U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Nove Cidades Utópicas, Ensaio para um Atlas do Futuro

Joana Santos Fraga Gomes

M

2024

U.PORTO

Joana Santos Fraga Gomes.
Nove Cidades Utópicas, Ensaio para um Atlas do Futuro

Nove Cidades Utópicas, Ensaio para um Atlas do Futuro
Joana Santos Fraga Gomes

FACULDADE DE ARQUITETURA

M.FAUP **2024**

Nove Cidades Utópicas,
Ensaio para um Atlas do Futuro

Joana Santos Fraga Gomes

Orientação:
Prof. Doutor Luís Sebastião da Costa Viegas

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Porto, 2024



[fig.0] Fernand Khnopff: Roses and Japanes Fan, 1885; [fotografia da autora]

Diante da cal de uma parede que nada
nos impede de imaginar infinita
sentou-se um homem que premedita
traçar com rigorosa pincelada
na branca parede o mundo inteiro:
portas, balanças, sedimentos, jacintos,
anjos, bibliotecas, labirintos,
âncoras, Uxmal, o infinito, o zero.
Povoa de formas a parede. A sorte,
que em curiosos dons não é avara,
permite-lhe dar fim à sua porfia.
No preciso instante da morte
descobre que essa vasta algaravia
de linhas é a imagem da sua cara.

Borges – A Soma. In Os Conjurados

Dissertação defendida em prova pública no dia 24 de maio de 2024,
perante um jurí constituído por:

Presidente: Prof. Doutor Rui Américo Branco da Silva Cardoso;
Arguente: Prof. Doutor Jorge Telmo Rodrigues de Castro;
Orientador: Prof. Doutor Luís Sebastião da Costa Viegas;

E obteve a classificação máxima de 20 valores.

agradecimentos

Ao meu orientador o Professor Arquiteto Luís Viegas, por aceitar o desafio original, por instigar a confiança no meu trabalho, e pela liberdade que permitiu e incitou ao longo deste projeto.

À FAUP, pelas portas e janelas que abriu, pelo foco no desenho, na composição e na teoria, e pela oportunidade de conhecer tantas pessoas com formas de pensar iguais e diferentes da minha; e à Universidad de Buenos Aires, cujo projeto na disciplina Ficciones Futuras instigou o mote da presente dissertação, e pela perspetiva alternativa sobre a disciplina de Arquitetura.

À minha avó Gininha por me instigar a desenhar; aos meus pais pelo apoio e amor incondicional, pelo cuidado diligente com que leram e corrigiram a minha dissertação, por nos incentivarem à leitura e especialmente por me terem oferecido o famoso "Cidades Invisíveis" no meu décimo oitavo aniversário; aos meus irmãos, o Afonso e a Marta que estiveram sempre dispostos a ajudar-me nas pequenas coisas e pelos recomendações de filmes, músicas e artistas; à minha tia Laura por me ter acolhido durante a universidade e aos meus tios Tó e Emília por me terem recebido tão abertamente durante os três meses nos Estados Unidos; e finalmente às Fragas que completam a paisagem a que chamo casa e que me deram o nome.

À Trigo, à Maria, à Cris, ao Tomás, ao Davide e ao William, pelas noites a trabalhar, por me terem dado casa e comida sempre que necessário, pela disponibilidade, ao longo de todos os anos e especialmente ao longo da dissertação, no apoio com o material gráfico e para debater as minhas pequenas e grandes incertezas.

Obrigada.

resumo

Todas as ideias que tomam forma no nosso dia a dia, desde os simples objetos que usamos, aos sistemas em que vivemos, foram, no instante em que foram concebidas – utopias. Diariamente fazemos uso dessas formas, pouco pensando nelas além do propósito que servem no momento em que são úteis, ou pior, nunca pensando nelas de todo.

A presente dissertação dedica-se à exploração de um atlas no futuro, no qual se apresentam nove cidades utópicas, tendo como principal referência três obras de Italo Calvino: "Cidades Invisíveis", "Palomar" e "Seis propostas para o próximo milénio" e nove obras de arte de diversos autores. Cada cidade é determinada por um tema e pela localização escolhida. Os temas emergem de preocupações humanas reproduzidas na Arquitetura: o sagrado, o reflexo, o sublime, a densidade, o avesso, o absurdo, a distância, o intátil e o fim.

Todas as cidades são apresentadas ao leitor de forma escrita e visual, ambas passíveis de serem separadas entre a perspetiva do autor, o arquiteto e a do protagonista, o indivíduo genérico, cuja ausência anularia a obra. O arquiteto dedica-se a procurar nos seus desenhos utopias, consciente de que só o podem ser enquanto imagem inconcretizada; o protagonista, por outro lado, experiencia as cidades concretas e dá-se apenas ao que o imediato lhe instiga, observando que dadas as circunstâncias certas, em pequenos instantes a utopia materializada se revela infinitamente mais múltipla e concreta do que alguma vez fora na conceção, tão física e próxima como o ar, a sombra, o silêncio e a lua, ultimamente apenas um espectro, efémera, mas sentida.

abstract

All the ideas that take shape in our daily lives, from the simple objects we use to the systems we live in, were, at the moment they were conceived - utopias. We make use of these forms on a daily basis, giving them little thought beyond the purpose they serve at the moment they are useful, or worse, never thinking about them at all.

This dissertation is dedicated to exploring an atlas of the future, in which nine utopian cities are presented, with Italo Calvino's "Invisible Cities", "Palomar" and "Six memos for the next millennium", as well as nine works of art from different authors as the main references. Each city is determined by a theme and a chosen location. The themes emerge from human concerns replicated in architecture: the sacred, the reflection, the sublime, the density, the reverse, the absurd, the distance, the intangible and the end.

All the cities are presented to the reader in written and visual form, both of which can be separated into the perspective of the author, the architect, and that of the protagonist, the generic individual, whose absence would nullify the work. The architect dedicates himself to looking for utopias in his drawings, aware that they can only be utopias as an unrealized image; the protagonist, on the other hand, experiences the concrete cities and gives himself only to what the immediate instigates him, observing that given the right circumstances, in small moments the materialized utopia reveals itself to be infinitely more multiple and concrete than it ever was in the conception, as physical and close as the air, the shadow, the silence and the moon, at the end only a specter, ephemeral but felt.

Nota prévia:

A presente dissertação foi escrita ao abrigo do novo acordo ortográfico. As citações foram transcritas na língua dos documentos nomeados, no caso desta não ser a portuguesa, uma tradução livre, pela autora, é apresentada em referência. Uma palavra é apresentada em itálico quando pretende indicar um sentido ambivalente.

sumário

agradecimentos VII

resumo | abstract IX

prólogo 1

capítulo I 7
- no deserto – a cidade sagrada 11
- na água – a cidade do reflexo 23
- no desfiladeiro – a cidade do sublime 35

capítulo II 45
- na velha cidade – a cidade da densidade 49
- na floresta – a cidade do avesso 61
- na montanha – a cidade do absurdo 73

capítulo III 83
- no céu – a cidade da distância 87
- no espaço virtual – a cidade do intátil 99
- no final – a cidade errante 111

epílogo 121

referências XIII

iconografia XIX

prólogo

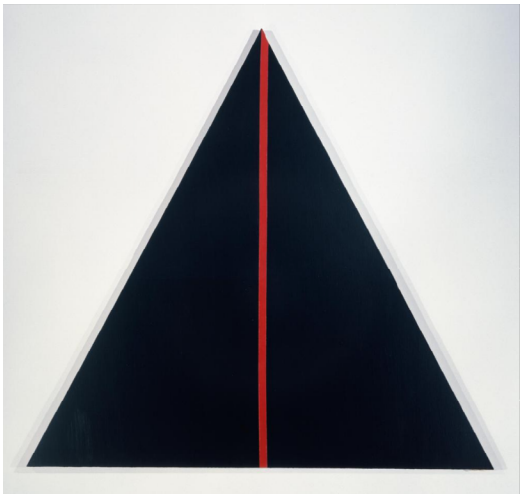
porquê

Costumavam passar a guarda de um cemitério sobre uma falésia para observar as campas. Um dos jazigos, com uma porta de vidro negro, assemelhava-se a um portal.

Esse portal para outras realidades é o mote do presente ensaio.

A primeira vez que viu Jericho por Barnett Newman [fig.1], sentiu que a obra era um espaço, que não só o convidava a experienciá-lo, mas o impelia a fazê-lo. Considera que as melhores obras são as que contêm essa qualidade, de nos fazerem cativos do seu ambiente. O objetivo desta dissertação é o de criar um atlas de cidades utópicas, motivadas pela particular sensação de atmosfera que cada uma das obras de arte aqui apresentadas inspiram.

As nove cidades que se propõe a explorar no Atlas, pretendem refletir o que foi aprendido durante cinco anos na Faculdade de Arquitetura; com Italo Calvino e as suas obras literárias; e com as impressões provocadas pelas cidades e sociedades que as habitam.



[fig.1] Barnett Newman: Jericho, 1968-69; [© The Barnett Newman Foundation / Adagp]

metodologia

O primeiro passo no desenvolvimento da presente dissertação foi determinar vários tipos de ambiente em que as cidades do futuro poderiam existir, tendo em vista plausíveis alterações no panorama global; consequentes de problemáticas que, inevitavelmente, formatarão o nosso futuro: como a guerra, a sobrepopulação e o aquecimento global. Nesse contexto, foram escolhidas imagens que tratam um tema similar - a utopia - e separadas por dois tipos de pré-existência: física e conceptual.



[fig.2] Wassily Kandinsky: Vertical Accents, 1942; [fotografia da autora]

Isto é, física são os diversos ambientes no Planeta Terra, sobre os quais as cidades do futuro potencialmente se desenvolverão: tais como a água, o deserto, a floresta, a velha cidade, o desfiladeiro, a montanha, o céu, e o espaço virtual; conceptual são as ideias que existem em paralelo aos lugares apresentados anteriormente, ou que estes põem em particular evidência.

Fundamentalmente todas as cidades refletem, no seu desenho, um ponto de vista próprio sobre os mesmos temas:

- a inevitável repetição de padrões e paradigmas ao longo do tempo;

- a procura por manter uma cidade regrada e democrata, enquanto lidam com uma verdade persistentemente múltipla, díspar, antagónica, inconstante e em rápido movimento;

- as relações de distância e intimidade definidas pelo seu ADN, habitantes, formas e espaços;

- as diferentes formas de realidade e de experienciar viver, a experiência própria ou através da realidade do outro, bem como a realidade concreta, imaginada ou virtual;

- a liberdade individual e como ela se enquadra nas diversas formas e camadas da própria cidade. As instituições que constituem cada utopia procuram permitir a liberdade máxima a cada pessoa, deliberadamente formando uma sociedade que cresce para se ultrapassar e revolucionar.

O futuro será incontestavelmente diferente. As nossas cidades, cultura, tradições, a forma como as vivemos não se manterá a mesma; não há como, nem necessidade de contrariar a inevitável passagem do tempo. Por princípio a utopia está na liberdade de ser e pensar.

Além dos temas já mencionados, as cidades do futuro debater-se-ão também sobre a arquitetura como uma língua. Independentemente da intenção inicial do arquiteto, as formas e estruturas têm significados, alguns universais outros específicos a cada indivíduo. No futuro serão talvez mais evidentes os símbolos, temas, que tendem a predominar apesar da passagem do tempo.

À linguagem arquitetónica, a evolução técnica permitirá acrescentar diversidade e complexidade. As cidades experimentarão materiais simultaneamente mais leves e resistentes e consentirão outros sentidos e possibilidades a materiais tradicionalmente pesados. Paralelamente, desenvolver-se-ão formas de construir com cores, a temperatura ou densidade do ar, a luz, o som, os reflexos ou hologramas. Possivelmente teremos formas de escapar a elementos que atualmente restringem a nossa forma de projetar, como a gravidade e acesso a luz natural e ar puro. Talvez um único pensamento precipite a IA, que reside em nossa casa, a alterá-la, consoante uma ideia que ainda nem estávamos totalmente conscientes de ter. Talvez não existam portas e paredes, porque somos capazes de atravessar os materiais que constroem os nossos espaços. Talvez o chão não seja sólido, talvez não haja chão ou talvez esteja em todas as superfícies. É possível também, que o espaço de viver seja muito mais reduzido, mas rapidamente adaptável a qualquer necessidade. Talvez finalmente se crie uma unidade mínima de arquitetura, uma célula autossustentável, capaz de se multiplicar, que pode ser sólida, transparente, estrutura ou revestimento. Possivelmente, além dos móveis e dos utensílios de cozinha, as nossas roupas serão constituídas por essa forma original totalmente reutilizável.



[fig.3] Joan Miró: Vines And Olive Trees, 1919; [fotografia da autora]

Pretende-se também refletir sobre as várias formas

arquitetónicas e de vida que cada lugar sugere, e que consequências é que têm uma na outra diariamente, bem como incluir a perspetiva de umas cidades sobre as outras.

Face ao exposto, é fundamental referir que todas estas cidades se sustentam sobre a ideia de que a vida e a experiência de viver são sagradas. O objetivo é pensar arquitetura que permita e que incentive à multiplicidade, que prazerosamente se deixe alterar pelo olhar do observador, que sugira um permanente estado de interrogação.

objeto

Cada cidade deverá ser representada por um conjunto sucinto de imagens constituído por uma obra de referência, que inspira o desenho da cidade, e cinco outras imagens compostas por mim, a primeira define a atmosfera, a segunda a cidade como um todo, a terceira a cidade na vertical e as duas últimas um espaço particular. Associado às imagens estará um pequeno artigo relativo a cada cidade. Qualquer outra imagem será utilizada somente no sentido de ilustrar as obras mencionadas no texto. O intuito é que cada cidade seja definida por três fatores:

- Alegoria: a mente, a ideologia da cidade, o que define as convicções e o dia a dia dos habitantes, o desenho da cidade, os seus ângulos ou curvas, a sua função ou falta dela no seu projeto; a materialização das suas necessidades, princípios e impulsos. Corresponde à parte em cada artigo em que a teoria é utilizada para justificar a forma da cidade.

- Conceito: o corpo, a constituição concreta da cidade, a materialidade, a massa, o volume, a justificação física para a existência de uma determinada forma; consequência

principalmente das pré-condições do lugar e momento, consequência do dogma. Corresponde à descrição física da cidade, e às respetivas justificações materiais, práticas e concretas para a sua existência com um determinado desenho.

- Atmosfera: a alma, ironicamente o mais inteligível dos traços, esconde-se à superfície – nas texturas, nas cores, na luz, na espessura do ar, nos sons, nos olhares, no fundo da voz, na ponta dos dedos, nas proximidades máximas socialmente aceitáveis entre todas as coisas. No quase, no porquê ou não porquê do quase acontece, quase que toca, quase que é.

Uma vez perguntou ao seu pai o que é a alma, ele respondeu que é a nossa essência, o que nós somos quando não somos mais nada. A alma tem muitas parecenças com aquele buraco sem nome que por mais que seja alimentado nunca muda de tamanho.



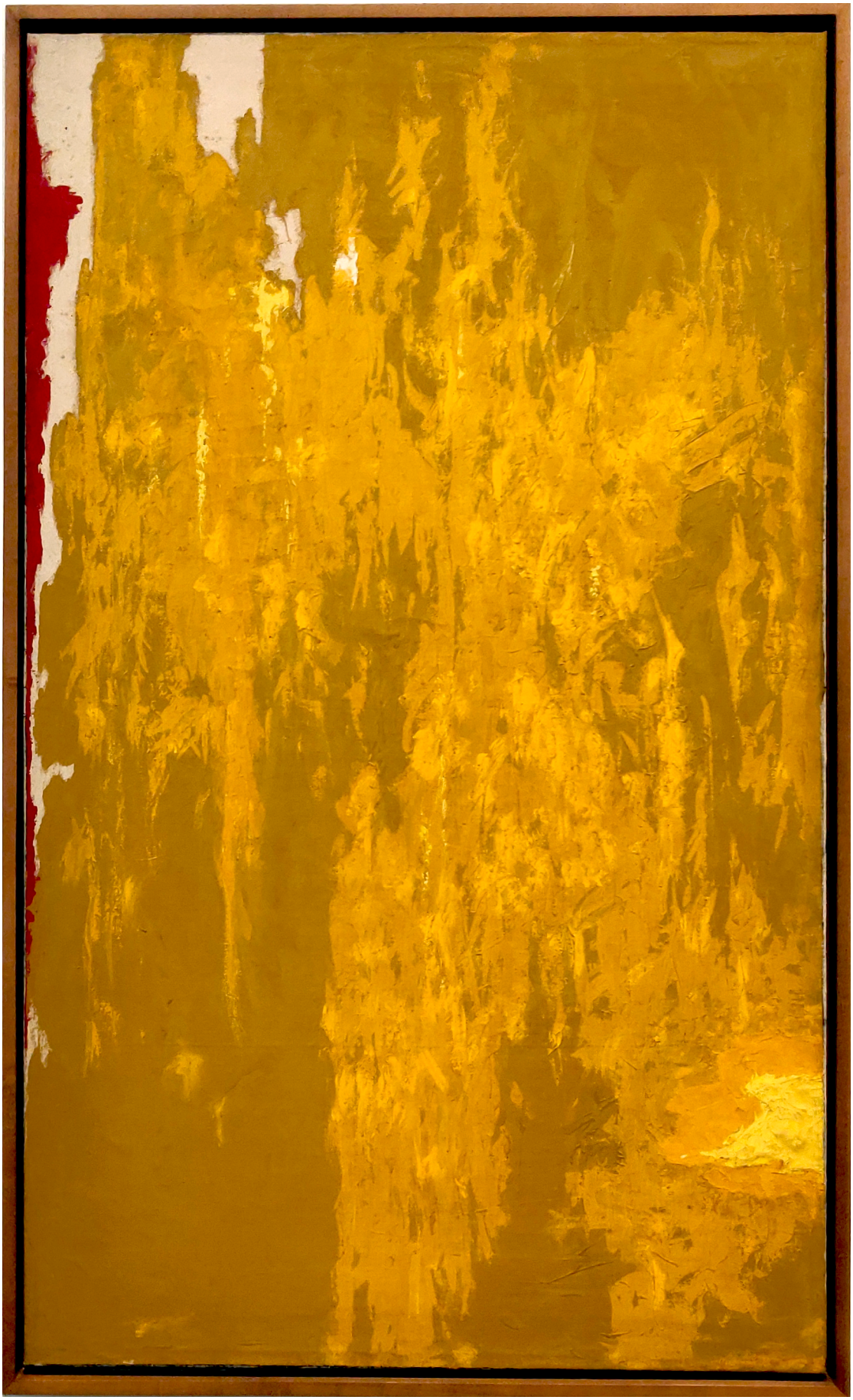
[fig.4] Claus Feldmann: Hydra, 2017; [fotografia da autora]

capítulo I

Naturalmente, as cidades não existem no Atlas de forma aleatória, cada uma compreende em si as cidades anteriores. A primeira é a ideia génese e todas as cidades sucessoras são a fundação sobre a qual as seguintes acontecem.



ARANTIA



no deserto – a cidade sagrada

Está frio, mesmo assim um suor frígido assombra todo o seu corpo e às pequenas porções de pele exposta adere-se uma ténue, mas persistente, camada de areia. Acabou de chegar, mas já se pousa sobre ele o desejo irreprimível de partir.

[fig.5] desenho da autora: atmosfera de Arantia, pastel seco sobre papel. pág. anterior.

[fig.6] Clyfford Still: 1950-W, 1950; [fotografia da autora]. pág. anterior.

Ao longe ouve-se de leve uma melodia grave e frágil. Olha em redor. De todos os lados o movimento infindável do deserto, repetido cruelmente no céu estrelado e sem nuvens.

Respira.

Está no inferno. É o seu próprio peso, o "inelutável peso do viver"[1] . Um terceiro, igualmente infinito, deserto entre dois desertos inconciliáveis.

1 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 21.

Ao fim de algumas horas, em perseguição da música, surge finalmente no horizonte o sol do amanhã.

O calor é agora insuportável.

No seu desconsolo vem-lhe à memória um pensamento inquietante:

> "– O inferno dos vivos não é uma coisa que virá a existir; se houver um, é o que já está aqui, o inferno que habitamos todos os dias, que nós formamos ao estarmos juntos. Há dois modos para não o sofremos. 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 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."[2]

2 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis, p. 174

E sob os primeiros raios de sol avista finalmente a cidade *prometida*. Perante o inevitável fim da demorosa etapa olha pela

primeira vez para trás, mas o deserto percorrido já é outro.

...

A última palavra de Marco Polo a Kublai, com que Italo Calvino escolheu terminar a sua *Magnum Opus* – "Cidades Invisíveis", serve de mote para o desígnio principal da primeira cidade do Atlas – a cidade do deserto – cujo ponto fulcral é a ideia, de que a vida e a experiência de viver são sagradas. Para esta cidade, escapar ao *inferno humano* significa a procura incansável e intrínseca a toda a sua existência, de apanhar a beleza de surpresa.

> "You know, dear boy, there was an old sinner in the eighteen century who declared that, if there were no God he would have to be invented. *Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer*. And man has actually invented God. And what's strange, what would be marvelous, is not that God should really exist; the marvel is that such an idea, the idea of the necessity of God, could enter the head of such a savage, vicious beast as man."[3]

Nos "Karamazov Brothers" Ivan insinua na sua conversa com Aliocha que se Deus não existisse o homem tê-lo-ia inventado. O que se escolhe retirar desta interação não é a existência ou não de Deus, mas a vontade humana de venerar, adorar, ter fé, em algo que nos transcenda. Numa cidade como a aqui apresentada, onde a arte é o princípio, e o objetivo último da sociedade, o reconhecimento desta, não poderia deixar de ser indissociável desse sentimento, que nos ultrapassa; que instiga o Homem, apesar da sua condição, a observar um dia algo tão belo que imediatamente pensa – só pode ser divino. É este sentimento que a cidade procura em cada ato de criação. Reconhece-se, que, por

3 DOSTOIEVSKY, Fyodor – The Karamazov Brothers, p. 256. Tradução da autora: "Sabes, querido irmão, havia um velho pecador no século XVIII que declarou, que se Deus não existisse, teria de ser inventado. Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer. E o homem de facto inventou Deus. E o que é estranho, o que seria maravilhoso, não é que Deus devesse realmente existir; o maravilhoso é que tal ideia, a ideia da necessidade de Deus, pudesse entrar na cabeça de tão selvagem e viciosa besta como o homem." O velho pecador em questão que proferiu a frase "*Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer*" é Voltaire no poema "Epître à l'auteur du livre des Trois imposteurs" de 1768.

si só, o ato da procura é belo. Para Arantia, sentir que algo é tão belo, genuíno e precioso que só pode ser sagrado é a essência do sentimento de arte.

...

É possível argumentar que, no deserto, as prioridades são mais evidentes, que o jogo com os limites da condição humana, instiga os habitantes a focarem-se na dádiva da existência e a procurar todas as formas de expressão que integram e multiplicam esse sentimento. Como consequência, cada pedaço de arquitetura ou design, aparentemente minimal, essencial, comporta um sentimento barroco, como, podemos imaginar, que seria estar sozinho em "Tindaya" de Eduardo Chillida [fig.7].

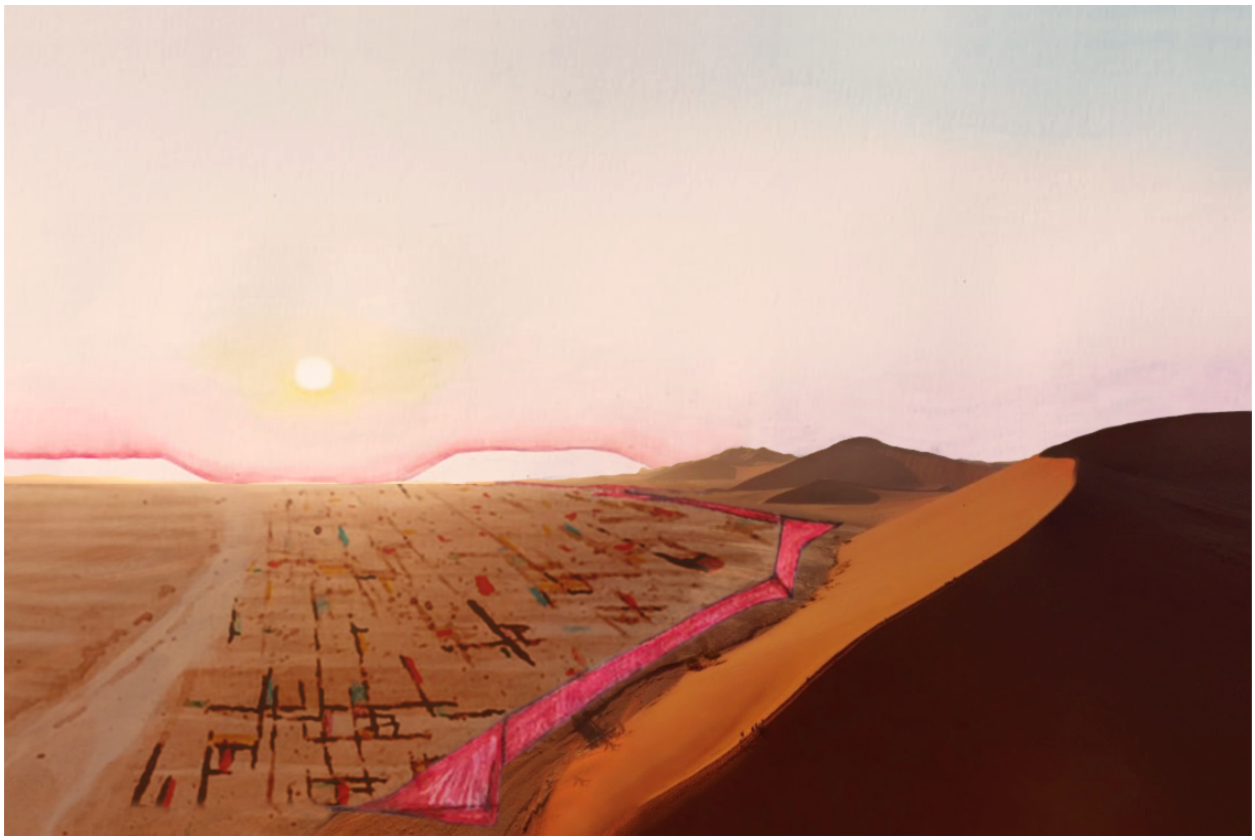


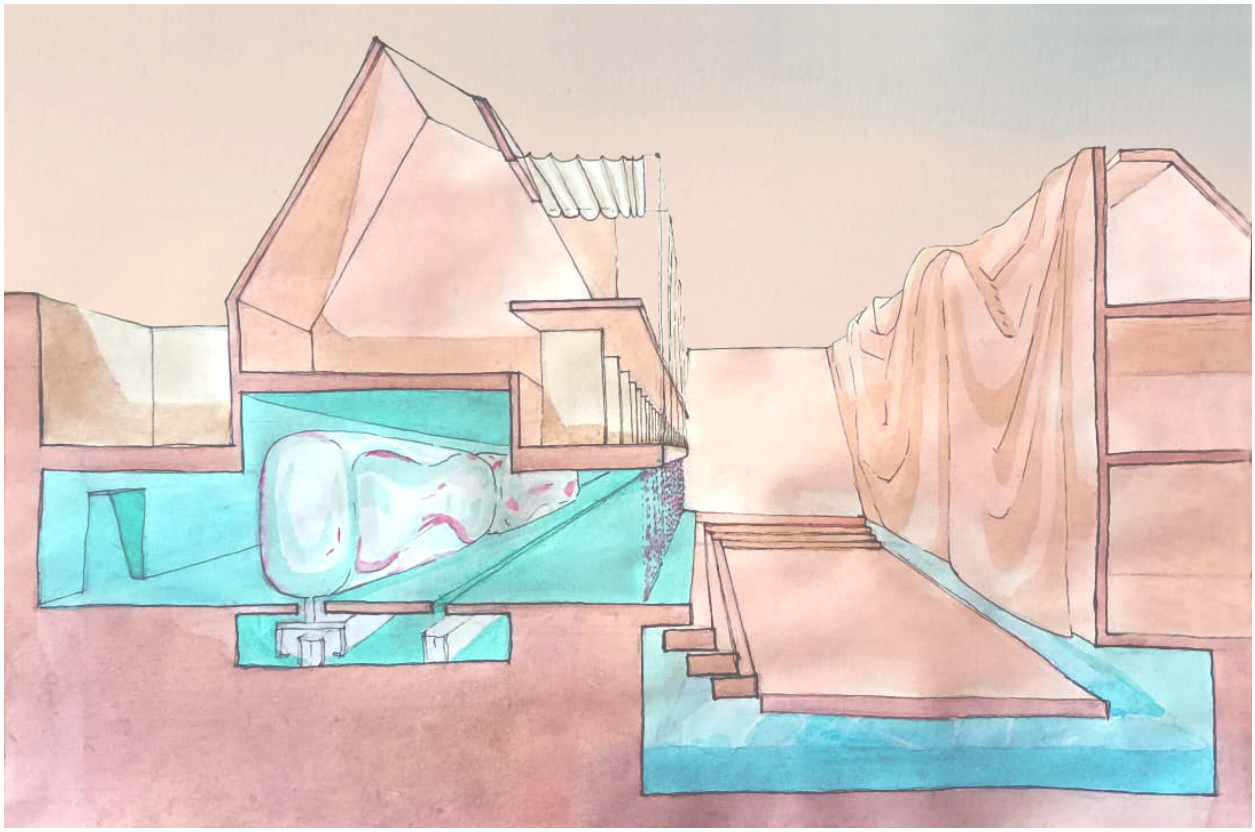
[fig.7] Eduardo Chillida: Tindaya, 1993; [© Arup]

A uma *distância* razoável (não necessariamente física, mas da verdadeira forma do objeto) é possível assumir, que o deserto, infinitamente repetitivo, teria sugerido, ao longo dos séculos, a inspiração das mais diversas manifestações de arte do seu aspeto minimal. Alguém que procure, contudo, conhecer o deserto, sem uma ideia pré-concebida, será confrontado com o facto de o deserto, apesar da sua aparente simplicidade, não ser apenas repetitivo, mas igualmente múltiplo, complexo e dramático, tal como qualquer lugar de qualquer cidade. O detalhe é uma questão de escala, tudo é minimalista se for visto de perto ou com distância suficiente. É interessante pensar que o contrário não é necessariamente verdade, um objeto minimalista permanece minimalista. Nos detalhes reside a conversa intimista, que todas as cidades partilham com cada pessoa; aí está a alma, a atmosfera da cidade.

A exposição "The Matter of Time"[4] composta por várias obras de Richard Serra [fig.10] expressa positivamente o sentimento de sagrado na arte. Logo à partida, todos as esculturas

4 Exposição permanente no Guggenheim Bilbao.





apresentadas têm a vantagem de constituírem arquitetura sem propósito. Como espectadores somos impelidos a sentirmo-nos parte da obra, como se a própria matéria de que é feita fosse uma extensão do nosso corpo, a sentir que aquele conjunto de nove obras é suficiente, que é um universo, dentro do qual somos completos. Também o "Kolumba" de Peter Zumthor [fig.11] instiga uma experiência similar, de que o edifício não precisa de satisfazer qualquer propósito, à exceção, claro, do da sua própria existência. As obras expostas posicionam-se de forma a servir a arquitetura e não o oposto, como parte do espaço atingem o seu potencial máximo. Tanto a exposição das obras de Richard Serra como o "Kolumba" e a "Tindaya" deixam no espectador uma sensação de propósito. O vazio, o silêncio que tudo consome, é ensurdecedor e preenche. Foi, no entanto, sobre a obra "1950-W" de Clyfford Still [fig.6] que a cidade do deserto se começou a desenvolver. Em relação às obras mencionadas anteriormente, a pintura de Still é mais adequada ao propósito deste ensaio, somente porque qualquer dimensão que a obra aparente ter é meramente ilusória, como qualquer utopia é por princípio. O dramatismo *minimalista* da obra, gerado pelo contraste entre a expressão gráfica, aparentemente *simples*, e a profundidade, e até mesmo o detalhe, que se revela com um pouco mais de atenção, definem a atmosfera que consome Arantia.

...

Como uma extensão da envolvente em que se insere, a cidade é um movimento inesgotável, que acompanha o momento de transição entre dois desertos incomunicáveis.

Grande parte da cidade está subterrada e é alimentada por milhares de clarabóias coloridas. Esta condição instiga a

[fig.8] colagem da autora: Arantia à distância, técnica mista. pág. anterior.
[fig.9] colagem da autora: Arantia pela metade, técnica mista. pág. anterior.



[fig.10] Richard Serra: Sequence, 2006; em exibição no Cantor Arts Center na Universidade de Stanford, 2011; [© Nick Vossbrink]

que exista uma noção alternativa do que constitui espaço interior e exterior, bem como cheio e vazio, ou público e privado. A sensação de interioridade que domina a cidade transforma todos os lugares partilhados em extensões da casa de cada pessoa. Em contrapartida a maioria dos espaços exteriores são dependências dos espaços privados, acentuando o estatuto *sagrado* das raras praças exteriores partilhadas. Os transportes ao longo da cidade alojam-se entre níveis, visualmente separados dos pedonais, permitindo às vias e espaços públicos serem construídos à *escala do Homem*. O sentimento intimista da cidade facilita a sensação de que cada habitante partilha com Arantia um mistério particular, de que a cidade pertence na sua totalidade a cada um.

