivo, resume-se ao estomago que tem uma função e forma semelhante ao atamor. Toda a alimentação é simbolicamente transformação. A criança que mama remete para a imagem da Grande Deusa. O simbolismo da bebida sagrada está associado aos «esquemas de «engolimento e intimidade» e aos ciclos de renovação do simbolismo da árvore. A taça, ao ser reservatório de bebida, vai «ligar-se às mitologias arborícolas».

A estrutura do livro *As cidades invisíveis* implica uma divisão em partes e grupos de cidades, portanto conjuntos de elementos que se encaixam uns nos outros, enquanto contendor e conteúdo, o que remete também para o *Regime Noturno* pelo sentido de «engolimento», «gulliverização» e «intimidade».

“O vinho é símbolo da vida escondida, da juventude triunfante e secreta. É por isso, e pela cor vermelha, uma reabilitação tecnológica do sangue.” (DURAND 1980: 180) A bebida alcoólica suprime o quotidiano e reintegra o ser humano na realidade mística. Há um aprofundamento, por participação alimentar, rumo à essência do ser. O ouro, o sal alquímico, é o princípio fundamental da substância. “É portanto com naturalidade que o ouro, substância íntima resultando da digestão química, será assimilado à substância preciosa primordial, ao excremento.” (DURAND 1980: 182) Também aqui há inversão de valores, pois no Regime Diurno o excremento seria desvalorizado.

Toda a sociedade equilibrada deverá ter em consideração os dois regimes da imagem, o *Diurno* e o *Noturno*, o primeiro gera impulsos para os ideais e o segundo apresenta uma solução de compromisso para a vida quotidiana.

Ao abordar a questão “Do Denário ao Pau”, Durand, no segundo capítulo do *Regime Noturno*, começa por descrever os símbolos cíclicos. No *Regime noturno* atinge-se o valor positivo, pela inversão do símbolo, negando a negação. O denário implica um ciclo, a repetição do tempo. O pau representa simbolicamente a árvore que cresce e o cetro em potência. O denário proclama o ciclo e o retorno enquanto o pau exprime o progresso com um fim messiânico. Ambos se conjugam.

O ano repete-se de forma cíclica, circular. “Na simbólica da repetição do tempo que o ano e a sua liturgia instituem, manifesta-se uma intenção de integração dos contrários, esboça-se uma síntese na qual a antítese noturna contribui para a harmonia dramática do todo.” (DURAND 1980: 195) A lua e a noite estabelecem a ordem cíclica. “A lua sugere sempre um processo de repetição, e é por ela e pelos cultos lunares que um tão grande relevo é dado à aritmologia na história das religiões e dos mitos.” (DURAND 1980: 197)

Na perspectiva noturna o androginato é a condição primordial, sendo que Eva é uma das partes de Adão.

A inserção do mal no bem e das trevas na luz é um processo que se fica a dever ao romantismo. “A repetição temporal, o exorcismo do tempo, tornou-se possível pela mediação dos contrários, e é o mesmo esquema mítico que subentende o otimismo romântico e o ritual lunar das divindades andróginas.” (DURAND 1980: 202) A lua aparece associada à morte e ao renascimento, expressa o eterno retorno.

O equilíbrio acontece quando se consideram os dois regimes e as estruturas místicas do imaginário onde o encaixamento, a representação e a união são imprescindíveis. Existem na obra de Calvino a presença simultânea de ciclos e de progressão, na forma como as partes e as cidades se encontram apresentadas. A potencial metamorfose e a obtenção do androginato, são os objetivos da produção da Pedra Filosofal, o Filho, o diamante, através do reconhecimento nos símbolos, intenção primeira de Calvino com esta obra.

O círculo é sempre símbolo de «totalidade temporal» e de «recomeço». A roda, o ciclo ou a esfera têm por base este princípio, sendo que a última surge associada à roda do zodíaco. O carro, por possuir e incorporar a roda, é símbolo de viagem, podendo também representar a fusão de contrários.

O tema da viagem com provas que irão transformar os protagonistas é universal, um vencendo-as outro fracassando. Existe, assim, simbolicamente um «ir», uma «descida», e um «regresso», uma «fuga». Se a tónica é colocada na descoberta está-se perante uma simbologia «diurna», se pelo contrário é colocada na intimidade, estamos perante uma simbologia «noturna».

Na terceira parte da obra, na qual Durand aborda os “Elementos para uma fantástica transcendental”, o autor analisa a “universalidade dos arquétipos”. Relembra que a sua

perspetiva é antropológica e por isso engloba quer o semantismo das imagens quer a fenomenologia da psicologia. “Assim mostrámos como os três reflexos dominantes que tinham servido de fio condutor para a nossa investigação repartiam três grandes grupos de esquemas, os esquemas diairéticos e verticalizantes por um lado, simbolizados pelos arquétipos do *cetno* e do *gládio* isotópicos de todo um cortejo simbólico, e por outro lado os esquemas da descida e da interiorização simbolizados pela *taça* e as suas componentes simbólicas, e por fim os esquemas rítmicos, com os seus matizes cíclicos ou progressistas, representados pela *roda* denária, ou duodenária e o *pau* com rebentos, a árvore.” (DURAND 1980: 259)

Os dois regimes que estruturam a análise correspondem a aspetos distintos da psicologia do ser humano. “O *Regime Diurno* seria assim o modo corrente da representação da consciência masculina, enquanto o *Regime Noturno* seria o da representação feminina.” (DURAND 1980: 262) Um é solar e o outro lunar. Os regimes são também influenciados por fatores históricos e sociais que remetem para determinadas sequências de arquétipos.

Todo o ser humano tem características de ambos os sexos que se podem manifestar em sonhos e em projeções. Para Jung na formação da imagem da alma os fatores sociais pesam mais do que os fisiológicos. A configuração dos arquétipos será assim cultural? A resposta de Durand é positiva e situa-os no contexto histórico-geográfico.

A contextualização é importante pois uma tradução de uma língua noutra é impossível no domínio semiológico, mas torna-se realizável se se recorrer aos «mitemas», pois estes possuem o caráter universal do imaginário. O que é importante pois o meu acesso à obra de Calvino foi através de traduções.

De um ponto de vista psicológico existem verdades objetivas e verdades subjetivas, sendo estas últimas particularmente importantes para a invenção ou seja a imaginação criadora. Mesmo num universo objetivo, dominado pelo pensamento científico do tipo do *Regime Diurno* existe sempre lugar para a intervenção da imaginação criadora, pois a realidade é sempre resultado de uma mistura.

A memória é imagem e pertence ao espírito, não à inteligência. A memória é tempo reencontrado, permitindo um desdobramento do presente. A memória é um fragmento que adquire significado. A memória, enquanto função fantástica, afirma-se contra o vazio que constitui o instante temporal: o espírito insubordina-se contra a morte. A função fantástica representa uma visão de um mundo melhor, transformando a morte em verdade e vida. “Só

há intuição de imagens, no seio do espaço, lugar da nossa imaginação. É por essa razão profunda que a imaginação humana é modelada pelo desenvolvimento da visão, depois pelo da audição e da linguagem, todos meios de apreensão e de assimilação «à distância». É nesta redução eufêmica do distanciamento que estão contidas as qualidades do espaço.” (DURAND 1980: 278) O espaço é objeto de uma percepção subjetiva por parte do pensamento “*é o símbolo operatório do distanciamento dominado.*” (DURAND 1980: 279) O espaço percebido passa a ser representado.

Durand considera que numa obra se encontram expressas as três estruturas dos dois regimes do imaginário.

Como conclusão Durand enumera as várias disciplinas que se mostraram necessárias ao estudo do imaginário e que devem ser devidamente extrapoladas para a interpretação simbólica do imaginário. Este processo encontra algumas barreiras com a objetivação do pensamento científico, de caráter positivista que impede a «visão real» da imagem. Cabe à imaginação, e às expressões artísticas, o caráter pedagógico dos «regimes simbólicos». A retórica, entre outras disciplinas, permite à literatura e às restantes artes, a participação «na comunhão arquetipal» contribuindo, simultaneamente com as ciências, para o humanismo planetário. “A imaginação é o contraponto axiológico da ação.” (DURAND 1980: 297) Logo, a imaginação opõe-se à ação. Na minha perspectiva, e de acordo com Durand, o espaço e o lugar imaginados através da representação contemplativa, passam a ser percebidos e a ter existência real.

#### 4. Lugares projetados: o caso do *Modulor*

Um projeto nasce de uma intenção, é um plano para concretizar, é um esboço, um esquema que prefigura uma construção. A sua aceção é normalmente tida em consideração nos campos do *Design*, da arquitetura e da engenharia. O projeto deverá conter cálculos, um estudo de estimativa de custos e um plano de execução, por fases, sequencial. A concretização de um projeto representa, igualmente, uma realização do homem enquanto ser.

Nas teorias de urbanização de Le Corbusier o “lugar” ocupa um papel especial dada a funcionalidade modular que os edifícios deverão possuir e a preservação da Natureza. A saúde é tida em consideração recuperando alguns dos ideais do próprio Vitruvius, no contexto da construção moderna. Le Corbusier pensa que a saúde se consegue pela harmonia.

Para o arquiteto francês a arquitetura para além de se relacionar com o espaço inscreve-se no “tempo”, pois sucede-se, na percepção, em ambas as dimensões.

Na obra *Modulor* que se analisa a seguir, descrevendo os elementos principais, considero de primordial importância o estabelecimento de um padrão para a construção urbana, com base nas medidas do ser humano médio, o que recupera algum do pensamento clássico e renascentista, contextualizando-o contudo no presente e segundo o seu autor Le Corbusier, sem intenção simbólica, o que pode ser posto em causa logo pela escolha do nome.

O projeto urbanístico de Le Corbusier assenta em medidas que têm por base a altura média do cidadão. Como instrumento de trabalho o arquiteto desenvolveu as suas ideias a partir da conceção do “Modulor”, nome que associou ao padrão definido no interior de um quadrado duplo onde se inscreve a figura humana com o braço levantado. No que concerne à realidade francesa tem-se 1, 75m, para a altura, e 2, 26m, quando se considera a medida com o braço levantado. No desenvolvimento das suas ideias, Le Corbusier chega à conclusão que pode inserir nos dois quadrados um terceiro que tem por limite superior a cabeça da figura humana e estabelece uma sequência de Fibonacci, sendo uma secção áurea. O construtor, contudo, refere mais do que uma vez que a conclusão a que chegou não tem carácter simbólico, mas apenas prático porque permite adaptar as medidas do equipamento e dos edifícios a fabricar. O arquiteto defende uma padronização através da criação de estruturas modulares com base no *Modulor* que terão um carácter funcional e, por essa razão, também, espiritual. Le Corbusier adota meios pré-fabricados nos seus edifícios, tornando-os mais racionais. Na perspetiva urbanística a noção de percurso é fundamental para se entender os movimentos que os habitantes terão nos espaços a criar.

Na obra *Modulor*, Le Corbusier tem a seguinte advertência inicial em relação à palavra «Arquitetura» que para ele engloba: “a arte de construir casas, palácios e templos, barcos, automóveis, comboios e aviões. O equipamento doméstico e industrial, assim como o comercial. A arte tipográfica dos jornais, das revistas ou dos livros.” (LE CORBUSIER 1950: 25) Como vemos arquitetura tem uma perspetiva mais vasta, abarcando algumas áreas que hoje são consideradas *Design*.

O arquiteto estabelece relações entre a música e a matemática, extrapolando que deveria haver também para a arquitetura, como existe para a música, uma escala de aplicação universal que pudesse ser expressa em metros e em polegadas, permitindo a utilização dos dois métodos. Le Corbusier investiga se haverá alguma solução para esse problema e descobre que, na antiguidade e mesmo entre as culturas primitivas, as medidas para as construções

tiveram como base partes do corpo humano. No renascimento, segundo Le Corbusier, a utilização das medidas do corpo humano obedecia à seção de ouro e era uma norma. A uniformização ganha outro significado por a revolução francesa ter introduzido uma nova medida, que destronou o sistema do pé-polegada, o sistema métrico (a quadragésima milionésima parte do meridiano terrestre).

Le Corbusier apresenta-se como o inventor da ideia que irá servir de padrão, na qualidade de arquiteto e de pintor, exercendo artes em que «tudo é medida». Como pintor realiza, por isso, nos anos 20 do século passado, obras plásticas com a seção de ouro e a utilização do ângulo reto. Enquanto arquiteto, por essa mesma altura, introduz ordem nas fachadas dos edifícios que projeta. Nas viagens que faz começa a verificar que o pé-direito dos edifícios tem por base uma medida que ele encontra repetida: “trata-se da *altura de um homem-com-o-braço-erguido* [...], altura que está eminentemente à escala humana.” (LE CORBUSIER 1950: 45) As construções ao longo da história, segundo outra descoberta acidental, foram organizadas em função da colocação no seu interior de um ângulo reto. Autodidata, cubista, e com um espírito de músico, considera que “a música é *tempo e espaço*, tal como a arquitetura. A música e a arquitetura dependem da medida.” (LE CORBUSIER 1950: 46) Existir é ocupar espaço. A obra de arte exprime quer a natureza quer a matemática, e no que respeita às artes visuais, estas seguem uma estética espacial.

Le Corbusier descreve as instruções que deu ao seu colaborador Hanning, que estiveram na origem da criação do *Modulor*: “Considere o homem-com-o-braço erguido, com 2,20m de altura: insira-o em dois quadrados sobrepostos, de 1,10m por 1,10m; justaponha um terceiro quadrado aos dois primeiros. Este terceiro quadrado deverá dar-lhe a solução. O lugar do ângulo reto deve poder ajudá-lo a posicionar o terceiro quadrado. Com essa grelha de obra, pautada pelo ser humano instalado no seu interior, estou convencido de que chegará a uma série de medidas que conciliarão a estatura humana (o braço erguido) e a matemática...” (LE CORBUSIER 1950: 55) Esta descoberta terá uma aplicação em todos os componentes da construção civil, na arquitetura e na mecânica, uma vez que a ordem matemática foi definida em função da estatura humana, permitindo, igualmente, a construção em série. E fica igualmente contente por um sistema que tem por base o pé-polegada, como o anglo-saxónico, estar em acordo com as medidas do *Modulor*: basta substituir a altura do homem francês pela do inglês (1,82m=6 pés) e as correspondências sucedem-se. Outras medidas a ter em consideração são a do plexo solar e a da mão erguida do braço que está caído.

Le Corbusier define de forma rigorosa a altura do homem que está no interior do esquema do *Modulor*, que por acaso é a sua, a altura média do homem francês 1,75m. Sendo que a medida com o braço levantado é 2,16m. E, se se estabelecer um conjunto com as medidas que se podem extrair do esquema, fica-se com uma série de Fibonacci em que “a adição de dois termos consecutivos proporciona o termo seguinte.” (LE CORBUSIER 1950: 62) O seu colaborador Soltan clarifica ainda outra questão: a série tende para zero numa extremidade e para o infinito na outra. Estabelece-se então uma fita com duas escalas uma que vai de 1,08m até ao zero, como série vermelha, e outra que vai do 1,08m até ao infinito, que definiu como azul. Ele, enquanto inventor, utilizou esta fita em projetos em diversas partes do mundo.

O *Modulor* representa uma medida que evoluiu ao longo dos anos mas tem como referente a altura do francês médio com o braço erguido, o que demonstra um carácter dinâmico colocando a atividade humana em primeiro lugar. Assim, apesar de poder ser comparado com o homem de Vitrúvio que Leonardo Da Vinci esquematizou no renascimento, recuperando a simbologia do arquiteto romano de um contexto cosmológico, para Le Corbusier o que importa em primeiro lugar é o contexto do quotidiano. A aplicação de seu esquema visa criar espaços em harmonia total com o ser humano, pelo que as proporções dos edifícios e espaços urbanos devem ser planificados e dever-se-ão utilizar estruturas modulares e pré-fabricadas. O arquiteto procura um sistema de medidas de aplicação universal, e sente que encontrou a solução ao ver que na antiguidade e no renascimento foram utilizados também quer o corpo humano como padrão quer a seção áurea, confirmando os elementos encontrados pelos seus colaboradores. As estruturas naturais corroboram-nos igualmente. A espiritualidade assenta na materialidade das aplicações.

