

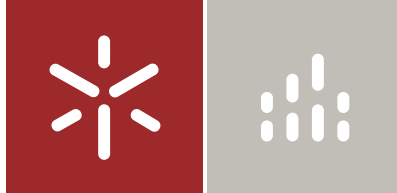


Ana Mafalda Telhada

SOBRE LUGARES IMAGINÁRIOS
Um estudo do espaço na cidade fictícia de Macondo.

Universidade do Minho
Escola de Arquitectura





Universidade do Minho
Escola de Arquitectura

Ana Mafalda Telhada

SOBRE LUGARES IMAGINÁRIOS
Um estudo do espaço na cidade fictícia de Macondo.

Dissertação de Mestrado
Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao
Grau de Mestre em Arquitectura
Ramo do Conhecimento: Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor João Ricardo Rosmaninho Duarte
Silva

AGRADECIMENTOS

Antes, agradeço a Gabriel Garcia Márquez, por ter escrito “Cem anos de solidão” e por ter criado Macondo.

Ao professor Rosmaninho, um especial agradecimento pela disponibilidade, pela motivação e pelas suas opiniões e ideias que foram, sem dúvida, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus pais e à minha irmã, por tudo. À Daniela, à Lara e ao Nuno pelo apoio. Por último, mas não menos especial, ao Alberto pela ajuda e pela companhia de todos os dias e à minha querida avó Guida.

À memória do meu avô

Esta dissertação é dedicada aos lugares imaginários da ficção. Aqueles que nunca foram construídos e que, ainda assim, existem na nossa consciência e, com mais ou menos protagonismo, fazem parte do nosso repertório arquitectónico. O objectivo é abordar a arquitectura através de um outro filtro: o da narrativa (na ficção). Para isso, encaramos a ficção como um método válido para ser avaliado também no campo da arquitectura e como uma outra possibilidade de olhar para o espaço. Neste caso, assumindo também o papel de leitor, propomo-nos a explorar as possibilidades dadas pela cartografia imaginária e a encontrar nos espaços da ficção escrita um conteúdo arquitectónico.

Muitos dos lugares de que iremos falar incitaram crenças, motivaram pesquisas; outros simplesmente estimularam a fantasia de alguns leitores; e muitos, por se terem disseminado tanto no nosso imaginário (neste caso Ocidental), contribuíram irremediavelmente para a leitura que fazemos de um determinado lugar. Por exemplo, associamos muitas vezes a torre a uma expressão da soberba humana no espaço, e a floresta a um lugar sombrio e confuso, susceptível ao perigo e onde habitam animais selvagens ou outras criaturas misteriosas; sabemos que a casa construída em madeira é mais frágil do que a de tijolo e, por sua vez, mais resistente do que a de palha; reconhecemos que o interior da terra é um lugar reservado ao reino dos mortos. Sabemo-lo “intuitivamente”. Isto porque as referências do lugar arquitectónico imaginário dão-nos também vocabulário para abordar o espaço construído.

Assim, Macondo, a cidade imaginada por Gabriel García Márquez surge como possibilidade para um estudo mais aprofundado acerca de referências arquitectónicas na narrativa.

This dissertation is dedicated to imaginary places in fiction. Those that were never build but still exist in our conscience and, with more or less protagonism, are part of our architectural repertoire. The main goal is to approach architecture through a filter: the narrative one (in fiction). In order to do that, we will face fiction as a valid method to be evaluated in the field of architecture and as another way to look into space. In this case-, and assuming the role of a reader, we propose to explore the possibilities given by imaginary cartography and find architectural content in fictional locations.

Many of the places that we will discuss incited beliefs, motivated researches; others simply stimulated fantasy in readers; and many irreparably contributed to the lecture of a certain space by disseminating through our imaginary. For example, many times we associate the tower to a expression of human superb in space and the forest to a dark and confused place, susceptible to danger and where the wild animals or other mysterious creatures live; we know that a house made of wood is more fragile than one made of brick, which is more resistant than one made of straw; we recognize the inside of the earth as a place reserved for the dead. We know this intuitively. This happens because the architectural repertoire also gives us the vocabulary to approach a constructed space.