Fiel ao seu princípio, encontra-se frequentemente em Arantia baixos-relevos, pinturas, esculturas, projeções, salas inteiras sem outro propósito além do de existirem... Continuamente procuram-se novas formas de encarar o espaço, desenham-se quartos, praças, labirintos constituídos inteiramente por paredes de luz, de som, de temperatura, e mesmo espaços definidos por materiais de densidades diferentes, mais densos do que o ar, ou do que a água, mas ainda assim atravessáveis, tal como as obras percorríeis de Jesus Rafael Soto [fig.12], em que o lugar é o espaço ocupado.



[fig.11] Peter Zumthor: Kolumba, 2003-07; [fotografia da autora]

A imaterialidade dos elementos que constituem a arquitetura, numa cidade que se proclama divina, não pode deixar de surgir naturalmente. Em paralelo, a cidade procura de forma igualmente incessante, experienciar o concreto da matéria, investe com prazer em criar espaços, com o propósito de evidenciar um detalhe único, numa porção de pedra, metal, madeira ou betão particular. Quando acontece determinado

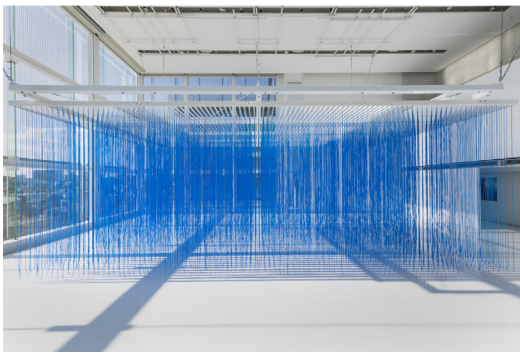
espaço ser desconstruído, os materiais são reaproveitados noutro lugar, não, necessariamente em prol da sustentabilidade, mas porque os diversos usos, frequentemente, se refletem no material, conferindo-lhe uma multiplicidade, ambiguidade, cobiçada pela sociedade de Arantia; como o anel de Carlos Magno[5], que é sequencialmente responsável pela paixão do imperador numa jovem, num arcebispo e num lago.

A luz, eterno símbolo do divino, simultaneamente leve e concreta, multiplica-se pela cidade seguindo um intrincado sistema de lanternas. Ocasionalmente vaga ou certeira, agressiva ou suave, vai revelando ponto por ponto a cidade aos seus habitantes.

...

A arte como uma religião, um sentimento, um estado de espírito, anterior a qualquer tipo de comunicação, ou racionalização, adquire o direito, que lhe garante a liberdade infinita, de ser autojustificável. Em Arantia procura-se e celebra-se, por princípio, o momento que acontece inevitavelmente, em que a cidade torna cativo o habitante:

> "Com o correr dos anos, observei que a beleza, tal como a felicidade, é frequente. Não se passa um dia em que não estejamos, um instante no paraíso. Não há poeta por medíocre que seja, que não tenha escrito o melhor verso da literatura, mas também os mais infelizes. A beleza não é privilégio de uns quantos nomes ilustres."[6]

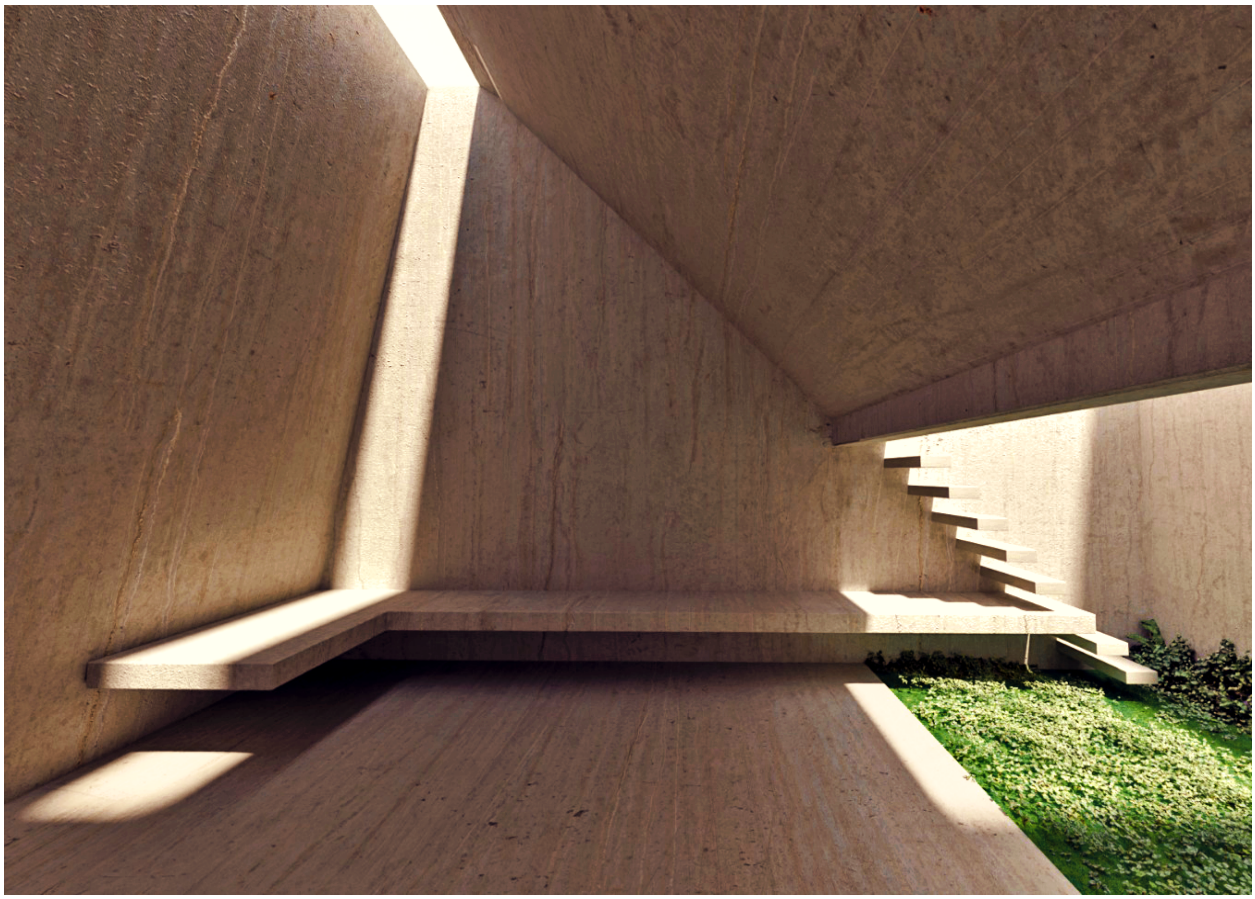


[fig.12] Jesus Rafael Soto: Penetrable BBL Bleu, 1999; [© Jeremie Souteyrat / Louis Vuitton]

5 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 51

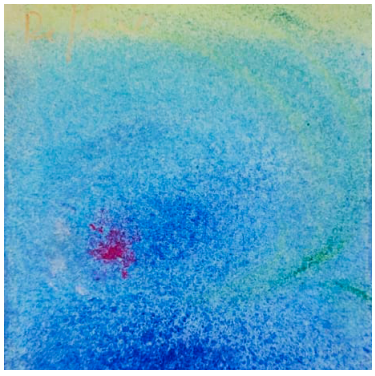
6 BORGES, Jorge Luis – Conjurados, p. 7





[fig.13] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Arantia, meios digitais. pág. anterior.

[fig.14] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Arantia, meios digitais. pág. anterior.



VENETA



na água – a cidade do reflexo

O protagonista viaja de comboio. O vagão em que se encontra não tem janelas, é de cor creme e tem um aspeto plástico, todo o teto é um foco de luz, não intenso, que ilumina uniformemente o espaço. Fá-lo pensar nos salões do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso [fig.17], cuja luminosidade é parecida.

Para se manter ocupado tenta começar um ensaio, sobre um qualquer tema, lê a primeira frase de alguns livros, para se ancorar em alguma ideia. Nenhum deles se apresenta, começam como se já os houvesse lido.

Subitamente a cor creme do vagão começa a dissipar-se e as superfícies outrora opacas, revelam-se agora, totalmente transparentes. De ambos os lados apenas o mar, o mesmo de sempre. A linha do comboio está ligeiramente dentro de água, apenas o suficiente para passar a sensação, de que o vagão desliza isolado pelo oceano. Passam-se alguns minutos. Começa agora a avistar, na distância, subtis reflexos, débeis indícios de civilização. Aproxima-se enfim de um edifício simples, todo em vidro. Delicadamente o vagão submerge, entra no edifício (presumivelmente uma estação) e atraca. As portas abrem-se e ele sai.

O espaço em que se encontra é extremamente difícil de compreender, de todos os lados, vê-se refletido em ângulos bizarros. É um labirinto de espelhos. Vai tocando em cada superfície, até que eventualmente, descobre uma passagem, mas o que encontra do outro lado, é talvez mais perturbador. Resignadamente inspira e pensa:

[fig.15] desenho da autora: atmosfera de Veneta, pastel seco sobre papel. pág. anterior.

[fig.16] Francisco Infante-Arana: Hearts off Curved Space, 1979; [fotografia da autora]. pág. anterior.



[fig.17] Álvaro Siza Vieira: Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, 2015; [João Morgado]

"[...] refleti que todas as coisas sucedem a uma pessoa precisamente agora. Passam séculos e só no presente acontecem os factos; há inúmeros homens no ar, na terra e no mar, e tudo o que realmente sucede, sucede-me a mim..."[1]

1 BORGES, Jorge Luis – O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam, p. 88

...



[fig.18] Corbusier, Pierre Jeanneret: Planeamento urbano, projetos A,B,C,H, Argel, 1930; [Lucien Hervé © FLC/ADAGP]

Água, inextinguível fonte de energia, permite uma existência à superfície e outra submersa. A transparência e o reflexo constituem a atmosfera desta cidade. Devido à eficiência dos meios de transporte aquáticos, desenvolve-se a baixa densidade, pontualmente, por todo o oceano. As rotas mais populares compreendem, entre si, nichos culturais particulares a cada uma, tão voláteis como a população que albergam. Inicialmente procurando ter um reduzido impacto visual, esta cidade define-se pela transparência, criando um jogo de reflexos, que se propaga infinitamente. Os habitantes comunicam e aprendem através destes reflexos, estando claro que, após ser propagado milhares de vezes, nenhum reflexo corresponde à realidade; a primeira imagem perdeu-se há inúmeros anos. Como consequência, os habitantes têm uma perceção do tempo díspar da nossa, eles sabem que, apesar do futuro seguir sempre num único sentido, o seu percurso é incerto, permitindo aos habitantes desta cidade conhecerem pessoas que já não o são, tomarem parte em intrigas com centenas de anos e comunicar com o futuro. Os habitantes de Veneta não são pessoas particularmente orgulhosas e frequentemente inspiram-se nos reflexos para a criação do dia a dia. Mais conscientes do que nós, sobre o passar do tempo, o passado repete-se aqui menos do que em qualquer outro lugar.

A amplitude gerada pelos reflexos torna cada espaço mais

grave. Simultaneamente conscientes da permanência das suas decisões, mas também da sua aliviante banalidade, os habitantes da cidade da água agem sempre com intenção. Um ótimo exemplo de como o reflexo pode elevar e impactar um espaço é a instalação "The weather project" de Olafur Eliasson no Tate Modern [fig.19], o reflexo amplifica a misticidade do salão, ao literalmente acrescentar outra dimensão, outra perspetiva, na qual não estamos habituados a ver-nos. A obra que inspirou esta cidade é, contudo, "Hearts off Curved Space" por Francisco Infante-Arana [fig.16]. Tanto a presença da água, como a delicadeza da superfície refletora e a sugestão de movimento que implica, relacionam-se diretamente com os temas presentes em Veneta. A fotografia transmite a sensação de que, apesar da sua solidez, a forma desconcertante que ocupa o centro da imagem, está prestes a envolver-se em si própria e desaparecer, incompreensível e incapturável, como o tempo.



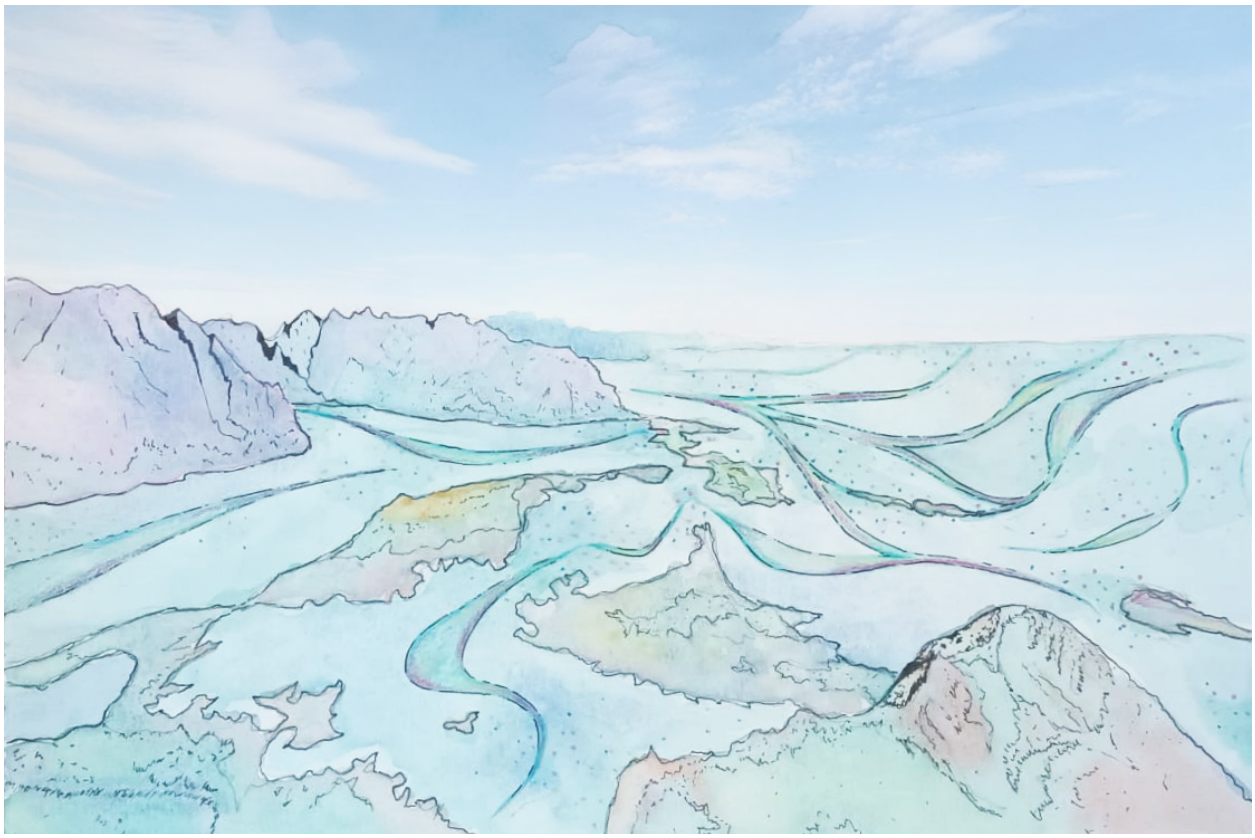
[fig.19] Olafur Eliasson: the weather project, 2003; [© Olafur Eliasson]

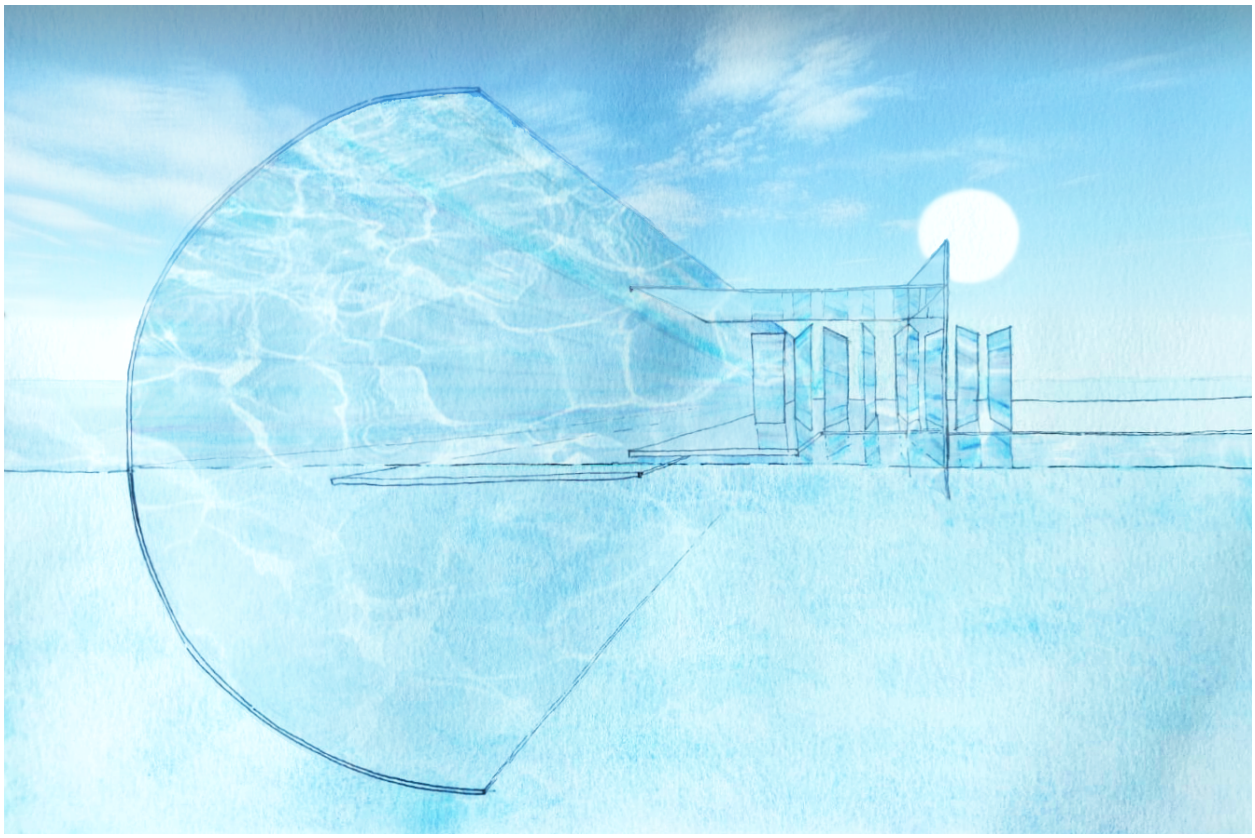
George Kubler escreve no livro "A forma do tempo"[2] que a generalidade dos artistas, são reconhecidos como tal, pela sua capacidade de se alinharem, com um paradigma específico, em vigor numa determinada época. Ou seja, cada artista faz parte de uma rede, só tem a possibilidade de reconhecimento, se encaixar numa determinada sequência, no momento certo. Pelas palavras de George Kubler:

> "Estreitos limites confinam a originalidade em qualquer momento, e por isso nenhuma invenção excede o potencial da sua época. Uma invenção pode parecer esgotar as possibilidades, mas se excede a penumbra não passará de um brinquedo curioso ou então desaparecerá

2 KUBLER, George – A forma do tempo: observações sobre a história dos objetos.

3 KUBLER, George – A forma do tempo: observações sobre a história dos objetos, p. 95





na fantasia."[3]

Naturalmente, não é possível remeter, para um qualquer inovador, que se tenha perdido no tempo, todavia, põe-se a hipótese, que este poderia ter sido o destino de Ivan Leonidov, que, em 1934, se candidatou ao concurso para o Narkomtiazhprom[4] [fig.22] – o comissariado de indústria pesada, que estava programado, para ser construído, na praça vermelha em Moscovo. Logo à partida, o arquiteto sabia, que a possibilidade do seu projeto vir a ser concretizado era ínfima, senão nula. Não só participavam no concurso, todos os mais apreciadas arquitetos russos da época, como a crise económica, resultante da guerra civil, ainda se fazia sentir. Leonidov não ganhou, e de qualquer dos modos, o edifício nunca foi construído. Possivelmente a característica mais cativante, na sua entrada no concurso, é precisamente o facto de que, consciente da sua condição, o arquiteto não desenha para o tempo presente, desenha edifícios, cuja tecnologia necessária para serem efetivamente concluídos, está à época, muito longe de ser alcançada. Na vontade de criar, mesmo que para outro tempo, adivinha-se a poesia, ainda que matemática, inerente às suas obras.

Também os inventores de Veneta, não se restringem no seu trabalho, às possibilidades do presente, sabem que os seus gestos permanecem – refletidos de espelho em espelho – e esperam, que eventualmente façam sentido para mais alguém. Pontualmente na cidade da água, artistas com centenas de anos, que já só existem nos mesmos reflexos, tornam-se reconhecidos, a sua forma de arte, finalmente, encontra um paradigma com que se identifica.

No capítulo dedicado à rapidez[5], em "Seis propostas para o próximo milénio", Italo Calvino escreve, sobre a ideia de ter

[fig.20] colagem da autora: Veneta à distância, técnica mista. pág. anterior.

[fig.21] colagem da autora: Veneta pela metade, técnica mista. pág. anterior.

4 KHAN-MAGOMEDOV, Selim O. – Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s, p. 262



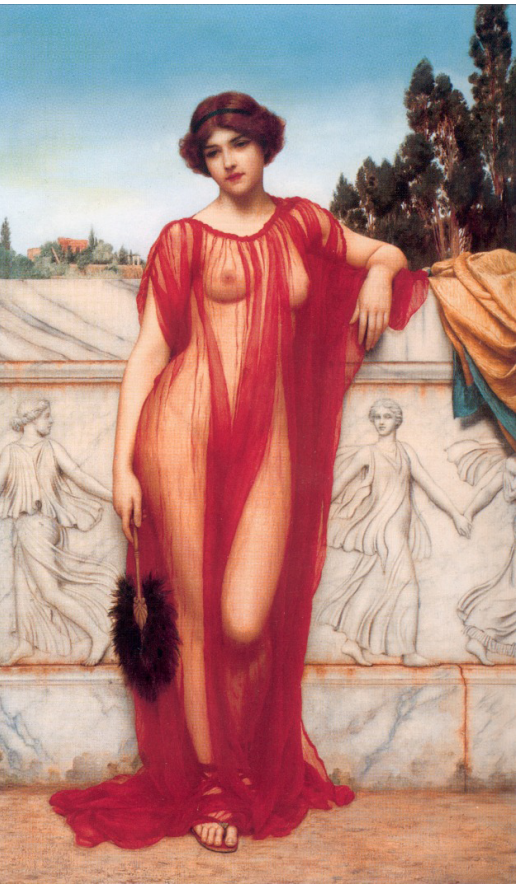
[fig.22] Ivan Leonidov: Narkomtiazhprom, 1934; [Domínio Público]

5 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 45-70.

como protagonista, de determinado conto, um objeto, que guia a história, através de uma série de eventos dramáticos. Como acontece no capítulo "A pantufa desirmanada"[6], em que um par de pantufas se separa, instigando Palomar a refletir, sobre a sua relação potencial, com uma outra pessoa, que ele imagina, poderá ter vivido quinhentos anos antes, igualmente abalada pelo mesmo sentimento - o transtorno de ter comprado duas pantufas desiguais.

6 CALVINO, Italo – Palomar, p. 107-108

Os habitantes de Veneta são constantemente confrontados com dilemas similares, como consequência, perturba-os a ideia, de não conseguirem experienciar a realidade do outro, à luz do paradigma de outrora, mas apenas daquele em que vivem. Em "A forma do tempo" George Kubler faz uma relevante distinção, entre os auto-sinais e os sinais aderentes[7], similar à distinção, que Italo faz, entre o objeto e o símbolo que o representa, por outras palavras, o que cada forma é capaz de comunicar por si própria e as palavras que a nossa experiência e o contexto do nosso paradigma lhe acrescentam. Tomemos, como exemplo, a obra "Athenais", de John William Godward [fig.23]; os sinais aderentes são a narrativa associada ao título, que remete para o óraculo de Alexandre o Grande[8], bem como todos os elementos, que colorem a nossa imaginação, resultantes do conhecimento de milhares de anos de arte clássica; os auto-sinais estão, na emoção comunicada, através das cores, texturas, formas e movimento. A emoção, ainda que derivante de um auto-sinal, também muda, potencialmente, consoante o paradigma, mas não como os sinais aderentes, que estão muito mais dependentes de conhecimento aprendido e não intuído como o de uma qualquer emoção humana. No capítulo "Serpentes e caveiras"[9] Palomar visita um templo tolteca, com um guia, que cuidadosamente, lhe explica cada pormenor.



[fig.23] John William Godward: Athenais, 1908; [Domínio Público]

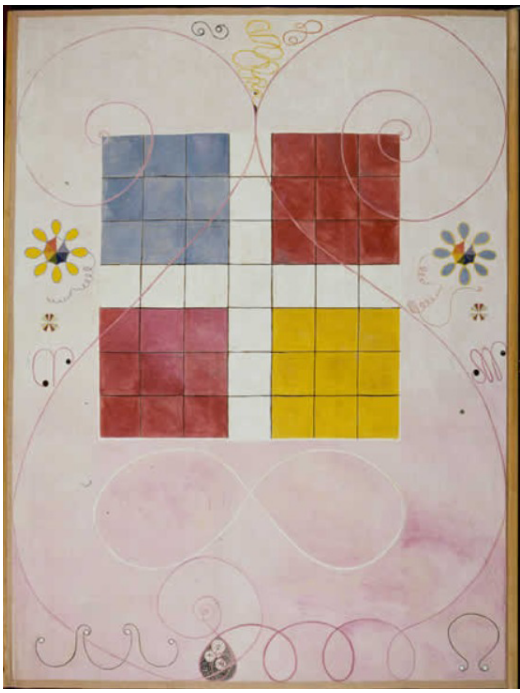
7 KUBLER, George – A forma do tempo: observações sobre a história dos objetos, p. 40

8 STRABO – The Geography of Strabo Vol. VIII/VIII, p. 260

9 CALVINO, Italo – Palomar, p. 103-106

Paralelamente, um professor vai mostrando, as mesmas partes do templo, aos alunos, repetindo sempre "Não se sabe o que querem dizer"[10], finalmente, o guia frustrado contradiz o professor dizendo: "Ai isso é que se sabe! É a continuidade da vida e da morte, as serpentes são a vida, as caveiras são a morte, porque sem morte não há vida..."[10]. Palomar vê o lado de ambos, mas sabe, que mesmo conhecendo o significado dos símbolos que vêm no templo, nenhuma das pessoas presentes entende os toltecas, pois não é possível saber, o que a morte e a vida significavam para este povo. Também na cidade do reflexo são visíveis as duas linhas de pensamento, postas em evidência pelo guia e pelo professor, a dos que se dedicam a aprender a ler, dentro do possível, os sinais aderentes do passado, e é à luz desse conhecimento, que julgam compreender uma obra; e os que abertamente se sujeitam a conhecer a obra, apenas com base, naquilo que ela oferece e inevitavelmente sobre a lente do paradigma atual.

Voltando a John William Godward, importa mencionar que, a obra apresentada anteriormente, é de 1908, um ano mais velha, do que a obra "De Tio Största, n°10 Alderdomen" de Hilma af Klint [fig.24]; à época, a pintora não teve a oportunidade de apresentar a obra ao público[11]. Dita o mito que, na sua nota de suicídio, em 1922, Godward terá escrito "the world is not big enough for [both] myself and a Picasso"[12]. Apesar de serem contemporâneos, Godward e af Klint, que nasceram em 1861 e 1862, respetivamente, viveram em idades sistemáticas[13] totalmente diferentes; e no entanto, malgrado as suas abismais disparidades, têm em comum, o desencontro entre a arte que criaram e o paradigma contemporâneo. Em Veneta, cidade constituída por incontáveis linhas de comboio, cada uma com uma identidade própria, este tipo de desencontros são uma



[fig.24] Hilma af Klint: De Tio Största, n°10 Alderdomen, 1907; [Domínio Público]

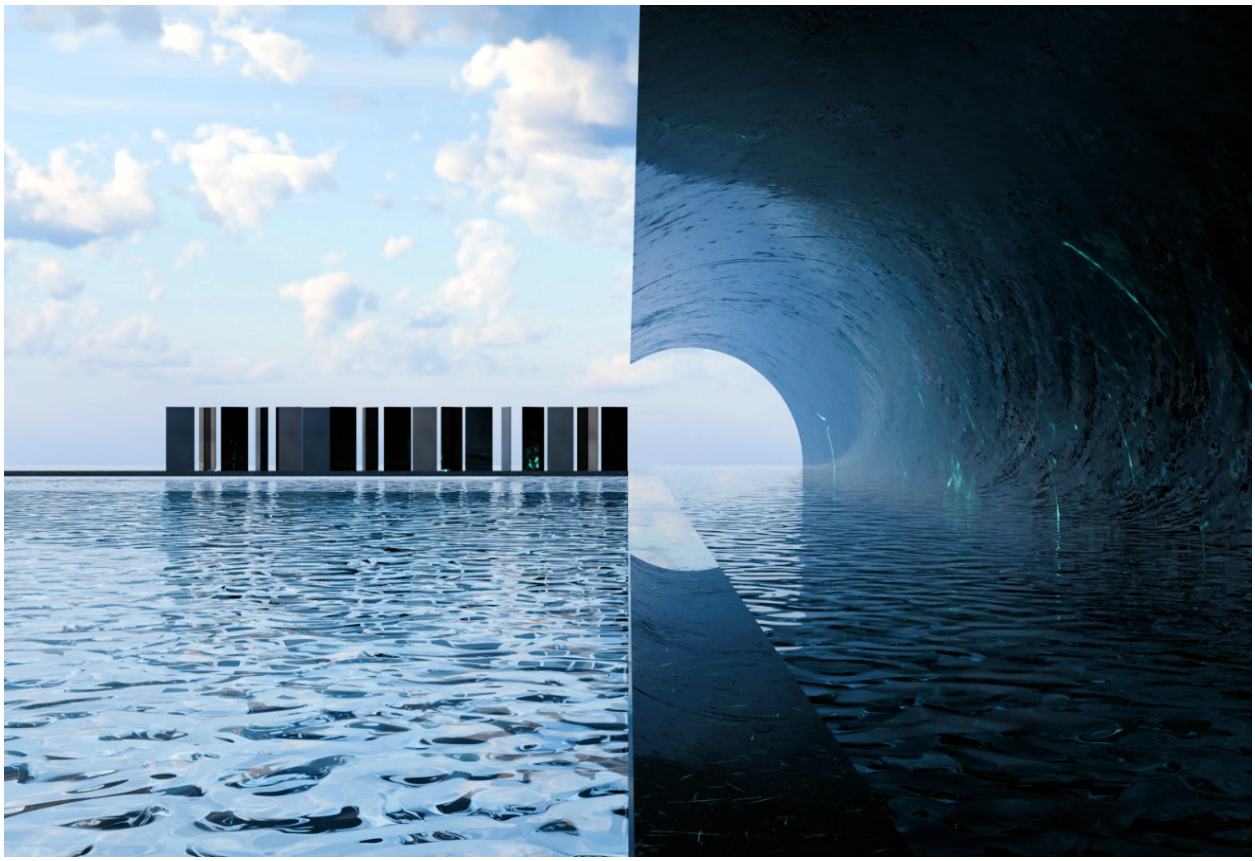
10 CALVINO, Italo – Palomar, p. 104-105

11 CAIN, Abigail – "What Was the First Abstract Artwork". Artsy.

12 KUSZTYK, Alexander – The "Marbelous" Movement: 1871-1922 Victorian England. In Historical Narratives of Global Modern Art. Não é claro se John Wlliam Godward escreveu a citação em causa. No ensaio de Alexarder Kusztyk a mesma citação está referenciada para a seguinte nota: "Godward's nephew, Peter John Godward echoed this statement in an interview in 1979: "The world wasn't big enough for Picasso and John William Godward" see Swanson, J. W. Godward, op. cit., 226" até à data presente não foi possível aceder nem à entrevista, nem ao livro mencionado, cuja referência é: SWANSON, Vern Grosvenor. J. W. Godward, 1861-1922: The Eclipse of Classicism. Woodbridge: ACC Art Books, 2018.

13 KUBLER, George – A forma do tempo: observações sobre a história dos objetos, p. 95





das constantes mais queridas. Na cidade do reflexo nutre-se uma paixão particular, pelos artistas, que, apesar do talento, deslizaram invisíveis, pela rede da sociedade, em que forçosamente se inseriam. A teoria da relatividade pode ser traduzida, como a ideia de estar no interior de um vagão parados e ver pela janela o mundo a ultrapassar-nos, mais rápido, do que somos capazes de apreciar. A experiência dos artistas não queridos, não amados, é de alguma forma similar. O que incomoda os habitantes de Veneta, não é o facto, de estes não terem tido, o reconhecimento merecido em vida, mas na falta de reconhecimento ter resultado, na desapreciação do seu próprio trabalho.

[fig.25] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Veneta, meios digitais. pág. anterior.

[fig.26] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Veneta, meios digitais. pág. anterior.

...