Ao abordar questões matemáticas, Le Corbusier refere que “a arquitetura não é um fenómeno sincrónico, mas sucessivo, feito de espetáculos, que se juntam uns aos outros, e seguindo-se no tempo e no espaço, como, de resto, o faz a música.” (LE CORBUSIER 1950: 95) As medidas utilizadas têm como referentes o homem e o universo, interrelacionados através do ritmo da respiração. “Tudo isto é fruto de ordens cósmicas e humanas conjugadas. A ordem é a chave da vida.” (LE CORBUSIER 1950: 98) Le Corbusier considera que o uso de cubos com 2,26m de lado na construção confirma as demonstrações da utilidade do *Modulor*. “O Modulor gera os comprimentos, as superfícies, os volumes. Conserva sempre a escala humana, prestando-se a uma infinidade de combinações, assegurando a unidade na diversidade – benefício inestimável, milagre dos números.” (LE CORBUSIER 1950: 113-115)

A ênfase é, então, colocada na normalização à escala humana com harmonia na diversidade. Para normalizar é necessário introduzir um princípio que será aplicado aos edifícios e ao equipamento doméstico. A industrialização normalizada assegurará a produção e possibilitará a criação de habitações com sentido ético e estético. A casa pode ser prefabricada de acordo com dimensões específicas à escala humana, sem incorrer em incompatibilidades entre o pé-polegada e o metro através da uniformização prodigalizada pelo *Modulor*. Le Corbusier considera como modelo da aplicação das suas teorias a Unidade de Habitação de Marselha, produzida em série e com recurso à escala humana. Le Corbusier aspira a uma segunda civilização da era da máquina onde haja alegria de viver.

O arquiteto, no entanto, alerta para alguns perigos. “O Modulor não dá talento, e génio, ainda menos. Não torna subtil o que é grosseiro; fornece apenas a comodidade que pode resultar da utilização de medidas justas. Mas, no stock ilimitado de combinações do Modulor, são vocês que escolhem.” (LE CORBUSIER 1950: 155) A exatidão, matemática e harmónica, está, contudo, ao alcance da habitação graças ao *Modulor*. A escala do *Modulor* aplica-se igualmente à escultura, à pintura e à tipografia, sendo de aplicação estritamente visual nestes casos. A aplicação de medidas à escala humana deverá ainda ser de uso no urbanismo.

O *Modulor*, enquanto ferramenta, começa a ser utilizado a partir do momento em que se estabelece um projeto, mas cuja expressão numérica deverá ser «traduzida» para o cliente que o encomendou. O *Modulor* permite: “o equilíbrio da composição; a relação com a envolvente; a normalização [...]; por fim, a harmonia resultante”. (LE CORBUSIER 1950: 204) A fórmula do *Modulor* não pode privar quem projeta da necessária liberdade, sendo rejeitada se o fizer. “Não há regras na Arte.” (LE CORBUSIER 1950: 247) Assim, terá uma dupla função: interna, ao “harmonizar a obra”, e externa, ao unir, ligar as partes num todo harmonioso de modo conciliatório. “O Modulor é um utensílio de trabalho, uma gama com a qual compor... para determinar as séries de fabrico e também para alcançar, através da unidade, as grandes sinfonias arquitetónicas.” (LE CORBUSIER 1950: 211)

Le Corbusier verifica a universalidade da sua “fórmula” encontrando usos desta em templos do Antigo Egipto, da Antiga Grécia e do Antigo Império Romano, tal como nas catedrais medievais. O arquiteto tem, então, uma reflexão sobre o sentido e significado das medidas, do ponto de vista prático, metafísico e geométrico tendo em consideração as diferentes utilizações dos instrumentos da geometria: quer se lide com quadrados, triângulos, compassos e réguas, e conclui considerando que a regra é mais necessária que o compasso que poderá

mesmo ser perigoso, embora apresente explicações esotéricas ou pitagóricas. Nesse campo considera-se apenas um mero servente de pedreiro. E a obra termina com o autor a considerar que a fita do *Modulor* deverá estar junto do compasso no estirador e que deverá ser criada uma Associação dos Amigos do *Modulor* que difundirão as ideias internacionalmente e poderão até adotar uma linguagem própria de trabalho.

No prefácio da obra, da autoria de Marta Sequeira, sintetizam-se algumas das ideias. A palavra *Modulor* deriva de Módulo e Ouro, significando um padrão e uma associação à proporção de ouro. Diz-se que Le Corbusier aplica a sua invenção quer a projetos de arquitetura quer a projetos de urbanismo, mesmo antes dos princípios teóricos terem sido determinados. Apesar de tudo o *Modulor* nunca chegou a ter uma utilização universal como o seu inventor desejava, mas tornou-se uma referência para a arte e a arquitetura.

Na obra *Modulor 2*, no preâmbulo, Le Corbusier presta alguns esclarecimentos acerca da sua invenção. O *Modulor* é uma ferramenta para ser usada na construção tal como no passado o foi o «Côvado Egípcio». Um instrumento que utiliza a escala humana e que, respeitando-a, se inscreve na ordem numérica do universo entrevisto pelos seus criadores. O *Modulor* segue o número de ouro e, como tal, é provido de harmonia, como a que se encontra nas utilizações do mesmo na natureza. “Enquanto operários cujas tarefas procedem do meio humano, ocupados em criar, conservar e modificar esse meio, não nos deixamos abalar por uma trivialidade matemática do número de ouro, mas enquanto profissionais (da construção, escultura, pintura, organização do espaço), somos seduzidos pela riqueza das combinações proporcionadas pelo número de ouro, aqui consideradas como materiais a utilizar...” (LE CORBUSIER 1955: 22-23) Le Corbusier considera o seu modelo de proporções como pertencentes ao universo do número, do sagrado e, por consequência, do espaço inefável. “A arquitetura, a escultura e a pintura são especificamente dependentes do espaço, estão associadas à necessidade de o gerar, cada uma com os meios adequados. O que aqui quero dizer, essencialmente, é que a chave da emoção estética é uma função espacial.” (LE CORBUSIER 1955: 29-30) Criam, nesse contexto, uma quarta dimensão.

Os urbanistas refletem sobre o “tempo” no que concerne às deslocações, horários de trabalho e lazer. Le Corbusier considera que a criação de espaços inefáveis produz uma quarta dimensão, temporal: a da emoção estética e da contemplação. Para além disso o arquiteto francês propõe o uso de outros sentidos, para além do visual, na experiência espacial, conferindo-lhe um sentir poético. “Para reconhecer a presença de um fenómeno acústico no domínio das formas, é necessário ser, não o iniciado das palavras tabus, mas o artista, o ser

sensível às questões do universo. A orelha é que pode «ver» as proporções. É possível «ouvir» a música da percepção visual. Penso que o instrumento-artista capaz de avaliar, no que diz respeito a esta matéria, é o próprio animal humano: equilibrado: ele percebe.” (LE CORBUSIER 1955: 168) Arte, simetria e harmonia combinam-se na obra para produzir poesia.

As séries geométricas do *Modulor* e a seção de ouro encontram-se presentes, igualmente na natureza, tanto no desenvolvimento das células vegetais como no das animais, sendo desse modo representativas da harmonia natural.

A Unidade de Habitação de Marselha foi projetada e executada tendo em consideração um esquema de proporções tal como acontecia no renascimento com a utilização da Divina Proporção a todas as construções quer fosse um edifício de cem metros de altura ou uma estatueta de 10 cm (havia prodigalidade no uso). Se houve proporções que desde a antiguidade tiveram o corpo humano com sucesso como padrão para as construções será, talvez, uma razão acrescida para que o mesmo aconteça ao *Modulor*. O próprio esquema permite introduzir até as medidas antigas como o dedo, o palmo, o pé e o côvado, inscrevendo-se, dessa forma, nesta tradição histórica.

Leonardo e os seus contemporâneos – pensando em Vitruvius – tinham apresentado as proporções do homem ao inscrever o seu corpo, com os braços abertos num círculo, por sua vez inscrito num quadrado. Trata-se de um homem estático, correspondente a uma arquitetura estática. “Na entrada da sua Unidade de Habitação em Marselha, Le Corbusier exemplifica o seu sistema através de um homem-com-o-braço-erguido. É o *homem que caminha através do espaço*. É o homem dinâmico, correspondendo a uma arquitetura dinâmica.” (LE CORBUSIER 1955: 84) Le Corbusier procura recuperar parte do espírito das construções da antiguidade mas renovando-o. Rudolf Wittkower considera que o *Modulor* renova este espírito da Antiguidade ao retirá-lo do contexto do absoluto e ao coloca-lo ao nível da relatividade das ações do quotidiano. Inscreve-se, contudo, na forma como este estudioso entende, na continuidade do pensamento ocidental que valorizava a seção de ouro.

Le Corbusier assinala que a posição vertical do homem se transpõe para a arquitetura e a fundamenta. E, acrescenta, todas as formas de arte (onde inclui a arquitetura) têm sempre que ter uma relação harmónica entre os seus elementos. As suas justificações, contudo, são sempre apoiadas na realidade concreta, não simbólica, reconhecendo sempre os seus limites enquanto criador. “ «Os deuses jogam por detrás da parede...» Não tenho possibilidade de fazer como eles, por definição, sendo apenas um homem.” (LE CORBUSIER 1955: 94)

Le Corbusier considera como elementos a ter em consideração do corpo humano em movimento, para aplicação na arquitetura: “o joelho, o plexo solar, os ombros, a cabeça, o braço erguido.” (LE CORBUSIER 1955: 109) O *Modulor* deverá ser aplicado consoante os valores em causa para cada parte da construção, sempre reconhecendo que, apesar de haver uma correspondência simbólica/metafísica o que importa ao arquiteto é a construção em si e os percursos e usos que proporciona.

Le Corbusier defende, neste capítulo, a opinião de colegas colombianos para os quais “a prefabricação modulada colocará a casa ao alcance de todos e conduzirá a uma arquitetura que, ainda que se estenda à escala universal, conservará as características bem definidas de cada indivíduo e de cada região.” (LE CORBUSIER 1955: 131) O *Modulor* representa uma ferramenta quer para a arquitetura quer para o urbanismo como o confirmam a sua utilização até por outros arquitetos nas América do Norte e do Sul. Um sistema de normalização internacional é uma necessidade e o *Modulor* poderá desempenhar esse papel.

O *Modulor* apresenta-se como conjunto de medidas normalizadas para serem usadas pelos construtores, mas a construção deverá passar pelas seguintes fases: *atelier*, fábrica e obra. A estrutura é, assim, alveolar constituindo células de habitação, uma textura que se repete.

Torna-se necessário unir os saberes, acabar com a desordem, a dissonância entre as coisas e procurar soluções globais para os projetos. “ «Harmonia» é um termo capaz de abrir às discussões horizontes que são precisamente os que devemos libertar. Verificámos que as disciplinas atuais estão infelizmente isoladas, cada uma por si. Uma vez que fomentam o progresso como consequência dos seus desenvolvimentos distintos, é necessário torná-las coexistentes. Uma categoria de indivíduos reunidos no seio do seu trabalho contemporâneo pode conduzi-las à unidade.” (LE CORBUSIER 1955: 174-175)

Andreas Speiser diz que existem duas formas de compreender a realidade exterior: os números e a sua projeção no espaço. Le Corbusier, com o *Modulor* faz a aplicação deste princípio. O pensamento modular, alveolar permite a imaginação criadora conferindo-lhe exatidão de medidas. Le Corbusier coloca a harmonia acima da aplicação de medidas padronizadas: a obra tem de ter um sentido plástico mesmo quando recorre a relações matemáticas.

O autor considera a utilização do *Modulor* na pintura e na tapeçaria levando a que o processo de “descoberta” na realização passe a ser de mera execução das harmonias

encontradas para as relações dos vários elementos. “É uma feliz constatação, no final da redação de *Modulor 2*, que, por toda a parte e desde sempre, o homem tem ajustado as suas empresas à medida dos seus membros, à amplitude dos seus gestos, instituindo um universo à escala dos seus próprios movimentos.” (LE CORBUSIER 1955: 320-321) Essa medida tem a sua expressão no *Modulor*, medida do homem com o braço erguido, que ao longo dos anos passou de 2,20m para 2,16m ficando finalmente nos 2,26m.

Num solilóquio final o arquiteto recorda a importância da música para as suas composições, referindo como exemplos o Palácio dos Ministérios no Capitólio de Chandigarh e o Convento de La Tourette onde usou painéis de vidro. “Esta afinação dos painéis de vidro do convento foi feita por Xenakis, que é engenheiro que se tornou músico e trabalha atualmente como arquiteto, no nº 35 da Rua de Sèvres [o atelier de Le Corbusier]. Essa tangência da música e da arquitetura tantas vezes evocada a propósito do *Modulor*, encontra-se conscientemente manifestada, desta vez numa partitura musical de Xenakis: *Metastasis*, composta com o *Modulor*, oferecendo os seus recursos à composição musical.” (LE CORBUSIER 1955: 362)

A concluir a descrição das duas obras que abordam diretamente o *Modulor*, destaco que ele é passível de aplicação universal e pode ser utilizado por várias artes, mas contudo a sua utilização foi menor do que aquilo que o seu criador desejava, contudo permitiu a edificação de lugares projetados idealmente.

Na obra *Planejamento urbano*, Le Corbusier começa por estabelecer as diferentes transformações que ocorrem nas cidades e nas aldeias durante o século XX. Nas primeiras, segundo ele, há um crescimento infinito e sem forma e, nas segundas, uma «decadência acelerada». O mal-estar da cidade fica a dever-se a inúmeros fatores, e é o que ele procurará resolver através da implementação das suas ideias: “Aquartelamento e desumanidade caracterizam medíocres caixas de aluguel, mal insonorizadas; a rua na porta, seu barulho, seu terror mecânico, mortal inimigo das crianças. Muita gente pensa compensar o desgaste nervoso e os mil dissabores da cidade morando em casas pequenas, na periferia. É legítima tal necessidade de evasão: a recusa das condições atuais de nossas cidades encontra-se na origem de uma doutrina da qual partilham todos os grandes arquitetos de hoje.” (LE CORBUSIER 2000:11) Para o construtor a qualidade de vida depende da presença de elementos naturais e do respeito, pelo urbanismo, da jornada de vinte e quatro horas do dia (o habitante da cidade respeita os horários da jornada de trabalho da indústria e dos serviços, ao contrário da sazonalidade dos horários do trabalhador rural). É preciso notar que Le Corbusier situa o

arquiteto e o urbanista ao mesmo nível no plano criativo, tornando o primeiro igualmente responsável pelas relações que estabelece entre as construções e pela circulação.

O autor escreve na sequência da segunda guerra mundial e, nesse contexto, apela aos valores nacionais, a uma postura «ativa», «interessada», «imaginativa» e «poética». Clarifica essa posição dizendo que “o bom senso é capaz de se recuperar quando vier a outra, a nova e violenta batalha da reconstrução. O verdadeiro problema – *viver hoje!* Encontrará sua resolução com o esforço imenso de todo o país e com a participação apaixonada daqueles que por ele serão os responsáveis: os arquitetos, transformados em urbanistas.” (LE CORBUSIER 2000:16) Podemos verificar que Le Corbusier aponta para uma renovação/recuperação da imagem da cidade a que irão ser chamados os arquitetos.

No âmbito desta obra importa considerar que “o ponto de vista técnico não se opõe ao ponto de vista espiritual; um é matéria-prima, e o outro é o mestre-de-obra. O primeiro não vive sem o segundo.” (LE CORBUSIER 2000:19) Para o arquiteto as invenções constituem essa matéria-prima do espírito e a condição primordial para a ação. O progresso técnico é visto como sinal de pensamento poético abrindo ao criador as possibilidades de realização que poderão abarcar, quer o nosso planeta, quer o espaço interestelar. Le Corbusier considera que a natureza é um universo perfeitamente organizado quer do «infinitamente pequeno» ao «infinitamente grande» “e que o homem sentirá o coração reconfortado e o espírito tranquilizado quando, através de suas obras, for posto em harmonia com o Universo, com as leis da natureza, onde tudo é nascimento, crescimento, morte e renovação eterna.” (LE CORBUSIER 2000:22) O arquiteto deverá assim, para se inserir na harmonia universal, respeitar dois preceitos a nível espiritual: novos aparelhos que estejam de acordo com o estágio de evolução da humanidade; e o prazer de viver, que se considera ser universal. Os aspetos técnicos não se opõem, assim, aos espirituais, são o seu corpo, a sua matéria.