Ultimately, Macondo, the city imagined by Gabriel García Márquez, appears as one possibility to aboard in a deeper way the terms of the architectural references in the narrative.

Introdução.....	1
PARTE 1. (página 9)	
A. SOBRE IMAGINÁRIOS ARQUITECTÓNICOS: a narrativa do lugar.	
Imaginário, percurso e mentira	
MITO DE PERSEU	
I. O imaginário arquitectónico.....	15
MITO DE ÉDIPO	
II. O imaginário arquitectónico da narrativa.....	29
MITO DE BABEL	
III. O imaginário arquitectónico da narrativa na memória do espaço.....	43
PARTE 2. (página 57)	
B. SOBRE ARQUITECTURAS IMAGINÁRIAS: Estudos do lugar nas narrativas.	
Representação, discurso e magia	
I. A Arquitectura (imaginária) como representação simbólica.....	61
<i>[centro; espelho; labirinto]</i>	
II. A Arquitectura (imaginária) como linguagem.....	77
<i>[repetição; contradição; exagero]</i>	
III. A Arquitectura (imaginária) como pretexto para magia.....	93
<i>[tempo; morte; solidão]</i>	
C. SOBRE MACONDO: Um estudo do espaço numa narrativa.	
I, II, III, IV, V, VI.....	115
Textos de apoio à leitura.....	159
Conclusão.....	163

Índice de lugares imaginários.....	165
Bibliografia.....	168

- I. o espelho . Jan Van Eyck, *O Casal Arnolfini*, 1434
- II. a contradição . René Magritte, *O Castelo dos Pirenéus*, 1959
- III. a morte . Frida Kahlo, *Retrato de Luther Burbank*, 1930
- IV. o centro . Remédios Varo, *Trânsito em espiral*, 1962
- V. a repetição . Maurits Cornelis Escher, *Ciclo*, 1938
- VI. o tempo . Giorgio de Chirico, *A musa inquietante*, 1917
- VII. o labirinto . Maurits Cornelis Escher, *Casa de escadas*, 1951
- VIII. o exagero . Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas*, 1480-1490
- IX. a solidão . Paula Rego, *Olhar para fora*, 1997

- X. o espelho . Errol le Cain, *A Rainha das Neves*, 1981
- XI. o centro . Eduard Riou, *Viagem ao Centro da Terra*, 1864
- XII. o labirinto . Maestro di Tavarnelle, *Teseu e o Minotauro*, 1500-1525
- XIII. o exagero . Errol le Cain, *Aladino e a lâmpada mágica*, 1981
- XIV. a contradição . Arthur Rackham, *Gulliver descobre Laputa*, 1910
- XV. a repetição . Errol le Cain, *As doze princesas bailarinas*, 1981
- XVI. o tempo . Érik Desmazières, *A Biblioteca de Babel*, 19967
- XVII. a morte . Bartolomeo Di Fruosino, *Inferno*, 1430-35
- XVIII. a solidão . William-Adolphe Bouguereau, *As Ninfas e um Sátiro*, 1873

- XIX. Árvore genealógica da família Buendía
- XX. Diagrama dos lugares da morte dos membros da família Buendía

INTRODUÇÃO

Inicialmente a ideia era concentrar todos os trabalhos da investigação em Macondo. Mas a abrangência de assuntos implicados na compreensão de uma cidade criada na ficção depressa exigiu um universo maior. Compreender uma cidade como Macondo (e possivelmente outras) requereria abordar o processo de escrita sobre soluções imaginárias e, por sua vez, a intenção do uso de referências arquitectónicas na narrativa, e ainda temas como a magia ou a solidão, tão perceptíveis na composição e no desenho daquela cidade imaginária. De fora ficaram outros tantos tópicos que, de outra forma, montariam uma rede quase interminável de assuntos. Deste modo, o tema da dissertação, como indica o título, considera também outros lugares da ficção, ainda que o foco permaneça em Macondo.