Ficou apenas por escrever sobre "O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam"[14], de Borges. Neste pequeno conto, um homem que procura escapar-se ao seu iminente fim, refugia-se numa casa isolada, onde um estranho o introduz a uma obra constituída por um labirinto e um livro incompreensível, projetados por um antepassado do intruso. Ambos chegam à conclusão, que o livro só pode ser lido à luz do labirinto, ou seja, o livro apresenta um protagonista, que ao invés de uma só história, vive todos os seus potenciais destinos. Em Veneta os espelhos refletem-se mutuamente tantas vezes que, chega sempre o dia, em que cada habitante encontra o seu próprio reflexo, a viver uma vida totalmente díspar da sua. De tantas vezes uma imagem ser refletida, esta distorce-se, ao ponto de ser incomparável ao original. De certa forma, habitam o labirinto, de que nos fala Borges, e a qualquer momento, são confrontados com o mesmo. Nos espelhos guardam-se outras possibilidades da vida de cada pessoa, as quais, requerendo sempre um original, só se formam depois do facto, sempre depois de ser tarde de mais.

14 BORGES, Jorge Luis – O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam, In *Ficções*, p. 10-102



BALAUSTINA



no desfiladeiro – a cidade do sublime

(No rádio toca The Isle of the Dead, Symphonic poem Op. 29 de Rachmaninov.) Desta vez encontra-se a ser conduzido, a alta velocidade, rente à superfície, num pequeno e frágil objeto flutuante.

De ambos os lados, erguem-se as virtuosas paredes do desfiladeiro, que se prolongam tortuosamente até ao céu. Povoadas com modéstia, por tufos incertos de verde e solitários pinheiros-bravos, altos e tortos. No cume, as sobras de um inverno, apenas tão duro, frio e belo, como os anteriores. Apesar do pânico, está imediatamente consciente da imponência e dignidade do lugar que o percorre.

[fig.27] desenho da autora: atmosfera de Balaustina, pastel seco sobre papel. pág. anterior.

[fig.28] Ellsworth Kelly: Study For Rebound, 1955; [MoMA]. pág. anterior.

Quanto mais tempo foge, mais se sente vítima da matéria do desfiladeiro, o estado de alerta, induzido pelo pânico, leva-o a observar intimamente, o mais ínfimo pormenor, com detalhe – quase carinho. Chega a um ponto, que conhece tão bem o desfiladeiro, encontra-se com ele tão profundamente conectado, que começa a rever-se, em cada minúscula e fugidia formação rochosa. Torna-se ele próprio, um pedaço de cheio no espaço, e nesse instante gera-se, no fundo da sua garganta, um tipo de desconforto (ou um prazer), diametralmente oposto. Ao invés do medo, pelo embate do corpo na pedra, teme pelo colapso, da montanha impassível, sobre o seu ser minúsculo. Agora que se reconhecia, uno com a matéria, não conseguia deixar de pensar, que esta colapsaria, tomando tudo a que tem direito, incluindo ele mesmo.

Finalmente é lhe permitido abandonar o dúbio objeto flutuante, para piso ainda mais incerto, inseguro: uma passadeira metálica, num dos pontos mais altos da cidade, mas ainda, sobre a proteção ou perigo, das espessas paredes da montanha. Fecha

os olhos e pensa:

"Descalça vai para a fonte
Lianor pela verdura;
Vai fermosa, e não segura."[1]

É o entardecer; é guiado até ao espaço que lhe foi alocado, na encosta de um dos lados do desfiladeiro. Assim que se encontra sozinho senta-se curioso na varanda, que se projeta corajosamente sobre o precipício e concentra-se a observar, as mil sombras bizarras, impossivelmente longas, dos pinheiros-bravos.

No dia seguinte, de manhã, será apenas capaz de ver, da sua varanda, um denso e infinito, manto branco de nevoeiro, a sensação de fim do mundo, como ele nunca poderia ter imaginado. Não acreditará, que o outro lado do desfiladeiro exista sequer. Se caísse da varanda, passar-se-iam semanas, meses, uma eternidade, sem nunca atingir o solo. Só ele, isolado.

Vê-se surpreendido mais uma vez, não só pelos momentos sombrios, em que a beleza se escolhe revelar, mas também pela inquietude e volatilidade de tão massiva e monstruosa entidade como é o desfiladeiro.

...

É sabido que a oposição, a incongruência, e até mesmo a incerteza são necessárias à realização, do tipo particular de *utopia*, que se procura em Balaustina – cidade do sublime. Para Edmund Burke, o sublime não implica necessariamente beleza[2], mas antes o obscuro, a solidão, o terror e o infinito, bem como a sugestão de haver algo mais, algo talvez inefável. Na última aula de Paulo Varela Gomes, intitulada "Do Sublime em Arquitetura"[3], o professor define o sublime, com uma citação do livro "Serenade"

1 CAMÕES, Luís de – Descalça vai para a fonte. In Mário Soares Os Poemas da Minha Vida, p. 88

2 BURKE, Edmund – A Philosophical Inquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, p. 182-183

3 GOMES, Paulo Varela – Do Sublime em Arquitetura, min 35.

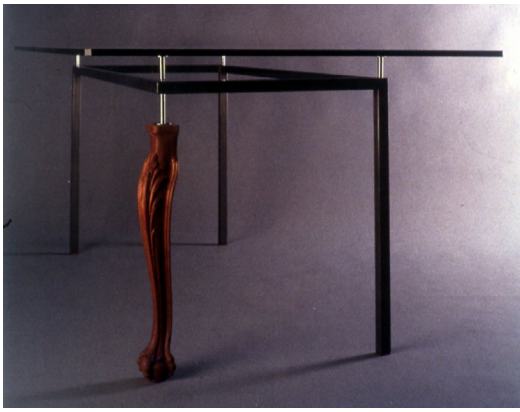
de James M. Cain –

> "True beauty has terror in it. [...] The water, the surf, the colors on the shore. You think they make the beauty of the tropical sea, aye, lad? They do not. 'Tis the knowledge of what lurks below the surface of it, that awful-looking thing, as you call it, that carries death with every move that it makes. So it is, so it is with all beauty."[4]

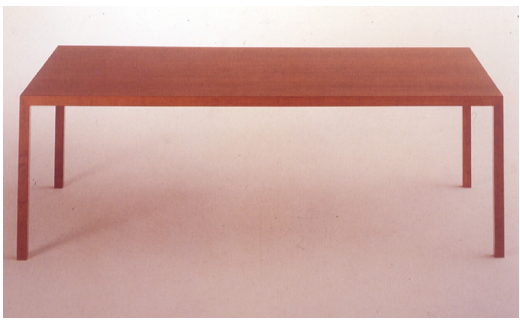
– declarando a necessidade de um espectro completo de emoções, isto é, uma vontade de sentir, tanto o bom como o desconfortável, na compreensão e criação de arte. Em Balaustina, cidade em que todos os contrastes são evidentes, é talvez aquele que balanceia a estabilidade e o sublime o mais apreciado, o mais imprescindível. Por outras palavras, para apreciar o sublime, em toda a sua dimensão e em todas as formas inesperadas, sobre as quais se manifesta, é necessário, saber apreciar também, a beleza calma. O Professor José Miguel Rodrigues apresentou numa aula[5], um paralelismo entre duas mesas de Eduardo Souto de Moura: uma mesa quase *minimalista*, se não fosse pela perna barroca [fig.29] e uma mesa *minimalist*a [fig.30], e inquiriu os alunos, sobre qual das duas, era a mesa barroca. Naturalmente a resposta correta é a segunda, muito de nada é também, uma exuberância. O mesmo acontece com o tipo de beleza que se extrai do total e infinito vazio, do silêncio, seja ele auditivo ou visual. Como acontece com a obra "Moonlit Landscape" de Nagasawa Rosetsu [fig.33].

No capítulo da "Leveza"[6], em "Seis propostas para o próximo milénio", Italo Calvino escreve, que a única forma de viver a beleza do mundo, sem o peso e dor que lhe são inerentes, é experienciá-la refletida num espelho. É precisamente essa distância que está a criar, em "Cidades Invisíveis", ao comunicar a

4 CAIN, James M. – Serenade, p. 74. Tradução da autora: "A beleza autêntica contém terror. [...] A água, as ondas, as cores da costa. Achas que são elas que fazem a beleza do mar tropical, não é, rapaz? Não são. É o conhecimento do que se esconde por baixo da sua superfície, essa coisa de aspeto horrível, como lhe chamas, que transporta a morte em cada movimento que faz. Assim é, assim é com toda a beleza."



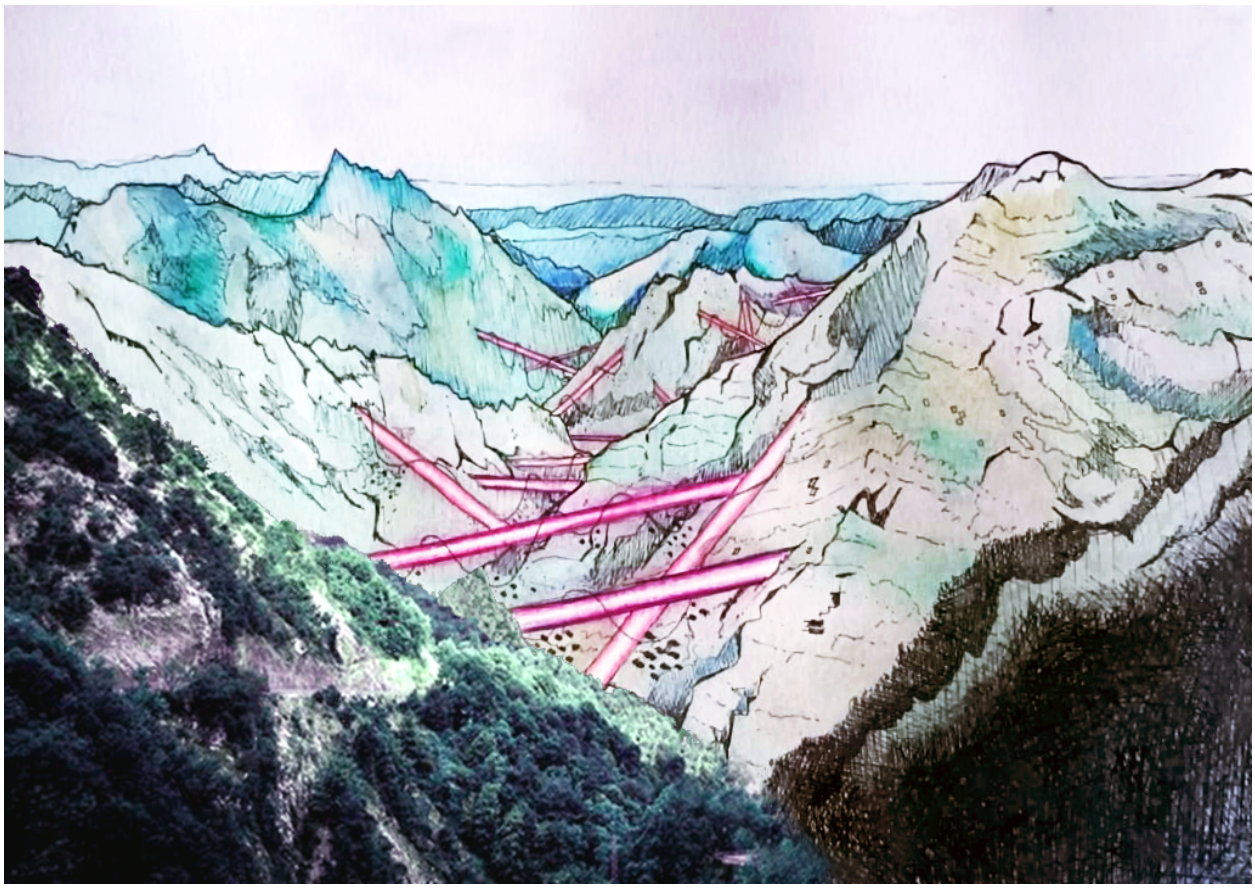
[fig.29] Eduardo Souto de Moura: mesa maneirista com perna barroca, 1986;

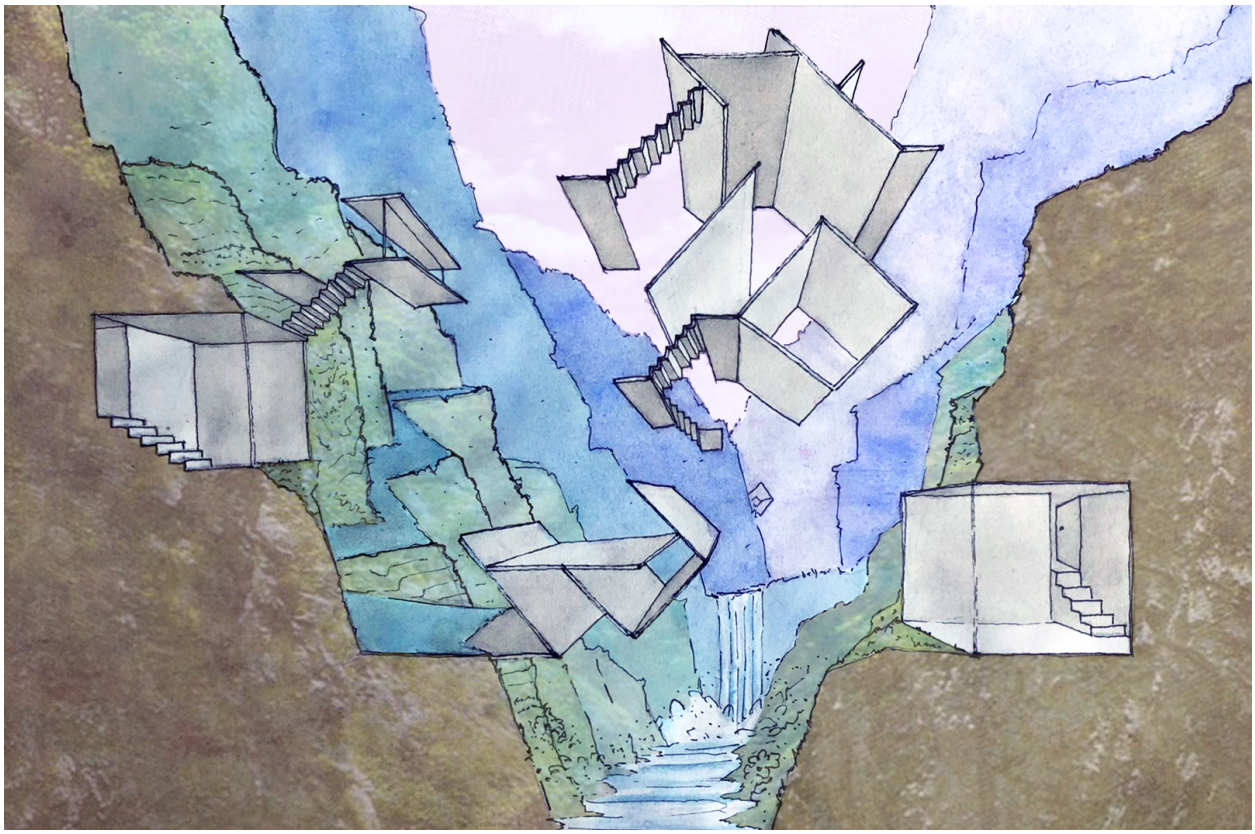


[fig.30] Eduardo Souto de Moura: mesa barroca, 1986;

5 RODRIGUES, José Miguel – aula de História da Arquitectura Moderna. FAUP. 2019/20. O conteúdo abordado na aula pode ser confirmado no site do projeto de investigação "Siza Barroco"

6 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 16-44.





sua experiência da realidade, através de um manto de fantasia, isto é, relacionamo-nos com a mensagem de cada cidade, mas porque esta se reflete num universo fantástico, ao invés de diretamente, somos capazes de retirar dela apenas a beleza. Naturalmente, a distância entre a emoção original e o espectador é sempre uma consequência inevitável na realização de qualquer obra, mas enquanto outros autores, procuram evitar este efeito, Italo faz uso dele para melhor exprimir a sua mensagem. Numa primeira análise, há algo contraditório ao sublime, na procura pela ausência de dor, na leveza. Mas Italo Calvino também escreve:

> "... todas as coisas, plantas, animais e pessoas; mas estes não passam de simples invólucros de uma substância comum que – se for agitada por uma paixão profunda – se poderá transformar na coisa mais diferente."[7]

Em suma, apesar de Italo Calvino manter a convicção do distanciamento de emoções não queridas, elas não deixam de estar presentes, de serem palpáveis, reais, nos seus escritos. Paradoxalmente, podemos argumentar, que a distância permite uma outra aproximação a estas mesmas emoções, que de outra forma seriam demasiado tortuosas para tocar. A dualidade nas suas cidades, o constante vai e volta, entre a leveza com que são pensadas, face aos temas concretos que abordam, é o que faz das cidades de Italo cidades sublimes. Isto não é para dizer, que outras expressões de sublime são menos válidas. Dentro do espectro da literatura, tanto Dostoievsky, como Vinicius de Moraes, de formas totalmente díspares encaixam no papel; o autor russo pela forma como expressa a complexidade da experiência humana, frequentemente *incongruente*; e o sambista brasileiro pela vontade de criar beleza, com tranquilidade, a partir da infinita melancolia na

[fig.31] colagem da autora: Balaustina à distância, técnica mista. pág. anterior.

[fig.32] colagem da autora: Balaustina pela metade, técnica mista. pág. anterior.



[fig.33] Nagasawa Rosets: Moonlight Landskape, 1794-95; [fotografia da autora]

7 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 23.

capacidade de um só verso: "Tristeza não tem fim, felicidade sim..."[8]

...

A obra escolhida para representar Balaustina foi "Study For Rebound", criada em 1955, por Ellsworth Kelly [fig.31]. Não descreveria esta obra como sublime, pois tem, talvez, a única característica, que é antagónica ao conceito desta cidade, –a noção de limite. O sublime exige sempre o *oculto*, a possibilidade de algo, que escapa aos limites da nossa compreensão, é precisamente esta característica, que faz a ideia ser tão dificilmente aplicada à arquitetura. Todavia, esta pintura resume vários dos pontos abordados nesta cidade: o alto contraste entre as duas manchas negras e fundo branco, bem como a dicotomia entre a curva e o quadrado da tela e ainda a intimidade e tensão entre as duas formas são provas do contraste e (des)equilíbrio que se procura na cidade do sublime. Face a esta obra, é possível, que o observador se sinta reconfortado e ao mesmo tempo intimidado, pelo contacto entre as duas manchas, que, de uma forma estritamente abstrata, transmitem uma sensação de toque tão real e humana, que observá-las é levemente invasivo. A tensão que comunicam traduz a relação entre Balaustina e o desfiladeiro.

> "Suspensa sobre o abismo, a vida dos habitantes de Otávia é menos incerta do que noutras cidades. Sabem que além de um certo ponto a rede não aguenta."[9]

À semelhança de Otávia, Balaustina define-se por uma trama de cabos de aço, dependente de enormes estruturas tubulares apoiadas obliquamente sobre o desfiladeiro. A cidade é literalmente uma utopia furada em constante mutação. A sua forma obriga a uma total consciência, da parte dos habitantes, sobre as consequências da alteração dos sistemas que

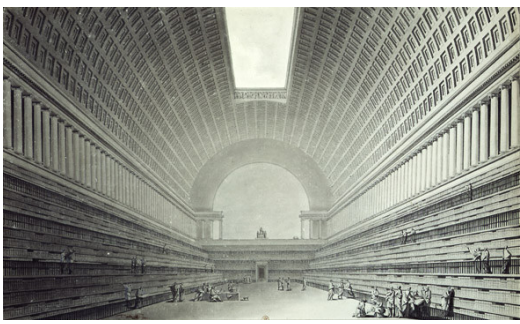
8 Tom Jobim e Vinícius de Moraes: A Felicidade

9 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis p. 85

compreendem a delicada trama. Por natureza, os princípios, bem como as qualidades, defeitos e fragilidades, que a definem, estão sempre expostos em Balaustina. A cidade está permanentemente consciente, de que quando nutre determinado sistema, está a alimentar todas as consequências, não só positivas, como negativas, desse mesmo sistema; no entanto, tal como Otávia, conhece os seus limites, sabe que pontos, em ambos os espectros, é que toleram mais ou menos pressão, somente no limiar da sua capacidade, com todos os efeitos que isso compreende, é que é ela própria.

O propósito desta cidade é aprender a lidar, o melhor possível, com a multiplicidade do universo concreto, sem perder de vista a utopia, sobre a qual foi fundada. É natural que, em consequência desta perspetiva, a diferença entre um fator positivo e um negativo é ambígua, ambivalente. Aliás, por vezes, é a necessidade por qualquer consequência *negativa*, que instiga a alteração na cidade. Tendo em vista, que cada um dos seus atos resulta em alterações, no frágil equilíbrio de Balaustina, os habitantes do sublime são mais conscientes das suas próprias ações e envolvente.

Na mesma aula[10], Paulo Varela Gomes fala-nos da dificuldade, em particular no contexto do panorama atual, de projetar o sublime na arquitetura, como acontece na literatura, música, artes plásticas, e mesmo nos desenhos utópicos de Boullée [fig.34], tendo em vista, que, como mencionado anteriormente, a obscuridade o mistério e a magnitude, são princípios difíceis de aplicar, num edifício, cujo propósito, é ser funcional e economicamente rentável. Na secção de antiguidades orientais no Louvre, podemos observar, um capitel



[fig.34] Étienne-Louis Boullée: Restauration de la Bibliothèque Nationale, 1785-88; [Bibliothèque nationale de France]

10 GOMES, Paulo Varela – Do Sublime em Arquitetura, min 42.





persa, do palácio de Dário I, em Susã do séc. VI a.C. [fig.37], com uma altura total de 5,32 metros,[11] tão incomensuravelmente grande, que faz a sala abobadada, em que se encontra, com aproximadamente 6,5 metros de pé-direito, parecer ridícula. O tamanho abismal do capitel, elevado pela desproporção face à sala em que se encontra, bem como o facto do palácio estar praticamente desaparecido, vivendo na biblioteca da imaginação universal, confere-lhe imediatamente um estatuto de sublime. A Magnitude de Balaustina não está, no entanto, na dimensão dos espaços arquitetónicos, mas antes no contraste, entre a cidade suspensa e o desfiladeiro de que depende. A fragilidade e leveza da cidade são constantemente evidenciadas, pela dureza e solidez do desfiladeiro.

O traço redentor de Balaustina é precisamente que, apesar de ter de responder às questões práticas, exigidas pela experiência à escala humana da arquitetura, a sua natureza de cidade como Otávia[9] suspensa sobre o abismo, sempre no limiar da sua própria condição, não lhe permite uma existência livre de dramatismo.

Todas as utopias são inerentemente sublimes, na sua promessa de perfeição inalcançável; mas em Balaustina, mais do que uma pré-condição, é a beleza que os seus habitantes reconhecem, não só nas partes etéreas, calmas, frescas, submissas, mas também nas suas partes fugidias, débeis, doentias, turbulentas, tortuosas ou apenas tristes, que resultam inevitavelmente de experienciar a cidade, na sua total dimensão e a dedicação ao limite da existência, bem como a vontade incomensurável de retirar do bom, como do mau, a matéria da arte, que a revelam como a cidade do sublime.

[fig.35] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Balaustina, meios digitais. pág. anterior.

[fig.36] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Balaustina, meios digitais. pág. anterior.

11 Museu do Louvre – Louvre Collections [online].



[fig.37] capitel persa do palácio de Dário I, em Susã, séc. VI a. C.; [fotografia da autora]

capítulo II

As cidades seguintes refletem sobre a densidade, o detalhe, a distância, e o paralelismo entre a realidade e a ilusão. Progressivamente, de cidade para cidade, os espaços vazios, escassos, no início vão ocupando o lugar dos cheios aumentando a distância entre cada habitante e alimentando a ilusão que os *liberta*.



LUTEA



na velha cidade – a cidade da densidade

Chegou a Lutea um pouco antes das nove da manhã. Imediatamente reconhece a cidade que desde sempre conheceu, e nesse mesmo instante, revelam-se em cadeia, todas as outras por descobrir.

...

> "Mas a cidade 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 de arranhões, riscos, cortes e entalhes."[1]

Esta é a cidade que cresce, sobre as cidades que já conhecemos. Qual é a imagem de uma cidade, que por milhares de anos, cresce sobre si própria? Uma cidade, que contêm na sua pele, todas as mudanças de paradigma pelas quais passou?

Lutea é densa em massa, em espaço vazio, em informação, em cidades, em tempo, em tantos dias de tantas pessoas, em formas de vida, em história, densa física e psicologicamente, o próprio ar, luz, movimentos e matérias são densos, densos como respirar debaixo de água... Em "Seis propostas para o próximo milénio", Italo Calvino escreve, sobre procurar ver, além da "opacidade do mundo"[2], que não lhe permite compreender a natureza do agora, fará a densidade as cidades mais opacas, e consequentemente pesadas?

...

Este capítulo dedica-se a estudar a leveza, como ela é caracterizada em "Seis propostas para o próximo milénio", face a uma cidade, que se revela densa, em todos os sentidos possíveis. Para Italo, o que torna algo leve, é a capacidade de ser

[fig.38] desenho da autora: atmosfera de Lutea, pastel seco sobre papel. pág. anterior.

[fig.39] Heimo Zobernig: s/ título, 2002, (as duas obras na parede) e s/título, 2016 (a terceira obra); [Fotografia da autora]. pág. anterior.

1 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis, p. 19

2 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 18.

concreto e palpável, num determinado momento e inimaginável, impensável, no mesmo instante. O capítulo, nomeado "A invasão dos estorninhos", em Palomar, é talvez o texto, que melhor e mais sinteticamente, transmite esse sentimento:

> "Quando se detém durante alguns minutos na observação de cada um dos pássaros em relação aos outros, o senhor Palomar sente-se preso a uma trama cuja continuidade se estende uniformemente e sem apresentar brechas, tal como se ele também fizesse parte desse corpo em movimento, um corpo composto por centenas e centenas de corpos separados, cujo conjunto no entanto um objeto unitário, como se fosse uma nuvem, ou uma coluna de fumo, ou um repuxo, ou seja, como se fosse qualquer coisa que, apesar da fluidez da sua substância, alcançasse na forma uma solidez que lhe é própria."[3]

3 CALVINO, Italo – Palomar, p. 71

A leveza é-nos apresentada como matéria mutável, cuja índole se mantém com o passar do tempo, como os estorninhos que são leves, não porque existem num plano abstrato, mas porque são capazes de se elevar sobre o peso das coisas, não estão desconectadas da realidade, refletem-na, contêm-na, e abandonam-na sem qualquer prova de alguma vez terem existido. É a intocabilidade do mundo que o revela tão leve.

Para Italo Calvino a leveza equipara-se também à transparência e, nesse sentido, opõe-se à "opacidade do mundo", ou seja, à incapacidade de interpretar, de compreender a natureza dos elementos, ou situações, do universo a que pertence. A história do mundo é num primeiro instante clara, relativamente simples, quando comparada a qualquer tentativa de compreender o

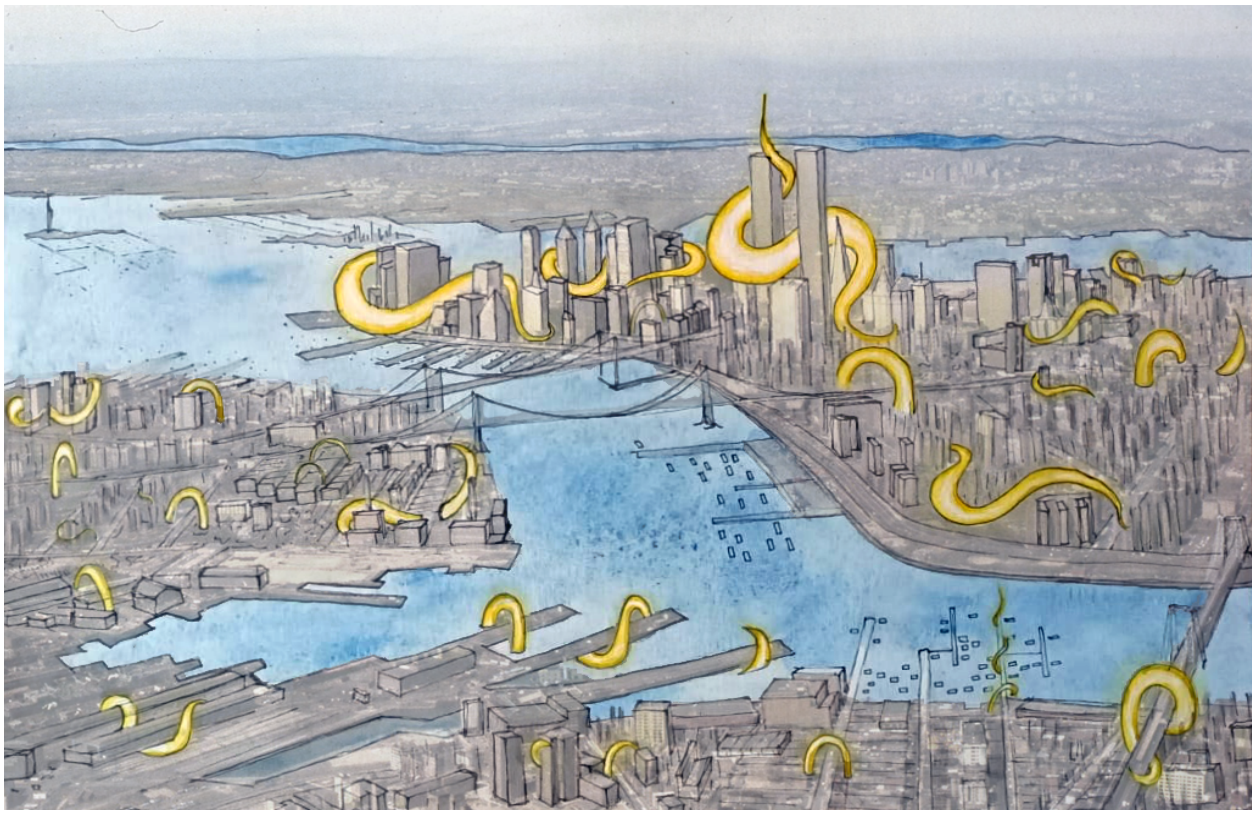
paradigma atual, porque chega-nos em palavras, é uma tradução, apenas uma, dez, ainda que cem imagens em incontáveis do passado. No "Seis propostas para o próximo milénio", Italo Calvino revela, como o perturba, a ideia de que a realidade lhe possa escapar na sua totalidade[4]. O capítulo "O modelo dos modelos"[5], em que o senhor Palomar procura um modelo, que se aplique a todo o universo, reforça de certo modo esta ideia. Pelas palavras do próprio: "Num mundo que se vai desfazendo, a coisa que ele gostaria de salvar é a mais frágil"[6], para Palomar, conhecer o "modelo dos modelos" significa que talvez finalmente lhe pertença tudo o que há de mais leve e ténue no universo, inclusive o tempo.

Há de haver alguém, no entanto, para quem a leveza, tenha um outro sentido, diametralmente oposto. Este não se encontra no conhecimento absoluto do universo, nem se resume unicamente às coisas *fugazes*, mas é antes, precisamente, uma consequência da densidade de informação, da tal "opacidade no mundo"; que ao impedir-nos de sentir o real e concreto das coisas, devido ao seu infinito peso – não só das fugidias, como os estorninhos, mas também das pesadas, como as montanhas e os edifícios, as imovíeis – faz-nos sentir distantes. Como se a índole de todas as coisas fosse impossível de se tocar, demasiado densa, infinita, para sermos capazes de chegar à sua natureza. Há de haver alguém, que hoje não tem certezas, não pode jurar que já tenha tocado no que quer que seja. Inevitável é a constatação, que para este indivíduo, não só a leveza está nos elementos cuja existência é meramente momentânea, mais ainda mais impertinentemente, está em tudo no universo que um dia distraidamente julgou próximo, tocável, apreensível. Por outras palavras, como se tudo o que julgou ter dimensão, inesperadamente se revelasse, como

4 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 18.

5 CALVINO, Italo – Palomar, p. 113-116

6 CALVINO, Italo – Palomar, p. 23





uma impenetrável imagem.

Tal como a opacidade pode paradoxalmente revelar-se leve, também a transparência pode revelar-se pesada. No capítulo "A barriga da osga", de "Palomar", Italo escreve:

> "Se toda a matéria fosse transparente, o solo que nos sustém, o invólucro que enfaixa os nossos corpos, as coisas não apareceriam como um esvoaçar de véus impalpáveis, mas sim como um inferno de triturações e ingestões."[7]

É possível argumentar, que a leveza implícita à transparência, também implica o incomensurável peso e responsabilidade, que advém do conhecimento da totalidade do algo. O próprio Italo aponta um paradoxo paralelo entre o sentido do peso e da leveza, ao revelar a sua perspetiva, relativamente ao fado de Thomas[8], no "Insustentável leveza do ser", de Milan de Kundera:

> "O peso do viver para Kundera está em todas as formas de opressão: a densa rede de constituições públicas e privadas que acaba por envolver toda a existência com nós cada vez mais apertados. O seu romance demonstra-nos que na vida tudo o que escolhemos e avaliamos como leve não tarda a revelar o seu peso insustentável."[9]

Para Thomas, a falta de controlo sobre todos os aspetos na sua existência, revelam simultaneamente o peso e a leveza que esta comporta. Pesada no sentido em que Italo Calvino nos apontou, Thomas é prisioneiro e dependente da realidade em que se encontra e leve no sentido em que Kundera intende, o controlo sobre o destino de Thomas escapa à sua vontade, como a espada ao sol escapa a Palomar[10].