Le Corbusier pensa que a época em que escreve e planeia as suas ideias de urbanismo se inscreve na nova sociedade da máquina. Para ele o conhecimento do mundo, através das técnicas de reprodução torna-se acessível (já nessa altura, em finais da primeira metade do século passado) a todos. No que respeita à produção a indústria substitui o artesanato e corresponde a uma sociedade onde produtor e consumidor se desconhecem mutuamente. As escolas começam a formar pessoas de acordo com a ciência aplicada, a técnica, que tantas alterações trouxeram para o modo de vida da humanidade: ampliação de conhecimentos, novos meios de produção, novos meios de transporte e de comunicação.

O homem, contudo, está “esmagado debaixo das suas descobertas, pela sociedade dividida em classes hostis, o indivíduo pisado ou entravado em seu comportamento quotidiano.” (LE CORBUSIER 2000:29) As descobertas inovadoras corresponderam, no plano da construção: à separação de funções de alvenaria estrutural, introduzindo um esqueleto nas construções, edificado em betão armado; a libertação da fachada da sua condição de alvenaria estrutural podendo chegar a ser totalmente envidraçada; ao limitar os contactos com o solo a apenas alguns pilares libertou-se espaço por debaixo do edifício; à construção de telhados em betão armado; à liberdade de situar paredes no interior das construções sem a necessária sobreposição de alvenaria estrutural, pois agora essa função cabe a apenas alguns pilares. Estas novas técnicas levaram, nomeadamente nos E.U.A., a um crescimento da altura dos edifícios, recuperando espaços quer para a natureza, quer para a separação da circulação automóvel e pedestre. Ao nível da construção vive-se sob as novas possibilidades proporcionadas pela «arquitetura do ferro e do vidro». Le Corbusier considera ainda: a edificação com base em estruturas pré-fabricadas onde o aço tem papel fundamental; o papel que na teoria arquitetónica se torna patente a partir dos textos de Ruskin, que liberta o projeto de «ostentações pueris»: o carácter plástico da nova arquitetura. Todas estas alterações apenas não se espalharam por todo o mundo por causa da segunda guerra mundial.

A nova arquitetura assenta em técnicas: no aço, no betão armado e nas superfícies de vidro (que trazem diferentes condições de luminosidade para as construções). As comodidades modernas são também asseguradas por se ter em conta nos projetos a circulação do ar, as canalizações, a eletricidade, o telefone, os percursos no interior e exterior, a precisão dos acabamentos e o uso de linhas e ângulos retos. Os pilares usados na construção podem eles mesmos ser elementos de expressão plástica, tal como os terraços que poderão servir para instalar jardins. A construção vertical permitirá também uma distinção entre espaços residenciais e de trabalho e facilitará as vias de comunicação. O arquiteto considera, deste modo que os princípios arquitetónicos modernos se espalharão pelo mundo, mas considera que eles irão ser adaptados conforme as tradições de cada lugar.

Le Corbusier pretende que se considere o homem na sua relação biológica, psicofisiológica com o meio ambiente natural de modo a compreender a sua «natureza profunda». A obra edificada pelo ser humano deverá estar em harmonia com a natureza seguindo os seus ensinamentos, pois nesta tudo “é nascimento, crescimento, florescimento e perecimento.” (LE CORBUSIER 2000:49) O autor vê no homem processos semelhantes aos da natureza. Assim, uma vez que as construções se destinam a fazer parte da vida do ser humano

se torna necessário, e conveniente, empregar o termo «biologia» também à arquitetura e ao urbanismo, tornando «vivos» os edifícios, dotados de órgãos como os organismos naturais.

Uma ferramenta é para Le Corbusier uma extensão do «ser humano», tal como as máquinas, mas deverão estar em harmonia com a liberdade que constitui a vida natural. Assim, as construções terão que ter, em primeiro lugar, uma razão de ser: conceptiva ou corretiva. Depois deverão ser úteis e não deixadas ao gosto de improvisar, como aconteceu durante a idade média e até ao século XVII, onde os únicos instrumentos foram as fortificações e as catedrais. “Instrumental sagrado: a insigne catedral. Nau pura, dedicada ao fervor e ao entusiasmo. A nave é uma extraordinária conquista da pureza, fruto de um sistema construtivo perfeito. A equação matemática liga-se aí à metafísica e ao esoterismo. É aqui a sé do povo, resplandecente de vida e de fé, e do Deus que cada um acolheu.” (LE CORBUSIER 2000:61)

Na época moderna, não devemos glorificar a técnica, mas sim pô-la ao serviço dos homens. O arquiteto esclarece mais à frente: “Este modo de pensar significa conceber unidades eficientes graças à sua disposição interna, graças a uma virtude de certo modo biológica e, ainda, fazer o cálculo de sua grandeza útil. A determinação das *unidades de dimensão ideal*, frutos da revolução arquitetural realizada e de um urbanismo regenerador, constitui a tarefa do momento presente.” (LE CORBUSIER 2000:62-63)

Na sociedade da máquina, a medida que adequa as construções ao ser humano é dada pelas proporções do *Modulor*. As restantes necessidades naturais do ser humano relativas à qualidade do ar, da iluminação e de silêncio, deverão também ser tidas em consideração. Os prolongamentos urbanos da moradia servem carências materiais, de abastecimento e satisfação de necessidades físicas, e carências espirituais, quando se tratam de questões de recreio ou educação. A moradia individual respeita mais essas exigências do que o grande imóvel com serviços comuns. Contudo, para povoações de certa importância a solução de «cidade-jardim vertical» substitui a «cidade-jardim horizontal», onde os serviços comuns são inevitáveis. Os serviços comunitários disponíveis nas urbanizações abrangem também uma área superior de necessidades impossíveis de existir na habitação individual isolada. “Note-se, acima de tudo, que esses volumes construídos concebidos como verdadeiras ferramentas, oferecem poder, riqueza, beleza e esplendor arquiteturais. Obedecendo a tais regras, as zonas de habitação apresentarão um espetáculo de clareza, graça, ordem e elegância.” (LE CORBUSIER 2000: 72) Todas as outras construções destinadas à produção, educação e recreio deverão igualmente respeitar as «regras da biologia humana» levando ao sentimento da alegria.

Os locais de produção deverão permitir uma circulação intensa, quer para os produtos, quer para os trabalhadores. O elemento paisagístico deverá ser tido em consideração, pelas necessidades biológicas do ser humano, levando a existência de «oficinas verdes» ou «manufaturas verdes». A limpeza destes locais deverá estar de acordo com o respeito pela natureza, constituindo “condição essencial do trabalho”.

Em termos de urbanismo, Le Corbusier considera importante a localização das indústrias em locais onde existam “águas vivas”, isto é onde elas circulem, por exemplo: num rio. A floresta e a energia a vapor tornaram-se também fatores de implantação industrial até ao surgimento da energia elétrica. Na eficiência deverá ser tida em consideração o homem, e suas condições de vida, e não o dinheiro. “Esta *condição de vida*, levada ao seu mais alto grau, não deixará de ocupar nossos espíritos, mantendo presentes em nosso trabalho os três grandes elementos animadores: económico, patriarcal, espiritual.” (LE CORBUSIER 2000: 107)

Os centros industriais deverão ser localizados nos locais de passagem das matérias-primas e mercadorias, em lugares servidos por vários meios de transporte: por água, por rodovias e por ferrovias. Le Corbusier considera que a restauração da natureza deve ser tida em conta nestes lugares, tal como a existência de mão-de-obra e de uma ligação à sociedade agrícola. O centro industrial dever-se-á prolongar no meio agrícola, permitindo a deslocação do ser humano ao campo.

Nos escritórios deverão existir os necessários meios para a transmissão e circulação de pessoas e de ideias, deverão ser espaços de silêncio, iluminados e com ar saudável. Para que estes espaços sejam rentabilizados, e a eficiência é neles uma questão essencial, deverão estar próximos uns dos outros, e, assim, se criaram os “centros de negócios”.

Nas comunidades rurais a produção, o armazenamento e a distribuição dos produtos tornam-se no objeto de planificação que terá que ter em consideração também a existência de maquinaria e de centros de lazer. A zona rural deve ser estabelecida tendo por medida a distância percorrida pelo ser humano numa hora: 4km. Distâncias entre 50 a 100km à sua volta servirão para localizar centros rurais onde se armazenarão os produtos, onde existirão oficinas para as máquinas, industriais ligadas à produção agrícola, escolas e cooperativas, de entre outros serviços disponíveis.

Nas circulações horizontais devem-se ter em conta as diferenças que dizem respeito aos pedestres e aos meios de transporte pois correspondem a velocidades naturais, os primeiros, e mecânicas, os segundos. Quando as velocidades são grandes não deverão existir

lugares de estacionamento, apenas reservados para a proximidade dos edifícios que deles dependem. Estes lugares (de estacionamento) realizam a conjugação dos espaços para pedestres e seus meios de transporte (na maioria automóvel) e deverão estar reservados nos locais de trabalho e de habitação. A auto-estrada e o *park-way* representam duas concepções distintas de ligar localidades, a primeira privilegia a velocidade e não poderá ter cruzamentos, a segunda, com as necessárias precauções, poderá tê-los mas a sua função principal é proporcionar o contato com o meio ambiente por onde se circula.

Nas circulações verticais, através de escadas, ou na época moderna por elevador, este deverá representar um custo social menor e libertar as áreas que fiquem próximas dos edifícios que cresceram em altura. A circulação, na época da máquina, será, dessa forma, maioritariamente a pé, com o auxílio de mecanismos e da organização espacial da cidade moderna.

A natureza nunca deverá ser esquecida, sendo as condições naturais essenciais para a definição do “capital-natureza”: paisagem, céu, sol, espaço e vegetação. “Por meio da arquitetura e do urbanismo, os locais e as paisagens podem entrar na cidade ou, nela, ser um elemento plástico e sensível decisivo. Um local ou uma paisagem só existe por intermédio dos olhos. Trata-se portanto, de torna-lo presente no melhor de seu conjunto ou de suas partes.” (LE CORBUSIER 2000: 90) O urbanismo deverá ultrapassar a “tirania da rua” e respeitar as extensões racionais da moradia (para o ser humano considerado em sentido pleno).

Le Corbusier considera que existem diferentes ocupações do solo para atividades distintas: da agricultura, da indústria, do comércio e serviços. A natureza, o cosmos e o homem terão que estar em harmonia para ultrapassar a situação criada pela civilização da máquina e que se caracteriza pelo «estupor» e «estupidez». A cidade funda-se tendo por base as trocas aí realizadas. A indústria necessita de mão-de-obra, de matérias-primas e de energia para poder laborar. Os meios de transporte e a aplicação de novas fontes energéticas aumentam a velocidade em que ocorrem a produção, a troca e o consumo, daí os lugares de transformação se situarem junto das vias de comunicação.

A morada do homem comporta um caráter sagrado que, na atualidade, deverá ser assegurado pelas técnicas existentes. Arquiteto e engenheiro trabalham em conjunto construindo edifícios para habitação e trabalho e vias de circulação, funções que não poderão ficar a cargo de uma só pessoa pelas exigências que colocam ao nível da imaginação, dos conhecimentos técnicos e dos cálculos a realizar. As especificidades da matéria devem ser respeitadas mas será positivo, igualmente, as qualidades plásticas da expressão. “A vocação do

construtor aparece em toda sua amplitude, em toda sua solidariedade, em toda sua unidade, escalonada entre a atividade do arquiteto e a do engenheiro; entre o arquiteto puro, numa extremidade, e o engenheiro puro, na outra; nas mais altas especulações juntam-se, aliás esses pontos extremos.” (LE CORBUSIER 2000: 130). A civilização da máquina tornou impossível a existência de um único responsável pela construção, como aconteceu no passado (geómetra na Antiguidade, mestre-de-obras na Idade Média e arquiteto na época Moderna); por isso arquiteto e engenheiro devem trabalhar em conjunto. O que é necessário então na época de Le Corbusier: saber que as cidades são locais de passagem; por isso, tornar livre o centro urbano; dotar o centro de poucos edifícios que, de forma organizada, reúnam os serviços necessários; “engrandecer as coisas pela sensação de espaço.” (LE CORBUSIER 2000: 135), devendo haver espaços verdes que ocuparão os locais das construções demolidas. Os edifícios estarão de acordo com os pormenores arquitetônicos da idade do aço, do betão armado e do vidro.

No pensamento de Le Corbusier, ciência e técnicas cartesianas deverão conjugar-se com a natureza. “As aspirações do Homem são limitadas somente pela sua imaginação; não são portanto normativas por si mesmas. Por outro lado, certas normas de construção dependem da forma e das dimensões do corpo humano e de seus movimentos: são as *normas geométricas corporais*.” (LE CORBUSIER 2000: 181)

Ao longo do século XX, segundo Le Corbusier, o crescimento das cidades levantou novas questões aos urbanistas. Na construção civil o uso do ferro, do vidro e do betão armado tornam-se cada vez mais usuais e os edifícios crescem em altura. Assiste-se à ascensão da verticalidade e ao uso de elementos pré-fabricados. Este século é também caracterizado pelo uso cada vez mais diversificado da «máquina». A paisagem urbana apresentada diferencia-se desse modo da dos séculos anteriores conferindo um novo aspeto aos lugares projetados. A biologia representa um aspeto a considerar na planificação urbana pois os espaços pretendem-se vivos na continuidade dos naturais. A centralização de serviços e a organização espacial devem ter em conta as deslocações a pé e as que recorrem aos meios de transporte. Os espaços industriais e agrícolas devem ser igualmente planificados em função das suas necessidades e características específicas. Na construção do «espaço sagrado», que é a habitação, arquiteto e engenheiro devem trabalhar em conjunto.

Considero importar nesta obra de Le Corbusier a aplicação de novos materiais na construção, a introdução de elementos pré-fabricados, a construção vertical (que liberta

espaço), e a ordenação das áreas e vias de acordo com a sua funcionalidade o que distingue o lugar projetado do espaço indiferenciado (mesmo que não passe da maquete no atelier).

Na obra *Towards a new architecture*, Le Corbusier considera os novos meios de produção e as novas necessidades, na sociedade da produção em massa, no que concerne à construção, como uma responsabilidade a ser satisfeita por engenheiros e arquitetos. Na minha perspectiva, Le Corbusier concebe a arquitetura como uma componente humana na sociedade da máquina, o que implica a criação de lugares em que a funcionalidade e a satisfação de necessidades e o respeito pela Natureza sejam uma realidade.

Le Corbusier pensa que ao procurar a economia, através dos seus cálculos, o engenheiro conseguirá encontrar a harmonia. Por seu lado o arquiteto trabalha para o espírito e as emoções do ser humano ao lidar diretamente com o arranjo das formas. O arquiteto e o engenheiro construirão formas simples, geométricas, resultantes de cálculos matemáticos, pois estas serão claramente apreciadas. As superfícies das obras terão sentido plástico. Um plano será o gerador da construção. As formas terão linhas orientadoras. As casas serão concebidas como «máquinas para habitar» mesmo que tal seja invisível.

Para Le Corbusier, a arquitetura é uma criação plástica em que o interior, o plano, se revela no exterior, a obra: os seus elementos são a luz, a sombra, as paredes e o espaço. O arquiteto cria com a sua mente, sendo os contornos das formas, que concebe, aquilo que o distingue do engenheiro. A produção em massa, derivada do uso das máquinas será aproveitada pelo arquiteto produzindo em série, beneficiando das inovações devidas ao uso do aço e do betão armado. Por essas razões quem entende de construção é o engenheiro, mas quem trabalha com o aspeto desta conferindo-lhe harmonia, de acordo com um estilo, é o arquiteto que tem em consideração a massa, a superfície e o plano.