Por ser, como à partida intuímos, uma matéria tão diversa (a da ficção escrita) e com tantas possíveis vias a percorrer, qualquer esforço de falar sobre a abrangência da ficção (mesmo se a restringíssemos a um género narrativo em particular) é sempre um esforço incompleto. Não pretendemos que não o seja. Até porque, à parte disso, é sempre um esforço que, não podendo ter uma abrangência total na ficção, tem assegurado o facto de ser um exercício que ajuda à compreensão do universo e espaço de Macondo (e só de Macondo). É sempre um exercício de complemento à interpretação das referências arquitectónicas na obra. Ora, o primeiro filtro a considerar tornou-se óbvio: restringir todos os temas ao universo de Macondo, de tal modo que tudo o que fosse escrito e até as referências a outros lugares (que são recorrentes) de diferentes autorias fosse justificado no contexto do caso de estudo.

A partir daí, seguiu-se outra imposição: limitar o universo de Macondo ao contexto da obra “Cem Anos de Solidão” (1967). Embora Macondo não seja um espaço exclusivo desta obra (Gabriel Garcia Márquez já o teria referido em outros enredos), esta opção justifica-se por acharmos que a compreensão da cidade está demasiado dependente das personagens e do universo criado em “Cem Anos de Solidão” e que esse universo é já complexo o suficiente para ter de confundir o leitor com outras narrativas paralelas. Embora Macondo

seja sempre o mesmo lugar¹, mais do que um lugar é um estado de espírito. Consideremos então que, para nós, Macondo é a história da família Buendía.

O que é, então Macondo?

Macondo é o nome de uma cidade da ficção de Gabriel García Márquez. A vivência do espaço domina o enredo da obra, que conta a história centenária de uma família - os Buendía -, durante sete gerações. Este processo acontece a várias escalas: à escala social, no contexto da cidade, à escala familiar, no contexto da casa Buendía, e à escala individual, na história de cada membro da família. O centro da acção permanece em torno da família: desde que o patriarca funda Macondo com a sua mulher até que Macondo desaparece no mesmo instante em que desaparece o último Buendía. A narrativa nunca sai de Macondo e a família Buendía funciona então como um microcosmo da sociedade. Por isso a história de Macondo é também a história dos Buendía; quando acaba a família, acaba tudo.

Por seu lado, a família apresenta características particulares que se herdam, como a solidão, como a aceitação da magia como parte da realidade, como incorrer no vício de fazer para desfazer. E todas essas características são transportadas para o espaço seja pela forma, pelo uso ou pela materialidade, num processo que parece adaptar-se perfeitamente às personagens.

Mas, para perceber melhor o espírito de Macondo e do que se passa em Macondo, talvez esta resposta de Gabriel García Márquez seja a melhor explicação:

Sim, em Aracataca, o povo onde nasci e que agora tendem a identificar com Macondo; verdade? (...) É o povo onde ocorrem todas estas histórias. Contava eu que tinha uma tia que, quem leu “Cem Anos de Solidão” poderá identificá-la imediatamente (...) Era uma mulher muito rara. (...)

¹ Em todas as obras que referem Macondo, a cidade apresenta características coerentes com “Macondo” de “Cem Anos de Solidão”. Em algumas delas ocorrem, inclusive, episódios correspondentes e, por vezes, são até referidas as mesmas personagens. Algumas dessas obras são: “A Hora Má: O Veneno da Madrugada” (1964); “A Revoada” (1955) ou o conto “Monólogo de Isabel vendo chover em Macondo” (1955).

Uma vez estava a bordar no corredor quando chegou uma rapariga com um ovo de galinha que tinha uma protuberância. Não sei por quê esta casa era uma espécie de consultório de todos os mistérios do povo. Cada vez que havia algo que ninguém entendia, iam à casa e perguntavam e, geralmente, esta senhora, esta tia, tinha sempre a resposta. A mim o que me encantava era a naturalidade com que resolvia as coisas. Voltando à rapariga do ovo, esta disse-lhe: “repare...porque é que este ovo tem esta protuberância?” então ela (a tia) olhou-a e disse: “Ah, porque é um ovo de basilisco. Acendam uma fogueira no pátio.” Acenderam a fogueira e queimaram o ovo com grande naturalidade. Essa naturalidade creio que me deu a mim a chave de “Cem Anos de Solidão”, onde se contam as coisas mais espantosas, as coisas mais extraordinárias com a mesma cara de pau com que esta tia disse que queimaram no pátio um ovo de basilisco, que jamais supus o que era.”²

ORIENTAÇÃO DE LEITURA

No corpo de texto dos capítulos A e B não há um momento em que seja referida a cidade do caso de estudo (embora todos os temas escolhidos sejam relacionados com Macondo). Apenas no capítulo C é introduzido ao leitor o espaço do caso de estudo e aí, só se analisa Macondo.