[fig.40] colagem da autora: Lutea à distância, técnica mista. pág. anterior.

[fig.41] colagem da autora: Lutea pela metade, técnica mista. pág. anterior.

7 CALVINO, Italo – Palomar, p. 67

8 personagem principal no "Insustentável Leveza do Ser" de Milan de Kundera

9 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 21.

10 CALVINO, Italo – Palomar, p. 21-26. Referência ao capítulo "A espada ao sol" de "Palomar" em que o Senhor Palomar fica na água até ao por-do-sol, porque sem o seu olhar, o reflexo do sol, a "espada", formada na água, desaparece.

Para Italo Calvino nenhum conceito existe isolado, nós experienciamos a leveza porque temos consciência do peso das coisas. Isto é, a leveza é um objeto pesado que flutua, ao procurar o sólido no universo, ao pô-lo em causa, ao contestar, que mesmo a mais concreta matéria, pode ser e não ser, evidencia-se irreversivelmente a fragilidade, tenuidade, do que tomamos como real, revelando a leveza do ser.

> "Dir-se-ia que nas teorias de Newton o que excita a imaginação literária não será o condicionamento de todas as coisas e pessoas à fatalidade do seu próprio peso, mas sim o equilíbrio de forças que permite aos corpos celestes pairar no espaço."[11]

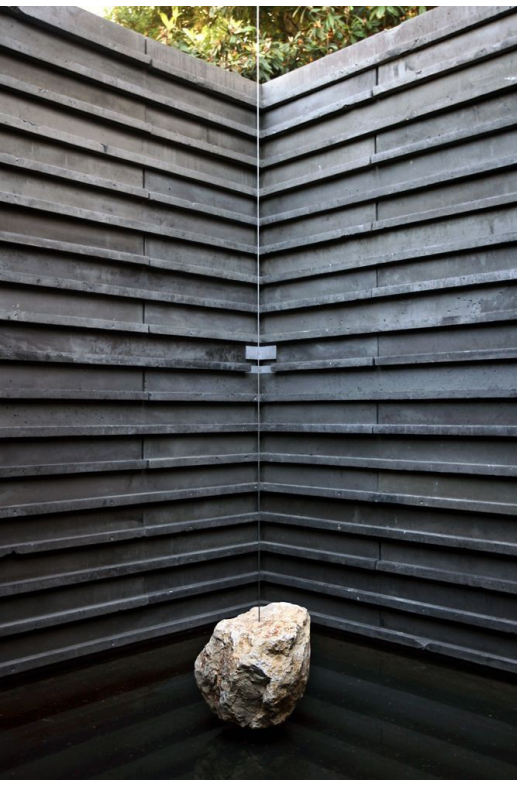
Algo similar acontece, ao pensar no espaço cheio versus o vazio. Italo escreve também sobre Lucrécio:

> "É o poeta do concreto físico, visto na sua substância permanente e imutável, mas começa logo por dizer-nos que o vácuo é tão concreto como os corpos sólidos."[12]

Naturalmente, como arquitetos, o nosso trabalho é precisamente o da construção do vazio, a arte da pedra, do betão e do aço, é também a arte da construção da leveza. Esta ideia de através do peso construir a leveza remete para o Crux Pavillion dos Pezo von Ellrichshausen [fig.42], uma exposição temporária, que esteve na LX Factory, em 2013, no contexto da trienal de Lisboa. O foco central da instalação é um pedregulho suportado, por uma ténue linha presa, a dois pórticos em madeira, que pode ser observado de dois pontos de vista diferentes. Refletindo a pedra há no chão um espelho de água, reforçando a sensação de leveza, que quase exuberantemente exibe. Uma outra obra,

11 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 38.

12 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 22.



[fig.42] Pezo von Ellrichshausen: Crux Pavillion, 2013; [© Diana Quintela]

do mesmo escritório, reflete muito bem o sentido de densidade para Lutea, em 2019, no MaXXI, em Roma, apresentaram múltiplas variações de um mesmo projeto, cuja base era um compartimento quadrado, repartido equitativamente em nove quadrados menores [fig.43]; é possível imaginar todas estas formas a habitarem uma só, revelando um projeto totalmente díspar consoante o visitante, a atividade, ou a hora do dia.

São, no entanto, as obras de Heimo Zobernig [fig.39], que melhor representam a cidade da densidade, as três peças na imagem foram desenhadas com o mesmo princípio – a quadrícula – e, todavia, não poderiam ter resultado mais diferentes. É assim Lutea, mas ao invés de três quadrículas, um número incomensurável delas, infinitamente distantes umas das outras, a nascer e a morrer a cada instante; cidades completas, paralelas e por vezes incomunicáveis, mas todas elas, sobre o levíssimo nome de Lutea.

Sobre essa mesma grelha podemos observar, compactamente e crescendo em altura, milhares de arranha céus em todas as direções, unificados, pontualmente, por níveis de espaço público a cotas mais altas. Para manter a luminosidade ao nível do solo foi construída, tal como em Arantia, uma intrincada rede de lanternas. A característica particular de Lutea é, contudo, o sistema de transporte que todas os habitantes usam exclusivamente. Uma linha de metro enclausurada num tubo transparente, com espessuras diferentes consoante a necessidade. A linha é o único elemento na cidade não contido na rigorosa grelha, o único ao qual é permitido a curva à escala urbana. Como uma serpente percorre toda a cidade, tanto a vários níveis à superfície, como debaixo de terra. Para maximizar a rentabilidade do espaço, no interior,



[fig.43] Pezo von Ellrichshausen, conjunto de obras criadas pelo grupo e em exibição na exposição: At Home 20.20 progetti per l'abitare contemporaneo, no MaXXI, em 2019; [© Musacchio, Ianniello & Pasqualini]



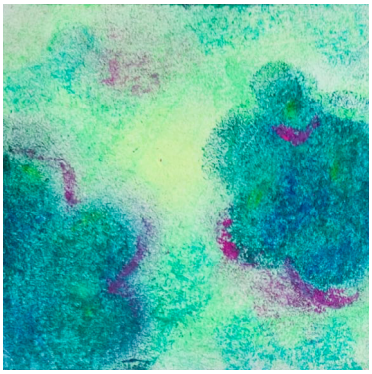


todo o complexo tem um sistema antigravidade, que permite aos ocupantes andar sobre qualquer superfície, cuja leveza põe em evidência, a cada instante, a densidade característica de Lutea. Não tendo necessidade de outro tipo de veículos, as antigas vias para os mesmos foram ocupadas, maioritariamente com jardins e praças públicas. O metro é considerado, pelos habitantes, como a essência da cidade, a sua verdadeira forma.

Em Lutea, cidade mais compacta do que todas as outras, é mais óbvia a cidade dentro da cidade, bem como a cidade que existe à noite e a que é de dia. A cidade, que sendo específica a cada habitante, se reinventa constantemente. A cidade, que em cada momento surpreende, quando vista pelos olhos do outro. Uma cidade cuja lógica deriva da cidade particular de milhões de pessoas ao longo do tempo, e que, acidentalmente, põe em evidência o único dogma pelo qual existe – a verdade inextinguível em constante mutação.

[fig.44] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Lutea, meios digitais. pág. anterior.

[fig.45] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Lutea, meios digitais. pág. anterior.



VIRIDIS


MVSEVM FRIDERICIANVM

na floresta – a cidade do avesso

É de madrugada, o ambiente é fresco, mas não frio, troveja e chove torrencialmente.

Chegou à cidade pelo nível do subsolo, encontra-se, subitamente, numa espécie de praça, pela enorme abertura, no nível superior, jorra a luz fria e inespecífica dos dias cobertos, bem como a chuva, por entre a vegetação vai-se formando um extenso, mas superficial lago. A vegetação é escassa, ainda que suficiente para esconder, pequenos sussurros e gargalhadas.

Com curiosidade sobe para o nível térreo, de entre os vários meios possíveis prefere as escadas. No piso superior a vegetação é muito mais densa e alta. É possível observar os outros níveis em que a cidade acontece, grandes ou pequenos panos, de um material similar a tecido, formam espaços no topo das árvores.

Segue ascendendo pela cidade, até que se encontra num dos pontos mais altos, uma vez no topo, olha para baixo e vê agora, na superfície do distante lago, uma outra cidade, sem relação com a primeira, pensa por um momento e lembra-se:

> "Os rochedos levantam-se no céu,
> o fogo brilha no fundo das águas."[1]
>
> ...
>
> "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 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

[fig.46] desenho da autora: atmosfera Viridis, pastel seco sobre papel. pág. anterior.

[fig.47] Gunter Zamp Kelp, Laurids Ortner, Manfred Ortner, Klaus Pinter: Oasis nº 7, Documenta 5, 1972; [Fotografia da autora]. pág. anterior.

1 MATSUO, Bashô – O eremita viajante [haikus – obra completa], p. 83

2 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis, p. 140

se transforma numa cidade em tamanho natural, encerrada dentro da cidade de outrora: uma nova cidade que abre caminho no meio da cidade de antes e a empurra para fora."[2]

Duas particulares distinções caracterizam Viridis, em primeiro lugar, e à semelhança de Olinda, tal como uma cebola, a cidade cresce do centro para fora, há um constante movimento do solo, em direção à orla exterior, criando espaço para o novo no centro; em segundo lugar, Viridis é composta, na sua totalidade, por um sistema que depende de uma fabricada relação simbiótica entre o natural e o artificial, transformando, consequentemente, as relações de interior versus exterior, de casa versus cidade, de público versus privado e de natureza versus máquina. *Amanhã*, o estudo da biomecânica estará imensamente desenvolvido. A grande maioria dos componentes, constituintes da cidade, não se poderiam definir como estritamente naturais ou artificiais, enquadram-se num espectro. Todos os elementos construtivos incluem componentes biológicos e, paralelamente, a natureza foi mecanizada para melhor servir a cidade.

A relação indissociável, entre o ser humano e o meio ambiente, gera dinâmicas arquitetónicas, totalmente diversas, daquelas que tomamos como a norma. Na cidade floresta não faz sentido falar de exterior interior, mas antes em diversos graus de privacidade. A índole, pública ou privada, de um edifício, é declarada por quão dissimulado na envolvente este está ou não. Não há janelas ou portas, a entrada de luz é controlada, alterando a densidade dos materiais, que constituem cada espaço. Tal como as plantas, também alguns edifícios, a partir de determinada hora, encerram e diluem-se no ambiente, permitindo alterar e

repropositar os espaços públicos, consoante a hora do dia.

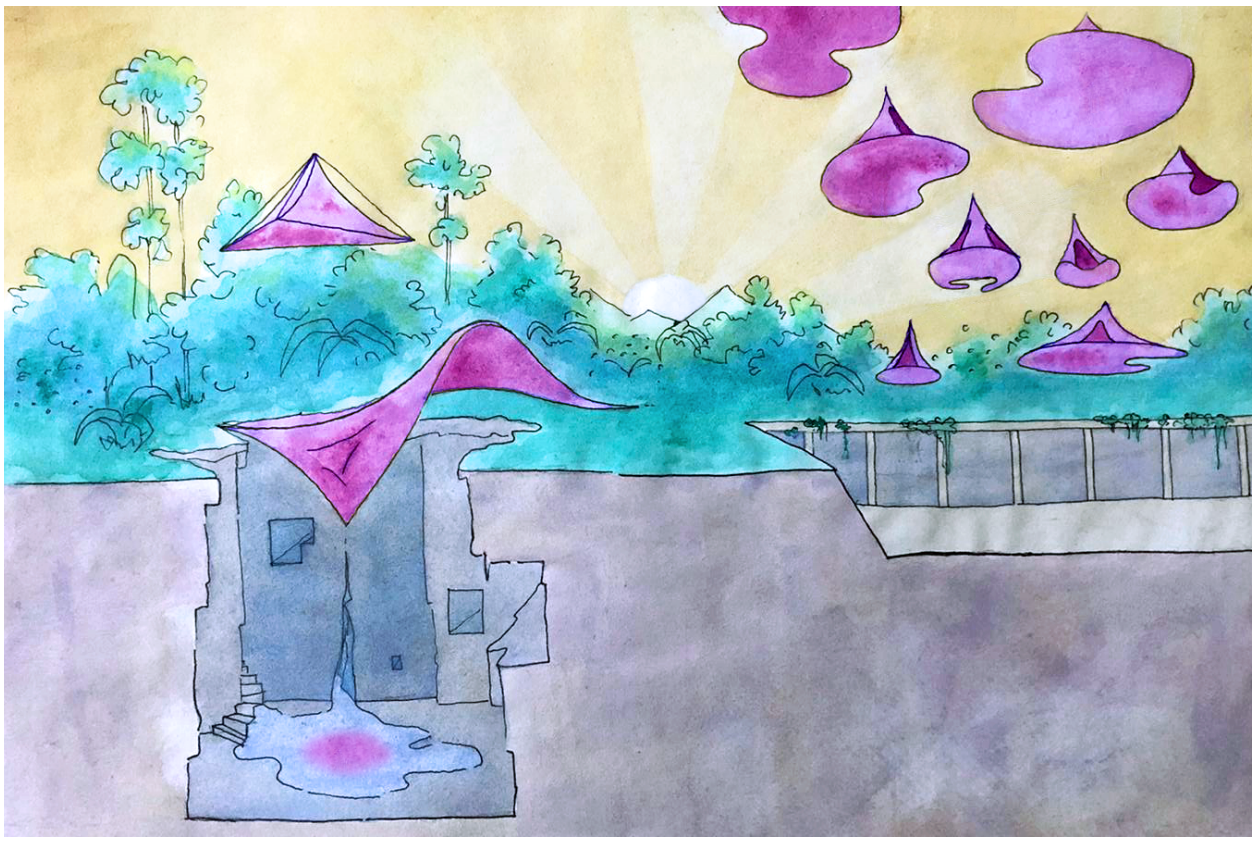
Devido à sua própria essência, nenhum dos habitantes vai alguma vez poder orgulhar-se de conhecer, nem que seja uma ínfima parte, da cidade onde mora. Em contrapartida conhecem partes, da mesma, que nunca teriam escolhido saber, a metrópole é para cada indivíduo um desafio constante. Nenhum visitante adivinha, que a cidade em que se encontram, é centenas, talvez milhares de vezes maior, do que o que imaginam. A sociedade que a habita conhece-se forçosamente menos do que as sociedades de outros locais, mas conhece uma vertente que outras cidades não têm a certeza de existir.

O desenvolvimento de Viridis é determinado pelo natural crescimento da sua componente biológica, tal como uma planta, a cidade cresce e altera-se o suficiente para cada indivíduo saber voltar a casa no final de cada dia, mas não, depois de um estipulado período de anos, demasiado tarde estaria a voltar para uma cidade irreconhecível. Nesse sentido, a arquitetura é desenhada em relação a uma envolvente volátil, isto é, é pensada de modo a permitir liberdade de adaptação a cada espaço. O arquiteto Junya Ishigami no seu livro intitulado "Freeing Architecture" trata, precisamente, da vontade de procurar novas formas de relacionar arquitetura e natureza. Ou seja, o arquiteto procura espaços em que o caos e a organização não são mutuamente exclusivos, mas colaboram para criar espaços que são capazes de transmitir uma intenção e um propósito, mas que ao mesmo tempo, se deixam alterar pelas circunstâncias, estão dispostos a lidar com a inconstância e imprevisibilidade da natureza. Há três obras que faz sentido mencionar no contexto de Viridis: a primeira é um conjunto de oito vilas em



[fig. 48] Junya Ishigami e associados: 8 vilas em Dali; [©junya.ishigami+associates]





Dali [fig.48], em que a arquitetura se desenha incorporando as fragas exteriores, como parte da obra arquitetónica, no contexto de uma cidade em constante movimento, também o edifício se alteraria, mantendo, dentro do possível, a relação original com as formações rochosas; a segunda é um centro cultural [fig.51], que consta de uma cobertura de um kilómetro sobre a água, sob a proteção dessa mesma cobertura foi desenhado um amplo banco de areia, que determina a forma dos espaços, salienta-se, nesta obra, a capacidade de se adaptar à constante presença da água e de ativamente incluir a sua natureza incapturável no projeto; e finalmente, a terceira é o jardim de água [fig.52], o projeto trata do desenho de um bosque, que foi totalmente expropriado de um terreno e reorganizado noutro lado, o interesse neste projeto é maioritariamente visual, é possível imaginar que as perfurações no nível térreo funcionem de forma similar aos espelhos de água no projeto de Junya; concorrentemente, o bosque põe em evidência, o motivo da admiração do arquiteto, sobre a ideia, de recriar e coexistir com o caos, pelas palavras do próprio:

> "For thousands of years, we humans have been gazing at the night sky, conjuring up images and stories from the random arrangement of the stars."[3]

A obra que inicialmente inspira a cidade do avesso é "Oasis nº 7, Documenta 5", pelo grupo Haus-Rucker-Co [fig.47], a instalação arquitetónica apresentada data de 1972, e faz parte de um projeto, que propõe ser "an emergency exit leading people to another realm"[4]. A obra consiste na definição de uma porção de espaço, adjacente à fachada principal do Kassel's Fridericianum, dedicada a ser uma bolha de oposição à realidade, um paraíso artificial, que, tal como Viridis, põe em causa a conexão entre o

[fig.49] colagem da autora: Viridis à distância, técnica mista. pág. anterior.

[fig.50] colagem da autora: Viridis pela metade, técnica mista. pág. anterior.



[fig.51] Junya Ishigami e associados: Jardim de Água, 2019; [© Nikissimo Inc.]



[fig.52] Junya Ishigami e associados: Centro Cultural, 2023; [© Arch-Exist]

3 ISHIGANI, Junya – Freeing Architecture, p. 180. Tradução da autora: "Por milhares de anos, nós, humanos, olhámos para o céu noturno, evocando imagens e histórias a partir da disposição aleatória das estrelas."

4 MoMA – Art and artists [online].

espaço do Homem e o espaço natural, bem como a própria relação entre natureza e artificialidade. A obra questiona, inerentemente, o mesmo tema que é central no "Freeing Architecture" e que é, inevitavelmente, o conceito fundamental da cidade do avesso: a vontade natural no Homem, por procurar e instaurar ordem, onde reina o caos, a propósito deste tema Junya Ishigami escreve:

> "Can architecture be freed in the same manner? [...] Think about designing architecture that, rather than posing order and disorder as opposing values, treats them equally."[5]

...

O professor Boaventura de Sousa Santos apresentou, na FAUP, em março de 2020, uma palestra sob o título "As cidades abissais: a arte entre a cidade das ausências e a cidade das emergências", o tema fundamental dessa mesma palestra, é, primeiramente, reconhecer que todas as cidades tem uma parte abissal, determinada por uma linha, que separa *sociedade metropolitana*, da dos *outros* – a parte da sociedade que tem menos direitos, menos dignidade, é menos humana, como se a partir de um traço intangível, cada pessoa se transformasse numa versão plástica de si própria, como um objeto, ou uma imagem. O professor prossegue argumentando que há três principais sistemas que definem a linha abissal: o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado e acusa a nossa sociedade de, como consequência, ser vítima de cinco monoculturas[6]:

- a do conhecimento: baseada, na ideia, de que o conhecimento académico é o único válido e que todas as outras formas de saber são inerentemente inferiores;
- a das diferenças: em suma, que o nosso

5 ISHIGANI, Junya – Freeing Architecture, p. 192. Tradução da autora: "Poderá a arquitetura ser livre da mesma forma? [...] Pensemos sobre criar arquitetura que, em vez de colocar a ordem e a desordem como valores opostos, os trate de forma igual. "

6 SANTOS, Boaventura de Sousa – As cidades abissais: a arte entre as cidades das ausências e as cidades das emergências, min 43.

percurso é determinado pelas diferenças que o definem, ainda que, estas mesmas diferenças estabeleçam por vezes espectros, estes são limitados, como se houvesse apenas duas formas de ver ao invés de milhares, por outras palavras, como se sem o capitalismo só fosse possível o comunismo, ou vice-versa;

- a do tempo linear: a ideia de que se uma sociedade não está à altura de determinados parâmetros, estipulados por uma cultura que lhe é alheia, e só tem em conta os seus próprios interesses, então está atrasada, é subdesenvolvida ou inferior.

- a escala: o preconceito relativamente à escala particular, rural, face à escala geral do país ou da Europa, no fundo, o conceito de que quanto mais universal uma ideia é mais valor tem e consequentemente a inferioridade de ideias que só se aplicam a um grupo reduzido de pessoas.

- a da produtividade: o princípio de que se algo não garante ou instiga ganhos económicos então não é necessário, em suma, se algo não tem preço, não tem valor.

O professor fala ainda, sobre como os sistemas autoritários, procuram sempre representar-se, através de edifícios clássicos, não por causa da forma pela forma dos mesmos, mas pelo símbolo de poder, tradição e permanência que inevitavelmente são – "Quem está no poder quer que o presente se eternize"[7]. No que cabe à arquitetura, a cidade Viridis procura contrapor-se aos sistemas, e monoculturas resultantes, que lhe foram impostos, invertendo os valores arquitetónicos que tomamos por factuais, isto não quer dizer, eliminar a arquitetura clássica, mas antes, promover a abertura da cidade às ideias

7 SANTOS, Boaventura de Sousa – As cidades abissais: a arte entre as cidades das ausências e as cidades das emergências, min 40.

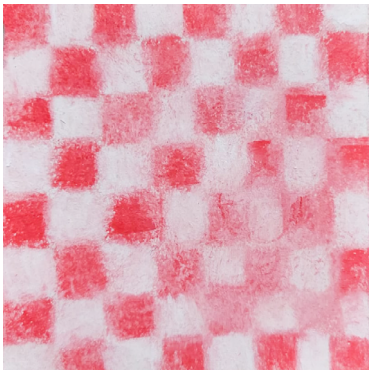




que nos fazem questionar, frequentemente, todos os princípios que tomamos por dogmas. Ao manter sempre a cidade dinâmica, a existência e o propósito dos seus edifícios, em cada espaço urbano, está constantemente a ser posta em questão. É assumido, à priori, que a posição e o valor de uma obra, para com a sociedade, está sempre em transformação. Ao colocar a parte mais nova da cidade no ponto central, permite-se a rotação e evolução do ponto de vista prevalente. É inevitável ser parcial no sentido da perspetiva com a qual mais convivemos, a ideia é que, ao mudar a posição de cada indivíduo, na cidade, ao longo do tempo, este se torne cada vez mais consciente da complexidade e multiplicidade do universo que habita, e que, seja por isso, capaz de melhor contribuir para a unicidade do espaço que todos partilhamos.

[fig.53] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Viridis, meios digitais. pág. anterior.

[fig.54] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Viridis, meios digitais. pág. anterior.



RUBRA



na montanha – a cidade do absurdo

> "Seja como for, o facto é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. [...]
>
> Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa *representação*, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior."[1]

[fig.55] desenho da autora: atmosfera Rubra, pastel seco sobre papel. pág. anterior.

[fig.56] Nomata Minoru: Perspective-2, 2001; [White Cube]. pág. anterior.

1 HEGEL, Georg W. F. – Cursos de Estética, p. 35

A citação em causa advém das palestras apresentadas por Hegel, durante os anos 20, do século XIX, é uma observação absolutamente brilhante, no sentido em que expõe o sintoma, que resulta, eventualmente, na queda da arte clássica, que acontece finalmente cem anos depois com a morte de John William Godward[2]; por outro lado, falha na tarefa impossível, de prever as consequências desse mesmo sintoma. Isto é, Hegel prevê a convalescença de um determinado tipo de arte e identifica positivamente a razão – o tipo de arte da época não responde às necessidades espirituais e intelectuais da sociedade – mas falha em imaginar, que a arte, ainda será capaz de se ultrapassar, pelo menos mais uma vez, com a revolução artística que decorre do séc. XIX para o séc. XX.

2 KUSZTYK, Alexander – The "Marbelous" Movement: 1871-1922 Victorian England. In Historical Narratives of Global Modern Art

Em 2007 Arthur C. Danto escreveu um artigo intitulado: "Crítica de Arte após o Fim da Arte", neste mesmo artigo, Danto constrói um paralelo entre a afirmação que fez em 1984 sobre "o

fim da arte" e o pensamento de Hegel. Danto nunca acreditou no cessar de todas as formas de arte, mas antes, em que a arte como a conhecemos tinha chegado ao seu fim natural; o crítico defendia que a arte da atualidade não precisava de ser justificada por princípios ancestrais e nesse sentido procurou manter uma prática aberta de dogmas. Pelas palavras do crítico:

> "Senti que a minha tese era liberacionista — que agora que o fim da arte havia chegado, os artistas estavam livres do fardo da história da arte. Eles já não eram mais forçados, por um imperativo, a levar essa narrativa adiante. Nada mais na arte podia ser invalidado pela crítica de que estivesse historicamente incorreto. Toda e qualquer coisa estava agora à disposição dos artistas. [...] eu tinha que estar tão aberto quanto o próprio mundo da arte havia se tornado. Se nada estava descartado enquanto arte, eu não poderia descartar nada enquanto arte."[3]

3 ARTHUR C, DANTO – Crítica de arte após o fim da arte. Revista de Estética e Semiotica, p.82

As teses dos dois críticos têm similaridades, a de Danto evolui em relação à de Hegel, no sentido em que não marca o fim de uma era, mas antes, propõe um princípio, uma tela rasa, livre dos *absurdismos* a que estamos habituados. Os habitantes da cidade do absurdo pensam constantemente em Hegel, relembra-os que qualquer Homem pode encontrar-se um dia na mesma posição, imaginam-se a escrever numa sólida parede de betão, enquanto escrevem, a parede torna-se extraordinariamente ténue, até ser apenas papel, todavia nunca se apercebem o quão próximos estão de poder passar para o outro lado. Num gesto desesperado, de resistência a essa inevitável fatalidade, criou-se a cidade do absurdo. Cada pedaço de Rubra tem, pontualmente, de ser recolocado, se a sua posição não for alterada torna-se cada vez

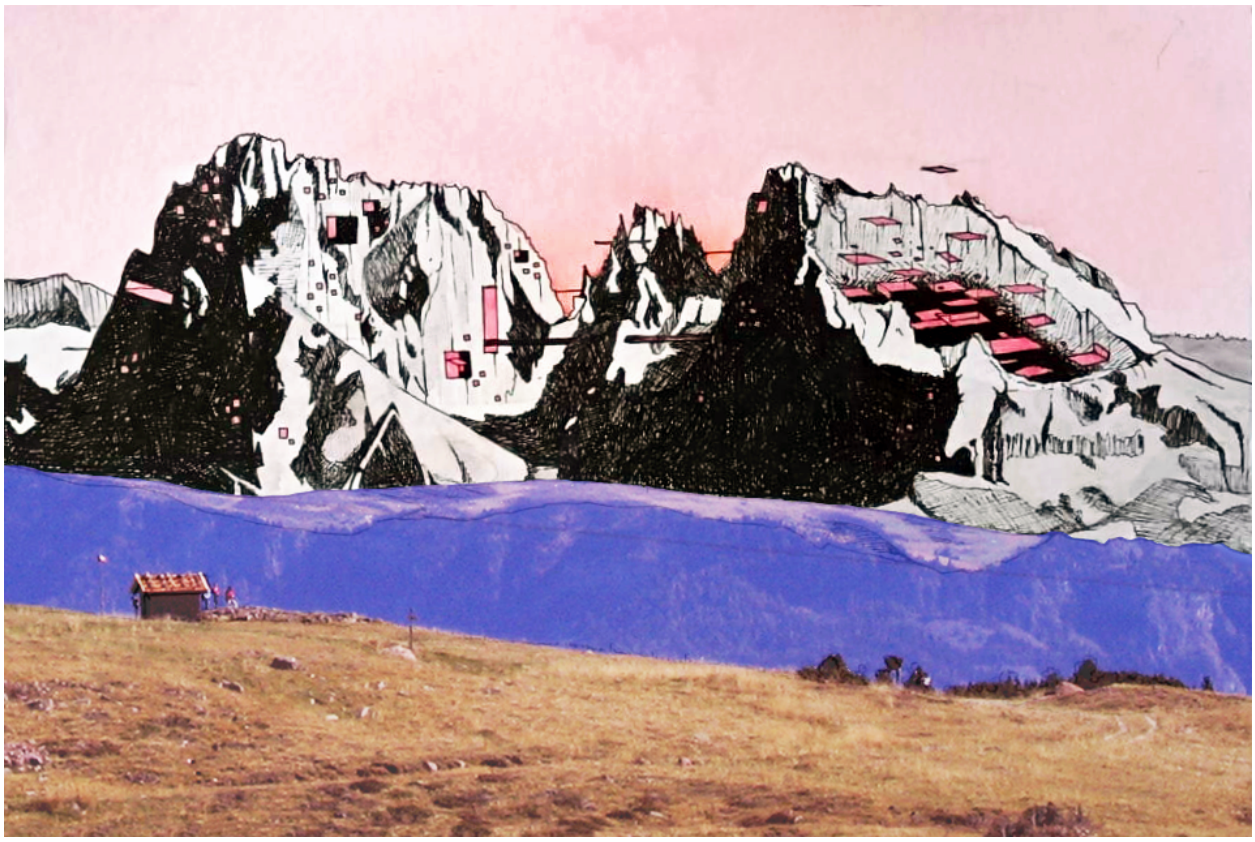
mais fino, até que quebra um dia. Quanto mais vezes um pedaço é colocado, na posição em que estava, até ter sido alterado, mais tempo demora até que a peça se dissipe.

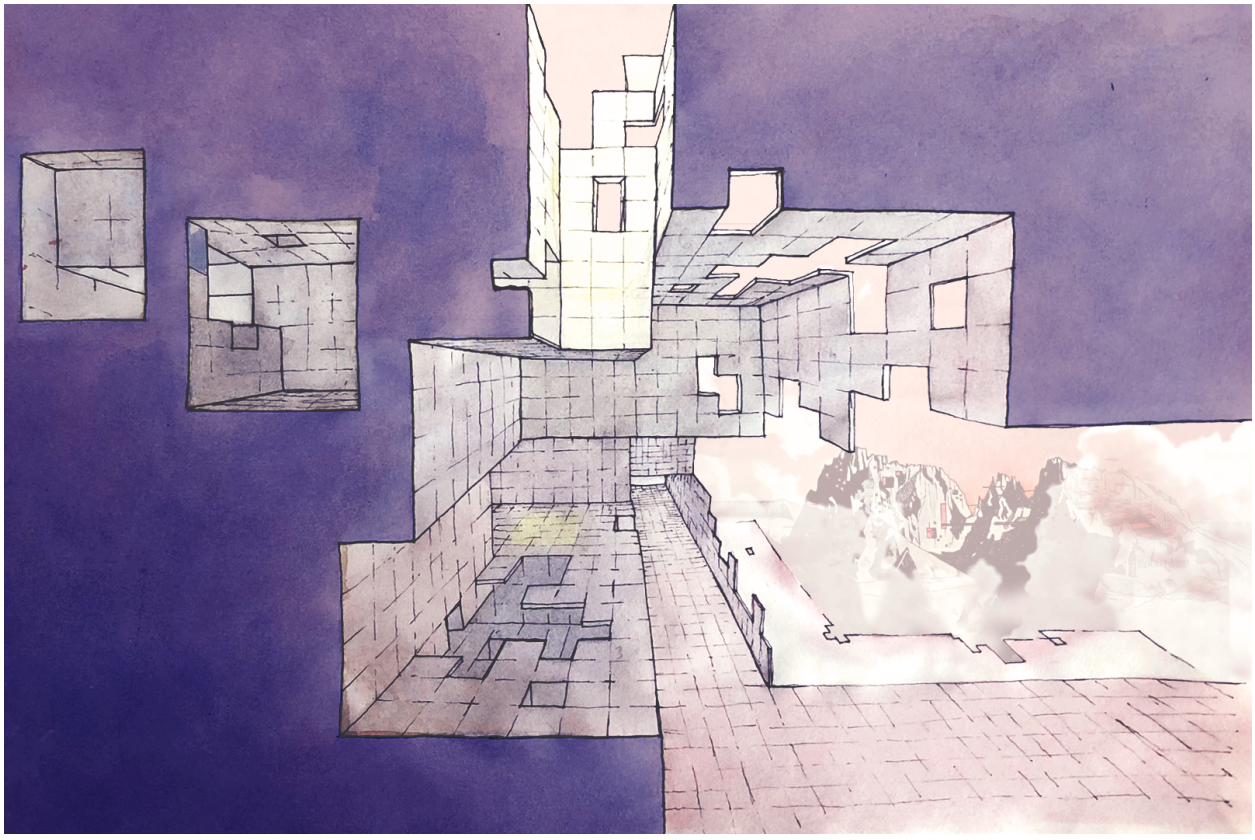
Não faria sentido abordar o absurdo e não mencionar a corrente filosófica denominada por absurdismo, na qual Albert Camus tomou parte. O filósofo não concorda que a existência, por defeito, não tenha sentido, mas que se este existe ou não, e qual é, é irrelevante, porque é impossível ao Homem identificá-lo; consequentemente, parte do princípio, de que apesar do universo ser lógico, a forma como interagimos com este é aleatória – absurda. O filósofo sugere, em resposta ao absurdismo, três possíveis soluções: a primeira é o suicídio, que ele descarta por apenas acrescentar ao absurdo, ao invés de o eliminar e evitar a questão original; a segunda é anexar a nossa necessidade por um sentido do viver a uma determinada fé e esperar que esta responda por nós, o que Camus também descarta, por evitar igualmente a questão; a terceira é rebelarmo-nos contra o que na existência é absurdo, vivendo da forma mais livre possível, em qualquer circunstância[4]. O filme "The Holly Mountain", de 1973, do diretor Alejandro Jodorowsky faz um ótimo trabalho em traduzir visualmente, pelo menos em parte, a mensagem de Camus. Utilizando uma cinematografia e narrativa, criativas, bizarras e provocadoras, expõe, precisamente, de que forma é que as regras da sociedade em que vivemos são absurdas. Partindo do princípio de que, Camus, como Jodorowsky estão corretos, os habitantes de Rubra calculam todos os seus atos, com o intuito de agirem somente no sentido do que lhes traz genuína e autodeterminada felicidade.