“Architecture has graver ends; capable of the sublime, it impresses the most brutal instincts by its objectivity; it calls into play the highest faculties by its very abstraction.” (LE CORBUSIER 2014:25-26) A arquitetura lida com massas, pelo que as formas dos cubos, esferas, cilindros, cones e pirâmides serão os seus recursos primários, uma das razões porque se obtém as mais belas formas ao agrado de todos. O arquiteto, em conjunto com o engenheiro, devem conceber e executar organismos vivos. A superfície deve acentuar as formas, revelando-as à luz e não as ofuscando. O meio que se tem para obter esse efeito é a modulação. Prosseguindo nos ideais de arquitetura, o engenheiro executa, desse modo, formas geométricas, claras e límpidas ao olhar.

Quando um plano é executado de forma eficiente e as formas e as superfícies de uma construção transmitem ritmos e coerência ao olhar do observador estamos perante a aplicação da arquitetura. “A plan calls for the most active imagination. It calls for the most severe discipline also. The plan is what determines everything; it is the decisive moment.” (LE CORBUSIER 2014: 48) O plano deverá conter modulação e ordem, e estes aspetos aplicam-se tanto à construção de uma habitação como ao planeamento urbano. Graças aos desenvolvimentos tecnológicos é possível construir, em altura, grandes edifícios que deverão estar afastados uns dos outros.

A linha orientadora parte de medições, sendo que o ser humano começou por utilizar o seu próprio corpo como medida, tornando-o a ordem reguladora. “By imposing the order of his foot or his arm, he has created a unit which regulates the whole work, and this work is on his own scale, to his own proportion, comfortable for him, to his measure. It is on the human scale. It is in harmony with him, that is the main point.” (LE CORBUSIER 2014:71-72) Mais nos diz, ao considerar a geometria a linguagem do homem e o uso da seção dourada ser comum a todos eles: jovens, selvagens e civilizados; que a utilizam na arquitetura, que é a primeira manifestação do homem ao criar o seu universo.

Na civilização industrial, onde impera o número e a ordem, a casa deverá ser uma máquina para ser habitada, deverá satisfazer a necessidades do ser humano, pela funcionalidade de cada divisão, e ao fazê-lo deverá suscitar a sua admiração, pela grandiosidade que oferece à contemplação. Exemplos para a construção adaptada ao ser humano podem ser vistos nos navios, automóveis e aviões. A construção deverá ser estandardizada pois as necessidades do organismo humano são idênticas: das satisfações elementares (meras decorações) chega-se às mais altas (de carácter matemático), onde as proporções são essenciais. A arquitetura consiste na aplicação de padrões que suscitam emoções.

A cidade de Roma foi concebida com sentido de ordem pois era sua tarefa governar o mundo. O sentido de ordem e a clareza no uso de formas elementares foram fatores essenciais nas suas construções. Por seu lado, por razões diferentes, os gregos concebiam a construção como criação do espírito.

O homem olha para as construções tendo como fator primordial a altura a que se situam os seus olhos. As construções foram pensadas para que a escala dos diferentes elementos que a constituem produzam diferentes sensações, atendendo às proporções: a

porta, o átrio, a divisão, por exemplo. A arquitetura concebe planos a partir de ideias. “From the very start the plan implies the methods of construction to be used; the architect is above all an engineer.” (LE CORBUSIER 2014:180)

Para Le Cobusier, o arquiteto para além de engenheiro terá de ser artista, ao trabalhar com harmonia naquilo que concebe (respeitando, desse modo, leis universais), sendo uma pura criação da mente. O carácter especial da obra existe se despertar no observador o mesmo efeito que as criações da natureza. “Architecture only exists when there is a poetic emotion. Architecture is a plastic thing. I mean by “plastic” what is seen and measured by the eyes.” (LE CORBUSIER 2014:215) O arquiteto cria composições a partir da imagem de um cubo, sendo a definição dos contornos o que o distingue do engenheiro. O Pártenon é o melhor exemplo da criação da mente: nele nada existe de religioso, descritivo ou supérfluo, nenhuma representação para além das formas puras. A arte é uma criação do espírito para a satisfação da mente.

A massificação da construção das casas é um objetivo para Le Corbusier. A casa é vista como uma «ferramenta», concebida modularmente, e estão previstas para a comunidade a prestação de serviços relativos à satisfação de necessidades como o desporto, a alimentação, entre outras. Apesar de tudo, deverá haver uniformidade nos detalhes e variedade no efeito geral. A construção moderna representa, para Le Corbusier, uma revolução, pois rompe quer com o passado milenar quer com a noção de estilo.

Resumindo, considero que nesta obra Le Corbusier exprime a sua simpatia pela harmonia nas construções, meta a alcançar quando há respeito pela ordem e pelas linhas orientadoras nas construções que o arquiteto concebe, na nova realidade da civilização da máquina.

Na obra *The city of To-morrow and its planning*, Le Corbusier concebe a cidade como uma enorme máquina que deverá satisfazer diferentes necessidades para isso apresenta concretamente duas propostas o esquema “Voisin” e “Cidade de três milhões de habitantes”, para os quais propõe o uso de arranha-céus distanciados uns dos outros e rodeados de parques e vegetação. A cidade é planeada à escala humana e deverá ser utilizada uma estrutura em grelha. No centro, composto por arranha-céus, 95% do espaço será livre e, nas áreas residenciais, compostas por moradias, 85%. Os espaços verdes são o pulmão da cidade.

Le Corbusier considera que a cidade deverá funcionar como ferramenta, e se o ser humano conseguir transpor a harmonia que existe na natureza para as suas construções terá uma criação do espírito, e tal consegue-se através da geometria. A decoração deixou de fazer sentido, e, assim, se corta definitivamente com o passado.

As primeiras cidades, não planeadas, evoluíram segundo um método comum aos burros que seguem em ziguezague, embrulhando, em vez de seguirem em linha reta como o ser humano. A cidade regular é própria do cidadão romano e da planificação do reinado de Luís XIV, por exemplo. A cidade moderna deverá ser projetada com linhas retas evitando as curvas. A cidade não planeada é fruto do acaso, não possui ordem. A observação da natureza mostra que nela existe ordem.

A perpendicularidade resulta da junção do plano horizontal com o vertical, respeita a lei da gravidade e estabelece um ângulo reto. A cidade deve obedecer às leis da geometria. A obra de arte não evidencia, assim, a Natureza, mas submete-se às mesmas leis.

Do passado os maiores vestígios são, para Le Corbusier, das construções romanas. “Then was planted the seed of knowledge, and one age succeeded another. A technique was invented, tools were acquired, and as a result of this healthy discipline man’s thought was brought to bear on the works of reason. A feeling was born, virgin and pure, true and real. In 1300 the cathedral was born!” (LE CORBUSIER 2016:32-33) O processo de evolução cultural seguiu o seu caminho através da absorção (ingestão e digestão) dos ensinamentos do Panteão. A sensibilidade e a intuição desempenharam o seu papel. A cultura clássica baseia-se na geometria: o caminho para a redescoberta dessa sabedoria foi a linha reta e o ângulo reto.

A criação da poesia, no contexto da humanidade, deve-se à conjugação da paixão com o conhecimento, questionando a essência do próprio homem. Surge então uma época, a partir do séc. XIX, que fornece ao homem inúmeros instrumentos: a civilização das máquinas. O ser humano, contudo, exerce cada vez mais o sentido da sensibilidade que representa a medida como classifica as suas experiências. “And it is only Architecture which can give all the things which go beyond calculation.” (LE CORBUSIER 2016:53)

A alma da cidade corresponde à poesia que a caracteriza, a forma de a medir tem a ver com o conforto ou desconforto que suscitam no seu habitante (apreciado através dos olhos da mente). As formas que despertam, em todas as épocas, maiores sentimentos de felicidade são geométricas.

Quem exerce a planificação das cidades são os governantes, embora as células individuais digam respeito aos seus habitantes. O exercício do poder impede a criação do caos. No reinado de Luís XIV, em França, a uniformidade no detalhe permitia a diversidade geral, evitando o caos, criando “sinfonias”. Em Veneza a uniformidade dos quarteirões torna a cidade num organismo vivo. Nas cidades, para se manter, em conforto, a relação entre as diferentes escalas (do homem e dos edifícios), torna-se necessário plantar árvores. As cidades necessitam de vegetação.

A industrialização conduziu ao crescimento desmesurado das cidades. Nestas metrópoles o ser humano vive num ritmo mais intenso que o camponês. Estas cidades cresceram de duas formas: gradualmente, embora de forma desordenada; ou na sequência de um plano como as grandes capitais dos impérios do passado. Nas cidades atuais, o centro: deverá possuir poucos edifícios; ser descongestionado; ter uma alta densidade urbana (construções verticais); incrementar a circulação de veículos de todos os tipos; possuir muitos espaços verdes. Parte da população viverá no centro, outra parte passará algumas horas a trabalhar neste e viverá nas cidades-jardim à sua volta, e finalmente outra parte trabalhará nas zonas industriais e viverá nas cidades-jardim.

O planeamento urbano tem a sua origem no contrato social. Nas cidades, com o aumento da circulação automóvel, as ruas tornaram-se novos órgãos, pelo que deverão ser tão funcionais como uma fábrica. As casas deverão ser geométricas, introduzindo, contudo, a variedade, mas serão produzidas em massa tal como a sua mobília, serão servidas por um bom sistema de transportes, apresentarão escritórios uniformizados, terão um pequeno jardim, terão serviços de canalização, gás e eletricidade e responderão a questões técnicas e mecânicas.

As estatísticas têm apenas um valor referencial, permitindo analisar as movimentações da população em relação às densidades populacionais dos diferentes bairros. O centro deverá ser reconstruído uma vez que serve preferencialmente como lugar para trocas e negócios, e se encontra congestionado, por não ter sido preparado para receber uma tão grande circulação automóvel. Uma solução será a construção da cidade sobre pilares, facilitando, desse modo, o trânsito. As implicações para a morte da vegetação (pulmão da cidade), e para o sistema nervoso e sistema respiratório dos habitantes têm de ser tidas em consideração.

As transformações sociais e tecnológicas, para Le Corbusier, não serão mais conduzidas por um único homem, mas sim coletivamente com o contributo de vários

indivíduos, um exemplo: a construção de uma barragem. As transformações são possíveis também pela aplicação das leis da física, pelo cumprimento dos horários de trabalho e pela capacidade de organização/produção. No mundo de Le Corbusier, todos se encontram em colaboração, numa civilização que se comporta como uma máquina. O único papel individual, por se encontrar no íntimo de cada um, é a relação com a Arte.

Le Corbusier concebe o seu plano de uma cidade para três milhões de habitantes conjugando as suas ideias para o centro da cidade, para as construções verticais, para as vias de transporte, para as zonas industriais, para as cidades-jardim e para os parques e espaços abertos. O centro deverá ter uma densidade populacional maior, mas ser atmosféricamente saudável. As ruas permitirão o trânsito que ocorrerá, contudo, a vários níveis e será realizado por vários tipos de veículo, incluindo as pessoas que se deslocam a pé. A estação é o centro da cidade. A densidade da população será menor nas zonas das cidades-jardim. Segundo Le Corbusier têm de se acabar com os impedimentos à industrialização da construção que deverá ser geometrizada com a aplicação de ângulos retos.

As ruas serão retas com árvores plantadas a espaços regulares, contrariando o pitoresco das ruas irregulares. Para Le Corbusier a liberdade nasce da ordem: a aplicação desta confirma a lógica inerente, por exemplo nos serviços coletivos prestados à comunidade. A habitação deverá funcionar também como máquina. A silhueta da cidade deverá ser uma linha simples, o pitoresco apenas poderá ocorrer ocasionalmente em espaços abertos. Dever-se-á utilizar a escala humana para a arquitetura, harmonizando desta forma as pequenas e as grandes construções.

O dia de trabalho será realizado, prioritariamente, no centro da cidade e nas zonas industriais, servidos pelos meios de transporte. Será um dia de trabalho de oito horas que permite a ocupação em várias atividades de lazer que também deverão ser pensadas aquando do planeamento da cidade: ocupações desportivas, jardinagem, agricultura, entre outras; realizadas para a maior parte dos habitantes nas cidades-jardim. "Thus the human scale must always be the ultimate factor in the mind of the architect who has to design the immense blocks of buildings which are necessitated by practical and financial considerations. There must never come a time when people can be bored in our city." (LE CORBUSIER 2016:238) A unidade de medida será conferida pela altura de um andar. Os habitantes deverão desenvolver um orgulho cívico e ser participativos, atuando com paixão, caminharão para a felicidade.

“Surgery must be applied at the city’s centre. Physic must be used elsewhere.” (LE CORBUSIER 2016:258) A cirurgia dever ser aplicada para impor a ordem e possibilitar à física planejar o futuro. Torna-se necessário criar espaços abertos e ruas largas: criar geometricamente, com ordem e de acordo com um plano.

“The “Voisin Plan” for Paris is the result of combining two new essential elements: a *commercial city* and a *residential city*.” (LE CORBUSIER 2016:277) Neste centro da cidade, planeado, a estação central será subterrânea, os edifícios serão arranha-céus e existirá 95% de espaço aberto onde a vegetação será predominante. Arquitetura e planeamento urbano complementam-se. Para esta situação ser possível deverá recorrer-se à demolição, preservando, contudo, os monumentos. Este plano é, para Le Corbusier, uma proposta, não uma solução final para o centro da cidade.

Serão viáveis economicamente as propostas de Le Corbusier para o centro de Paris? Para o arquiteto a resposta é afirmativa porque: aumenta o valor do preço dos terrenos no centro; porque permitirá a ocupação central por sedes de empresas que suportarão os custos da sua localização; porque servirá para uma entrada de divisas no país ao possibilitar a propriedade por estrangeiros. Estas perspetivas tornam-se ainda mais rentáveis se considerarmos que a densidade populacional irá aumentar com a construção de arranha-céus. Para além disso, os estrangeiros que detêm a propriedade tenderão a preservá-la a não a destruí-la (evitando-se guerras). Le Corbusier considera que não está a propor uma *Utopia*, mas sim um plano com aplicação real e localizada em que a ordem será a regra e a sensibilidade o impulso. O arquiteto considera ainda que não está a romper com a tradição, pois as grandes obras do passado confirmam as suas propostas, que são as de um arquiteto e não de um político. “*Things are not revolutionized by making revolutions. The real Revolutions lies in the solution of existing problems.*” (LE CORBUSIER 2016:301)

O projeto urbanístico em Le Corbusier é, na minha perspetiva, mais do que uma utopia (embora muitas das suas obras não tenham passado de meros projetos), uma vez que tem em consideração aspetos da cultura local, a natureza presente no lugar e o planeamento modular e pré-fabricado. A presença da ordem no projeto urbanístico acontece através do recurso ao uso da geometria (tal como aconteceu na criação do instrumento *Modulor*). O arquiteto usa o esquema que encontrou na criação de objetos, nas artes plásticas, nas habitações e no traçado urbano, contudo refere por diversas vezes que os padrões deverão ser abandonados se implicarem criações contrárias ao senso comum: o aspeto prático ultrapassa assim o utópico. Le Corbusier procura, assim, transformar a sociedade através das suas intervenções.