Em relação à orientação de leitura, há duas formas possíveis de encarar a leitura da tese:

Hipótese 1: o leitor opta por ler da forma canónica e, nesse caso, segue o plano de leitura de acordo com o esquema que é referido no índice.

Hipótese 2: o leitor escolhe a leitura segundo o modo abaixo indicado e, para isso, basta seguir a ordem que, no fim de cada capítulo é indicada

[AI] → [BI] → [AII] → [BII] → [AIII] → [BIII] → [C]

Quer escolha uma ou outra opção, o leitor apercebe-se de que ao longo do capítulo A e B, vão sendo evocadas “hiperligações” em nota de rodapé do seguinte modo: [ver capítulo x]. Estas referências pretendem, mais uma vez, situar o leitor no contexto total da tese e não confundir o leitor ou induzi-lo ao exercício de saltar constantemente durante a leitura. Por fim, para o leitor

² Gabriel García Márquez in “Diálogo Sobre a Novela Latinoamericana”, 1988, página 7

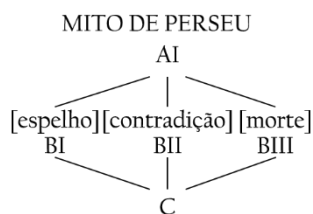
que apenas estiver interessado no lugar concreto de Macondo e prescinde de ler os capítulos A e B, basta começar pelo capítulo C.

Estas opções justificam as divisões sugeridas no índice. Os capítulos A e B mantêm uma evidente relação de continuidade; por isso a sua composição é igual: ambos são divididos em três subtemas (I, II, III) que iniciam o seu tópico de abordagem como o mesmo assunto, avaliado em duas perspectivas distintas, ou seja, o tema inicial de AI corresponde ao tema inicial de BI, o de AII ao de BII e o de AIII ao de BIII. No entanto “A” não deixa de ser um capítulo introdutório e, por isso, mantém-se numa primeira PARTE 1, enquanto B e C correspondem a uma segunda PARTE 2 por serem ambos estudos concretos do espaço ou do lugar na narrativa (como é indicado no índice).

Ao contrário do que acontece em B (onde todos os subcapítulos têm o mesmo valor), o capítulo A é contruído segundo um esquema piramidal. Assim, o conteúdo dos temas nos subcapítulos de A segue uma ordem cumulativa: o texto de AII é uma adição ao de AI e, por sua vez, o texto de AIII complementa o que é dito em AI e AII (contudo, tal organização não implica que não possam ser lidos em separado).

O capítulo C segue uma organização distinta de todos os outros, como se pode deduzir pelo índice. É composto por seis subcapítulos que correspondem a pequenas histórias contadas a partir dos espaços de Macondo.

MITOS
FUNDADORES A narrativa de cada um dos três mitos – mito de Perseu (em AI), mito de Édipo (em AII), mito de Babel (em AIII) – marca o primeiro momento de cada subcapítulo de A e funciona como um tópico introdutório que se presta a avançar os temas que serão de seguida desenvolvidos. São “fundadores”, no sentido em que ajudam não só a montar a organização do texto, como o conjunto de ideias do que é abordado no capítulo A e que depois irá ter correspondência no mesmo subcapítulo, em B. Por exemplo, o mito de Édipo introduz em AII o tema da viagem – como percurso (no processo de construção de um espaço imaginário); em BII o mesmo tema da viagem é retomado, desta vez, com a implicação de discurso. O mesmo exercício acontece com os restantes subcapítulos de A e B.