4 CAMUS, Albert – El mito de Sísifo, p. 71-87

No quinto capítulo – "Multiplicidade"[5], de "Seis propostas para o próximo milénio", Italo Calvino refere que, para

5 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 121-145.





compreender e ser capaz de escrever, sobre o universo que nos envolve, é necessário saber que cada incidente advém não de um só gesto, mas da acumulação de incontáveis e inimagináveis, maiores ou menores, causalidades por todo o universo. Nesse sentido, Italo descreve o romance contemporâneo como "rede de conexões entre os factos, as pessoas e as coisas do mundo."[6]. Perante a impossibilidade de compreender todas os momentos que convergem para um evento, resta-nos compreender o sistema, o que implica entender que, qualquer que ele seja, é impreterivelmente infinito, paradoxal e mesmo incongruente. Uma obra pode ser múltipla relativamente a sujeitos, perspetivas, espaço, tempo,... em suma, em todos os aspetos que compreende; entre as melhores características de Italo Calvino está talvez o facto de que, fazendo uso deste princípio, cada texto incorpora muitos outros, que pacientemente esperam por se revelar ao leitor. A multiplicidade parte também, da capacidade do autor, de retirar uma imagem, exata e calculada, de determinado objeto. Nesse sentido Italo escreve:

> "Por mais boa vontade que tenham, os dois escrivães não têm aquela espécie de graça subjetiva que permite adaptar as noções ao uso que se quiser fazer delas ou ao gratuito prazer que se quiser extrair, um dom afinal que não se aprende nos livros."[7]

Ao conhecer deturpamos o real, ou seja, para determinada imagem estar completa, em toda a sua multiplicidade, tem de implicar, conscientemente, a parcialidade do autor. Italo Calvino descreve ainda, numa frase apenas, o motivo pelo qual Rubra leva ao limite extremo, o controlo sobre o ambiente e a realidade de cada habitante:

[fig.57] colagem da autora: Rubra à distância, técnica mista. pág. anterior.

[fig.58] colagem da autora: Rubra pela metade, técnica mista. pág. anterior.

6 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 127.

7 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 136.

"O clássico que escreve a sua tragédia observando um certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora."[8]

8 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 145.

Numa das conversas entre Kublai e Polo[9], no livro "Cidades Invisíveis", aborda-se uma ideia, que se enquadra na descrição, do caráter de Rubra: Kublai chega à conclusão, de que é finalmente capaz, de reduzir todo o seu império, a um tabuleiro de xadrez, e que para conhecer as suas cidades basta jogar com Polo; o imperador começa a explicar o seu raciocínio, mas o explorador, entretanto, distraiu-se e começou por sua vez a falar sobre a história e proveniência de cada um dos quadrados do tabuleiro, levando Kublai a perceber o absurdo da sua lógica, visto que, mesmo em cada pequeno quadrado se pode apurar inesgotável informação. Atualmente, ainda não é fazível, determinar quantos jogos de xadrez é possível jogar[10], estima-se apenas que sejam aproximadamente 10^{120}. Cada habitante de Rubra vê a cidade, como o seu tabuleiro de xadrez particular, conscientemente dependentes de um conjunto de regras inescapáveis, mas livres apesar da sua condição, conhecem o jogo, e sabem que as possibilidades são inextinguíveis.

9 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis, p. 133 e 144. As duas únicas personagens.

10 HERCULES, Andrew – How Many Chess Games Are Possible?. Hercules Chess.

...

Toda a arte é por hipótese absurda, mas determinadas obras são-no particularmente, levando-nos a reavaliar a nossa própria condição. A obra que inspira esta cidade é "Perspective-2" de Nomata Minoru [fig.56], a peça faz parte de uma série de obras caracterizadas por pinturas de torres bizarras, que num primeiro momento podem parecer plausíveis, mas imediatamente depois, revelam, que todas as suas partes

são necessárias, apenas no sentido em que contribuem para a beleza da imagem, não correspondendo a uma função prática.

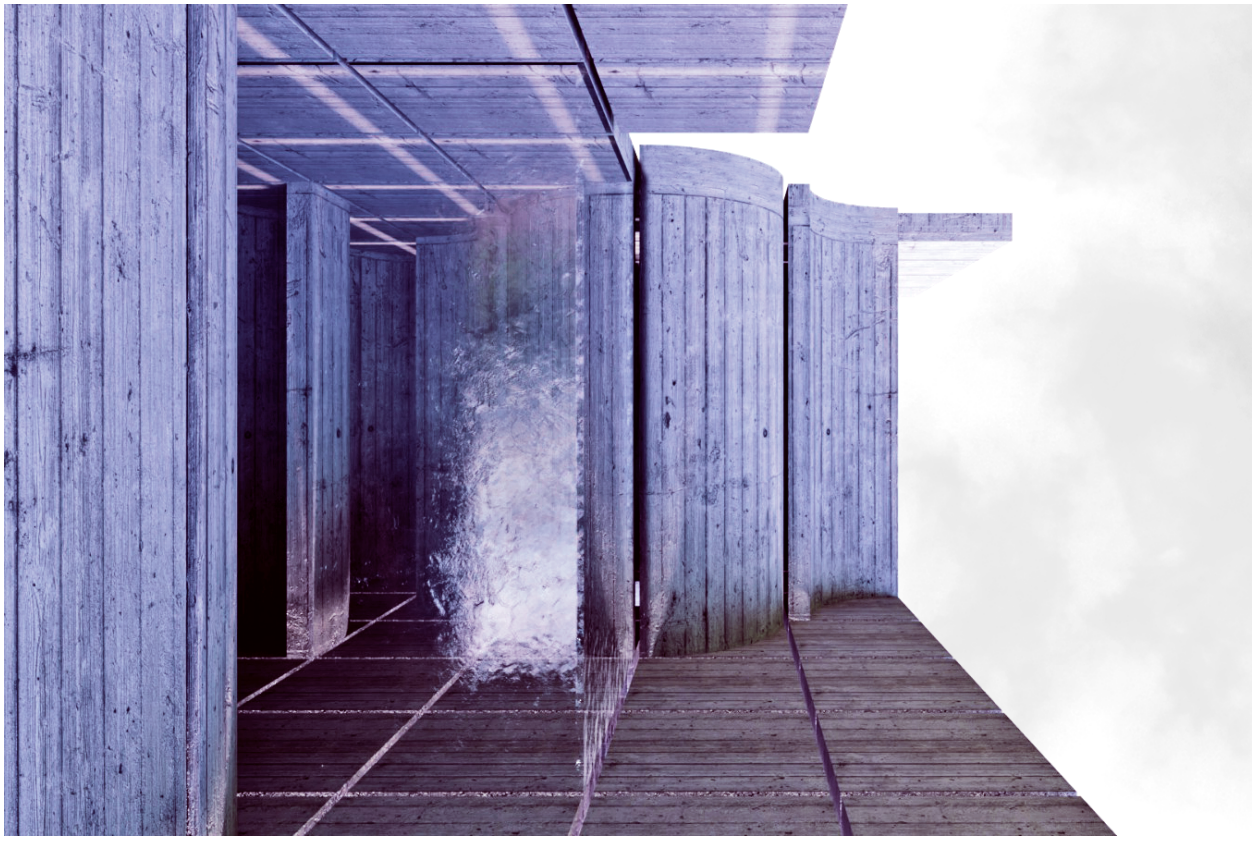
A montanha, que oculta em cada encosta uma personalidade, que protege e aprisiona, que é tradicionalmente um lugar de isolamento e refúgio, que é sempre inesperada, instiga inevitavelmente o drama humano. Naturalmente, procuram por esta cidade os indivíduos dotados de oposição crónica, os eternos forasteiros possuídos pela necessidade de encontrar um propósito alternativo a todas as soluções. Como consequência, todos os objetos mundanos, têm em Rubra, um propósito diferente todos os dias; a cidade é o berço das mais revolucionárias invenções do amanhã; aqui ocorrerem debates míticos, com repercussões mundiais, a convicção na fatalidade de qualquer utopia, mantém os habitantes alegremente devotos de um incessante estado de objeção. Como consequência, a cidade é constituída por um conjunto de peças limitado, facilmente modificado de lugar, consoante a vontade de cada indivíduo e independentemente de se tratar de um espaço público ou privado, mantendo a cidade sempre desigual à sua própria imagem.

Rubra está absurdamente alocada no interior da montanha, contestando a sua aparente densidade; caracteriza-se por patamares, em cujos edifícios se penduram, conectando-se entre si através de pontes, ou escondendo-se no aparente interior das espessas paredes da montanha. O espaço central é iluminado por dois grandes focos de luz, e por pontos mais localizados que surgem como estrelas à distância, tal com acontece na igreja de Firminy de Corbusier [fig.59]. No centro encontram-se uma série de finas e elegantes estruturas, que fazem a ligação entre várias espaços públicos e jogam com a densidade da montanha



[fig.59] Le Corbusier: Eglise Saint Pierre, 1973; [© Michele Nastasi]





realçando-se mutuamente. Conforme a neve na encosta vai derretendo escorre pelos pequenos orifícios e verte em cascatas no lado interior.

...

Acordou no sopé de uma magnânima montanha; doí-lhe a cabeça. Do seu lado direito um carro com a porta aberta e a chave na ignição. A estrada começa, precisa e inquietantemente, no lugar em que o carro está estacionado. Levanta-se com pesar, pega no carro e parte. A estrada é tortuosa e acidentada, a cada um ou dois quilómetros ao ar livre seguem-se três ou quatro de túnel, exacerbando o presente mau-humor do protagonista. Vai pensando com desagrado nos dias anteriores. Chegou a Rubra depois de sessenta e quatro dias consecutivos a andar, pelo portão de entrada a norte, que realisticamente é um esguio orifício, apenas largo o suficiente, para uma pessoa entrar desconfortavelmente na cidade. Enquanto tentava movimentar-se, dar-se a conhecer à cidade, esta alterava-se impiedosamente. Finalmente exausto deitou-se em qualquer lado e adormeceu. Foi acordado por um transeunte com uma luz vermelha, o Homem olha-o nos olhos e relembra-o:

> "Surrounded by a world full of wonder and forces, whose law man may divine, may want to understand but never decipher, which reaches him only in a few fragmentary harmonies and which suspends his soul in a continuous state of unresolved tension, he himself conjures up the missing perfection in play. He makes himself a tiny world in which the cosmic law is evident within strict limits, yet complete in itself and perfect in this respect; in such a play man satisfies his cosmogonic instinct."[11]

[fig.60] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Rubra, meios digitais. pág. anterior.

[fig.61] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Rubra, meios digitais. pág. anterior.

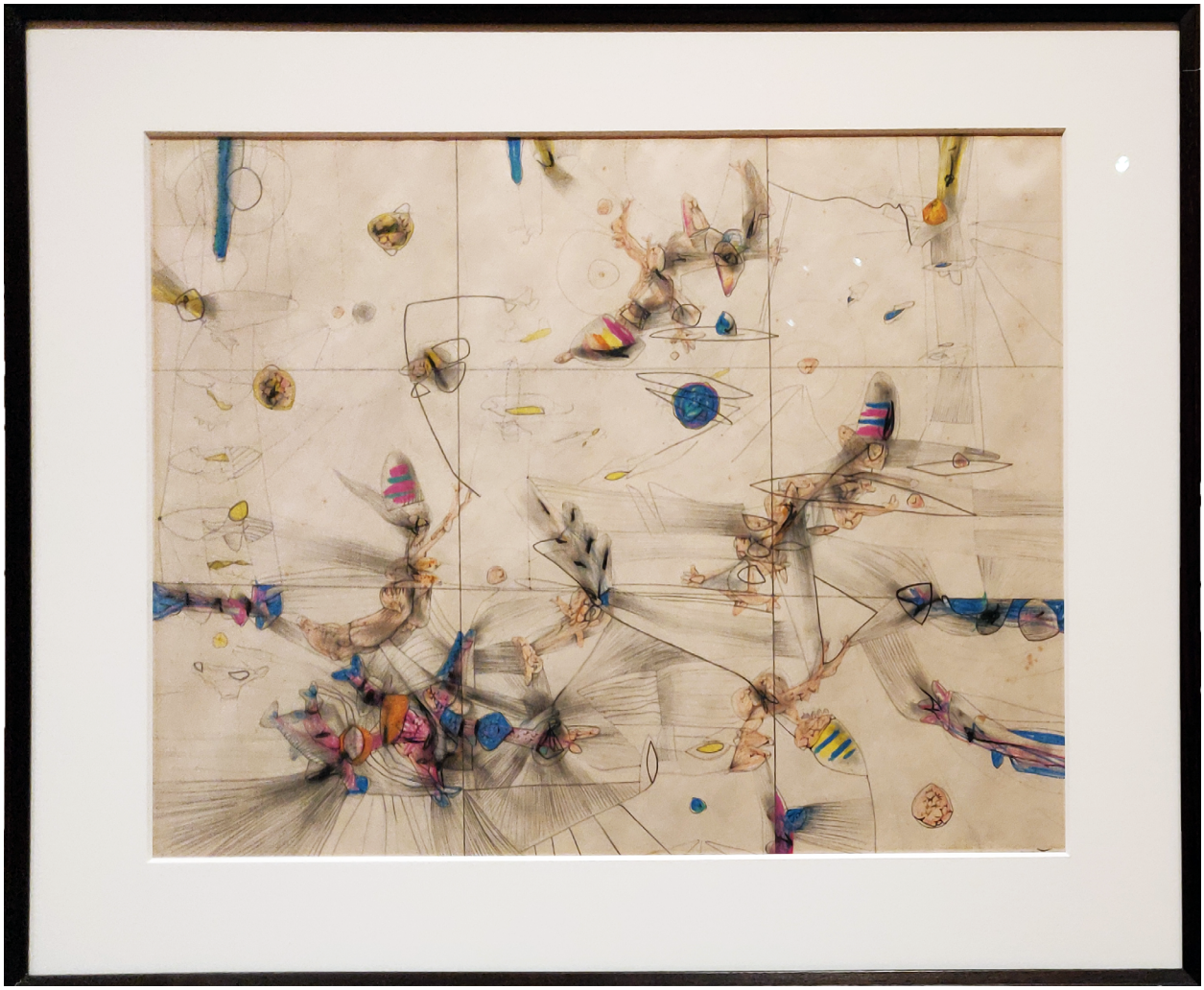
11 FRAMPTON, Kenneth; Studies In Tectonic Culture: The Poetics Of Construction In Nineteenth And Twentieth Century Architecture, p. 13. Tradução da autora: "Rodeado por um mundo cheio de maravilhas e de forças, cuja lei o Homem pode divinhar, pode querer compreender mas nunca decifrar, que só lhe chega através de escassas e fragmentárias harmonias e que suspende a sua alma num estado contínuo de tensão não resolvida, ele próprio conjura a perfeição em falta. Ele cria para si um mundo minúsculo no qual a lei cósmica é evidente dentro de limites estritos, mas completo em si mesmo e perfeito neste respeito; em tal exercício o homem satisfaz o seu instinto cosmogónico."

capítulo III

Todas as cidades vivem numa só, o que é como dizer que todas as pessoas são a mesma ou que todas as pessoas são cidades. O que não é errado, mas ignora que a ínfima parte que distingue todas as coisas é infinita. Esta pequena parte impede a mesma pessoa de sentir o mesmo sentimento duas vezes, de repetir uma palavra, de eliminar a distância que a impede de se compreender, mantendo o buraco aberto.



FLAVA



no céu – a cidade da distância

O protagonista está deitado de barriga para baixo no chão, num compartimento com doze metros quadrados, o chão é do mesmo material utilizado nos vagões na cidade da água, ou seja, o grau de opacidade muda consoante a necessidade, neste momento está transparente. Através dele é possível observar o piso inferior.

[fig.62] desenho da autora: atmosfera de Flava, pastel seco sobre papel. pág. anterior.

[fig.63] Roberto Matta: s/ título, 1942; [Fotografia da autora]. pág. anterior.

Trata-se de um amplo átrio, com nove portas de elevador, várias pessoas estão simplesmente deitadas, sozinhas ou acompanhadas, envolvidas numa qualquer atividade: como ler, ouvir música ou jogar cartas. O protagonista está, no entanto, mais interessado nas pessoas que saem e entram dos elevadores; ninguém tem pressa, grande parte está de óculos de sol, apesar de ser um espaço interior, aqueles que não estão, é difícil imaginar em que estarão concentrados. Ele começa a pensar, como é cada uma das suas vidas, que tipo de trabalho têm, como se parecem os seus apartamentos, se têm família, mas também quem é ou não organizado, quem são as responsáveis, as engraçadas, as criativas ou as ciumentas...

Adormece e tem um sonho bizarro, no qual se imagina a viver no lugar de cada uma daquelas pessoas. Ao acordar lembra-se subitamente de uma outra cidade, infinitamente distante:

> "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

1 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis, p. 74

abrir a janela, passará as noites com outros passatempos amizades maledicências."[1]

...

2 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis, p. 115

Moriana[2], uma das cidades de Italo Calvino, é-nos apresentada como sendo uma folha de papel com dois lados inconciliáveis; parte um do outro e, no entanto, condenados a uma eternidade de incompreensão mútua.

Em Flava é palpável a relação simbiótica entre existir e ter dimensão.

Todas as superfícies, que na cidade se veem, tocam e sentem, comportam uma outra dimensão incomunicável (a do espaço ocupado), que as torna vivas! Ter espessura implica inevitavelmente um outro lado, ocupar um espaço, retirar para acrescentar, exige equilíbrio.

Uma utopia é por princípio realidade inconcretizada, uma superfície sem dimensão, um lugar controlado sem espaço para o inimaginável, perfeita por ser apenas uma ideia. Submeter-se à realidade, implica subjugar-se ao imprevisível, incongruente, à infinitude que advêm da espessura, do ser concreto; significa abandonar a sua condição de utopia.

Possivelmente uma das mais belas características de "Cidades Invisíveis" é o facto de poder tomar incalculáveis formas, consoante o leitor e o momento. Se optarmos por interpretá-lo sob a prerrogativa que o tema principal do livro é precisamente a dicotomia entre a fantasia e a realidade, por outras palavras, a distância entre a utopia e a concretização, podemos considerar que o livro trata, por ordem de apresentação, os seguintes temas:

- as cidades e a memória – a fantasia do passado;

- as cidades e o desejo – a fantasia do futuro;

- as cidades e os sinais – a distância entre a palavra e o objeto que representa, entre o conceito abstrato e o objeto real;

- as cidades subtis – a existência de um elemento específico e ténue que caracteriza a cidade, no fundo, são utopias pela metade, utopias sem dúvida, mas apenas por um brevíssimo instante;

- as cidades e as trocas – a forma particular a cada uma, de como se mantêm em constante mutação, e o que define uma cidade, quando esta nunca se mantém igual a si própria;

- as cidades e os olhos – a perspetiva do observador;

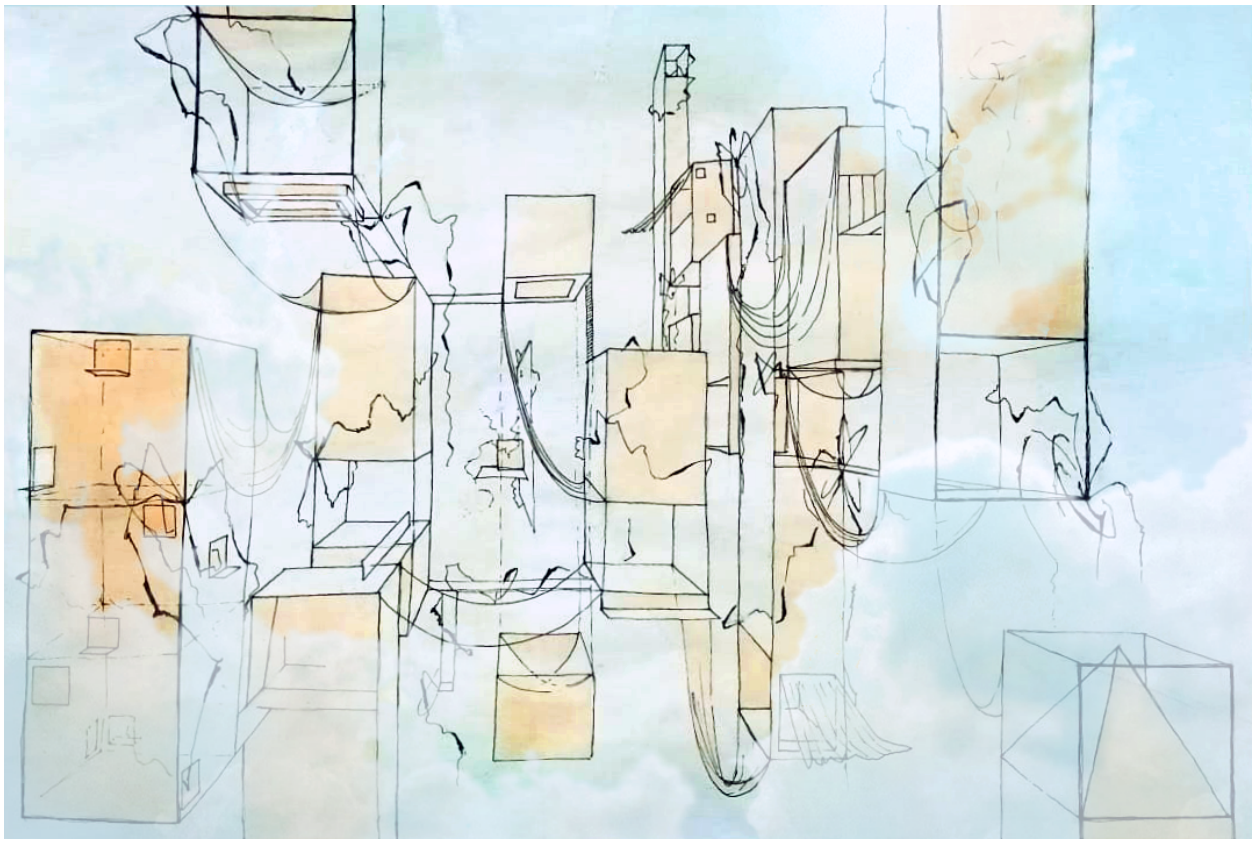
- as cidades e o nome – a autodeterminação da palavra, a utopia a impor-se sobre a realidade, como se fosse ela a matéria da cidade e não o oposto;

- as cidades e os mortos – a transição entre a vida e a morte que é muito mais suave, sorrateira, do que estamos habituados a pensar, estas cidades podem ser interpretadas como metáforas para a área cinzenta entre a fantasia e a realidade;

- as cidades e o céu – o que acontece quando a utopia é imposta sobre a cidade e quando a cidade se impõe sobre a utopia.

- as cidades contínuas – a doença universal de que estas cidades padecem, definida pela área cinzenta em que se descurarmos a atenção que a realidade merece, num dia desinspirado, nos podemos encontrar presos;





- as cidades ocultas – a sua essência está em gerarem, no seu seio, uma outra cidade, cuja natureza é diametralmente oposta à da primeira.

[fig.64] colagem da autora: Flava à distância, técnica mista. pág. anterior.

[fig.65] colagem da autora: Flava pela metade, técnica mista. pág. anterior.

Ao longo do livro aparenta existir sempre a luta, entre a ideia e a realidade que lhe escapa. Mesmo para Kublai e Polo as cidades não são reais, aliás não só as cidades, como também as conversas, francamente, nem as personagens têm a certeza de existir, no seu próprio universo[3]. Flava posiciona-se precisamente na *área cinzenta* entre a realidade e a utopia.

3 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis, p. 114

No livro "Admirável Mundo Novo", de Aldous Huxley, os habitantes de New London consomem "soma" para evitar qualquer tipo de emoção negativa, mantendo-se num constante estado de limitada felicidade. Limitada porque o "soma", bem como a cultura da cidade, os impede de criar qualquer tipo de laço, que pudesse desencadear em sofrimento, ou seja, para que não sofram, também não lhes é permitido experienciarem qualquer tipo de emoção forte, sem a qual, depois, não saberiam viver. Em suma, "Admirável Mundo Novo" trata a dificuldade, de equilibrar a necessidade de liberdade, beleza e drama com a de estabilidade. Para um só indivíduo é uma escolha particularmente difícil, para uma sociedade é, todavia, impossível.

Em Flava não se consome "soma", ao invés viaja-se para Blava. Blava é uma cidade virtual, construída para funcionar como um escape à realidade, mais especificamente, construída como uma utopia particular para cada indivíduo. Flava é a cidade que permite esse sonho, a cidade a partir do qual acontece.

A cidade no céu é inspirada na obra apresentada de Roberto Matta [fig.63]. O trabalho foi escolhido por remeter, para

o que é possível imaginar ser a volumetria da cidade, a distância entre os vários corpos, bem como a interação entre os mesmos, relaciona-se com a dinâmica entre Flava e as suas várias partes. Simultaneamente, a obra tem um aspeto divertido, que aponta para a forma como os habitantes experienciam a sua própria cidade, com uma pequena dose de ingenuidade, leveza e entrega descomprometida. Finalmente, o trabalho alude também à imagem que temos de corpos celestes no espaço; em "Cidades Invisíveis", há uma categoria dedicada, precisamente, às cidades e ao céu, que em parte comunica diretamente à essência desta cidade, no sentido em que, a dinâmica entre o céu e a terra é similar à dinâmica entre Flava e Blava, aliás, o mesmo pode ser dito relativamente às cidades e os mortos, bem como a propósito de New London; isto é, Flava existe na *área cinzenta*, existe perigosamente perto de um limite que desconhece. Por outras palavras, é como adormecer e ter um sonho extraordinariamente bom, até que eventualmente nos apercebemos que é incompleto, mas dada a possibilidade de acordar recusamo-nos, recusamo-nos até a escolha nos ser tirada. O vínculo entre o "soma" e New London, o mundo dos mortos e o dos vivos e a cidade concreta e o destino, a utopia, o céu é precisamente esse; é o mesmo vínculo partilhado por Flava e Blava. Há, no entanto, algo de extraordinariamente concreto, em qualquer cativante ilusão: frequentemente, os habitantes de Flava procuram em Blava a matéria que não encontram na realidade. O total domínio, sobre o seu próprio universo, é o que o faz paradoxalmente tão pesado como é leve.

...

A cidade da distância é constituída por um conjunto de centenas de blocos, que flutuam à volta de uma enorme biblioteca.

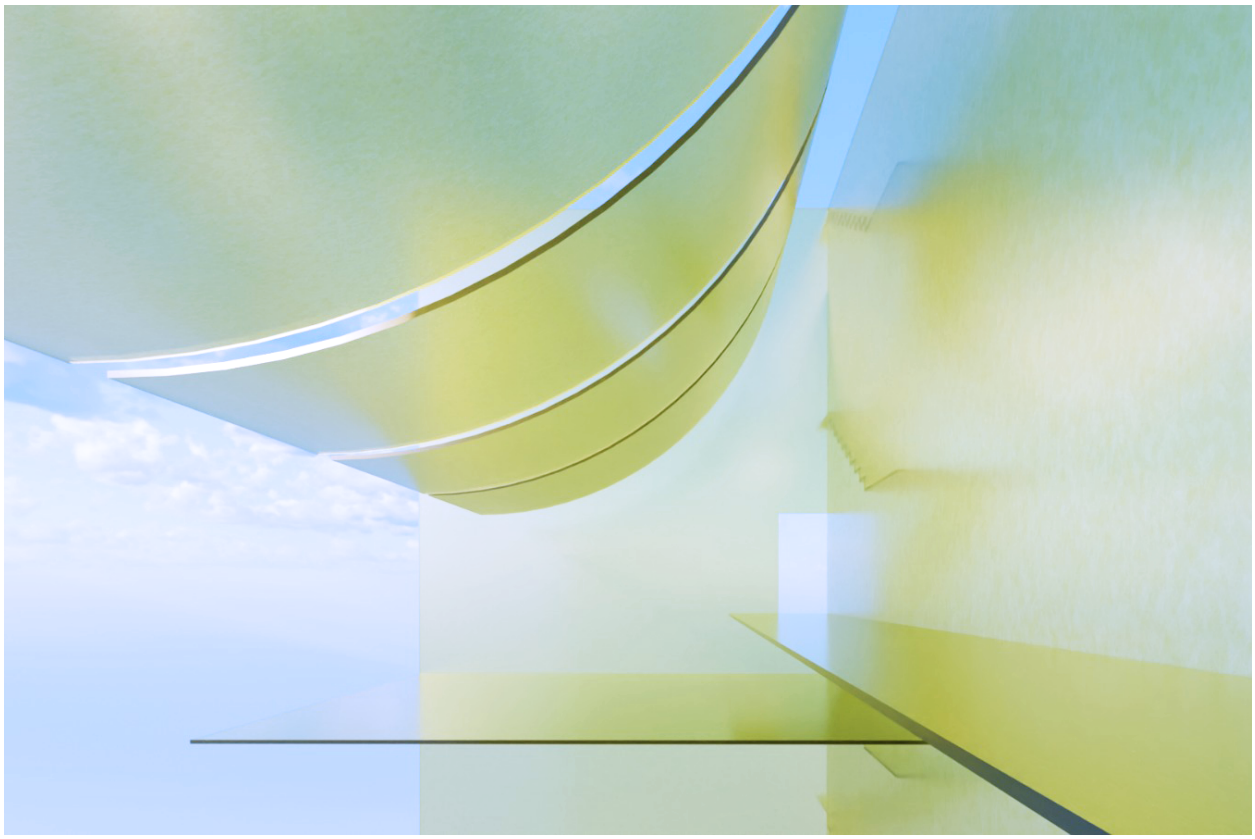
A biblioteca é cilíndrica e vazia no centro, e guarda o maior arquivo de arte no mundo, dentro das suas paredes preservam-se e restauram-se livros, pinturas, esculturas, filmes, gravações históricas de concertos ou outros eventos de curta duração... A partir do vazio no meio é possível ver, à distância, as outras cidades; naturalmente, elas são visíveis a partir de outros pontos na cidade também, mas enquadradas pelo enorme olho do cilindro, ganham outra significância. É a biblioteca que alimenta a imaginação de todos os habitantes de Flava e que os incita a criar Blava com criatividade; pontualmente, qualquer coisa na cidade virtual inspira a cidade real.

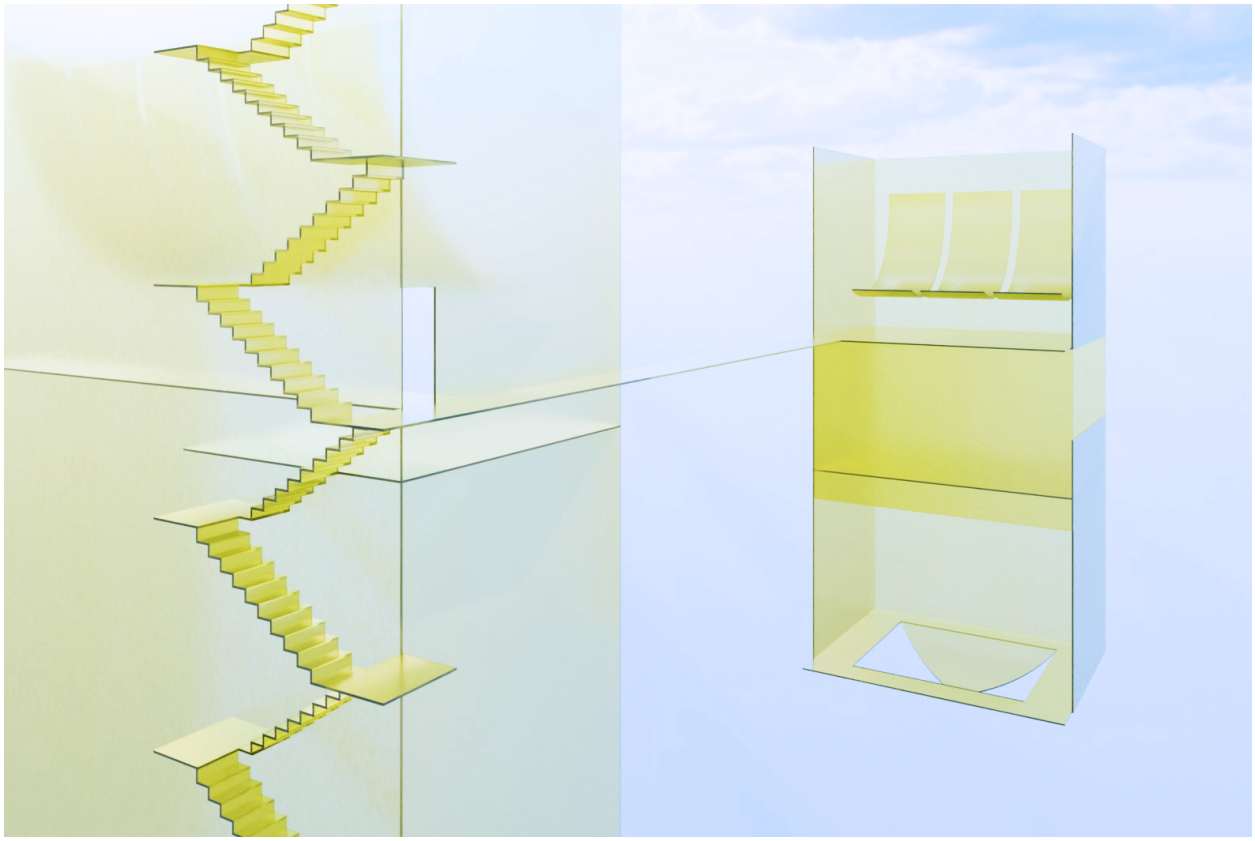
Toda a cidade é constituída sobre uma quadrícula que percorre todas as superfícies, esta serve para manter a relação com o mundo virtual. Isto é, frequentemente, os habitantes caminham por Flava enquanto as suas mentes estão em Blava, a quadrícula, permanente por toda a cidade, torna esse efeito possível, simultaneamente é viável, no entanto, percorrer Blava inteira e infinita a partir do quarto de cada um.