#### 4.1 A perspectiva de Gordon Cullen

A obra *Paisagem urbana* de Gordon Cullen enquadra o pensamento urbanístico expondo algumas das ideias estruturantes sobre as quais Le Corbusier estabeleceu considerações importantes. Começa por examinar a questão da visão serial que consiste no planeamento urbano tendo em conta os percursos efetuados na localidade. Depois debruça-se sobre estudo dos locais, considerando a apropriação de espaço, as diferentes tipologias espaciais, distinção entre o que é exterior e interior, a delimitação das regiões, barreiras físicas, focalização e perspectiva, o movimento das pessoas, as noções de “Aqui” e “Além” que se estabelecem para cada observador (quando o além é entrevisto), e a criação da sensação de mistério. O aspeto da paisagem urbana tem muito a ver com a(s) atividade(s) praticada(s) em cada uma das áreas em análise e também com o tamanho da localidade. A presença de elementos extravagantes, ilusórios, secretos, metafóricos ou a atenção ao pormenor enriquecem, visualmente, a urbanização. Por vezes há o recurso ao animismo, conferindo vida a determinadas partes dos edifícios. Noutras situações são as omissões e os detalhes que se tornam significativos. A presença de contrastes na paisagem impede a monotonia, tal como a sobreposição de usos de um dado espaço. O recurso à escala e à geometria conferem ordem ao conjunto dos edifícios. Quando há lugar à distorção ou introdução/circunscrição de elementos na paisagem (tais como publicidade, aspetos gráficos, árvores, rochas, desníveis, entre outros), produz-se um impacto maior no cidadão. A tradição funcionalista privilegia a clareza na organização dos espaços facilitando a “leitura” dos mesmos. Os aspetos mais importantes na paisagem urbana têm a ver fundamentalmente com: a existência de praças e praças; limites definidos para a localidade e para cada uma das suas partes (avenidas, ruas, becos e travessas); presença de linhas de força no horizonte percecionado; delimitação de zonas para trânsito pedonal e automóvel; adequação dos espaços à realidade pré-existente; diversidade de pavimentos de acordo com a sua finalidade tais como passeios, estradas e carris; evitar o “desurbanismo” com uma construção que se relacione harmoniosamente com o meio envolvente, sempre que possível acompanhando as vias existentes; proporcionar uma iluminação pública eficaz; ter em atenção ao nível dos projetos arquitetónicos e publicitários os espaços das paredes exteriores.

A visão de Gordon Cullen corrobora os pensamentos de Le Corbusier ao ser funcionalista na relação que o espaço terá que ter com a atividade a que se destina, na importância conferida ao percurso urbano e na continuidade entre espaços naturais e construídos. Numa situação ideal, para a qual considero que se deve trabalhar, estas serão as

perspetivas corretas. Por outro lado o crescimento com lugar para o pitoresco inesperado, que este autor parece valorizar, encontra-se em contradição com as ideias de Le Corbusier.

#### 4.2 As perspetivas de Kevin Lynch

Na perspetiva deste autor, na obra *A imagem da cidade* (1960), a cidade constrói-se no espaço mas igualmente no tempo. Não só existem várias imagens de uma cidade para as inúmeras e diferentes pessoas que a percebem, como também existem várias cidades para aqueles que a constroem, reconstróem e modificam. Kevin Lynch pretende abordar a cidade enquanto objeto legível visualmente.

Kevin Lynch estará em sintonia com o pensamento de Le Corbusier no que se refere à «legibilidade» de uma cidade se tiver em consideração a harmonia na análise efetuada. O habitante de uma cidade constrói uma imagem desta o que lhe permite adquirir um sentido de orientação. De ter em consideração que também existem «imagens» urbanas criadas pela imaginação.

Para Lynch a maioria das pessoas tem sentido de orientação nas grandes cidades contemporâneas, devido à existência de mapas, sinais, nomes de ruas e linhas de meios de transporte. A imagem física da cidade tem também um papel social. O sentido de pertença a um lugar que é legível para os que nele habitam confere «profundidade à experiência humana».

O caos nunca é agradável e mesmo o labirinto contém em si parte da solução para o seu mistério. A possibilidade de participação ativa do observador na construção da imagem da cidade não encontra expressão possível num ambiente demasiado estruturado. Há, assim, uma grande interação entre o meio ambiente e o observador participante. “Uma imagem do meio ambiente pode ser analisada em três componentes: identidade, estrutura e significado. [...] Falamos de identidade mas não no sentido de igualdade com outra coisa qualquer, mas significando individualidade ou particularidade. Em segundo lugar, a imagem tem de incluir a relação estrutural ou espacial do objeto com o observador e com os outros objetos. Em último lugar, este objeto tem de ter para o observador um significado quer prático quer emocional.” (LYNCH 1960: 18) A estrutura viva da cidade tem, assim, leituras individuais mas que devem ser claras na orientação espacial. Lynch põe a ênfase na “visibilidade” do meio ambiente,

portanto nas duas primeiras componentes: identidade e estrutura. Uma cidade que se prolonga para além do tempo é aquela que se oferece a imaginação, podendo ser desse modo ordenada. Para o autor um exemplo de cidade complexa com esta qualidade é Veneza.

Lynch refere a necessidade de se ter de desenvolver constantemente novas percepções que englobem áreas cada vez maiores da cidade. Tal como acontece com *As Cidades invisíveis* de Calvino, “podemos desenvolver a nossa imagem do meio ambiente operando sobre a forma física externa, através de um processo de aprendizagem interno.” (LYNCH 1960: 23) Há, também que considerar que este domínio da imaginabilidade faz mais sentido no mundo moderno pois a capacidade de alterar o meio ambiente de forma significativa é nova.

O autor estudou comparativamente três áreas urbanas de três cidades dos E.U.A.: Boston, Jersey City e Los Angeles.

A área escolhida de Boston é central, histórica e onde é possível verificar influências do urbanismo ao estilo europeu. “Tem falta de espaços abertos ou de recreio; é uma cidade «individual» pequena ou de tamanho médio; tem áreas vastas de costumes diversos; é marcada pelas suas janelas salientes, vedações de ferro e fachadas de pedra castanha.” (LYNCH 1960: 28) As zonas privilegiadas, referenciadas pelos inquiridos, são as que se encontram junto ao rio ou as que, à noite, surgem profundamente iluminadas. Apesar de estar situada numa península e ter um porto, ambos os aspetos não são muito “visíveis” para os inquiridos. O parque é uma zona de espaço aberto reconhecível por todos. Os bairros da cidade de Boston também possuem características que os individualizam, tornando-os claros, ao contrário das vias de circulação que são confusas, irregulares e desligadas (muitas vezes consideradas como barreiras).

A área escolhida de Jersey City é “atravessada por muitas vias-férreas e autoestradas, tem mais a aparência de um lugar de passagem do que de residência.” (LYNCH 1960: 36) Não tem um centro evidente, mas vários. Os sinais que caracterizavam cada uma das partes da área de Boston não se encontram nesta cidade que não tem estrutura claramente definida. As vias de trânsito mais intenso são alguns dos aspetos mais referenciados pelos inquiridos que demonstraram conhecer pouco a sua cidade deixando muitas áreas em branco no desenho de mapas da mesma. A cidade surge assim como uma «coleção de lugarejos». De referir que o elemento mais referido foi a vista para Nova Iorque, que não faz parte da cidade. A imagem desta cidade é, assim, fraca.

“A área de Los Angeles, no coração de uma grande região metropolitana, apresenta um aspeto diferente, tanto de New Jersey como de Boston. Esta região, comparável em tamanho à destas cidades, contém pouco mais do que os bairros comerciais do centro e os seus arredores. As pessoas conheciam a zona, não devido ao facto de aí morarem, mas por lá se encontrar o seu local de trabalho, quer num escritório quer numa loja.” (LYNCH 1960: 43) Nesta cidade existem edifícios de grandes dimensões e uma estrutura regular numa matriz descentralizada (apesar de haver um centro caracterizado pela grande atividade). A reconstrução frequente impede uma identificação histórica de elementos. Existem, contudo, elementos que servem de referência e tornam inconfundíveis cada uma das ruas centrais. Os poucos pontos históricos que existem têm uma forte ligação com os habitantes. A cidade em si obriga, no entanto, por ser descentralizada e estar em constante renovação, obriga os habitantes a percorrerem espaços habituais e a recorrerem às placas de identificação. A poluição é um problema da cidade e as pessoas sentem atração pelos espaços verdes.

Kevin Lynch analisou três cidades norte-americanas, Boston, New Jersey e Los Angeles, procurando revelar as suas características identitárias e descortinar o planeamento existente nas «imagens» apresentadas ao observador. Existe uma associação social a várias zonas das cidades. A visão de Lynch da cidade, aparentemente inversa à do projeto urbanístico, poderá ser um ponto de partida para uma intervenção nas áreas consideradas das cidades estudadas. Boston e Los Angeles mostraram ser mais coerentes quer na construção, quer na ocupação do espaço, quer ainda na utilização deste (a primeira como espaço residencial a segunda como zona de serviços). New Jersey demonstra a sua dependência de Nova Iorque de que é satélite.

A identidade de um espaço urbano é importante, na minha perspetiva, pois é o que permite reconhecê-lo como lugar, daí a pertinência destes exemplos no estudo de Lynch, concretamente porque têm a ver com a legibilidade do observador-habitante.

Temas em comum resultantes do inquérito são o gosto pelos espaços verdes e a associação de espaços às classes socioeconómicas. A imagem de uma cidade é, conforme foi revelado, uma construção individual e coletiva, sendo a sua forma e o seu *design* objeto de estudo e planeamento na atualidade. “Os elementos da imagem urbana até aqui estudados, que podem referir-se a formas físicas, são passíveis de uma classificação conveniente em cinco tipos de elementos: vias, limites, bairros, cruzamentos e elementos marcantes.” (LYNCH 1960: 57) As vias relacionam-se com os percursos efetuados. Os limites são as linhas de fronteira. Os bairros são áreas bidimensionais com localização específica e características próprias. Os cruzamentos representam focos que concentram a atenção, locais para onde convergem as

vias. Os pontos marcantes são elementos que por alguma razão se destacam. Todos estes cinco elementos se encontram em relação uns com os outros.

Os cinco elementos encontram-se interligados e aqueles que são marcantes conferem identidade ao todo. Há que considerar também os fatores psicológicos que distorcem as distâncias e a percepção do espaço físico. Assim, existem conjuntos de imagens que se “sobrepõem” e “inter-relacionam”.

Os mapas podem ter como base linhas de circulação, linhas envolventes, redes de vias, regiões adjacentes ou desenvolver-se a partir de um ponto inicial. A forma como foram apercebidas as realidades é importante, pois variam de observador para observador. Uma imagem viva é abstrata. Os elementos dos mapas podem ser livres sem relação entre eles, ou haver alguma relação proveniente da direção e posicionamento, ou, como na maior parte dos casos existir uma estrutura flexível, ou ainda uma estrutura rígida com as partes fortemente interligadas. A experiência da cidade, para além de ser espacial, é também temporal pois tem duração.

“Temos a oportunidade de formar o nosso mundo citadino como sendo uma paisagem ideal: visível coerente e clara” (LYNCH 1960: 103) Há, todavia, elementos e funções marcantes através da ação dos habitantes. Uma grande metrópole, porém, não tem uma imagem forte. A artificialidade deverá também ser equilibrada e adaptada ao ser humano. Pretende-se, assim, aumentar a visibilidade e a identidade entre o homem e a paisagem.

Em qualquer situação os elementos deverão ser discerníveis, ainda mais devido ao facto da topologia natural ser na atualidade das grandes cidades praticamente substituída por referentes artificiais na realidade modificada/edificada. “O planificador deve por isso, conseguir uma cidade tanto quanto possível rica em vias, cruzamentos, limites, elementos marcantes e bairros, uma cidade onde apareça não só uma ou duas qualidades da forma, mas todas elas.” (LYNCH 1960: 123) Há lugar a uma hierarquia no espaço que pode ser mais ou menos estática dependendo das influências de pontos focais, acessibilidades dos meios de transporte, sequências de movimentos (percursos mais usuais). É possível, contudo, quase sempre, estabelecer um centro e uma periferia e as linhas de fronteira.

A presença habitual de uma estrutura confere identidade à área urbana e facilita o trabalho do planificador. As preocupações visuais da forma da cidade são essenciais para o *design*. “Usando este ponto de vista analítico, no entanto não limitado, o planificador poderia

continuar, desenhando um plano visual da cidade à escala urbana, cujo objetivo seria reforçar a imagem pública. Pode aconselhar a localização ou preservação de elementos marcantes, o desenvolvimento de uma hierarquia visual de ruas, o estabelecimento de unidades temáticas para bairros, a criação ou clarificação de pontos fulcrais. Sobretudo, trataria das inter-relações de elementos com a sua perceção em movimento e com a conceção da cidade como uma forma total.” (LYNCH 1960: 129) O plano visual, que segue uma imagem mental, pode originar modificações físicas. É imprescindível o conhecimento dos elementos urbanos para que possa surgir uma nova imagem da cidade. Ela surgirá idealmente como um todo mesmo quando existem hierarquias.

O estudioso, como penso, para além de destacar a importância de elementos marcantes, reconhece tal como Le Corbusier, e outros, que existe uma experiência temporal no percurso urbano. Refere que há uma hierarquia de locais no espaço e que só com o conhecimento dos elementos urbanos poderá haver uma imagem da cidade (imagem essa criada pelo urbanista). Lynch considera também alguns dos elementos estruturantes do espaço que devem ser tidos em conta pelos urbanistas e defende, tal como Le Corbusier a criação de «espaços vivos». De referir também o papel desempenhado pelos cruzamentos e pelas praças como lugares de concentração (como acontecia também no filme de Minnelli).

Nos apêndices da sua obra Kevin Lynch faz algumas reflexões gerais sobre urbanismo. Para ele, como demonstram os antropólogos, o homem primitivo está intimamente ligado ao meio ambiente que habita. Assim, poderão existir lugares sagrados que, no limite, se estendem a toda uma urbanização. Conhecer o território também assegura a sobrevivência, evitando a desorientação. A diferenciação revela também a presença de outros grupos ou de outras funções para o espaço. Circular por locais conhecidos e que são nomeados confere uma maior intensidade à experiência. Nas mais variadas culturas as coordenadas geográficas, em particular os pontos cardeais, têm significados diferenciados, daí que a orientação dos edifícios obedeça a determinadas regras. Noutras civilizações são os elementos marcantes que agem como pontos focais hierarquizando o espaço urbano. Há culturas que sabem orientar-se no plano horizontal esquecendo o vertical, outras que se deslocam por regiões vastas através de sinais impercetíveis, como os reflexos da água e da terra nas nuvens do ártico, pormenores a que um observador exterior ao grupo não atribuiria importância. Os lugares mais impressionantes foram, desde há muito, sacralizados.

A mudança deverá ser possível para evitar a estagnação. A paisagem deve, assim, ser viva e aberta à iniciativa humana. A imagem da cidade deve ser vista como um todo. A

realidade exterior em constante mutação entra por vezes em choque, ao alterar a imagem interior da mesma. O carácter individual e não planeado desta perspectiva, penso, está em contradição com a posição centralizadora do urbanista de Le Corbusier.

#### 4.3 A perspectiva de Manfredo Tafuri

Relativamente à obra *Projeto e utopia* (1985) de Manfredo Tafuri há a considerar os seguintes elementos para o trabalho em análise.

A arte em geral, e a arquitetura em particular, tem uma relação direta com os princípios burgueses e ganhou outra dimensão com o desenvolvimento do capitalismo. Laugier, em 1732, com o seu tratado sobre urbanismo tem uma dupla intenção: considerar a cidade fenómeno natural e atribuição da estética do Pitoresco ao “ordenamento urbano”. Natureza e Razão devem harmonizar-se na construção da cidade, colocando ao mesmo nível a paisagem natural e a urbana, tendo ainda implícitos valores morais. A sua condição natural proporciona-se à intervenção racional. A arquitetura, neste contexto, torna-se política e propõe soluções de vanguarda. A cidade mostra-se, contudo, fragmentária e contrária aos esforços racionais para lhe conferir sentido.

Os teóricos iluministas estão assim perante “a ordem e o caos, regularidade e irregularidade, organicidade e desorganicidade.” (TAFURI 1985: 24) O urbanismo, enquanto campo de ação, apresenta novos significados para a paisagem inorgânica que continuamente recria. Para Antolini a cidade funciona “como universo de discurso, ou como sistema de comunicação, transforma-se para ele numa «mensagem» absoluta e perentória.” (TAFURI 1985: 25) L’Enfant encarna os ideais de Jefferson para o urbanismo, nos E.U.A., sendo “razão construída” e espelhando quer o classicismo quer os valores sociais adquiridos pela revolução: liberdade e ordem, aludindo, igualmente, “à estabilidade, à permanência, ao carácter absoluto das instituições.” (TAFURI 1985: 28) Jefferson procura impedir a quebra dos valores sociais pelo excessivo individualismo. “Na planificação de Washington, o programa ideológico jeffersoniano é rapidamente aceite por L’Enfant: fundar uma capital traduz obviamente a «fundação» de um «mundo novo», corresponde a uma escolha unitária, a uma decisão, a uma «livre escolha» que até então nenhuma vontade coletiva tinha podido apresentar na Europa.” (TAFURI 1985: 28) Cidade política e cidade monumento, Washington segue um caminho distinto do desenvolvimento económico, situando-se “fora do tempo”. Washington é, essencialmente, uma cidade que reflete uma ideologia, “símbolo coletivo e abstrato”. Nos

E.U.A. o uso de uma “malha regular de artérias” na construção de cidade liberta a arquitetura do urbanismo, ao contrário do que acontece na Europa.