Este plano de abordagem pretende ser, para o leitor, um apoio que o induza a criar uma imagem mental através de uma narrativa que é já bastante disseminada no imaginário europeu, de modo a facilitar a sua compreensão do texto. O seu modo de discurso traduz uma simplicidade difícil de alcançar com outro género narrativo, daí a preferência da sua escolha em relação ao romance. Neste sentido, em “A”, as considerações iniciais do mito desenvolvem sempre três temas que serão abordados com outra profundidade no final de cada subcapítulo “B”, como ilustra o diagrama ao lado para o exemplo do mito de Perseu. Os restantes seguem a mesma regra mas para os subcapítulos correspondentes:

Mito de Perseu [AI]: o espelho, a contradição, a morte

Mito de Édipo [AII]: o centro, a repetição, o tempo

Mito de Babel [AIII]: o labirinto, o exagero, a solidão

Tendo em conta a sua complexidade, sabemos que o mito não entende apenas uma única via de interpretação e, não querendo desconsiderar a complexidade deste género narrativo, note-se que a interpretação dos mitos é sempre condicionada a uma perspectiva pessoal. Ainda assim, a opção de escolha da referência mítica converge, inevitavelmente, à pertinência do plano arquitetónico e da obra que é a matéria de estudo. Os três mitos foram escolhidos precisamente por ajudarem a contextualizar a ideia da obra, seja pela semelhança da forma estrutural cíclica e pelo tema da fatalidade (mito de Édipo), pela evidente intertextualidade (mito de Babel) ou pela intenção de representar a realidade Latino Americana na obra (mito de Perseu). A correspondência destas relações vai-se tornando mais evidente no decorrer da leitura.

ESTRUTURA Macondo é um lugar maravilhoso, no entanto, Gabriel García Márquez, o seu criador, afirma: *sempre me divertiu que o maior elogio do meu trabalho viesse da imaginação. A verdade é que não há, nos meus romances, uma linha que não seja baseada na realidade. O problema é que a realidade das Caraíbas se assemelha à mais selvagem imaginação*³. O confronto entre a realidade e a imaginação leva-nos a considerar o primeiro momento da criação de um lugar como Macondo (que só existe na ficção): o **imaginário**. Como se

³ Gabriel García Márquez APUD Rubén Pelayo, “Gabriel García Márquez, a biography”, 2009, página 63

desenvolve, então, o processo de “pensar por imagens”? Partimos da premissa de que as soluções arquitectónicas no imaginário são uma representação do real e que, por isso, expressam sempre uma parte reconhecível do mundo exterior. Este é o assunto introdutório abordado em AI. Os temas dos restantes subcapítulos de A seguem neste encadeamento. Sendo inspirada na realidade, a cidade de Macondo é também um lugar projectado para *dar uma saída às experiências que, de algum modo, me afetaram durante a infância*⁴ – disse Gabriel García Márquez. O percurso que leva à solução do espaço final implica, portanto, um exercício que compreende um processo cíclico: a informação da nossa memória é constantemente recriada aquando da escrita do lugar. E, neste ponto, entramos no mecanismo da narrativa. No momento da escrita, qual a pertinência do uso das referências arquitectónicas, já que não cumprem uma função no espaço real? E, no momento da leitura, como pode a arquitectura ser interpretada a partir da narrativa? Assim, se em AI referimos apenas o escritor (porque é ele quem primeiro imagina), em AII é necessário incluir a relação entre o lugar escrito e mais duas figuras: a do arquitecto e a do leitor. Segue-se o último subcapítulo (AIII) e, nesse momento, chegamos à ficção propriamente dita. O papel da ficção é criar mentiras mas, como podem a mentira e o real encontrar pontos de contacto? Gabriel García Márquez explica, do seguinte modo, como surgiu a ideia de escrever “Macondo”: *Foi uma vez que regresssei com a minha mãe a Aracataca, o povo onde nasci. Não quero dizer que Macondo é Aracataca (...) Mas Macondo é também um passado, e bom, como nesse passado havia de pôr ruas e casas (...) pu-las à imagem desse povo caloroso.*⁵ De facto, à parte deste, os momentos em que, durante a história da arquitectura, a ficção e a realidade se confundiram ou inspiraram mutuamente são mais dos que à partida identificamos. Neste ponto, a figura do arquitecto / escritor é substituída pelo projecto (real)/ livro (ficção).