Ocasionalmente, um ou outro habitante passeia *sozinho* por Flava, imaginando as cidades utópicas em cada pessoa com quem se cruza.

A distância é o que define a relação de Flava com todas as coisas: a distância entre o céu e a terra, entre a utopia e a concretização, entre a particularidade e o todo, entre o isolamento e a pertença, entre a cidade virtual e a matéria, entre cada um dos habitantes e as suas respetivas utopias.

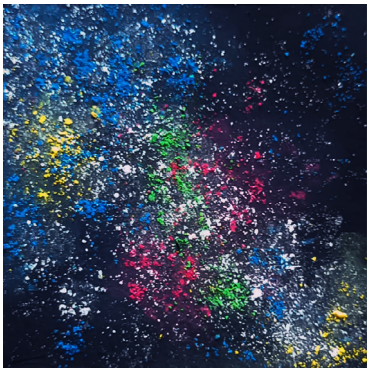
A cidade da distância é também a cidade do sonho.



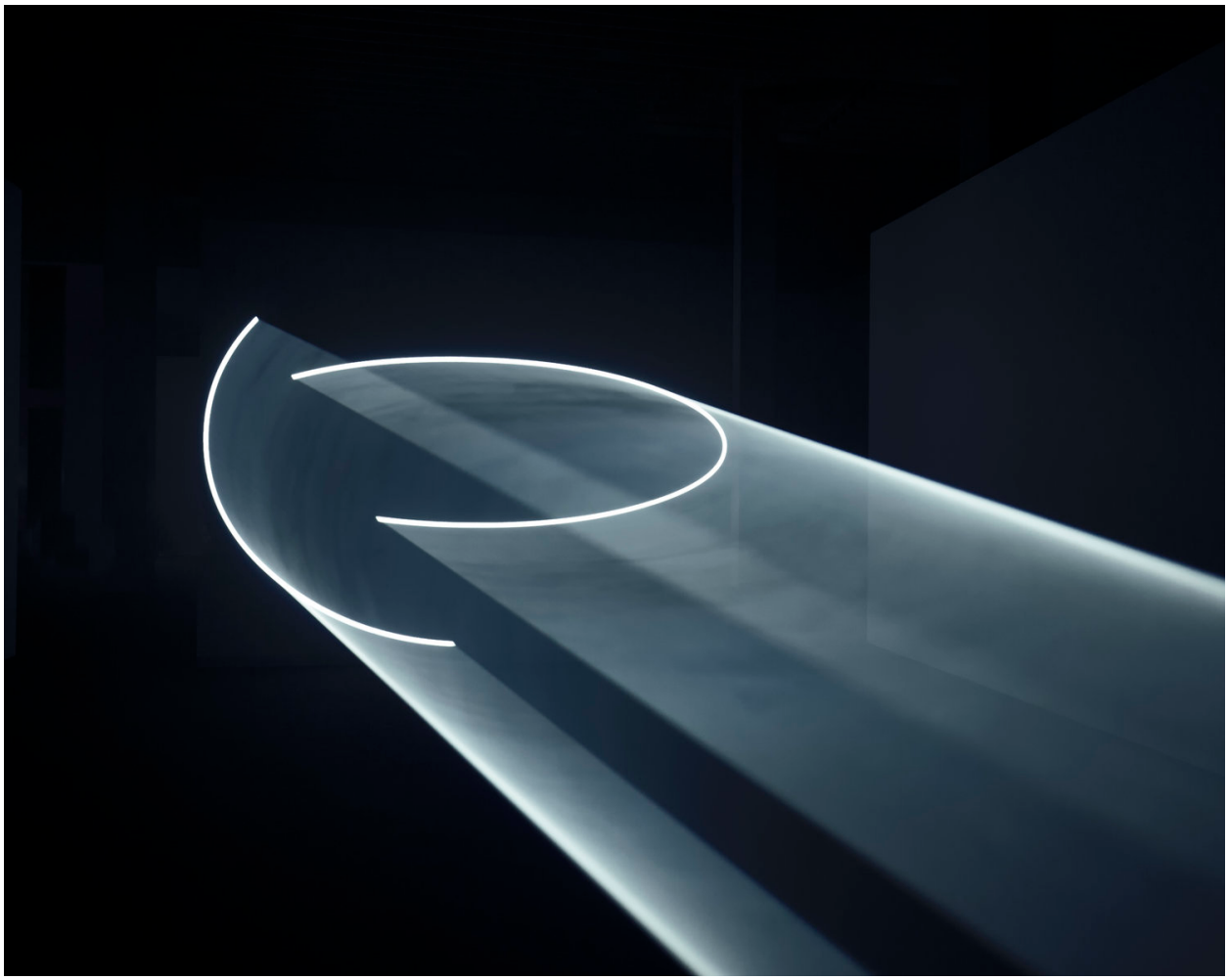


[fig.66] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Flava, meios digitais. pág. anterior.

[fig.67] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Flava, meios digitais. pág. anterior.



BLAVA



no espaço virtual – a cidade do intátil

Acordou em Blava um dia, qualquer dia, difícil é saber há quanto tempo.

No ínicio, encontrou-se deitado, de peito para cima, a observar o céu estrelado, um pássaro entra e sai de cena, outra vez o mesmo pássaro, entra e sai de cena, pássam-se alguns minutos e lá está ele outra vez,

e outra vez,

e outra vez,

e outra vez.

Todos sonhamos e conhecemos a sensação, da ausência de algo, que não somos, necessariamente, capazes de identificar a sensação de que algo está (des)agradavelmente errado.

...

Para compreender o que significa ser intátil, ser ausente de matéria e parcialmente de forma, é preciso entender, primeiramente, o que implicam. Fernando Espuelas inicia o capítulo "Identidad" no livro "Madre Matéria" por explicar precisamente a origem da palavra matéria, que advém do latim mater significando mãe, mas que também designa a madeira cortada apropriada à carpintaria[1]. Já a forma é, para o autor, a língua da matéria, isto é, é à forma que associamos o significado das coisas; na ausência de matéria, naturalmente, a sua expressão visual mantém-se, mas perde-se, inevitavelmente, a sua expressão tátil. No mesmo livro o autor fala-nos também da distinção na obra de Heidegger entre o real – o tocável, que pelo menos em teoria pode ser comprovado pela ciência; e a realidade – o intocável o que é determinado pela "voluntad y la imaginación del Artista"[2]. Deste ponto de vista, Blava não é real, não deixa, no entanto, de ser realidade.

[fig.68] desenho da autora: atmosfera de Blava, pastel seco sobre papel. pág. anterior.

[fig.69] Anthony McCall: Meeting You Halfway II, 2009; [Giulio Buono]. pág. anterior.

1 ESPUELAS, Fernando – Madre Matéria, p.15

2 ESPUELAS, Fernando – Madre Matéria, p.18. A propósito do livro de HEIDEGGER, Martin – El Ser y el Tiempo. Tradução da autora: "vontade e imaginação do artista"



[fig.70] Peter Zumthor: Zumthor residence, 2005; [Laura J. Padgett]

Espuelas realça ainda outro ponto relevante, para a cidade do espaço virtual, que se baseia na perspetiva de Zubiri, para quem, a matéria é "principio de actualidad de la realidad material"[3], o que nos instiga, forçosamente, a questionarmo-nos sobre o que é o instante, o presente em Blava – cidade sem matéria.

Para entender a cidade do intátil, é necessário também explorar a relevância da memória e da impressão do sentir do mundo e dos objetos que nele participam. Tal como mantemos memórias visuais ou auditivas, também retemos a sensação tátil que determinado espaço provocou. No início do "Thinking Architecture", Peter Zumthor descreve partes da casa da tia, da seguinte maneira:

> "Sometimes I can almost feel a particular door handle in my hand, a piece of metal shaped like the back of a spoon.
>
> I used to take hold of it when I went into my aunt's garden. That door handle still seems to me like a special sign of entry into a world of different moods and smells."[4]

O texto prossegue, descrevendo a casa da tia, colocando enfâse nas impressões sensoriais, instigando o leitor a desenvolver uma conceção, ainda que incompleta, em termos de projeto, extremamente concreta no que diz respeito à atmosfera da casa descrita. As próprias imagens do livro, em particular as apontadas no presente ensaio, remetem imediatamente para a impressão tátil da textura de cada um dos materiais exibidos.

Enquanto Zumthor é um ótimo comunicador da ténue camada que torna um objeto ou um espaço concreto [fig.70], o pintor italiano Giorgio Morandi [fig.71], possui a capacidade de revelar a dimensão oculta dos objetos. É, talvez, a particular

3 ZUBIRI, Xavier – Espacio, Tiempo, Materia. Cit. por ESPUELAS, Fernando – Madre Matéria, p. 18. Tradução da autora: "princípio de atualidade e da realidade material"

4 ZUMTHOR, Peter – Thinking Architecture, p. 7. Tradução da autora: "Por vezes, sou quase capaz de sentir uma maçaneta particular na minha mão, um pedaço de metal, com uma forma similar ao dorso de uma colher. Costumava agarrá-la ao entrar no jardim da minha tia. Aquela maçaneta ainda significa para mim um sinal especial de entrada num mundo de diferentes sentimentos e aromas."

imprecisão capturada pelo pintor que revela a personalidade e individualidade de cada coisa na sua obra. Mesmo representando a realidade apenas por palavras ou imagens ambos os autores comunicam diferentes aspetos da experiência do real. Recursos, que na ausência de matéria, a cidade do intátil procura incansavelmente, na ânsia de manter o seu engodo.

Ao longo dos séculos vários artistas colocaram como essência da sua obra um determinado material, como acontece nos casos das três obras apresentadas: a tela de mesa, convertida em painel de parede, do sec. XIX, do artista chinês Ruan Yuan [fig.72], a série "Filters", realizada entre 2016-2019, da peruana Elena Damiani [fig.76] e também o pavilhão de Barcelona [fig.73]. Todas estes projetos partilham a vontade de comunicar a essência de um determinado material ao observador, como se o desígnio daquele pedaço de matéria específico fosse pacientemente aguardar milhares de anos, até um dia, por sorte, alguém descobrir nele um reflexo da sua própria humanidade.

Num dos complexos mais isolados de Flava podemos encontrar uma obra que se inspira nesse pressuposto. A escultura em questão tem a particularidade de funcionar, como um *nexus*, entre as duas cidades, a estrutura é percorrível e é o único objeto de Flava replicado em Blava. Com frequência, podemos observar os habitantes a passar as mãos pela escultura de olhos fechados, absorvendo cuidadosamente a sensação de cada material, e procurando-a mais tarde, na ponta dos dedos, na cidade do intátil, o que apenas os olhos reconhecem. Blava é o arquétipo potencial de todas as cidades, conceptualmente perfeita por ser tão intocável como qualquer utopia.

Conquanto, a obra escolhida como inspiração desta



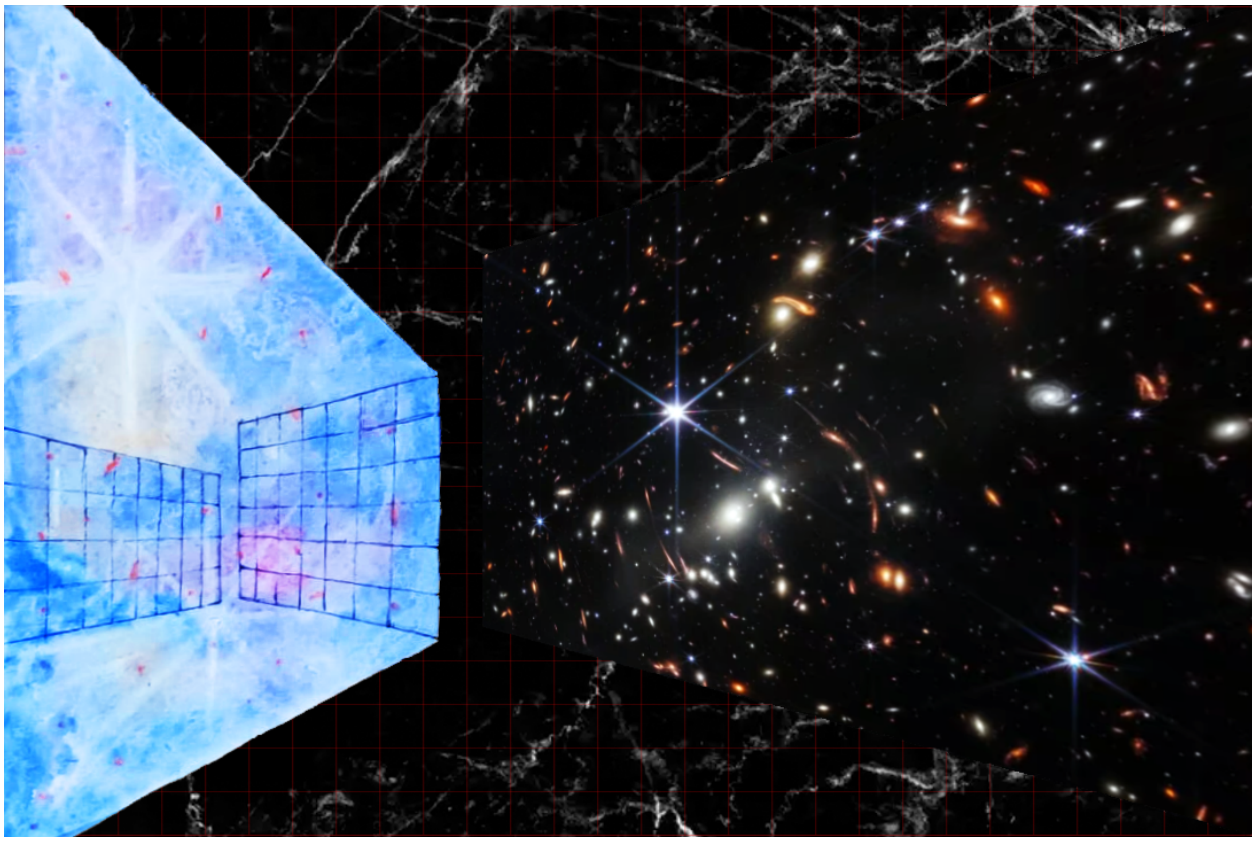
[fig.71] Giorgio Morandi: Natura Morta, s/data; [Domínio Público]

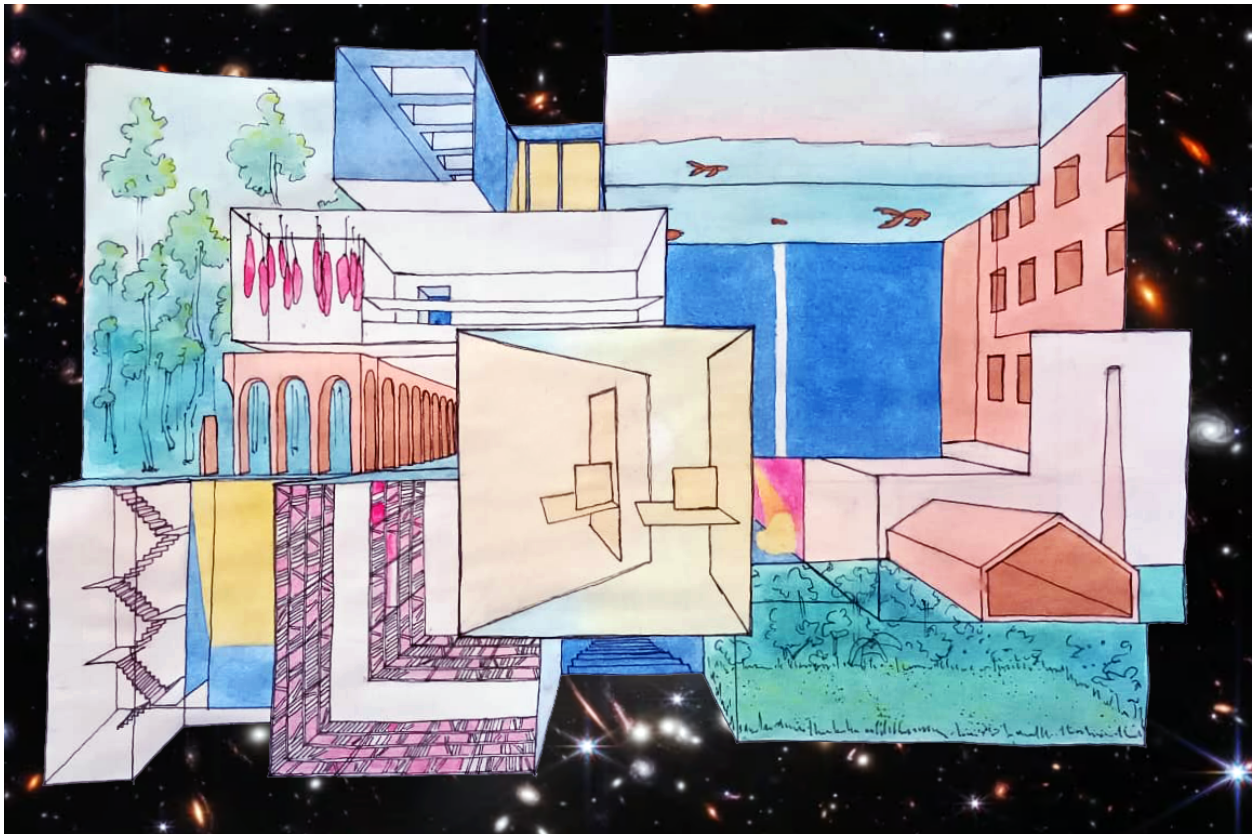


[fig.72] Ruan Yuan: a tela de mesa, convertida em painel de parede, sec. XIX; [Domínio Público]



[fig.73] Mies van der Rohe: Pavilhão de Barcelona, 1929; [© Gili Merin]





cidade foi a “Meeting You Halfway II” de Anthony McCall [fig.69]. A instalação é constituída por um projetor colocado numa sala escura sem qualquer outra fonte de luz; no vídeo apresentado, duas linhas curvas encontram e desencontram-se intermitentemente; pontualmente, uma limitada quantidade de fumo é libertada no compartimento. A qualidade da obra que a torna tão adequada à índole desta cidade está na sua capacidade de criar espaço, atmosfera, na ausência de material; isto é, apesar de termos noção de nos encontrarmos num espaço limitado, todas as superfícies no compartimento se misturam, propondo simultaneamente a ideia de que estamos num espaço de dimensões incalculáveis. O que torna o ambiente real, é a materialização do fumo ao tocar na luz. De certa perspetiva o fumo é mais concreto que outros materiais, no sentido em que, por ser atravessável, está na sua natureza dar-se a conhecer, na sua totalidade, em cada instante. Blava retira vantagem da limitada capacidade humana de perceção do espaço, para vender a sua ilusão convincentemente. Uma das qualidades mais apreciadas da cidade do intátil é ser capaz de transformar o mais pequeno espaço num lugar ilimitado, em todos os sentidos da palavra.

...

O artista Tony Cragg é autor de uma obra: “Elliptische Säule” [fig.77] que, de certa forma, se contrapõe a esta ideia, mencionada anteriormente, de expor, através da arte, a matéria do real, no sentido em que, a escultura mencionada é um objeto concreto, que ao contrário de aspirar a revelar a natureza dos materiais que o compõem, pretende apresentar-se como uma falha no que tomamos como real, como uma provocação à nossa confiança na perceção sensorial do que nos envolve. Ao olhar para a obra

[fig.74] colagem da autora: Blava à distância, técnica mista. pág. anterior.

[fig.75] colagem da autora: Blava pela metade, técnica mista. pág. anterior.



[fig.76] Elena Damiani: Filter no. 4, 2016; [© Diana Quintela]



[fig.77] Tony Cragg: Elliptische Säule, 2001; [Fotografia da autora]

somos imediatamente levados a pensar na distorção virtual de uma imagem, ao transpor esse *símbolo* para o universo das coisas concretas, somos forçados a questionar, o ténue manto, entre o universo bidimensional e o habitável. A imagem apresentada, relativa à mesma obra, coloca o efeito da escultura em paralelo com a sucessiva corrente de vãos, remetendo simultaneamente tanto para o jogo entre o real e a realidade de Blava, como para o encadeamento de padrões vários na cidade.

Apesar do mundo virtual não estar sujeito às leis da física, está sujeito a outra forma de regras, consequentes dos padrões a que a sociedade se sujeita com o intuído de ser capaz de navegar na infinita liberdade. Além do padrão que define o universo, cada cidade, comunidade, família, pessoa está sujeita ao seu próprio padrão individual, mais ou menos conscientemente formado.

A casa virtual está associada a uma espécie de equação de previsão do bem-estar, um programa que sabe o tipo de cozinha que é mais provável cada indivíduo gostar, com base em gestos aparentemente inócuos: nos produtos alimentares que adquire, na hora em que toca o despertador, no número de passos que dá em média todos os meses, nos tipos de media que consome, entre outros atos mais ou menos vazios de propósito. A maior disparidade entre a casa real e a virtual, talvez não seja a gravidade, mas antes o padrão social. Ou seja, enquanto na vida real a casa obedece às espectativas de conveniência prática e social do lugar onde se encontra, no mundo intátil cada porção de espaço desenhado responde a uma vontade somente fundamentada por um ideal estético.

No espaço virtual é provável que o espaço mais íntimo seja aquele pelo qual entramos. A partir desse primeiro compartimento,

qualquer ecrã, imagem, sinal de trânsito, armário,... pode ser um portal para outra dimensão. Não há necessidade de espaços de percurso, à exceção daqueles cujo percorrer é o seu propósito último. Há também espaços coletivos, que se alteram constantemente, consoante o desejo partilhado pelos que no momento o frequentam. Sucessivamente de espaço em espaço revelam-se os padrões que separam Blava das outras cidades. É possível imaginar estes espaços comuns à imagem da pintura "Ancient Rome" de Giovanni Panini [fig.78], em que um grupo de pessoas, incluindo o autor e o patrono da obra, observam uma série de reconhecidas obras de arte clássica à luz de um número sem fim de *portais* para outras realidades.

Naturalmente, *online* formam-se comunidades com base apenas na apreciação por determinadas correntes estéticas. Estimulando o rápido desenvolvimento de ideias mirabolantes. O contraste da experiência entre o universo concreto e o intátil, no indivíduo, têm como consequência uma cidade extremamente dinâmica. Os frequentadores de Blava consideram-se deuses dos seus próprios universos, apesar de estarem conscientes da sua inevitável submissão a um padrão em cada círculo – o do programa, da cidade, da família e finalmente, do indivíduo. A rápida mutabilidade da realidade, permite ao padrão ser constantemente adaptado à melhor imagem de si próprio em cada momento, instigando o universo real a ser também mais flexível.

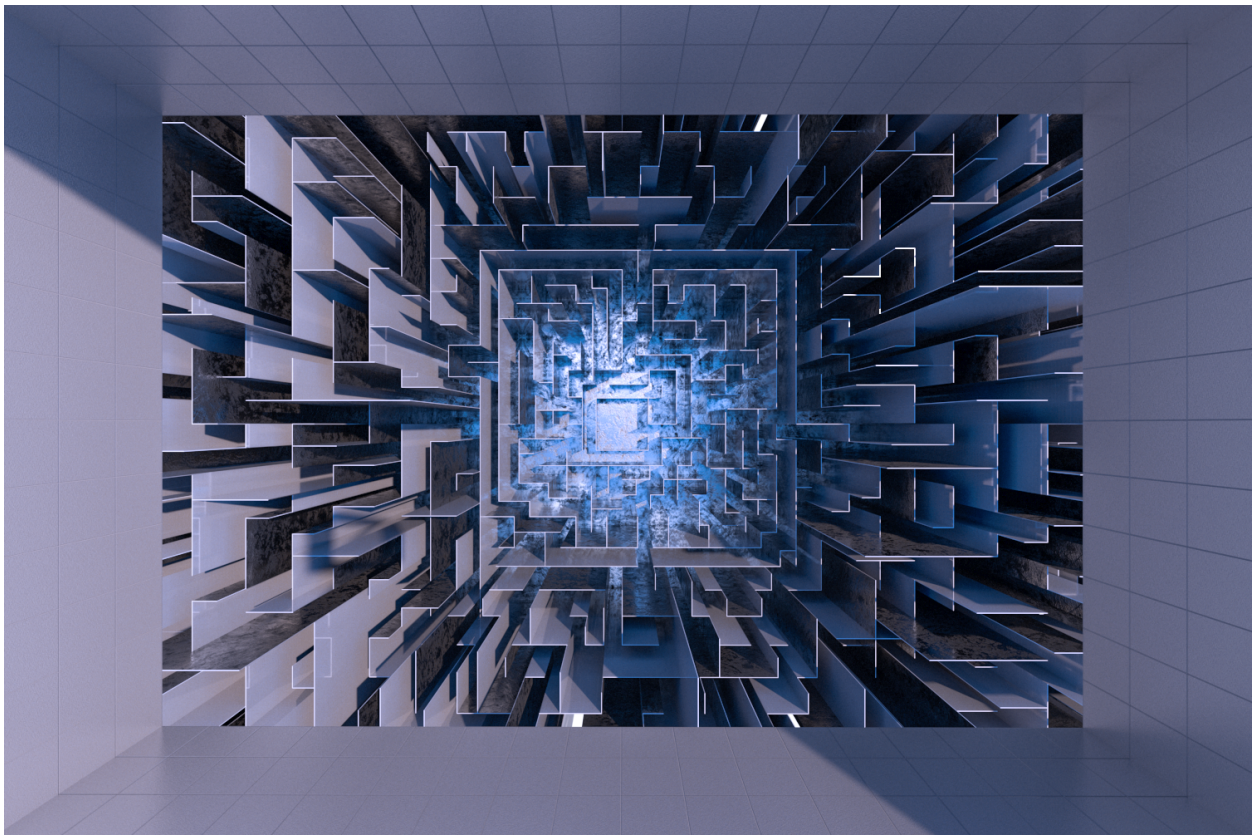
...

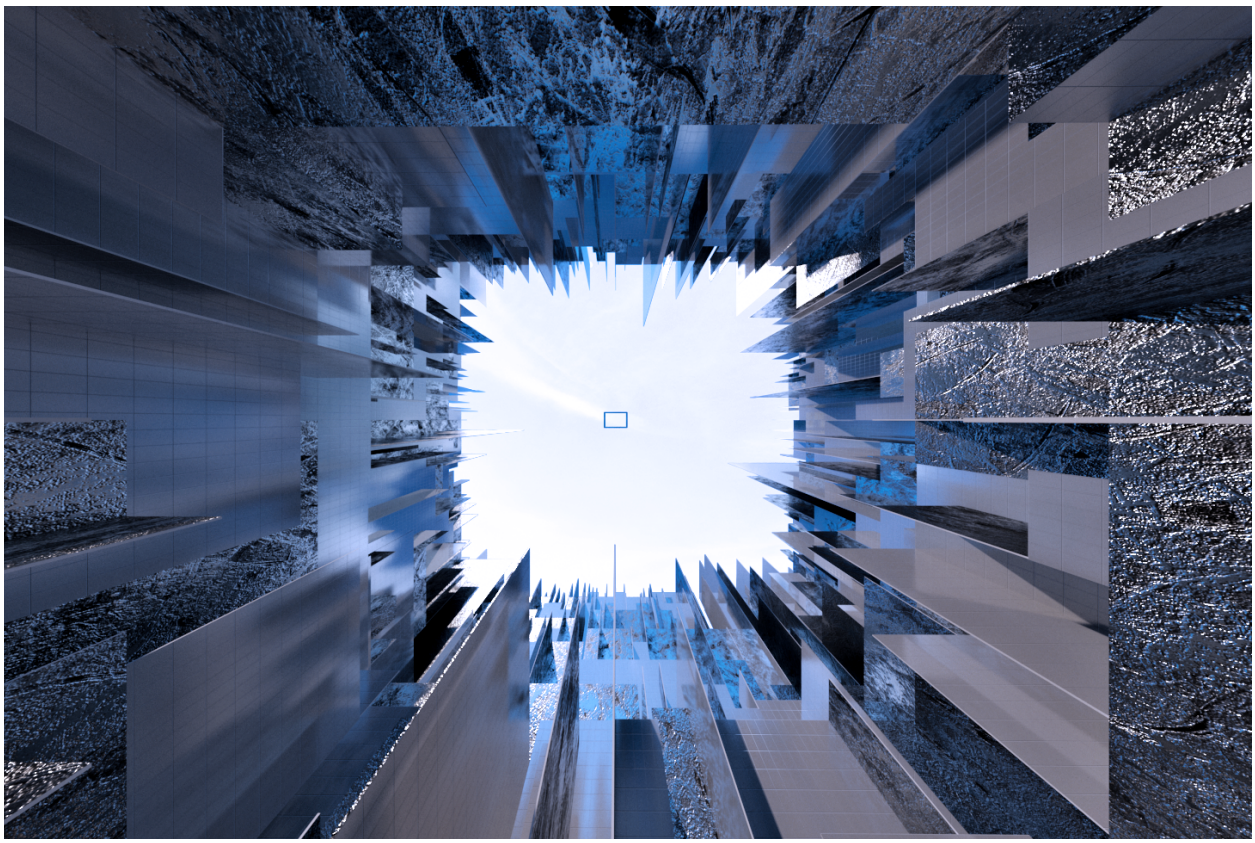
Esta cidade é como o espelho em Balaustina um escape à realidade e tal como um manto de fantasia, possibilita retirarem dela apenas o belo.

Blava facilita a cada habitante a sua utopia particular, tudo



[fig.78] Giovanni Paolo Panini: Ancient Rome, 1757; [Fotografia da autora]

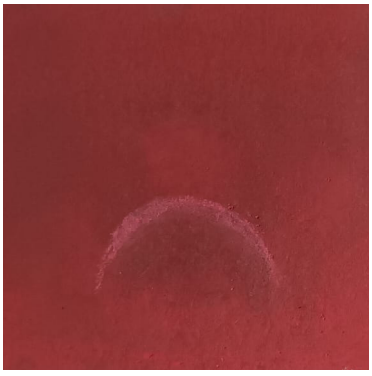




com que sonham na paralela e real Flava, mas a maior qualidade da cidade do intátil é criar a distância que permite aos habitantes definiram com precisão tudo o que lhes é precioso no mundo real.

[fig.79] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Blava, meios digitais. pág. anterior.

[fig.80] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Blava, meios digitais. pág. anterior.



PURPUREA



no final – a cidade errante

O sol já se pôs, o protagonista está sentado, pensativo, no centro de um amplo prado. É o único ocupante presente esta noite. À luz ténue, que ainda persiste, observa dedicadamente um minúsculo objeto, algo entre um peixe, um ovo e uma casa. No chão, do seu lado direito, emergindo da terra, encontra-se uma tomada em alumínio, a sua presença tranquiliza-o, relembra-o que há uma linha a conectá-lo a outro ser humano. Após alguns minutos de diligente estudo do pequeno objeto, o protagonista conecta-o à tomada e pressiona o único botão. Imediatamente este começa a ganhar dimensão, até tomar proporções humanamente habitáveis. A casa é um espaço desdobrável, capaz de se mover sobre qualquer superfície como uma lagarta, cada espaço é composto segundo as características particulares da pessoa a que vai pertencer, sem que nada esteja a mais. Esta casa, em específico, é translúcida, com as luzes apagadas é possível destacar claramente a lua no céu negro, por outro lado, iluminada, a casa surge pelo exterior como um sol noturno.

[fig.81] desenho da autora: atmosfera de Purpurea, pastel seco sobre papel. pág. anterior.

[fig.82] Aldo Rossi: Teatro del Mondo, 1979; [Antonio Martinelli]. pág. anterior.

Após o término da montagem da casa, senta-se com o "For Whom the Bell Tolls", e na primeira página lê:

> "No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main; if a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were; any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee."[1]

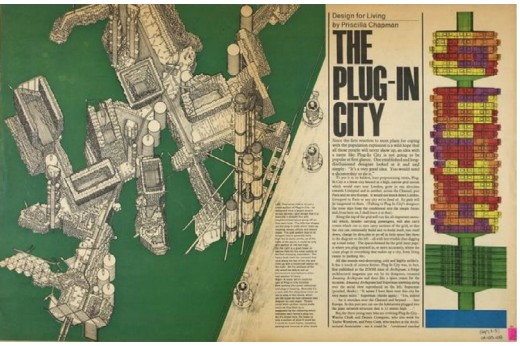
...