Numa perspetiva tradicional a arquitetura é vista como estrutura estável, mas para a ideologia de Piranesi tem o valor de «máquina absurda», estando na origem de algumas das cidades industriais do século XIX. As propostas deste teórico, para “combater” este conceito, irão inspirar obras de alguns românticos que, no entanto, consideram perdida a “autenticidade”. A crítica aos valores sociais é mais importante do que a irracionalidade das propostas.

A partir do quarto decénio do século XIX começam-se a sobrepor a estes ideais os realistas, que irão estar na origem do «movimento moderno». O processo de transformação corresponde a três fases: “superação” do ideário romântico; submissão, para concretização, das outras artes à arquitetura e urbanismo; ideologia do plano (tanto para ultrapassar a crise económica de 1929, como para fomentar a produção no bloco soviético).

A burguesia renovada acolhe em si as dúvidas e a crise conferindo-lhe sentido. As novas ideologias do ocidente e do bloco soviético encontram-se presentes nos manifestos artísticos do início do século XX.

O modelo capitalista tradicional dá lugar ao modelo planificado (do ocidente e do leste). Os modelos ocidentais, de Weber e de Keynes, procuram resolver as contradições do sistema capitalista, operando a partir da crise. Estamos, nesta fase, perante dois caminhos: um formalista relacionado com o valor do trabalho; e outro surrealista, de carácter intelectual, que se assume enquanto ideologia negando o trabalho a ele associado. Por um lado resolve problemas relativos à gestão do trabalho, por outro coloca-se fora da sua esfera, quando apenas se preocupa com assuntos intelectuais. Há uma proletarização da ideologia, principalmente no plano formal, mas também no surrealista pois existe o reconhecimento de uma sociedade dominada pelas relações de trabalho no seio de uma comunidade industrial. Penso que, para este autor, tal como para Le Corbusier, a aplicação de ideais urbanísticos vai muito para além da construção e tem em vista as transformações sociais que a aplicação dos mesmos geram.

As metrópoles correspondem à «liquidação da razão» por serem agregados de grandes concentrações do sector terciário: estamos perante a concretização da visão de Piranesi.

A cidade produz os mecanismos de condicionamento através das relações de trabalho que são estabelecidas. O envolvimento do público nos desenvolvimentos sociais é vital para o artista moderno. A experiência das obras concretas leva à sua interiorização.

O excesso de imagens pode levar também, segundo Simmel, à indiferença perante a realidade. Vida e arte confundem-se o que leva Tafuri a considerar que a premissa de Hegel para a morte da arte se confirmou. O público deverá ser provocado para se ultrapassar a indiferença. A cidade é o modelo e, na visão de Mondrian, deverá ser para ela que deverão tender todas as artes, apesar de reconhecer que quando a pintura o adotar totalmente morrerá. Os modelos das vanguardas tão depressa renegam o caos, como os construtivistas e futuristas, como o adotam, caso dos dadaístas.

Os projetos de Le Corbusier e da Bauhaus, partem da arquitetura para a reorganização da cidade. “Neste sentido, a arquitetura situa-se – partindo de si própria a meio caminho entre realismo e utopia.” (TAFURI 1985: 68) Utópica porque “esconde” a ideologia inerente ao plano, mas Le Corbusier considera ser essencial que o urbanismo seja legível pelo que esta característica se deve sobrepôr à revolução. Assim, penso que Le Corbusier se preocupa em tornar evidente o projeto que idealizou. As cidades, nesta perspetiva, são cada vez mais construídas como peças de uma cadeia de montagem.

Segundo Hilberseimert a grande cidade representa a unidade urbana em que cada parcela e espaço em vazio funcionam como partes de uma «máquina social». As células que formam esta unidade podem ser repetidas até ao infinito, dispensando os conceitos de «lugar» e de «espaço». A homogeneização começa a imperar de forma “lógica” e “matemática”, reduzindo-os a forma geométrica elementar: o cubo. Há, contudo, arquitetos que se situam à margem desta uniformização. Não há, assim, diálogo possível entre correntes construtivistas, como a Bauhaus, e o expressionismo, restringindo-nos aqui a análise à Alemanha.

Nas décadas de 20 e 30 do século XX, na Europa central, a construção civil caracteriza-se pela industrialização da linha de montagem em locais de propriedade pública. As utopias antiurbanas terão a sua origem nas propostas iluministas de desagregação da cidade e da cidade-jardim. A ideologia anarquista e o socialismo ético situam-se neste campo, contra a “construção” capitalista da cidade.

“Absorver aquela multiplicidade, mediar o improvável com a certeza do plano, compensar organicidade e desorganicidade agudizando-lhes a dialética, demonstrar que o

nível máximo de programação produtiva coincide com o máximo de «produtividade do espírito», são objetivos delineados por Le Corbusier com uma lucidez sem paralelo no âmbito da cultura progressista europeia, com a consciência da frente tripla em que a arquitetura moderna deve combater. Se arquitetura é agora sinónimo de organização de produção, também é verdade que a distribuição e consumo são fatores determinantes do ciclo, para além da própria produção. O arquiteto é um organizador, não um desenhador de objetos: este lema de Le Corbusier não é um slogan, mas um imperativo, que liga iniciativa intelectual e *civilisation machiniste.*” (TAFURI 1985: 86) Le Corbusier aplica como padrão as medidas do corpo humano e dos elementos naturais em que as construções se inscrevem, como no seu projeto urbanístico para Argel. A produção industrial cria, duplamente, um máximo de liberdade e de flexibilidade, criando uma unidade orgânica entre o meio natural e o edificado.

Nas urbanizações de Le Corbusier existe o recurso a meios pré-fabricados que são usados modelarmente. Apesar disso não é um processo estático, está em constante mudança e tem em conta o consumo e o necessário *styling*.

A crise da arquitetura moderna, na sequência da crise económica e da ascensão dos regimes totalitários, encontra-se patente na “realidade do plano” que substitui enquanto consumidor o grande capital industrial e a ideologia burguesa que lhe está associada. Le Corbusier está atento às mudanças e integra, adaptando, os diversos públicos, às suas propostas. A arquitetura contemporânea procura camuflar as contradições existentes no seio da sociedade, apresentando novos valores de uso para o consumo.

A tecnologia e a utopia são postas ao serviço da imaginação, podendo até englobar as ideias naturalistas do iluminismo. Há um véu que cobre a comunicação artística, caracterizado pela simbologia e semiótica, pela gramática e pela lógica que lhes estão associadas. A única utopia que é consensual para as vanguardas é a que advém da tecnologia, assegurando a busca da ambiguidade na linguagem (o que não deixa de ser contraditório tendo em conta a singularidade da programação que se generaliza). As obras de arte são, assim, obras abertas, ambíguas e contestatárias em relação ao sistema. O urbanismo moderno, enquanto utopia que procura conservar uma imagem de cidade, fracassou. As velocidades a que ocorrem as mudanças tecnológicas na cidade tornam difícil ao arquiteto contemporâneo projetar de forma atualizada, e as tentativas constantes de relançar as ideologias do modernismo surgem desenquadradas dos planos de urbanismo. A ideologia do projeto é, contudo, essencial ao sistema, e a afirmação da arquitetura tem sempre uma conotação política e serve a libertação social.

Concordo com a perspectiva de Manfredo Tafuri, segundo a qual a arte, em particular nos últimos séculos concretiza o ideário burguês, sendo o liberalismo e o capitalismo do século XIX um bom exemplo da relação entre economia, política e expressão artística. Essa situação era já evidente no iluminismo do século XVIII e no século XX até se encontra no modelo soviético onde o estado ocupa o lugar dos capitalistas. Nesse sentido a arte, e em particular a arquitetura, procuram realizar um ideal, uma utopia, como é o caso das concepções de Le Corbusier que Tafuri refere na sua obra, que se inserem no contexto da civilização da máquina e na natureza, com um sentido libertador ao considerar o urbanismo como uma cadeia de montagem humanizada (pelo uso do *Modulor*). A ideologia conduz à homogeneização, no século XX, contudo, Le Corbusier considera-a uma criação do espírito. Na atualidade, tal como no passado, o urbanismo é um ato político, embora muitas vezes a ideologia se encontre escondida, interiorizada nas obras que se concretizam. Já no século XVIII isso acontecia, como é o caso de Washigton, cujo projeto urbanístico é visto como um símbolo, incorporando os ideais da classe dirigente. Nesse século Piranesi constitui um caso à parte por considerar situações extremas do urbanismo como as associadas aos condenados e aos menos favorecidos, confirmando pela negação o papel desempenhado pela ideologia (tão importante para Le Corbusier que procura a inovação na arquitetura e urbanismo).

#### 4.4 A perspectiva de Vitruvius

Vitruvius, após as dedicatórias ao imperador que têm todos os livros que compõem o seu *Tratado de arquitetura*, circunscreve o conhecimento da arquitetura considerando que ela agrega as outras artes e se desenvolve, simultaneamente, na teoria e na prática. Assim o arquiteto, “deverá ser versado em literatura, perito em desenho gráfico, erudito em geometria, deverá conhecer muitas narrativas de factos históricos. Ouvir diligentemente os filósofos, saber de música, não ser ignorante de medicina, conhecer as decisões dos jurisconsultos, ter conhecimento de astronomia e das orientações da abóboda celeste.” (VITRÚVIO 2015: 31)

Os conhecimentos de medicina são importantes para determinar quais os locais salubres para edificar. Os conhecimentos de direito são úteis para as propriedades comuns. Os conhecimentos de astronomia são importantes para orientar a habitação em função dos movimentos dos corpos celestes em particular com aqueles que tem maior relação. O corpo de conhecimentos do arquiteto não é formado por matérias desligadas, antes pelo contrário e,

apesar de não ser perito nelas todas, deverá ter uma formação sólida. Tal perspectiva voltará a ser recuperada por Le Corbusier dadas as múltiplas aplicações que revela para o seu *Modulor* (entre as quais a música), assim ele concordaria certamente com Vitruvius quando este considera que o arquiteto deverá dominar conhecimentos de diversas disciplinas, unindo-os através da harmonia.

“A arquitetura consta de ordenação, que em grego se diz *taxis*, disposição, à qual os Gregos chamam *diathesis*, euritmia, comensurabilidade, decoro e distribuição, esta em grego dita *oeconomia*.” (VITRÚVIO 2015: 37) A ordenação implica a harmonia entre as partes que formam o todo e a disposição respeita os valores estéticos. A euritmia tem a ver com a proporcionalidade das partes. A comensurabilidade tem a ver com o equilíbrio entre as partes. O decoro tem a ver com o “aspeto irrepreensível das obras”, que pode ser conseguido de acordo com os costumes ou a natureza dos espaços. A distribuição compreende a divisão “dos meios e do solo”.

A arquitetura decompõe-se em três partes: edificação, gnomónica e mecânica. Sendo que a primeira se divide em edificações públicas e privadas. (As duas últimas estarão, também, a meu ver, abrangidas pelo campo que Le Corbusier considera para a arquitetura ao englobar as máquinas e mecânica nos seus conceitos.)

Na edificação deve-se ter em consideração a solidez e a beleza. As adegas e os celeiros precisam de condições especiais de exposição à luz solar. A localização em lugares quentes e frios, húmidos e secos devem ter em consideração que os organismos são formados, conforme definiram os Gregos, por princípios de “calor, humidade, terra e ar”.

Os pântanos podem ser drenados, podendo ser então utilizados para edificar mas os locais ideais para tal são os próximos das pastagens.

Para Vitruvius convém adequar nas cidades os ventos na proporção correta para a saúde humana.

Estabelecidas as ruas devem-se escolher a seguir os lugares para os templos, edifícios do poder político e restantes espaços comuns. Assim se for junto ao mar que se situe a cidade o foro deverá ficar perto do porto, se for no “meio de terras” no centro da localidade. Os templos, considerando as divindades tanto podem ser situados nos lugares mais altos como no exterior da povoação.

Vitrúvio descreve o aparecimento da arquitetura, situando-a num estado de embrião pela altura da descoberta do fogo, em que o homem procura dominar a natureza e criar locais para habitar, desde cavernas a cabanas. Surge então a planificação e da choupana à casa vai um passo, e o ser humano começou a utilizar tijolo, pedra, alicerces, estruturas em madeira e telhas. Os tijolos são de três tamanhos e têm por base de medida o pé e o palmo.

Devido à presença dos quatro elementos na matéria (ar, fogo, terra e água) quando se misturam a cal, a areia e a água acontecem reações distintas. “As que têm mais ar são moles; as que têm mais água ficam mais maleáveis; as que têm mais terra são duras; as que têm mais fogo são mais frágeis.” (VITRÚVIO 2015: 78)

As construções das paredes em espessura, quer se tratem de paredes exteriores, comuns ou interiores são também padronizadas pelas medidas do pé e do palmo que serviam de escala para os tijolos.

No que concerne à construção dos templos, Vitrúvio refere que a comensurabilidade destes deve ter uma disposição análoga à dos membros de um ser humano bem proporcionado. “Com efeito, a natureza de tal modo compôs o corpo humano que o rosto, desde o queixo até ao alto da testa e à raiz dos cabelos, corresponde à sua décima parte, e a mão distendida, desde o pulso até à extremidade do dedo médio, outro tanto; a cabeça, desde o queixo ao cocuruto, à oitava; da parte superior do peito, na base da cerviz, até à raiz dos cabelos, à sexta parte, e do meio do peito ao cocuruto da cabeça, à quarta parte. Por sua vez, da base do queixo à base das narinas vai a terça parte da altura do citado rosto, e do nariz, na base das narinas, ao meio das sobrancelhas, vai outro tanto; daqui até à raiz dos cabelos temos a fronte, que é também a terça parte. O pé, por seu turno, corresponde à sexta parte da altura do corpo; o antebraço, à quarta; o peito também à quarta. Também os restantes membros têm as suas proporções de medida, com o uso das quais os antigos pintores e estatuários ilustres alcançaram grandes e inumeráveis louvores.” (VITRÚVIO 2015: 109) Vitrúvio reafirma um sistema de valores tidos pela tradição das artes para a medida do corpo humano e segue em seguida as relações do mesmo com a construção dos templos.

Se tivermos em consideração a passagem seguinte se revelará a importância que este autor clássico teve para o pensamento de Le Corbusier, através da interpretação de Leonardo Da Vinci no renascimento. “De modo semelhante, sem dúvida, os membros dos edifícios sagrados devem ter em cada uma das partes uma correspondência de medida muito conformemente, na globalidade, ao conjunto da magnitude total. Acontece que o umbigo é, naturalmente, o centro do corpo; com efeito, se um homem se puser deitado de costas com as

mãos e os pés estendidos e colocarmos um centro de compasso no seu umbigo, descrevendo uma circunferência, serão tocados pela linha curva os dedos de qualquer uma das mãos ou pé. Igualmente, assim como o esquema da circunferência se executa no corpo, assim nele se encontra a figura do quadrado; de facto se medirmos da base dos pés ao cocuruto da cabeça e transferirmos esta medida para a dos braços abertos, encontrar-se-á uma largura igual à outra, com nas áreas definidas em retângulo com o auxílio do esquadro.” (VITRÚVIO 2015: 109-110)

Outras medidas retiradas do corpo humano são as já referidas dedo, palmo, pé, côvado, sendo que o número de dedos, dez, equivale à perfeição, segundo Platão. Outro número perfeito é o seis, pois o pé corresponde à sexta parte da altura do homem.

O diâmetro da coluna tem de estar em proporção com a sua altura, dependendo do estilo do templo assim um número de vezes que se repete o diâmetro na altura. A beleza e o raciocínio estabelecem os cálculos necessários.