Muitas são as formas como uma cidade pode expressar movimento, como por exemplo: com a simples alteração natural da

1 DONNE, John – Devotions Upon Emergent Occasions. Cit. por HEMINGWAY, Ernest – For Whom the Bell Tolls. Antes da primeira página. Tradução da autora: "Nenhum homem é uma ilha, por si só; cada homem é um fragmento do continente, uma parte de um todo; se um pedaço fosse arrastado para o mar, a Europa ficaria diminuída, como ficaria um promontório, como ficaria a casa dos teus amigos ou a tua própria; a morte de qualquer Homem diminui-me, porque eu faço parte da humanidade, e por isso nunca ouses perguntar por quem os sinos dobram; eles dobram por ti."



[fig.83] Ron Herron, Archigram: A Walking City, 1964;



[fig.84] Peter Cook, Archigram: Plug-in City, 1964;

2 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis, p. 73

sua paisagem, mas também com a deslocação da cidade como um todo, como acontece com Flava, que se move pelo céu, ou com a Walking City [fig.83], e ainda com a moção da cidade ao longo de um, ou vários eixos fixos, como acontece com Veneta e também com a Plug-in City dos Archigram [fig.84]; no caso de Purpurea é através da total independência entre as suas partes e da sua condição errante. Paralelamente, há também as cidades definidas pela ausência de movimento, por uma total e permanente existência estática, assim é Sofrónia, cuja condição é evidenciada pela sua incapacidade de acompanhar a sua outra metade, sem a qual não pode viver.

> "Assim todos os anos chega o dia em que os operários arrancam os frontões de mármore, deitam abaixo as paredes de pedra, os pilares de cimento, desmontam o ministério, o monumento, as docas, a refinaria de petróleo, o hospital, e carregam-nos em reboques de grandes camiões para seguirem de praça em praça o itinerário de todos os anos. Aqui fica a meia Sofrónia das barracas de tiro ao alvo e dos carrosséis, com o grito suspenso da naveta da montanha-russa do avesso, e começa a contar quantos meses, quantos dias deverá aguardar antes que retorne a caravana e recomece a vida inteira"[2]

Sofrónia chama a nossa atenção, para o facto de que, constantemente, ignoramos o necessário pelo supérfluo, e, consequentemente, de que não conhecemos a natureza do nosso próprio bem-estar. Tomamos determinados aspetos do nosso habitat como garantidos, ao ponto de nos esquecermos que propósito cumprem, em primeiro lugar, e que, como tudo, são mutáveis. Várias cidades, de "Cidades Invisíveis", revelam

a sua essência, ao permitirem a alteração constante do seu espaço e perspetiva: em Esmeraldina[3] todos os dias a rotina é alterada por um percurso diferente, é uma cidade de nómadas, que cada habitante cruza diariamente sem nunca pisar o mesmo chão; em Eufémia[4] a experiência de cada indivíduo vê-se mutada ao entrar em contacto com a do outro; por sua vez em Eutrópia[5] cada habitante vive repetidamente a mesma existência mudando apenas o cenário, mantendo a cidade num estado neutro sempre igual a si própria; Cloé[6] desenha-se nas histórias que se trocam com olhares, e em Ersília[7] essas histórias concretizam-se em fios, que se mantém muito tempo depois da cidade já não o ser; e finalmente Irene[8] que só existe quando vista à distância. Também Purpurea se define pelo percurso dos seus habitantes, isto é, ao ser por essência movimento, também incorpora por princípio Esmeraldinas, Eufémias, Eutrópias, Cloés, Ersílias e Irenes. Purpurea conhece-se da perspetiva particular de cada olhar; como cada indivíduo é condicionado de uma forma díspar do próximo, conhece-se de uma infinitude de ângulos, não disponíveis a outras cidades. No entanto, cada imagem revela somente uma ínfima parte da cidade, que é, por defeito de fabrico, indefinível e incomunicável. Cada imagem produzida traduz-se na cápsula, casa de cada habitante, isto é, corresponde a uma porção rara e precisa da cidade errante. No início do capítulo relativo à exatidão em "Seis propostas para o próximo milénio" Italo Calvino escreve:

> "A precisão para os antigos egípcios era simbolizada por uma pluma que servia de peso no prato da balança onde se pesam as almas. [...] O hieróglifo de Maat indicava também a unidade de comprimento, os 33

3 CALVINO, I. – Cidades Invisíveis, p. 99
4 CALVINO, I. – Cidades Invisíveis, p. 47
5 CALVINO, I. – Cidades Invisíveis, p. 74
6 CALVINO, I. – Cidades Invisíveis, p. 61
7 CALVINO, I. – Cidades Invisíveis, p. 86
8 CALVINO, I. – Cidades Invisíveis, p. 135

9 CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 73.





centímetros do tijolo unitário, e também, a nota fundamental da flauta."[9]

[fig.85] colagem da autora: Purpurea à distância, técnica mista. pág. anterior.

[fig.86] colagem da autora: Purpurea pela metade, técnica mista. pág. anterior.

Ressalte-se, neste pequeno excerto, a associação entre a ideia de precisão e a ideia de uma unidade primária, original e por princípio *indivisíve*l; isto é, parte-se do pressuposto de que para sermos capazes de determinar a forma mais aproximada possível de qualquer coisa, é necessário conhecermos a sua forma original, aquela a que podemos comparar todas as subsequentes e catalogá-las em cada uma das nossas bibliotecas universais de formas e outras coisas. Em "Cidades invisíveis" Polo explica esta noção a Kublai, e acrescenta simultaneamente outro elemento – a ideia de que, ao partir do objeto original, para que outros façam sentido, este vai perdendo a sua forma na imaginação, ou seja, a sua imagem fundamental vai-se misturando com outras:

"– Sire, já te falei de todas as cidades que conheço.

– Falta uma de que nunca falas. [...]

– Para distinguir as qualidades das outras, tenho de partir de uma primeira cidade que está implícita. Para mim é Veneza.

– Deverias então começar todos os relatos das tuas viagens pelo princípio, descrevendo Veneza tal como ela é, toda, sem omitir nada do que dela recordas.

As águas do lago tinham-se encrespado um pouco; o reflexo dos ramos do antigo palácio dos Sung quebrava-se em reverberações cintilantes como folhas a boiar.

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

10 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis, p. 98

a pouco."[10]

No mesmo capítulo de "Seis propostas para o próximo milénio", Italo expande ainda um pouco mais sobre esta ideia, ao colocar o infinito como potencialmente oposto à exatidão, isto é, a partir do momento em que se inicia a deturpação do objeto original não há limites relativamente à forma que este pode tomar. Italo refere-se mesmo à divisa de Borges que descreve o infinito como "conceito que corrompe e altera todos os outros"[11] – o infinito como agente que perturba o estado concreto das coisas, transformando mesmo a mais sólida das ideias em algo ambíguo e, consequentemente, leve. Em suma, é como dizer que a expressão total de uma palavra/ideia está no espaço entre a sua versão unidimensional e a sua forma no infinito. No nosso caso concreto a cidade é o infinito, e para compreendermos o nosso lugar no espaço inconcebível é necessário estabelecermos parâmetros precisos e a cada instância ter a certeza que eles se mantêm indispensáveis. O título do livro "a condição humana"[12] de Hannah Arendt deve-se à ideia, da autora, de que o Homem é condicionado por tudo aquilo com que entra em contacto, inclusive os próprios objetos que produz. Nesse sentido a forma que escolhemos dar à casa é de extrema importância, pois condiciona não só a nossa própria pessoa, como a imagem de todas as casas subsequentes.

...

O objetivo desta cidade é funcionar como um antídoto à uniformidade e à estagnação, que parte inevitavelmente, por combater a ideia de que há um destino universal capaz de satisfazer as necessidades de todos os Homens. Esta cidade é dedicada aos seres isolados, àqueles que não se revêm em todos

11 BORGES, Jorge Luis – Outras Inquirições. Cit. por ZELLINI, Paolo – Breve storia dell'inifinito. Cit. por CALVINO, Italo – Seis propostas para o próximo milénio, p. 86. Contexto: "Um dos livros italianos que mais li e reli e que mais me fez meditar, é a *Breve storia dell'infinito* de Paolo Zellini (Milano, Adelphi,1980) que abre com a famosa invectiva de Borges contra o infinito, conceito que corrompe e altera todos os outros", ..."

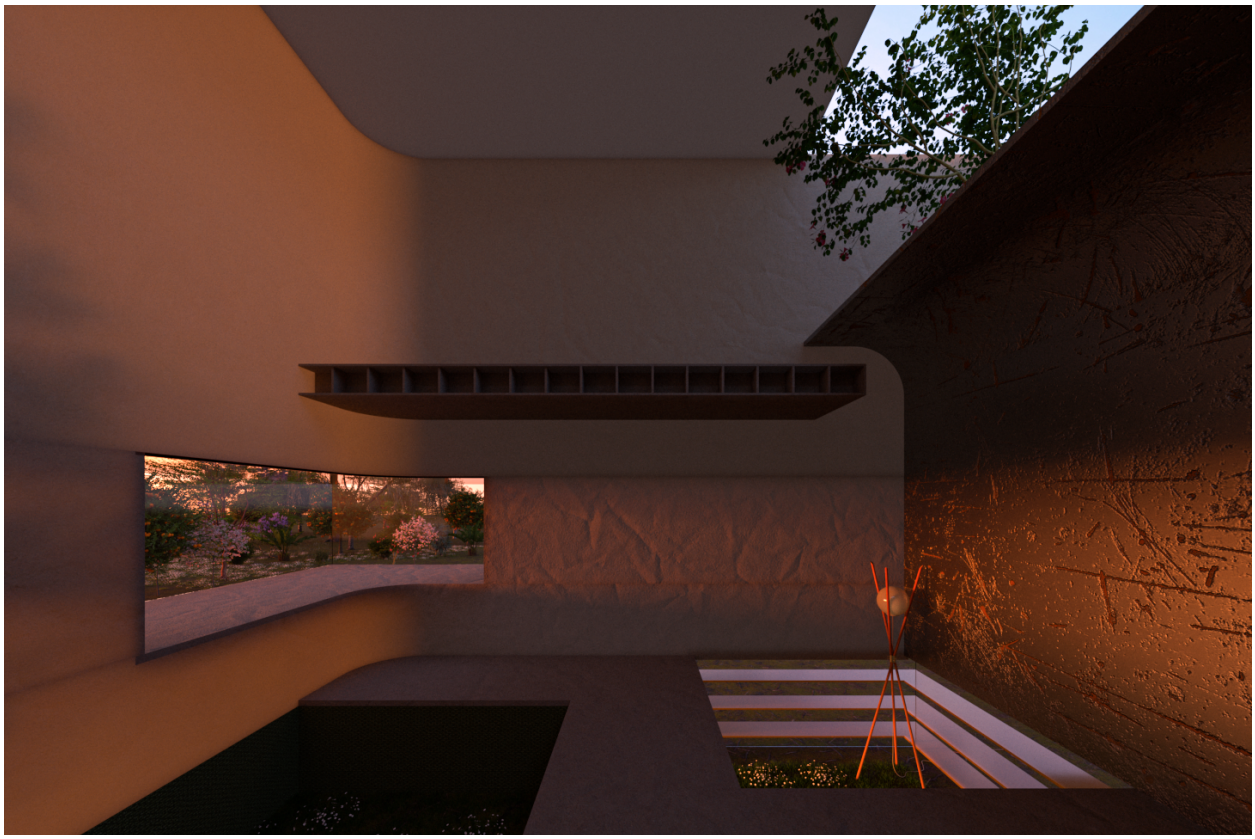
12 ARENDT, HANNAH – a condição humana. p. 17

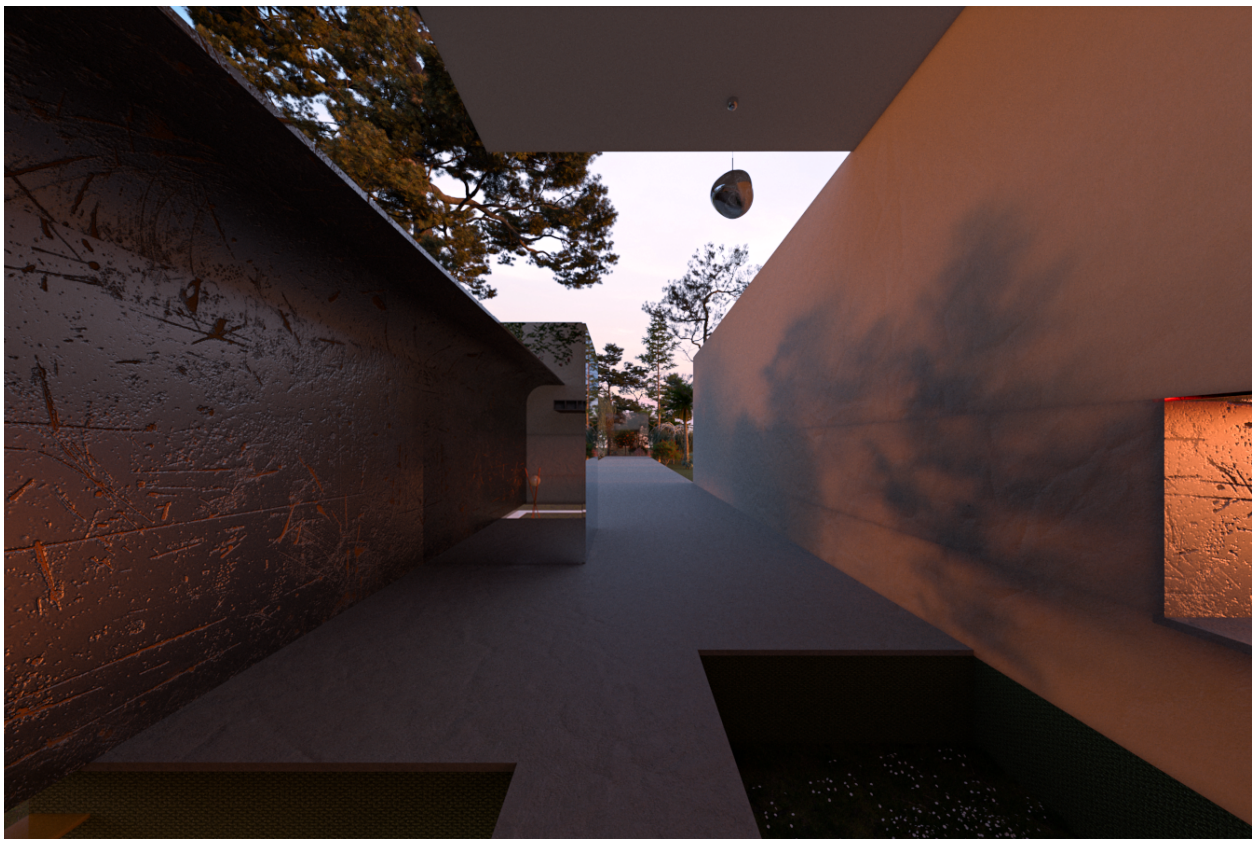
os outos lugares, quer seja permanente ou momentaneamente, ou que estão somente interessados em conhecer a imagem da sua cidade particular. Nesse contexto a obra que encabeça Purpurea não poderia deixar de ser o "Teatro del Mondo" de Aldo Rossi [fig.82]. Num artigo intitulado: "L'éphémère est éternel. Aldo Rossi in Venice", Tafuri utiliza uma observação, proferida pelo próprio arquiteto, relativamente ao seu projeto:

> "In fact. "In the state of Maine", wrote Rossi in the introduction to his project, "on the north American coast there are still some marvellous, very tall constructions – old lighthouses – which are more properly the homes of light, which observes and is observed". The baptistry has therefore been turned into a lighthouse, into a geometric object, by its Vitruvian codification, which attracts sight and enables us to see.
>
> This is where one of the most original Rossian themes returns: formal reduction and the reference to the cruel purity of the childlike gaze as an exaltation of a formal event. The Venetian "theatre" is in fact destined to appear and to disappear; even this condition has to be assumed as a material in its composition."[13]

13 TAFURI, Manfredo – L'éphémère est éternel. Aldo Rossi in Venice. Domus 602. Tradução da autora: "De facto. "No estado do Maine", escreveu Rossi na introdução ao seu projeto, "na costa norte americana existem ainda algumas construções maravilhosas e muito altas - antigos faróis - que são mais propriamente as casas da luz, que observam e é observadas". O batistério foi assim transformado em farol, num objeto geométrico, pela sua codificação vitruviana, que atrai o olhar e permite ver.
É aqui que regressa um dos temas rossianos mais originais: a redução formal e a referência à pureza cruel do olhar infantil como exaltação de um acontecimento formal. O "teatro" veneziano está, de facto, destinado a aparecer e a desaparecer; mesmo esta condição tem de ser assumida como um material na sua composição."

De igual forma, cada habitante de Purpurea, cada bocadinho de cidade, é um farol, um ser solitário e invulgar, destinado "a observar e ser observado", a chamar atenção, para a sua biblioteca irreplicável, de formas e outras coisas. A segunda parte da observação de Tafuri remete-nos para a questão entre a forma e o significado, igualmente observada por Italo Calvino; a diferença, é que enquanto Italo procura a realidade das coisas, além do nome que lhes é aplicado, Rossi apoia-se sobre a nossa

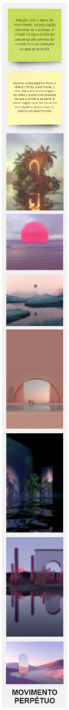




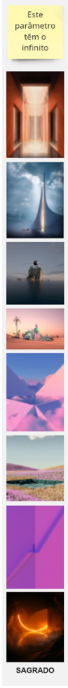
associação entre determinadas formas e narrativas para alimentar o poético e fantasioso na sua arquitetura; por outro lado há ainda a já mencionada perspetiva de Hannah Arendt que atenta estabelecer como é que as criações humanas e os seus significados por sua vez nos influenciam de volta. Todas requerem uma reflexão cuidada entre a imaginação humana e o mundo que habitamos, entre a utopia e o espaço concreto, isto é, todas se revelam subtilmente leves ao comunicarem entre o etéreo, o abstrato, e a nossa opaca e pesada realidade. Purpúrea procura incessantemente o "Teatro del Mondo" que viaja eternamente entre os dois reinos.

[fig.87] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Purpurea, meios digitais. pág. anterior.

[fig.88] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Purpurea, meios digitais. pág. anterior.

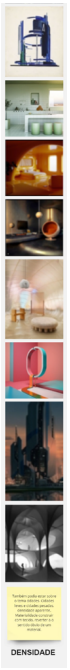


MOVIMENTO PERPÉTUO



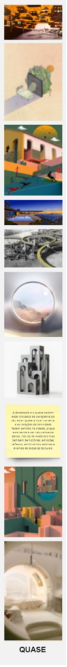
SAGRADO


INSIDE OUT



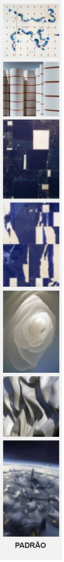
DENSIDADE


RESPIRA-ME (ATMOSFERA)


QUASE


ABSURDO


CID. LINEAR


PADRÃO





LOST IN TRANSLATION

AGUA



DESERTO



FLORESTA



GELO



CIDADE



DESFILADEIRO



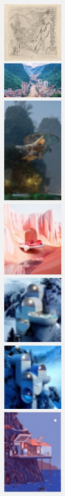
SOCALCOS



CEU



MONTANHA



MOVIMENTO



VIRTUAL



epílogo

O presente epílogo pretende, numa primeira parte, apresentar uma reflexão sobre o processo de trabalho ao longo da dissertação, nomeadamente sobre a determinação dos temas e do corpo de referências tanto visuais como literárias; numa segunda parte põe em evidência as conexões entre as várias cidades; e finalmente, numa terceira, dá-se a despedida do protagonista.

[fig.89] esquema da autora, pág. anterior.

reconhecimento preliminar

Como mencionado no prólogo, cada cidade foi pensada como consequência de um jogo de associação de várias imagens relativamente desconhecidas, de entre as quais se destaca o trabalho do estúdio Antireality. Isto é, foram reunidas imagens, que iam de encontro, à intenção que a autora tinha, para a presente dissertação, tendo estas sido associadas a uma série de temas que foram surgindo ao longo deste processo, tanto conceptuais – como o sagrado, o reflexo, o sublime, ... – ou relativos a uma tipologia de lugar – como a cidade, a floresta, a montanha, ... – Podemos observar este processo na figura 89. Seguidamente procurou-se corresponder a cada tema conceptual uma tipologia de lugar, num encaixe que produziu organicamente nove associações.

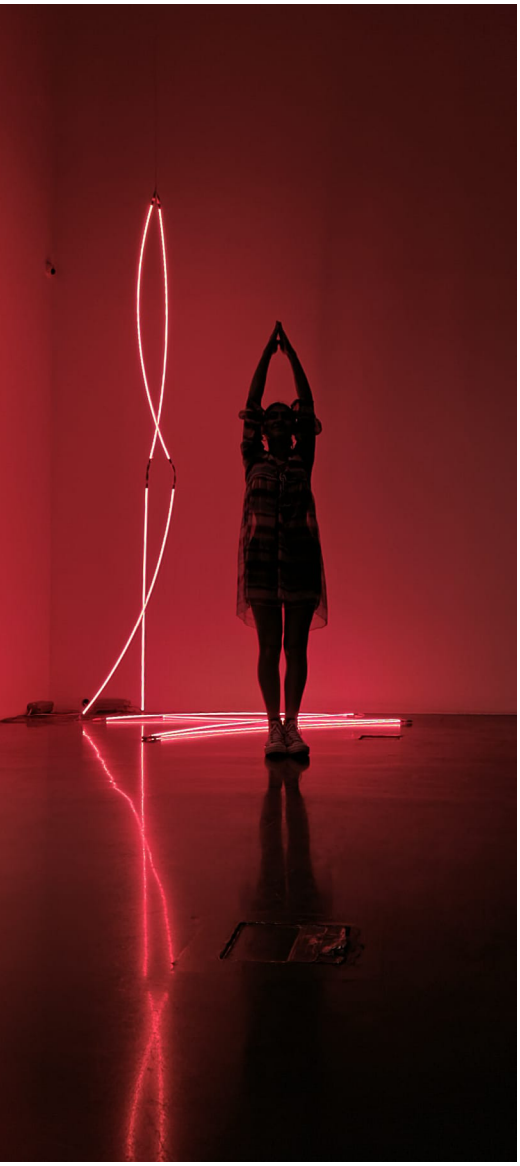
Já com os temas e tipologia do lugar definidas, as cidades foram desenhadas, relativamente a uma localização específica na Terra. Foi decidido não mencionar estas localizações ao explorar cada cidade, no sentido de manter as utopias criadas o mais oníricas possível; isto é, para que elas sejam plausíveis, para que se façam sentir próximas, é necessário, claro, que se ancorem na realidade, mas não que sejam enclausuradas ou tipificadas por ela. Tendo em vista que todas as cidades estão pensadas para um número inestimável de anos no futuro, a associação entre as



[fig.90] Antireality: Waterful Temple, 2018; [Antireality].

1 CALVINO, Italo – Cidades Invisíveis p. 85

2 HANSEN, Kathryn – "Namib Sand Sea". Nasa Earth Observatory.



[fig.91] François Morellet: Lamentable, 2005; ao lado da irmã da autora da presente dissertação: Marta Fraga. [Fotografia da autora].

cidades e a sua envolvente é maioritariamente baseada em fatores estéticos e emocionais, ao invés de socioeconómicos e culturais, ainda porque, à exceção de Lutea, cidade da densidade, todas as outras foram pensadas para locais escassa, ou totalmente inabitados atualmente.

À posteriori, é possível admitir que os locais que a autora teve a oportunidade de visitar tendem a manifestar-se de forma mais concreta nas respetivas utopias, em comparação com aqueles que entrou em contacto por imagens; é o caso do desfiladeiro de los Bejos, no relato do protagonista e na relação com Otávia[1], em Balaustina; a inevitável escolha de Nova York, como ícone de todas as outras cidades, para representar não só a densidade, mas a obra de Zobernig; e a visão extenuante, dos túneis nos Alpes, na cidade do absurdo. Os restantes lugares continuam a manter uma forte relação gráfica entre a obra e a envolvente, mas não necessariamente sensorial. Estes são: o deserto do Namibe, que é considerado o primeiro, o mais velho no nosso planeta[2], sobre o qual foi pensada Arantia; a tortuosa costa da Noruega, na qual se encontra a parte da cidade representada na "Veneta à distância"; e finalmente na floresta na Costa Rica, com vista sobre o vulcão Arenal, onde já pode Viridis estar a germinar; as restantes cidades, por natureza, não têm uma localização exata.

a obra inspiração

Paralelamente foram escolhidas também, a série de nove obras que serviriam como inspiração para cada uma das cidades, privilegiando peças que seriam capazes de sintetizar o conceito ou a atmosfera ambicionada para determinado lugar. Das nove peças escolhidas, seis são tendencialmente abstratas enquanto

as restantes três divergem nesse sentido ao manterem associada à sua forma uma narrativa. Para o Artista, bem como para o Arquiteto, as emoções tomam frequentemente a forma de espaços. Esta sensação – de se deixar percorrer, da sugestão de uma atmosfera que ultrapassa a dimensão da obra – que para a autora é talvez a característica fundamental na conexão com a arte, é, por exemplo, evidente na peça "Lamentable" [fig.91], de François Morellet, e nas peças de Dan Flavin e William Turner: "monument for Vladimir Tatlin" [fig.92] e "Sun Setting Over a Lake" [fig.93], respetivamente. Nesse sentido, sempre que possível, as imagens utilizadas foram capturadas pela autora, adicionando inerentemente à obra, a conexão entre a peça e o observador.

A escolha de Italo Calvino como principal referência literária foi para a autora inevitável; o livro "Cidades Invisíveis", poderá ser acusado de ser alma de todos os Atlas e logicamente de conter já todas as cidades, senão todos os pensamentos. É o livro que a autora levaria consigo para se perder no Namibe, no Ártico, no meio do oceano, ou no espaço. Subsequentemente fez também sentido para a autora estudar tanto "Palomar" como "Seis propostas para o próximo milénio", completando a visão do escritor. Para cada um dos livros de Italo Calvino, mencionados na presente dissertação, foi realizada uma tabela, associando sucintamente as relações entre as várias cidades e cada um dos capítulos nos três livros. Tendo em conta que, no decorrer do presente ensaio, já refleti sobre as relações cujo impacto foi mais relevante, deixo aqui apenas a versão sistematizada dessa importante associação. Enquanto as primeiras duas tabelas [fig.94-95] apontam a conexão imediata entre os dois textos, a última [fig.96] assume essa mesma



[fig.92] Dan Flavin: monument for Vladimir Tatlin, 1964; [Fotografia da autora].



[fig.93] William Turner: Sun Setting Over a Lake, 1840; [Domínio Público].

	sagrado	reflexo	sublime	densidade	avesso	absurdo	distância	intátil	errante
As cidades e a memória. 1.								X	
As cidades e a memória. 2.		X							
As cidades e o desejo. 1.		X						X	
As cidades e a memória. 3.									
As cidades e o desejo. 2.									
As cidades e os sinais. 1.						X			
As cidades e a memória. 4.									
As cidades e o desejo. 3.				X			X		
As cidades e os sinais. 2.								X	
As cidades subtis. 1.					X				
As cidades e a memória. 5.		X							
As cidades e o desejo. 4.					X		X		
As cidades e os sinais. 3.						X			X
As cidades subtis. 2.							X		X
As cidades e as trocas. 1.									X
As cidades e o desejo. 5.									
As cidades e os sinais. 4.			X			X			
As cidades subtis. 3.			X					X	
As cidades e as trocas. 2.	X		X						
As cidades e os olhos. 1.		X							
As cidades e os sinais. 5.	X					X			
As cidades subtis. 4.			X						X
As cidades e as trocas. 3.			X						X
As cidades e os olhos. 2.									
As cidades e o nome. 1.						X			
As cidades subtis. 5.	X		X						
As cidades e as trocas. 4.			X						X
As cidades e os olhos. 3.		X			X		X		
As cidades e o nome. 2.									
As cidades e os mortos. 1.									
As cidades e as trocas. 5.						X	X		X
As cidades e os olhos. 4.		X							
As cidades e o nome. 3.									
As cidades e os mortos. 2.		X							
As cidades e o céu. 1.						X			
As cidades e os olhos. 5.			X						
As cidades e o nome. 4.						X			
As cidades e os mortos. 3.		X							
As cidades e o céu. 2.		X							
As cidades contínuas. 1.									
As cidades e o nome. 5.							X		X
As cidades e os mortos. 4.		X							
As cidades e o céu. 3.	X								
As cidades contínuas. 2.									
As cidades ocultas. 1.					X				
As cidades e os mortos. 5.		X							
As cidades e o céu. 4.				X	X				
As cidades contínuas. 3.									
As cidades ocultas. 2.									
As cidades e o céu. 5.	X								
As cidades contínuas. 4.									X
As cidades ocultas. 3.									
As cidades contínuas. 5.					X				
As cidades ocultas. 4.									
As cidades ocultas. 5.	X	X	X	X	X	X	X	X	X

conexão e verifica apenas a convicção com que se aplica.

[fig.94] tabela da autora, relativa à relação entre as cidades propostas e o livro de Italo Calvino "Cidades Invisíveis". pág. anterior.

o ínfimo fio que une todas as coisas

As nove cidades estão organizadas em três capítulos, naturalmente cada capítulo define-se por um determinado tema:

– o primeiro constitui a determinação dos princípios base começando naquele que a autora considera o mais fundamental no ato da criação – a paixão pela procura da beleza; apenas depois vem o tempo que condiciona inevitavelmente essa mesma procura e finalmente o sublime, critério capital para a sua existência. Este capítulo está organizado de modo que cada cidade esteja mais elevada relativamente à cota zero do que a anterior, como se pode verificar no esquema da figura 97.

– o segundo foca-se no padrão de criação da cidade utópica e no controlo que o Arquiteto possui sobre a formação da sua própria obra. A primeira cidade é desenvolvida ao longo de um vastíssimo período de tempo e consequentemente condicionada pelo desenho mais ou menos imutável à posteriori de milhares de autores; nesse sentido, a sua totalidade escapa à mão do Arquiteto sociedade, tendo em vista que grande parte dos projetos que definem a cidade são pensados pelo Arquiteto indivíduo, gerando uma cidade de todos, mas cuja criação não é necessariamente democrática; o projeto da segunda é assumidamente partilhado com o movimento espontâneo da natureza, isto é, um pouco mais democrático do que o anterior, no sentido em que força a renovação do espaço da cidade, mas menos porque retira o controlo da obra ao

			sagrado	reflexo	sublime	densidade	avesso	absurdo	distância	intátil	errante
As férias de Palomar	Palomar na Praia	Leitura de uma onda		X							
		O seio nu			X						
		A espada do sol							X	X	
	Palomar no jardim	Os amores das tartarugas			X						
		O assobio do melro									
		O prado infinito								X	
	Palomar observa o céu	Lua da tarde									
		O olho e os planetas									
		A contemplação das estrelas							X		
Palomar na Cidade	Palomar no terraço	Do terraço							X		
		A barriga da osga									
		A invasão dos estorninhos									X
	Palomar vai às compras	Um quilo e meio de banha de ganso	X								
		O museu dos queijos					X				
		O mármore e o sangue	X								
	Palomar no jardim zoológico	A corrida das girafas			X						
		O gorila albino			X						
		A odem dos escamíferos			X						
Os silêncios de Palomar	As viagens de Palomar	O canteiro de areia							X		
		Serpentes e caveiras						X			
		A pantufa desirmanada		X							
	Palomar na sociedade	Acerca do morder a língua									
		Acerca dos jovens								X	
		O modelo dos modelos	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	As meditações de Palomar	O mundo observa o mundo							X		
		O universo como um espelho		X							
		Como aprender a estar morto									

	sagrado	reflexo	sublime	densidade	avesso	absurdo	distância	intátil	errante
1. Lightness									
2. Quickness									
3. Exactitude									
4. Visibility									
5. Multiplicity									

Arquiteto; enquanto a terceira garante por princípio que o controlo do Arquiteto sociedade sobre a obra é o mais absoluto possível, produzindo a cidade mais democrática, mas não necessariamente a mais razoável.

– o terceiro continua em parte com o tema anteriormente mencionado, mas focando-se na forma como somos condicionados pelas nossas próprias criações sejam elas concretas ou imaginadas. A primeira cidade concentra-se na perceção da realidade quando comparada à utopia, a segunda na falácia, incompletude da utopia e a terceira no impacto, na forma como a utopia original condiciona as subsequentes.

[fig.95] tabela da autora, relativa à relação entre as cidades propostas e o livro de Italo Calvino "Palomar". pág. anterior, metade superior.

[fig.96] tabela da autora, relativa à relação entre as cidades propostas e o livro de Italo Calvino "Seis propostas para o próximo milénio". pág. anterior, metade inferior.

Além de estarem seccionadas por capítulos as cidades foram pensadas para constituir um mosaico e estão também organizadas na vertical [fig.98]:

– Ao primeiro grupo correspondem as cores laranja, amarelo, tal como no primeiro capítulo, está organizado de modo que cada cidade esteja mais elevada relativamente à cota zero do que a anterior, como se pode verificar no esquema da figura 97. São as mais densas e materiais as bases dos seus respetivos capítulos.