“No frontispício, os degraus deverão ser dispostos de tal modo que sejam sempre ímpares: pois como se sobe o primeiro degrau com o pé direito, também este será o primeiro a atingir a parte superior do templo.” (VITRÚVIO 2015: 119) Vitruvius define ainda a altura e largura dos degraus e recomenda as mesmas regras se eles rodearem o templo. Há necessidade de introduzir compensações visuais, para transmissão de harmonia, nas medidas dos vários elementos dos templos.

Existem três tipos de ordens de construção, a jônica, a dórica e a coríntia, sendo que a ordem dórica tem a relação com o corpo do homem que a seguir se descreve. “Querendo [...] colocar as colunas neste templo, não possuindo as respectivas comensurabilidades e procurando uma metodologia conveniente que lhes permitisse sustentar o peso e configurar uma manifesta elegância, mediram com exatidão a planta do pé viril e a reproduziram em altura. Tendo descoberto que o pé correspondia no homem à sexta parte da sua estatura, transferiram o mesmo para a coluna e, qualquer que fosse o diâmetro da base do fuste, elevaram-no seis vezes em altura incluindo o capitel. Deste modo, a coluna dórica começou a mostrar nos edifícios a proporção, a solidez e a elegância de um corpo viril.” (VITRÚVIO 2015: 143)

A ordem jônica tem a relação com o corpo da mulher que a seguir se descreve. “Da mesma maneira levantaram depois um templo a Diana, procurando uma forma de novo estilo, com a mesma planta, levando para lá a delicadeza da mulher e dispuseram em primeiro lugar o diâmetro da coluna segundo a oitava parte da sua altura, a fim de que ela se apresentasse

um aspeto mais elevado. Na base colocaram uma espira imitando um sapato; no capital dispuseram, à direita e à esquerda, volutas, como se fossem caracóis enrolados pendentes de uma cabeleira; ornamentaram a frente com cimácios e festões dispostos como madeixas e por todo o fuste deixaram cair estrias como o drapeado das sobrevestes de uso das matronas. Assim, lograram a invenção de dois tipos discriminados de colunas, uma viril, sem ornamento e de aparência simples, a outra, com a subtileza, o ornato e a boa proporção femininas.” (VITRÚVIO 2015: 143)

Finalmente a ordem coríntia tem relação direta com o corpo da donzela como se descreve. “Progredindo nos juízos formulados sobre a elegância e a subtileza, e encantados com a aplicação de módulos mais gráceis, constituíram sete diâmetros de espessura na base, para a altura da coluna dórica, e nove, para a da jónica. E porque os Jónios foram os primeiros a criar esta ordem, ela foi chamada jónica. No que respeita à terceira, que se diz coríntia, apresenta-se com a delicadeza virginal, porque as donzelas, mercê da sua tenra idade, possuem uma configuração de membros mais grácil e conseguem no adorno os mais belos efeitos.” (VITRÚVIO 2015: 143-144)

Todas as ordens respeitam desta forma diferentes medidas expressas pela natureza.

Vitrúvio dispõe então as regras de orientação para os templos que deverão ser colocados de forma a receberem o sol vespertino, salvo quando a natureza do lugar assim o impedir ou se houver um grande rio nas imediações (situação em que deverá ficar voltado para as suas margens). Se forem erguidos em vias públicas deverão também poder ser observados pelos transeuntes. Os altares estarão virados a oriente e variarão em altura consoante a divindade: a Júpiter e divindades celestes, altos; a Vesta, à Terra e ao Mar, baixos.

Vitrúvio considera o foro e o teatro como locais públicos, que deverão ser situados em zonas saudáveis e que não estejam expostas a sul, pois aí o ar não se renova e esvai a humidade dos corpos. Vitrúvio descreve todos os elementos do palco, da orquestra e das bancadas tendo por referência sempre a geometria (circunferência e triângulos) e as medidas do corpo humano: o pé e o palmo. A sua harmonia tem referentes cosmológicos. O teatro grego é distinto do romano por assentar na inscrição de quadrados na circunferência como ponto de partida para as restantes medições, também elas distintas. As colunas a utilizar no teatro, ao contrário dos templos onde teriam de apresentar dignidade, devem mostrar simplicidade.

Por observação Vitruvius chega a conclusões relativas aos passeios. “Observando [...] que nos lugares descobertos se drenam, pela ação do ar, os humores mais funestos dos corpos, como verificamos pelas nuvens que se levantam da terra, penso não haver qualquer dúvida na conveniência que há em construir nas cidades passeios descobertos, a céu aberto, amplos nas suas dimensões e com muitos espaços verdes.” (VITRÚVIO 2015: 194-195)

Os banhos obedecem também a medidas padronizadas devendo ser a sua largura igual a dois terços do comprimento e a sua profundidade não deve ser inferior a seis pés. Os banhos deverão ser construídos de forma a receberem sempre luz.

Vitruvius considera que a diferentes povos corresponderão diferentes temperamentos e, por consequência, diferenças nas habitações. Fatores determinantes para as diferenças dos povos são a latitude e o curso do sol. As normas de construção aplicam-se tanto para construções urbanas como para rústicas. Os edifícios deverão observar normas de beleza, conveniência e solidez.

A responsabilidade pelo resultado final de uma obra não cabe só ao arquiteto pois ele não domina todas as decisões. “E, assim, os julgamentos sobre todos os edifícios obedecem a uma tríplice consideração, a saber, a sutileza construtiva, a magnificência e a disposição. Quando se considera que a obra foi magnificamente realizada, louvar-se-ão as despesas feitas pela capacidade económica do proprietário; quando se olha à sutileza, apreciar-se-á a perfeição do artista; mas quando se apresentar esteticamente como modelo nas suas proporções e sistemas de medidas, então a glória será do arquiteto.” (VITRÚVIO 2015: 241) Penso que aqui, também, Vitruvius se encontra próximo da posição que defenderá Le Corbusier, ao considerar um papel distinto do artista comum para o arquiteto que lida com a proporção.

Vitruvius aborda vários aspetos da prática artística da pintura, entre eles a perspectiva. “Determinado um centro num ponto certo, de acordo com o campo de visão e a difusão dos raios luminosos, ele corresponderá a um alinhamento, segundo um comportamento natural que nos diz que imagens variáveis de uma coisa variável poderão dar a aparência de edifícios nas pinturas das cenas, e as coisas que sejam representadas em superfícies verticais ou horizontais parecerão ora afastadas ora salientes.” (VITRÚVIO 2015: 260) As paredes de um edifício têm várias camadas sendo que serão aperfeiçoadas “no sentido do comprimento, por régua e pelo cordel, no sentido da altura pelo fio-de-prumo, e nos ângulos, pelo esquadro.” (VITRÚVIO 2015: 268) Estarão então prontas para serem pintadas. As características das superfícies a pintar variam com a localização dos lugares se húmidos se secos, se para serem

habitados no verão, no inverno, na primavera ou no outono, mas as normas de pintura mantêm-se. Vitruvius deplora, a seguir, aqueles que admiram a pintura de coisas falsas pois induzem em erro que as observa.

Vitruvius conclui o sétimo livro considerando que abordou tudo o que respeita à construção.

Vitruvius analisa, então, o tema da água. O autor considera o pensamento filosófico grego, que passou por apresentar várias soluções distintas, até restringir a quatro as características da matéria na natureza: o ar, o fogo, a água e a terra. Vitruvius aponta vários métodos para apreciar a qualidade da água, para a sua extração, aprovisionamento e circulação. Vitruvius considera que a água é o mais importante dos elementos da natureza e se encontra presente em grande quantidade no corpo humano. Le Corbusier, a meu ver, considera importante, a localização junto aos rios das indústrias e os serviços de água canalizada, aproximando-se também aqui do autor clássico.

A gnomónica e a construção de relógios de sol e de água, são analisadas a seguir, sendo que os primeiros, por estarem em acordo com a evolução, ao longo do ano, do sol terão implicações na construção a diferentes latitudes.

No último livro, Vitruvius trata das máquinas e, tal como os dois anteriores, foi escrito para completar um tratado perfeito sobre a arquitetura (composto por «dez» livros). Neste livro o autor descreve a construção de máquinas de guerra, e outras para serem utilizadas em tempos de paz (para trabalhar ou simplesmente medir as distâncias percorridas por carros ou barcos), com base em princípios da física, tais como o uso do eixo e da alavanca. Le Corbusier, como penso recuperou esta área para a esfera de ação do arquiteto.

A concluir este ponto sobre Vitruvius, de referir que as relações que este estabelece entre o corpo humano, a Natureza e obra arquitetónica são igualmente tidos em consideração por Le Corbusier, tanto para os edifícios individuais como para o planeamento urbano.

## 5. Conclusões: Pontos em comum e diferenças entre os diferentes tipos de espaços

No que concerne à análise comparativa das três perspetivas é de realçar o aspeto em comum que é o facto de corresponderem a versões utópicas da realidade, pois a primeira representa um mundo fantástico, invisível para a humanidade, podendo ser considerado uma lenda porque se afirma haver notícia dele e se inscreve a sua existência na História, mesmo se

ficticiamente; a segunda um universo imaginado, portanto elaborado mentalmente; e a terceira é uma construção teórica que procura responder a necessidades funcionais da vida em sociedade desejando ser sempre a melhor solução (e que nem sempre será passível de ser construída). Para além disso, há semelhanças que podem não ser intencionais, no que respeita aos três tipos de lugares, onde o primeiro corresponde a uma «catedral na natureza», o segundo a um templo imaginado onde decorre o diálogo, e o terceiro a técnicas de construção que utilizam a proporção áurea. Num outro sentido, os três tipos de espaços apresentam diferenças no que respeita à ligação com a realidade: o primeiro afasta-se dela, ou compreende aspetos que não são acessíveis a todos os seres humanos – no entanto, situa-se relativamente a coordenadas histórico-geográficas, o que permite a sua consideração como lenda; o segundo é um intermediário na perceção espacial podendo mesmo assim, através da imaginação e do sentimento, afastar-se desta; o terceiro, apesar de se relacionar diretamente com ela pode sofrer constrangimentos, económicos, políticos ou sociais que impliquem uma alteração nos ideais urbanísticos. Existem, deste modo diferenças de grau na relação com o mundo exterior manifestado.

Os lugares lendários têm necessidade de uma localização (mesmo que mítica) relacionada com o espaço real, pois é dessa forma que a criação sobrenatural se pode afirmar dotando-os de características únicas. Os lugares imaginados têm um maior campo de possibilidades uma vez que quer a localização quer as características que possuem dependem inteiramente do seu criador e o observador participante, ao contrário do que acontecia nos espaços anteriores onde exigia uma ligação à realidade física, reconhece agora, pelo que são, como espaço próprio de expressão, estes universos imaginados. Os lugares projetados têm uma relação fundamental com o espaço físico onde se vão edificar por terem como finalidade satisfazer determinadas necessidades concretas, que poderão, contudo, ser de carácter espiritual ou mágico, ou também de recriação. A grande distinção em relação aos lugares anteriores é que agora é o espaço físico que condiciona a forma de cada lugar específico ou, caso se pretenda alterá-la, obriga à intervenção do ser humano na transformação da realidade. Desse modo os lugares lendários apontam para uma realidade metafísica, os imaginados para os reinos da fantasia e os projetados para os espaços do quotidiano.

Concordo com a perspetiva de Marc Augé, no que se refere à demarcação do lugar no espaço e penso que a identidade é a questão fundamental para a distinção de um lugar em relação aos restantes. Edward Casey, por seu lado, mostra uma diversidade de olhares sobre a mesma questão, mas com as subtilezas do pensamento filosófico em que muitas vezes uma teoria não contradiz a outra, complementando-a. O lugar apresenta-se, em ambos os autores,

como uma entidade que emerge do espaço e se individualiza. As perspectivas de Casey aproximam-se umas mais do que outras dos três objetos em análise: *Brigadoon*, *As cidades invisíveis* e *Modulor*. A criação do lugar reveste-se de particular importância.

As cosmogonias representam as narrativas primordiais de fundação, na perspectiva de Isabel Barros Dias que partilho, para quem, para além do universo, importam igualmente a origem dos povos, regiões e famílias, entre outros elementos do microcosmos: nas narrativas de fundação Dias considera haver situações míticas e imaginadas, que têm caráter adaptável e perene, persistindo no tempo. Dias destaca a palavra que nomeia e imprime identidade, que é importante nas orações que dão origem à configuração mágica de Brigadoon, e nas cidades que Marco Polo nomeia ao descrevê-las recriando-as para o imperador. De destacar que *As cidades invisíveis* têm nomes femininos apesar de terem sido conquistadas por homens, no que estão em sintonia com o pensamento Irigaray, para quem o espaço é masculino mas o lugar feminino. Para Isabel Barros Dias, neste âmbito, a historiografia enquadra a lenda no contexto histórico do lugar, por muito fabulosa que seja (no caso do nosso estudo remeteria para as localidades que surgem e voltam a desaparecer cuja existência depende dos referentes regionais). No caso do urbanismo, na minha perspectiva, lida-se diretamente com situações concretas, quando se caminha para a sua aplicação prática, pelo que a identidade é mais facilmente circunscrita. Dias considera as fundações de cidades, no contexto cristão, com origem na «humanidade e no pecado», situação semelhante à de Brigadoon e em particular ao texto alemão em que se baseou, na minha perspectiva. Dias não defende a veracidade das narrativas míticas de fundação, mas reconhece o «valor cultural» a elas associado. “A fundação de uma cidade coincide com o ato de nomeação.” (DIAS, DACOSTA e PEDROSA 2017:147) Este episódio representa um ato performativo, mágico e prescritivo. Dias, situa igualmente a nomeação na esfera do ser humano, portanto passível de alteração. “No caso dos relatos de fundação de cidades, cria-se uma identidade de lugar que se impõe aos naturais e distingue-os dos que o rodeiam. A existência de fronteiras acarreta frequentemente a formação de estereótipos sobre “o que sou eu” e “como são os outros”...” (DIAS, DACOSTA e PEDROSA 2017:151)

Na contemporaneidade o espaço e o tempo deformaram-se em relação aos seus valores tradicionais e seculares. Existem lugares de concentração pela confluência de itinerários, como diz Augé, e pela importância tanto do local como da região, conforme o objeto de estudo. O não-lugar é destituído de identidade. Em *Brigadoon* a aldeia escocesa revela-se um lugar para Tommy enquanto Nova Iorque é um não-lugar. Contudo alguns poderão preferir a realidade dos não-lugares, como Jeff. A viagem contraria o sentido de lugar

pela deslocação no espaço como acontece na narrativa de Marco Polo: o tempo é uma dimensão fundamental a ter em conta no não-lugar. A criação de um lugar em qualquer dos três tipos considerados (lendário, imaginado e projetado), tem sempre em conta essa separação de realidades.

Qualquer dos três tipos de lugar também se encontra associado à ideia de Utopia pois representam situações ideais a que procura aspirar, o lendário num plano sobrenatural, o imaginado através da representação e o projetado através da edificação planificada. Tanto *Brigadoon*, como *As cidades invisíveis* e o *Modulor*, representam situações ideais, acontecendo, contudo, que o próprio Le Corbusier considera que a aplicação prática terá que ter em conta em última instância o «bom senso». A realidade apresentada para a ilha de Thomas More cuja população vivia num paraíso ao nível do bem-estar e da organização social tem paralelo nos espaços descritos e planeados por Minnelli, Calvino e Le Corbusier. Nas três obras analisadas verifica-se a concretização da utopia, quer no plano material, quer imaterial como na obra original de More (existem assim lugar à liberdade ideológica e religiosa, desde que se preserve a harmonia como ficou bem evidente pelos acontecimentos de *Brigadoon*). Por vezes, em particular nos lugares lendários há uma relação com a noção de «prémio» ou «castigo» divinos associada aos lugares onde decorre a existência.