– Ao segundo grupo, o azul, verde, cabe a ilusão, isto é, todas comportam um aspeto que as faz difícil de ler ou projetam ser algo que não são. Na primeira cidade repetem-se infinitamente imagens que não correspondem necessariamente à realidade, a segunda muda de forma, tornando difícil o seu reconhecimento após algum tempo, a última é quase o oposto, projeta uma imagem que podia

ser real, mas não é. Quanto menos concreta é a matéria da cidade mais sólida é a imagem da mesma.

– o terceiro grupo, o índigo, vermelho, púrpura, é similar ao tema geral do terceiro capítulo apenas abordado por um angulo diferente; baseia-se em estimular o proveito que podemos retirar sobre o domínio das nossas próprias criações.

Dentro de cada grupo as cidades laranjas são mais sólidas, aquelas cujo conceito é mais terreno e presente, essencial e inevitável. As verdes/azuis são conceitos menos palpáveis, mas ainda de um enorme teor físico, mesmo Blava, que ao eliminar um aspeto fundamental da nossa experiência do real coloca-o em evidência. As roxas/vermelhas focam-se na fragilidade do concreto. As mesmas cores e significados que associei às três "áreas temáticas"[3] em "Palomar": a descritiva, a narrativa e a meditativa, respetivamente. [Fig. 95]

3 CALVINO, Italo – Palomar, p. 131

Podem ainda ser verificados outros paralelismos, de diversos valores, sobre as mesmas cidades, tais como:

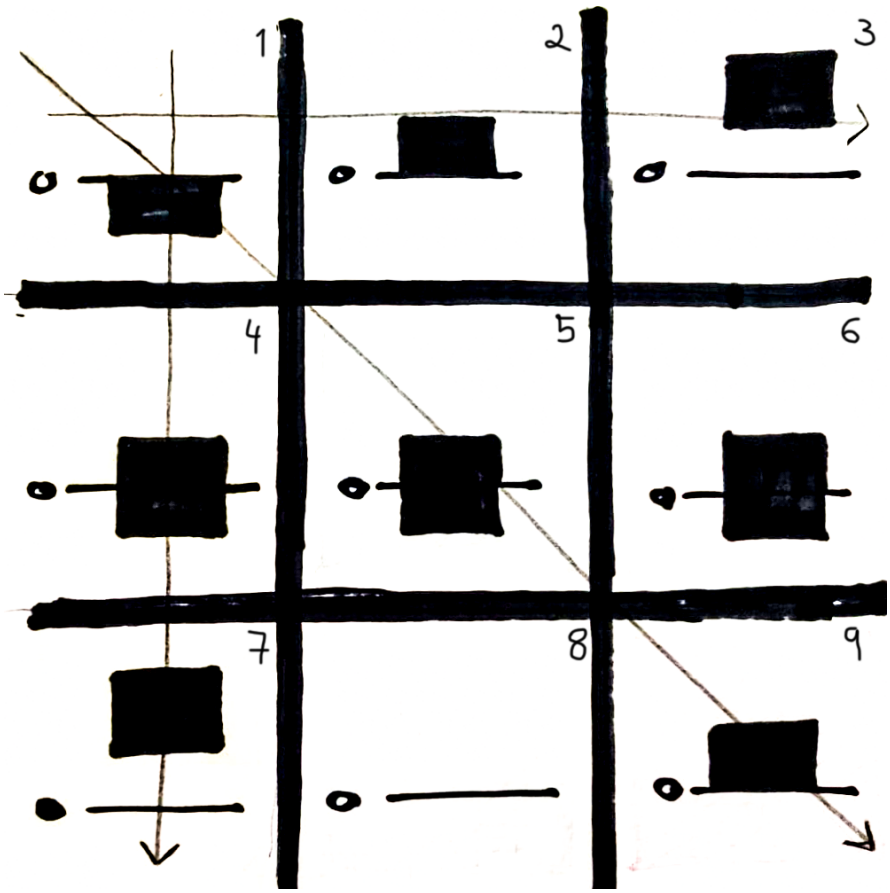
– Lutea, Blava e Rubra têm como base o quadrado, enquanto Veneta, Viridis e Purpurea têm em comum a curva;

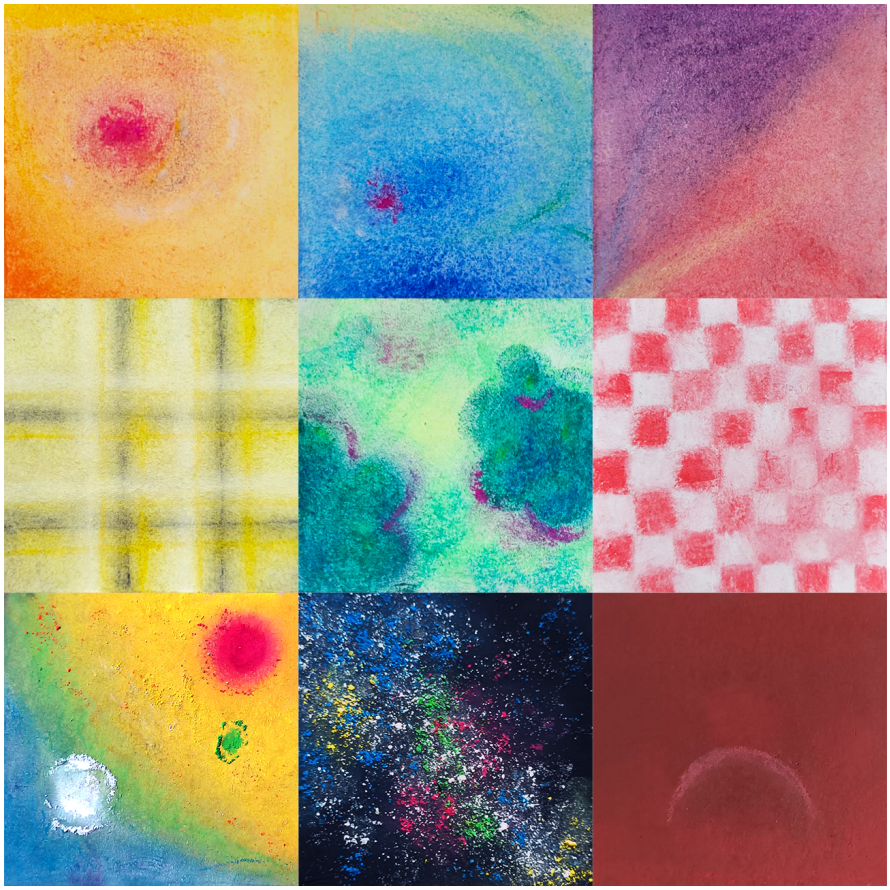
– Balaustina, Flava e Blava formam uma sequência refletindo primeiro sobre a necessidade do terrível, do oculto, da dualidade e da ambiguidade e depois, por consequência, sobre a multiplicidade e incongruência implícitas à utopia;

– finalmente, Arantia, Balaustina e Purpurea partilham o facto de procurarem o equilíbrio entre a beleza e o exercício da vida pragmática, da função.

o protagonista

Em criança o protagonista viu um documentário na National Geographic, sobre as formas possíveis de como a Terra poderia vir a conhecer o seu fim. Um dos nossos potenciais fins comtemplava a absorção do nosso planeta por um buraco negro. Não sendo possível garantir o que poderá acontecer em tal eventualidade, o documentário ilustrou este evento com um curto vídeo da vida normal numa cidade; o vídeo sofria uma impactante mas breve distorção da imagem e voltava à forma natural, enquanto o narrador explicava algo similar, que era possível sentirmos o breve impacto da dissolução da nossa existência como a conhecíamos, e no momento seguinte estarmos de volta às nossas vidas normais. A tradução gráfica desta ideia perturbou obstinadamente o protagonista, permanentemente marcado pelas imagens que, entretanto, já estavam enraizadas na sua imaginação. Ele pensou no que aconteceria a cada uma das centenas de pessoas, cujo corpo havia acabado de sofrer a brutalidade da distorção da sua própria imagem, como se a imagem e o corpo que representa fossem uma e a mesma coisa. Desse dia em diante o protagonista foi assombrado pela ideia de que todos os objetos que conhecia como concretos podiam a qualquer instante revelar-se apenas imagens, imateriais, ilusões passíveis de serem destituídos da sua forma e volume que ocupam no espaço a qualquer instante. Esta ideia já é perturbadora por si só, mas imaginemos que este fenómeno afeta todos os objetos ao mesmo tempo, que podemos ser reduzidos a um lugar sem espaço, instantaneamente metamorfoseados numa só matéria, subjugados ao mesmo vazio, com todas as outras coisas, uma amálgama infinita e senciente sem forma ou propósito.


1
2
3
4
5
6
7
8
9



No entanto persiste “Diante da cal de uma parede que nada o impede de imaginar infinita”[4].

[fig.97] esquema da autora, pág. anterior, metade superior.

[fig.98] mosaico de atmosferas, pág. anterior, metade inferior.

4 BORGES, Jorge Luis – Conjurados, p. 35

referências

bibliografia

ARENDT, Hannah – **a condição humana**. 10ª edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001.

BORGES, Jorge Luis – **Conjurados**. 1ª edição. Matosinhos: QuidNovi, 2010.

BORGES, Jorge Luis – **O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam**. In "Ficções". 2ª edição. Lisboa: Quetzal Editores, 2020.

BURKE, Edmund – **A Philosophical Inquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful**. Londres: Thomas M. Lean, 1823.

CAIN, James M. – **Serenade**. New York: SIGNET BOOKS, 1950.

CALVINO, Italo – **Cidades Invisíveis**. 4ª edição. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015. p. 85

CALVINO, Italo – **O Barão Trepador**. Linda-a-Velha: Bárbara Palla e Carmo, 2000.

CALVINO, Italo – **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2001.

CALVINO, Italo – **seis propostas para o próximo milénio**. 1ª edição. Lisboa: Editorial Teorema, 2006.

CAMÕES, Luís de – Descalça vai para a fonte. In **Mário Soares Os Poemas da Minha Vida**. 2ª edição. Lisboa: Público, 2005.

CAMUS, Albert – **El mito de Sísifo**. 1 ª Edição. Madrid: Alianza Editorial. 1981.

CHILLIDA, Eduardo – **Escritos**. 2 ª Edição. Madrid: La Fábrica, 2016.

DOSTOIEVSKY, Fyodor – **The Karamazov Brothers**. 1ª edição. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2007.

ESPUELAS, Fernando – **Madre Matéria**, 1ª edição. Lampreave Asociados: Espanha, 2009.

FRAMPTON, Kenneth – **Studies In Tectonic Culture: The Poetics Of Construction In Nineteenth And Twentieth Century Architecture**, 1ª edição. Massachusetts: Massachusetts Institute of technolog, 1995.

GREENBERG, Clement – **Art and Culture: Critical Essays**. Boston: Beacon press Boston, 1961.

HEGEL, Georg W. F. – **Cursos de Estética**. 2 ª Edição. São Paulo: Edusp, 2015.

HEMINGWAY, Ernest – **For Whom the Bell Tolls**. 1 ª Edição. New York: Charles Scribner's Sons, 1940.

HERBERT, Frank – **Dune: Messiah**. 1 ª Edição. New York: Ace, 2019.

HESS, Herman – **O Jogo das Contas de vidro**. 8ª edição. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2017.

HUXLEY, Aldous – **Admirável Mundo Novo**. Lisboa: Livros do Brasil.

ISHIGANI, Junya – **Freeing Architecture**. Tokyo: LIXIL Publishing / Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2018.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim O. – **Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s**. New York: Rizzoli, 1987.

KUBLER, George – **A forma do tempo: observações sobre a história dos objetos**. 1ª edição. Lisboa: Veja, 1990.

KUNDERA, Milan – **Insustentável Leveza do Ser**. 8ª edição. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2019.

KUSZTYK, Alexander – The "Marbelous" Movement: 1871-1922 Victorian England. In **Historical Narratives of Global Modern Art**, 1ª edição. New York: Routledge, 2023.

MATSUO, Bashô – O eremita viajante [haikus – obra completa]. 1ªedição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.

MORE, Thomas – **Utopia**. 3ª edição. Lisboa: Publicaçõoes Europa-América, 1995.

MURAKAMI, Haruki – **1Q84**. London: Vintage Books, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich – **Assim Falava Zaratustra**. Lisboa: Nova Fronteira, 2000.

ORWELL, George – **1984**. Lisboa: Antígona, 2012.

STRABO – **The Geography of Strabo Vol. VIII/VIII**. Boston: Harvard University Press, 1935.

ZUMTHOR, Peter – **Atmosferas: Entornos arquitectónicos - As coisas que me rodeiam**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

ZUMTHOR, Peter – **Thinking Architecture**. Basel: Birkhauser Verlag GmbH, 2010.

artigos em periódicos

CAIN, Abigail – What Was the First Abstract Artwork. *Artsy*. Online. (Abr. 2017) In: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-first-abstract-artwork [11.02.2024]

DANTO, Arthur C. – Crítica de arte após o fim da arte. *Revista de Estética e Semiotica*, Brasília, V. 3, Nº 1 (Jan/Jun. 2013) p. 82-98

HANSEN, Kathryn – "Namib Sand Sea". Nasa Earth Observatory. Online. (Nov. 2021) In: https://earthobservatory.nasa.gov/images/149130/namib-sand-sea [23.03.2024]

HERCULES, Andrew – How Many Chess Games Are Possible?. *Hercules Chess*. Online. (Set. 2023) In: https://herculeschess.com/how-many-chess-games-are-possible/ [11.02.2024]

JUDD, Donald – Specific Objects. *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*. New York: The Art Digest, 1965

MORRIS, Robert – Notes on Sulpture. *Battcock*. New York: E. P.

Dutton, 1968

TAFURI, Manfredo – L'éphémère est éternel. Aldo Rossi in Venice. *Domus 602*. Milão. (Jan. 1980) In: https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2023/05/02/aldo-rossis-teatro-del-mondo-in-venice.html [11.02.2024]

palestras

GOMES, Paulo Varela – **Do Sublime em Arquitetura**. FDUC. 2012. In: https://www.youtube.com/watch?v=DFzKt21KDig&t=2329s&ab_channel=RevistaNU [11.02.2024]

RODRIGUES, José Miguel – **aula de História da Arquitectura Moderna**. FAUP. 2019/20.

SANTOS, Boaventura de Sousa – **As cidades abissais: a arte entre as cidades das ausências e as cidades das emergências**. FAUP. 2020. In: https://www.youtube.com/watch?v=qxa1B7KJrPI&t=2444s&ab_channel=FAUP

filmografia

2077 – 10 Segundos para o Futuro. [Minissérie]. Realização de LisbonForce. 2018. 50 min por episódio.

Blade Runner 2049. [Filme]. Realização de Denis Villeneuve. 2017. 163 min.

Black Mirror. [Série]. Criada por Charlie Brooker. 2011-presente. 41-89 min p.e.

Brave New World. [Série]. Criada por Grant Morrison, Brian Taylor e David Wiener. 2020. 41-56 min p.e.

Castle in the Sky. [Filme]. Realização de de Hayao Miyazaki.

1986. 124 min.

Dark City. [Filme]. Realização de Alex Proyas. 1998. 100 min.

Dune. [Filme]. Realização de Denis Villeneuve. 156 min.

The Fifth Element. [Filme]. Realização de Luc Besson. 1997. 126 min.

High Rise. [Filme]. Realização de Ben Wheatley. 2015. 119 min.

The Hitchhiker's Guide to the Galaxy. [Filme]. Realização de Garth Jennings. 2005. 109 min.

The Holly Mountain. [Filme]. Realização de Alejandro Jodorowsky. 1973. 114 min.

Howl's Moving Castle. [Filme]. Realização de Hayao Miyazaki. 2004. 119 min.

Inception. [Filme]. Realização de Christopher Nolan. 2010. 140 min.

Interstellar. [Filme]. Realização de Christopher Nolan. 2014. 169 min.

Koyaanisqatsi: Life Out of Balance. [Filme]. Realização de Godfrey Reggio. 1982. 86 min.

Metropolis. [Filme]. Realização de Fritz Lang. 2010 (og. 1927). 148 min.

Mon Oncle. [Filme]. Realização de Jacques Tati. 1958. 120 min.

Spirited Away. [Filme]. Realização de Hayao Miyazaki. 2011. 125 min.

Synecdoche, New York. [Filme]. Realização de Charlie Kaufman. 2008. 123 min.

outras fontes audiovisuais

Dune. [registo sonoro original do filme do mesmo nome]. Composição por Sergei Hans Zimmer. 2021. 1:14:19 min. In: https://www.youtube.com/watch?v=uTmBeR32GRA&t=2600s&ab_channel=WaterTowerMusic [13.02.2024]

A Felicidade. [registo sonoro]. Composição por Tom Jobim e letra de Vinícius de Moraes. 1987. 3:51 min. In:https://www.youtube.com/watch?v=sTi1AMyPWQE&ab_channel=Ant%C3%B4nioCarlosJobim-Topic [13.02.2024]

The Isle of the Dead. [registo sonoro]. Composição e condução da orquestra por Sergei Rachmaninoff. 1929. 18:15 min. In: https://www.youtube.com/watch?v=g7Ez3TdzvaQ&ab_channel=RestorationArchive [13.02.2024]

Veridis Quo. [registo sonoro]. Composição por Daft Punk. 2001. 6:46 min. In: https://www.youtube.com/watch?v=HhZaHf8RP6g&ab_channel=DaftPunk [13.02.2024]

outras fontes

MoMA – Art and artists [online]. New York: MoMA, 2021. In: https://www.moma.org/collection/works/185728?artist_id=8412&page=1&sov_referrer=artist [13.02.2024]

Museu do Louvre – Louvre Collections [online]. Paris: Museu do Louvre, 2022. In: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010170688# [13.02.2024]

Faup – Siza Barroco [online]. Porto: Faup. In: https://www.sizabaroque.com/pt/sobre/ [13.02.2024]

iconografia

p.V [fig.0] Fernand Khnopff: Roses and Japanes Fan, 1885; [fotografia da autora]

prólogo

p.1 [fig.1] Barnett Newman: Jericho, 1968-69; [© The Barnett Newman Foundation / Adagp] In: https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cda4jB [15.03.2024]

p.2 [fig.2] Wassily Kandinsky: Vertical Accents, 1942; [fotografia da autora]

p.3 [fig.3] Joan Miró: Vines And Olive Trees, 1919; [fotografia da autora]

p.5 [fig.4] Claus Feldmann: Hydra, 2017; [fotografia da autora]

no deserto – a cidade sagrada, arantia

p.8 [fig.5] desenho da autora: atmosfera de Arantia, pastel seco sobre papel

p.10 [fig.6] Clyfford Still: 1950-W, 1950; [fotografia da autora]

p.13 [fig.7] Eduardo Chillida: Tindaya, 1993; [© Arup] In: https://daydreamtourist.com/tag/space/ [03.02.2024]

p.14 [fig.8] colagem da autora: Arantia à distância, técnica mista, fotomontagem com imagem do Google Street View.

p.14 [fig.9] colagem da autora: Arantia pela metade, técnica mista

p.15 [fig.10] Richard Serra: Sequence, 2006; em exibição no Cantor Arts Center na Universidade de Stanford, 2011; [© Nick Vossbrink] In: https://njwv.wordpress.com/2011/10/04/sequence/ [03.02.2024]

p.16 [fig.11] Peter Zumthor: Kolumba, 2003-07; [fotografia da autora]

p.17 [fig.12] Jesus Rafael Soto: Penetrable BBL Bleu, 1999; [© Jeremie Souteyrat / Louis Vuitton] In: https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/jesus-rafael-soto-penetrable-bbl-bleu [03.02.2024]

p.18 [fig.13] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Arantia, meios digitais

p.18 [fig.14] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Arantia, meios digitais

na água – a cidade do reflexo, veneta

p.20 [fig.15] desenho da autora: atmosfera de Veneta, pastel seco sobre papel

p.22 [fig.16] Francisco Infante-Arana: Hearts off Curved Space , 1979; [fotografia da autora]

p.23 [fig.17] Álvaro Siza Vieira: Fundação Nadir Afonso, 2015; [João Morgado] In: https://architizer.com/idea/1940821/ [03.02.2024]

p.24 [fig.18] Corbusier, Pierre Jeanneret: Planejamento urbano, projetos A,B,C,H, Argel, 1930; [Lucien Hervé © FLC/ADAGP] In: https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-urbanisme-projets-abch-alger-algerie-1930/ [03.02.2024]

p.25 [fig.19] Olafur Eliasson: the weather project, 2003; [© Olafur Eliasson] In: https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/#:~:text=The%20weather%20project%20%E2%80%A2%20Artwork%20%E2%80%A2%20Studio%20Olafur%20Eliasson&text=Footage%20from%20the%20scene%20of,the%20illusion%20of%20a%20sun. [03.02.2024]

p.26 [fig.20] colagem da autora: Veneta à distância, técnica mista, fotomontagem com imagem do Google Street View.

p.26 [fig.21] colagem da autora: Veneta pela metade, técnica mista, fotomontagem com imagem do Google Street View e in: https://www.freepik.com/premium-photo/blue-water-surface-with-bright-sun-light-reflections_2789756.htm [14.02.2024]

p.27 [fig.22] Ivan Leonidov: Narkomtiazhprom, 1934; [Domínio Público] In: https://thecharnelhouse.org/2013/05/12/leonidovs-narkomtiazhprom-%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D1%82%D1%8F%D0%B6%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BC-%D0%BB%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-1934/ [03.02.2024]

p.28 [fig.23] John William Godward: Athenais, 1908; [Domínio Público] In: https://www.wikiart.org/en/john-william-godward/athenais-1908 [03.02.2024]

p.29 [fig.24] Hilma af Klint: De Tio Största, n°10 Alderdomen, 1907; [Domínio Público] In: https://www.wikiart.org/en/hilma-af-klint/de-tio-st-rsta-n-10-alderdomen-1907 [03.02.2024]

p.30 [fig.25] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Veneta, meios digitais

p.30 [fig.26] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Veneta, meios digitais

no desfiladeiro – a cidade do sublime, balaustina

p.32 [fig.27] desenho da autora: atmosfera de Balaustina, pastel seco sobre papel

p.34 [fig.28] Ellsworth Kelly: Study For Rebound, 1955; [MoMA] In: https://www.moma.org/collection/works/37221 [03.02.2024]

p.37 [fig.29] Eduardo Souto de Moura: mesa maneirista com perna barroca, 1986; In: https://www.sizabaroque.com/pt/swv/swv195659/ [03.02.2024]

p.37 [fig.30] Eduardo Souto de Moura: mesa barroca, 1986; In: https://www.sizabaroque.com/pt/swv/swv195659/ [03.02.2024]

p.38 [fig.31] colagem da autora: Balaustina à distância, técnica mista, fotomontagem com imagem in: https://www.flickr.com/photos/carrerabarroso/27640656890 [14.02.2024]

p.38 [fig.32] colagem da autora: Balaustina pela metade, técnica mista, fotomontagem com imagem in: https://en.todocoleccion.net/postcards-cantabria/picos-europa-desfiladero-beyos-bustamante-potes-n-130~x53196772 [14.02.2024]

p.39 [fig.33] Nagasawa Rosetsu: Moonlight Landskape, 1794-95; [fotografia da autora]

p.41 [fig.34] Étienne-Louis Boullée: Restauration de la Bibliothèque Nationale, 1785-88; [Bibliothèque nationale de France] In: https://www.archdaily.com.br/br/01-158245/arquitetura-ensaio-sobre-a-arte-slash-etienne-louis-boullee/52a1a2a1e8e44e00d800004a-arquitetura-ensaio-sobre-a-arte-slash-etienne-louis-boullee-imagem?next_project=no [03.02.2024]

p.42 [fig.35] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Balaustina, meios digitais

p.42 [fig.36] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Balaustina, meios digitais

p.43 [fig.37] capitel persa do palácio de Dário I, em Susã, séc. VI a. C.; [fotografia da autora]

na velha cidade – a cidade da densidade, lutea

p.46 [fig.38] desenho da autora: atmosfera de Lutea, pastel seco sobre papel

p.48 [fig.39] Heimo Zobernig: s/ título, 2002, (as duas obras na parede) e s/título, 2016 (a terceira obra); [Fotografia da autora]

p.52 [fig.40] colagem da autora: Lutea à distância, técnica mista, fototomontagem com imagem in: https://viewing.nyc/vintage-photo-shows-aerial-view-of-brooklyn-and-lower-manhattan-circa-1981/ [14.02.2024]

p.52 [fig.41] colagem da autora: Lutea pela metade, técnica mista

p.54 [fig.42] Pezo von Ellrichshausen: Crux Pavillion, 2013; [©

Diana Quintela] In: https://www.archdaily.com.br/br/01-132228/pavilhao-crux-slash-pezo-von-ellrichshausen-architects/51db8b15e8e44e82b7000031-crux-pavilion-pezo-von-ellrichshausen-architects-photo [05.02.2024]

p.55 [fig.43] Pezo von Ellrichshausen, conjunto de obras criadas pelo grupo e em exibição na exposição: At Home 20.20 progetti per l'abitare contemporaneo, no MaXXI, em 2019; [© Musacchio, Ianniello & Pasqualini] In: https://www.maxxi.art/events/abitare-la-scienza-per-un-futuro-piu-sostenibile/ [05.02.2024]

p.56 [fig.44] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Lutea, meios digitais

p.56 [fig.45] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Lutea, meios digitais

na floresta – a cidade do avesso, viridis

p.58 [fig.46] desenho da autora: atmosfera Viridis, pastel seco sobre papel

p.60 [fig.47] Gunter Zamp Kelp, Laurids Ortner, Manfred Ortner, Klaus Pinter: Oasis nº 7, Documenta 5, 1972; [Fotografia da autora]

p.63 [fig.48] Junya Ishigami e associados: 8 vilas em Dali; [©junya.ishigami+associates] In: https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/apr/03/junya-ishigami-japanese-architect-i-want-to-make-the-sky [14.02.2024]

p.64 [fig.49] colagem da autora: Viridis à distância, técnica mista, fotomontagem com imagem in: https://fineartamerica.com/featured/1-costa-rica-landscape-arenal-volcano-blair-seitz.html [14.02.2024]

p.64 [fig.50] colagem da autora: Viridis pela metade, técnica mista

p.65 [fig.51] Junya Ishigami e associados: Jardim de Água, 2019; [© Nikissimo Inc.] In: https://divisare.com/projects/415578-junya-ishigami-associates-art-biotop-water-garden [14.02.2024]

p.65 [fig.52] Junya Ishigami e associados: Centro Cultural, 2023; [© Arch-Exist] In: https://divisare.com/projects/495370-junya-ishigami-associates-arch-exist-zaishui-art-museum [14.02.2024]

p.68 [fig.53] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Viridis, meios digitais

p.68 [fig.54] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Viridis, meios digitais

na montanha – a cidade do absurdo, rubra

p.70 [fig.55] desenho da autora: atmosfera Rubra, pastel seco sobre papel

p.72 [fig.56] Nomata Minoru: Perspective-2, 2001; [White Cube] In: https://www.whitecube.com/artists/minoru-nomata [20.12.2022]

p.76 [fig.57] colagem da autora: Rubra à distância, técnica mista, fotomontagem com imagem in: https://www.planetmountain.com/en/photos/46728 [17.02.2024]

p.76 [fig.58] colagem da autora: Rubra pela metade, técnica mista

p.79 [fig.59] Le Corbusier: Eglise Saint Pierre, 1973; [© Michele Nastasi] In: https://divisare.com/projects/120561-le-corbusier-michele-nastasi-eglise-saint-pierre-firminy-france [17.02.2024]

p.80 [fig.60] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Rubra, meios digitais

p.80 [fig.61] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Rubra, meios digitais

no céu – a cidade da distância, flava

p.84 [fig.62] desenho da autora: atmosfera de Flava, pastel seco sobre papel

p.86 [fig.63] Roberto Matta: s/ título, 1942; [Fotografia da autora]

p.90 [fig.64] colagem da autora: Flava à distância, técnica mista, fotomontagem com imagem in: https://iwa-network.org/blue-sky-thinking-at-the-nexus-dialogue-on-water-energy-and-food-2/ [14.02.2024]

p.90 [fig.65] colagem da autora: Flava pela metade, técnica mista, fotomontagem com imagem in: https://iwa-network.org/blue-sky-thinking-at-the-nexus-dialogue-on-water-energy-and-food-2/ [14.02.2024]

p.94 [fig.66] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Flava, meios digitais

p.94 [fig.67] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Flava, meios digitais

no espaço virtual – a cidade do intátil, blava

p.96 [fig.68] desenho da autora: atmosfera de Blava, pastel seco sobre papel

p.98 [fig.69] Anthony McCall: Meeting You Halfway II, 2009; [Giulio Buono] In: https://www.anthonymccall.com/solid-light-works [05.02.2024]

p.100 [fig.70] Peter Zumthor: Zumthor residence, 2005; [Laura J. Padgett] In: ZUMTHOR, Peter – "Thinking Architecture". Basel: Birkhauser Verlag GmbH, 2010. p. 28

p.101 [fig.71] Giorgio Morandi: Natura Morta, s/ data; [Domínio Público] In: https://www.wikiart.org/en/giorgio-morandi/natura-morta-7 [05.02.2024]

p.101 [fig.72] Ruan Yuan: a tela de mesa, convertida em painel de parede, sec. XIX; [Domínio Público] In: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44294 [05.02.2024]

p.101 [fig.73] Mies van der Rohe: Pavilhão de Barcelona, 1929; [© Gili Merin] In: https://www.archdaily.com.br/br/953567/o-

nascimento-dos-movimentos-arquitetonicos-onde-estamos-agora/5fd053b663c017c354000098-the-birth-of-design-movements-where-are-we-now-photo

p.102 [fig.74] colagem da autora: Blava à distância, técnica mista, fotomontagem com imagem in: https://en.hespress.com/67378-nasa-celebrates-first-year-of-james-webb-telescope-with-close-up-on-birth-of-sun-like-stars.html [18.03.2024]

p.102 [fig.75] colagem da autora: Blava pela metade, técnica mista, fotomontagem com imagem in: https://en.hespress.com/67378-nasa-celebrates-first-year-of-james-webb-telescope-with-close-up-on-birth-of-sun-like-stars.html [18.03.2024]

p.103 [fig.76] Elena Damiani: Filter no. 4, 2016; [© Diana Quintela] In: https://dailyartfair.com/exhibition/5851/elena-damiani-francesca-minini [05.02.2024]

p.104 [fig.77] Tony Cragg: Elliptische Säule, 2001; [Fotografia da autora]

p.105 [fig.78] Giovanni Paolo Panini: Ancient Rome, 1757; [Fotografia da autora]

p.106 [fig.79] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Blava, meios digitais

p.106 [fig.80] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Blava, meios digitais

no final – a cidade errante, purpurea

p.108 [fig.81] desenho da autora: atmosfera de Purpurea, pastel seco sobre papel

p.110 [fig.82] Aldo Rossi: Teatro del Mundo, 1979; [Antonio Martinelli] In: https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2023/05/02/aldo-rossis-teatro-del-mondo-in-venice.html [05.02.2024]

p.112 [fig.83] Ron Herron, Archigram: A Walking City, 1964; In:

https://www.archdaily.com.br/br/01-101901/arup-os-arranha-ceus-de-2050/51225946b3fc4b2f65000031_arup-os-arranha-c-us-de-2050_4-jpg [05.02.2024]

p.112 [fig.84] Peter Cook, Archigram: Plug in City, 1964; https://cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1385#prettyPhoto[inline]/10/ [05.02.2024]

p.114 [fig.85] colagem da autora: Purpurea à distância, técnica mista, fotomontagem com imagem in: https://fineartamerica.com/featured/kissimmee-prairie-frank-delargy.html [14.02.2024]

p.114 [fig.86] colagem da autora: Purpurea pela metade, técnica mista

p.118 [fig.87] desenho da autora: imaginado pelo protagonista em Purpurea, meios digitais

p.118 [fig.88] desenho da autora: inspirado pelo protagonista em Purpurea, meios digitais

epílogo

p.120 [fig.89] esquema da autora

p.121 [fig.90] Antireality: Waterful Temple, 2018; [Antireality] In: https://architizer.com/idea/3223712/ [18.03.2024]

p.122 [fig.91] François Morellet: Lamentable, 2005; ao lado da irmã da autora da presente dissertação: Marta Fraga. [Fotografia da autora].

p.123 [fig.92] Dan Flavin: monument for Vladimir Tatlin, 1964; [Fotografia da autora]

p.123 [fig.93] William Turner: Sun Setting Over a Lake, 1840; [Domínio Público]. In: https://www.wikiart.org/en/william-turner/sun-setting-over-a-lake-1840 [18.03.2024]

p.124 [fig.94] tabela da autora, relativa à relação entre as cidades

propostas e o livro de Italo Calvino “Cidades Invisíveis”

p.126 [fig.95] tabela da autora, relativa à relação entre as cidades propostas e o livro de Italo Calvino “Palomar”

p.126 [fig.96] tabela da autora, relativa à relação entre as cidades propostas e o livro de Italo Calvino “Seis propostas para o próximo milénio”

p.130 [fig.97] esquema da autora

p.130 [fig.98] mosaico de atmosferas