O lugar lendário relaciona-se com o homem como um todo, nas suas múltiplas dimensões, o imaginado apenas com os devaneios que podem ser ou não despertados por uma dada obra, e o projetado apenas com as vivências sociais. Quando se considera a utilização do cérebro com ambos os hemisférios tornam-se possíveis experiências de lugares lendários, nos quais a lógica e a fantasia marcam presença. A produção dos lugares imaginados surge, normalmente, na utilização do hemisfério direito, associado a julgamentos subjetivos e à intuição. Por seu lado, projetar e viver em áreas urbanas implica a racionalidade própria do hemisfério esquerdo. E esta me parece ser a característica essencial da diferença entre eles, pois apesar de haver sobreposições e o lugar não existir no seu estado «puro», o modo como o ser humano se relaciona com ele irá ditar qual a categoria que ele ocupa no objeto de estudo: será lendário, imaginado ou projetado? Ou uma conjugação destes? A atestar este caráter de referir duas obras consultadas mas não analisadas que são compêndios de lugares: *História das terras e dos lugares lendários* e *Dicionário dos lugares imaginários*, nas quais coexistem os três tipos de lugares apesar de à partida se esperar que estivessem associadas apenas a um deles. Os três tipos de lugar são estruturalmente muito próximos sendo a distinção entre eles dada pela forma como são observados.

O papel do ser humano varia consoante o tipo de lugar, pois no primeiro (lendário) e terceiro (projetado) haverá lugar a uma comunicação física se implicar uma deslocação, no primeiro e no segundo (imaginado) há uma participação mental/espiritual. No terceiro tipo, contudo, em determinadas circunstâncias, se forem tidos em consideração fatores simbólicos, também poderá haver lugar a uma participação metafísica.

Os referentes variam conforme os lugares. Nos do primeiro tipo, que são mistos, englobando lugares reais com características de dimensões ocultas, poderão ser materiais e visíveis ou imateriais e invisíveis. No caso dos segundos os referentes são produto da imaginação do criador, podendo existir por recriação no observador participante, carecem de existência física. Nos lugares do terceiro tipo a componente física é determinante, mesmo quando a experiência a ultrapassa.

De referir os princípios femininos e masculinos, conforme apresentação em Casey e Durand, em que concordam com alguns aspetos gerais sendo que o princípio feminino, estaria relacionado com a matéria, e o masculino com o criador. Em Casey esta posição é clara nos primórdios do pensamento reflexivo, com a ideia de matriz, e na perspetiva final de Irigaray (ambos conferindo um caráter feminino à matéria). Em Durand, de referir as diferenças apresentadas para os dois regimes do imaginário, o diurno, solar e masculino e o noturno, lunar e feminino. Esta perspetiva é importante na obra de Calvino em que os interlocutores são homens e as cidades descritas têm nomes femininos.

O significado da geometria é importante nos três tipos de lugar, pois a extensão do espaço implica uma medição e apresentação do mesmo só possível através de ferramentas analíticas. Essa evidência encontra principalmente expressão nos lugares projetados que são planeados com recurso a instrumentos de rigor (mesmo quando a medida é o corpo humano, quer seja numa perspetiva prática ou numa perspetiva simbólica). Os outros dois tipos de espaço também se relacionam com a geometria embora a sua relação nem sempre seja tão profunda. No que respeita aos lugares lendários a sua configuração está dependente muitas vezes de uma intervenção sobrenatural, contudo não é acidental, apesar de muitas vezes se apropriar dos limites naturais (existe um centro, fronteiras e vias de circulação e acesso). Os lugares imaginados, como acontece com as cidades invisíveis, representam por vezes uma combinação de racionalidade e imaginação, de qual o caso estudado é exemplar pois existe enquanto fórmula matemática com caráter simbólico. A geometria cria universos aos quais se sucede a criação de lugares.

No que concerne à construção do lugar, quer seja lendário, imaginado ou projetado perfilho as ideias de Marc Augé que o contrapõe ao não-lugar tão comum na sociedade contemporânea. Parece-me que tanto Minnelli, como Calvino e Le Corbusier constroem lugares com as obras em análise, sendo que a identidade entre o espaço e o seu habitante é característica fundamental.

Em relação às ideias expostas por Edward Casey, retenho as ideias de recetáculo, contentor e matriz da conceção clássica que implicam um princípio criador e as ideias de: Derrida para quem a linguagem e a arquitetura criam o evento espacial (próprios d' *As cidades invisíveis* e do *Modulor*), a arquitetura é um ato de escrita, o tempo interior e o espaço infinito; para Derrida a deslocação, o movimento e o ponto são as três formas de arquitetura (curiosamente presentes nas três obras em análise); a heterotopia de Foucault atribui a todos os lugares com características próprias uma identidade; Deleuze e Guattari para quem existem um espaço heterogéneo e suave entre lugares próprio das deambulações dos nómadas, como o é para Marco Polo, ao contrário dos espaços homogéneos e estriados dos sedentários, há, assim, também lugar à desterritorialização n' *As cidades invisíveis*; Bachelard com a criação do espaço psíquico, com sentido poético, com a casa – um espaço íntimo – como analogia e que nos remete de imediato para a harmonia proporcionada pelo *Modulor*, mas que também existe na planificação do livro de Calvino e na “catedral” de Minnelli (o espaço da psique possibilita lugares lendários, imaginados e projetados); para Irigaray, para quem o homem fornece os espaços e a mulher cria os lugares. Dos primórdios do pensamento a matriz de *Enuma Elish* e do *Timeu* encontram representações n' *As Cidades Invisíveis*. O contentor de Aristóteles tem os seus limites como Brigadoon. O filme de Minnelli tem ainda relação com as ligações que Aristóteles faz ao considerar que se sai do lugar para o vazio e se sai do vazio para entrar no tempo. Finalmente, Casey conclui considerando que o espaço se sobrepôs ao lugar, embora se tente recuperar este. O próprio lugar pode significar diferentes realidades (da rua ao mundo). De certa forma o espaço indiferenciado aproxima-se do não-lugar de Augé.

No que respeita aos lugares lendários existe uma relação privilegiada com o passado, com os imaginados com o presente (mesmo quando se revive o passado ou projeta no futuro), enquanto os lugares projetados tendem a estar relacionados com uma construção no futuro.

Conforme ficou demonstrado existem lugares por variadas razões e em diversos meios de expressão que vão desde a lenda, ao cinema, a literatura, à harmonia e aos edifícios. Os lugares estudados não são expressão «pura» dos três tipos em análise, pois cada um deles enquadra-se, nalguns aspetos, no campo dos outros dois. Assim, *Brigadoon* ao recriar lendas

alemãs, através de um filme musical (que cria um outro universo que contrasta com o do quotidiano), está a enquadrar-se igualmente na categoria dos lugares imaginados. *As Cidades Invisíveis*, ao terem, individualmente e nos vários grupos que formam, um carácter mágico-transformador para quem as percorre através da voz do narrador, situar-se-ia também no plano dos lugares lendários. A aplicação do *Modulor* cria espaços onde reina a harmonia do ser humano com o cosmos e a natureza, mais uma vez relação direta com os lugares lendários. Tanto *Brigadoon* como *As Cidades Invisíveis* foram objeto de um planeamento e construção, o primeiro no que respeita à linguagem fílmica de um musical com cenários e coreografias criados para o efeito, e o segundo pela estrutura matemática que apresenta, são dessa perspectiva similares aos lugares projetados. O *Modulor* utilizado por arquitetos e urbanistas, na visão de Le Corbusier, não deverá funcionar como um espartilho para a sua imaginação condição última da atividade projetual. A maioria dos lugares será, porventura, híbrida com características que o colocarão, tendencialmente, num determinado grupo como acontece com os três lugares analisados.

*Brigadoon*, conforme ficou demonstrado, demonstra realidades espaço-temporais distintas, uma de carácter sobrenatural e outra do universo quotidiano. Apresenta uma lenda através de uma narrativa ficcionada: é um espaço híbrido. De acordo com a análise efetuada remete para a busca no interior de cada ser humano da sua própria sabedoria interior, o sentimento de amor, que quando expresso nos permite aceder a experiências incomuns. Enquanto filme representa uma abordagem que por vezes tem características do cinema clássico, noutras do cinema moderno e, enquanto musical, permite a coexistência de dois mundos distintos. *As cidades invisíveis*, como ficou demonstrado pelas várias opiniões e estudos efetuados, é igualmente um espaço híbrido, pois apresenta constrangimentos matemático-geométricos que renovam a abordagem literária, ao mesmo tempo que fazem coexistir objetividade e subjetividade e mostra o recurso a uma linguagem simbólica (dos dois regimes do imaginário considerados por Durand e da numerologia). O *modulor*, apesar das constantes afirmações de Le Corbusier que diz tratar-se de um instrumento prático, está de acordo com as medidas da seção áurea que se encontram em inúmeras construções com carácter simbólico: é igualmente um lugar híbrido. Os estudos que se apresentam relacionando-o com a obra de teóricos do urbanismo, conferem-lhe o carácter ideológico, pragmático e alegórico (basta pensar no homem de Vitruvius e no papel da ideologia para o projeto que Tafuri considera).

Penso que qualquer outro lugar que seja tido em consideração como representativo destes três tipos distintos, por muito puros que sejam, acabam por se deixar relacionar uns

com os outros, pois partilham de um aspeto comum à partida: a utopia. E, por esse motivo, seja nas 55 visões de Calvino, na visão de Minnelli para Brigadoon e Nova Iorque ou nos projetos de urbanismo de Le Corbusier, são mais as razões que levam à aproximação e contaminação entre estes tipos de lugar do que aquelas que levam ao seu afastamento e diferenciação.

Terminando gostaria de referir que a formação de um novo homem, pela experiência, é o objetivo de cada um dos três tipos de lugares analisados, em particular nos exemplos estudados. O sentido da viagem, na perspetiva da transformação pessoal como foi definida por Joseph Campbell para a jornada do herói, ou na perspetiva que Durand apresenta para a viagem com provas, ambas encontram o seu espaço nos três tipos de lugar, pois o primeiro tem características mágicas, o segundo apela para expansão de significados e conhecimentos e o terceiro implica a deslocação planeada/idealizada no espaço (de que o *Modulor* é a medida dinâmica). O lugar, quando especial, favorece a mudança. Os três tipos de lugar aproximam-se nas características que partilham por serem realidades idealizadas.

## 6. Bibliografia

ARAÚJO, João (2010), *As cidades, os castelos e a onda – Imagens, diagramas e metáforas entre Calvino, Escher e Bohr*, Lisboa: Fim de Século

AUGÉ, Marc (2016), *Não-lugares*, Lisboa: Livraria Letra Livre

BACHELARD, Gaston (1994), *The poetics of space*, Nova Iorque: Beacon Press Books

CALVINO, Italo (1990), *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa: Editorial Teorema

CALVINO, Italo (1995), *Ponto final – Escritos sobre Literatura e Sociedade*, Lisboa: Editorial Teorema

CALVINO, Italo (2002), *As cidades invisíveis*, Alfragide: Publicações Dom Quixote

CALVINO, Italo (2003), *Hermit in Paris*, Nova Iorque: Mariner Books

CASEY, Edward S. (1997), *The fate of place (a philosophical history)*, Londres: University of California Press

CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANT (1982), *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Editorial Teorema

CHORÃO, João Bigote (Dir.) (2003), *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura (Edição Século XXI)- volume XV*, Lisboa: Editorial Verbo

CHORÃO, João Bigote (Dir.) (2003), *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura (Edição Século XXI)- volume XVII*, Lisboa: Editorial Verbo

CHORÃO, João Bigote (Dir.) (2003), *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura (Edição Século XXI)- volume XXIV*, Lisboa: Editorial Verbo

CHORÃO, João Bigote (Dir.) (2003), *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura (Edição Século XXI)- volume XXVII*, Lisboa: Editorial Verbo

CIRLOT, Juan Eduardo (1969), *Dicionário de Símbolos*, Lisboa: Publicações Dom Quixote

CURRAN, Dr. Bob (2007), *Lost lands, forgotten realms*, Career Press

DÉGH, Linda (2001), *Legend and belief – Dialectics of a Folklore Genre*, Bloomington: Indiana University Press

DELEUZE, Gilles (1983), *A imagem-movimento (cinema 1)*, Lisboa: Assírio & Alvim

DELEUZE, Gilles (1985), *A imagem-tempo (cinema 2)*, Lisboa: Assírio & Alvim

DIAS, Isabel de Barros Dias (coord.), Arsenio DACOSTA (coord.) e José Manuel PEDROSA (coord.) (2017), *Relatos de criação, de fundação e de instalação*, Lisboa: IEL: NOVA FCSH

DURAND, Gilbert (1964), *A imaginação simbólica*, Lisboa: Edições 70

DURAND, Gilbert (1980), *As estruturas antropológicas do imaginário*, Lisboa: Editorial Presença

ECO, Umberto (2015), *História das terras e dos lugares lendários*, Lisboa: Gradiva

FERNANDES, Eduardo e Ana Carina SILVA (2014), *From Moore to Calvino : the invisible cities of 20<sup>th</sup> century planning in: 20<sup>th</sup> Century new towns: archetypes and uncertainties.* – Porto

GATTEGNO, David (1998), *Símbolos*, Hugin Editores, Lda.

GERSTÄCKER, Friedrich (1900), *Germelhausen*, Leopold Classic Library

GUADALUPI, Gianni e Alberto MANGUEL (2013), *Dicionário de lugares imaginários*, Lisboa: Tinta-da-China

LE CORBUSIER (1950), *Modulor*, Lisboa: Orfeu Negro

LE CORBUSIER (1955), *Modulor 2*, Lisboa: Orfeu Negro

LE CORBUSIER (2000), *Planejamento urbano*, São Paulo: Editora Perspectiva

LE CORBUSIER (2014), *Towards a new architecture*, Mansfield Center: Martino Publishing

LE CORBUSIER (2016), *The city of to-morrow and its planning*, Nova Iorque: Dover Publications, Inc.

LYNCH, Kevin (1960), *A imagem da cidade*, Lisboa: Edições 70

KAMINSKI, Marion (1999), *Veneza – Arte e arquitetura*, Colónia: Könemann

KRUMPELMANN, John T. (1948), *Gerstaecker's "Germelshausen" and Lerner's "Brigadoon"*, *Monatshefte*, Vol. 40, No. 7

MACEDO, António de (2016), *A provocadora realidade dos mundos imaginários*, Estoril: Editora Épica

MORE, Thomas (2017), *Utopia*, Lisboa: Clube do Autor

POLO, Marco (2010), *O livro das maravilhas do mundo*, Lisboa: Lisboa Editora

TAFURI, Manfredo (1985), *Projecto e utopia*, Lisboa: Editorial Presença

TORRES, Augusto Martínez (1995), *Vincente Minnelli*, Madrid: Ediciones Cátedra

VITRÚVIO (2015), *Tratado de arquitetura*, Lisboa: Instituto Superior Técnico

## 7. Filmografia

“Brigadoon”(1954) de Vincente Minnelli

## Índice

Resumo – Página 4

Abstract – Página 5

Introdução – Página 6

1. Lugar e espaço – Página 6

1.1 A perspetiva de Marc Augé – Página 7

1.2 A perspetiva de Edward S. Casey – Página 11

1.3 Utopia – Página 21

2. Lugares lendários: o caso de *Brigadoon* – Página 23

2.1 Germelshausen – Página 28

2.2 A perspetiva de António de Macedo – Página 32

2.3 A perspetiva do Dr. Bob Curran – Página 33

2.4 A perspetiva de Gilles Deleuze – Página 40

3. Lugares imaginados: o caso d' *As Cidades Invisíveis* – Página 55

3.1. A perspetiva de Nuno Júdice no prefácio ao livro – Página 81

3.2 A perspetiva de Italo Calvino em ensaios sobre literatura – Página 81

3.3 A perspetiva de Eduardo Fernandes e Ana Carina Silva – Página 85

3.4 A perspetiva de João Araújo – Página 86

3.5 A perspetiva de Gilbert Durand – Página 88

4. Lugares projetados: o caso do *Modulor* – Página 99

4.1 A perspetiva de Gordon Cullen – Página 121

4.2 As perspetivas de Kevin Lynch – Página 122

4.3 A perspetiva de Manfredo Tafuri – Página 127

4.4 A perspetiva de Vitruvius – Pagina 131

5. Conclusões: Pontos em comum e diferenças entre os diferentes tipos de espaços – Página 137

6. Bibliografia – Página 145

7. Filmografia – Página 147