O capítulo B pretende ser, na continuação de A, uma resposta à seguinte pergunta: *Como pode a linguagem descrever algo tão proteico como a arquitectura?*⁶ Em BI estudamos como é a arquitectura da ficção capaz de representar e de ser interpretada e, como tal, à dimensão do conceito de imaginário

⁴ Gabriel García Márquez APUD Rinaldo Gama, prefácio in “Cem Anos de Solidão”, 2009

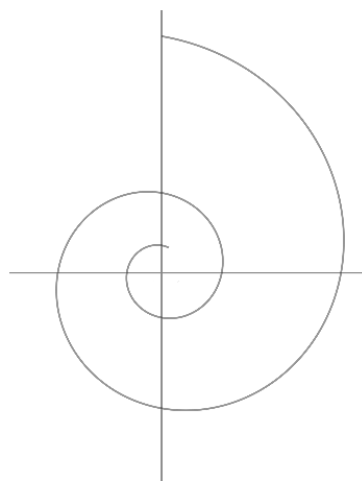
⁵ Gabriel García Márquez in “Diálogo Sobre a Novela Latinoamericana”, 1988, página 26

⁶ Edward Hollis *The Secret Life of Buildings* in Pedro Gadanh, Susana Oliveira [eds.]. “Once Upon a Place – Architecture & Fiction; Caleidoscópio”, 2013, página 99

acrescenta-se o estudo do processo simbólico; em BII, como a arquitectura consegue ser traduzida em discurso narrativo e, por fim, no capítulo BIII, avaliamos como pode uma arquitectura mágica ou impossível, ainda assim, representar o real.

O leitor não estranhe a referência aos contos de tradição oral nos capítulos BII e BIII. À parte da sua pertinência no contexto do trabalho, a inclusão deste género justifica-se na relação com o caso de estudo: os contos da tradição oral apresentam um modo muito específico de abordar a magia e o maravilhoso na compreensão do espaço. A sua forma de encarar a magia (que difere dos géneros fantásticos do romance) em muito se assemelha ao tipo de abordagem que é feita em Macondo. *Porque, como já disse, o que eu queria era só contar um bom conto.*⁷

Os assuntos abordados nos capítulos A e B pretendem preparar o leitor para C. Este último capítulo desconstrói a narrativa de “Cem Anos de Solidão”, desde o enredo às personagens, e especialmente nas referências arquitectónicas, de modo a compreendermos o conteúdo da obra a partir do estudo do espaço. É pois, um estudo onde são contadas seis “pequenas histórias” mas, desta vez, a partir da vivência do espaço. O impulso imediato de organizar este exercício seria fazer corresponder cada subcapítulo a um lugar: a casa Buendía, o cemitério, o quarto, etc. (porque, de facto, é deles que falamos) contudo, cada um destes lugares pertence a um contexto narrativo (que cruza vários enredos de espaços), o que descredibiliza uma sua abordagem em separado. Deste modo, apesar dessa intenção ser já expressa no índice, no início de cada subcapítulo o assunto que irá ser abordado é comunicado com um pequeno texto e um diagrama (como o formato do que é apresentado ao lado). Note-se ainda que a ordem dos assuntos abordados em cada subcapítulo não é sempre a mesma, uma vez que é determinada pela sua pertinência no contexto da obra. O diagrama ao lado serve para ajudar o leitor a situar os assuntos referidos no contexto do tempo de “Cem Anos de Solidão”. A sua leitura é devidamente justificada no texto ao lado.



ORIENTAÇÃO DE LEITURA DO DIAGRAMA.

O diagrama cronológico de Macondo é desta maneira representado porque admitimos que o tempo em Macondo é cíclico.

Cada meia espiral corresponde a uma idade. O tempo da narrativa em Macondo (que corresponde a pouco mais de 100 anos em tempo cronológico) é dividido em 4 idades. Ao longo do texto serão referidas como: *primeira idade* (que corresponde à meia espiral maior), *segunda idade*, *terceira idade* e *quarta idade* (cada uma correspondente a uma meia espiral, sucessivamente).

A *primeira* e *segunda idades* correspondem ao Ciclo 1 de Macondo, enquanto que a *terceira* e *quarta idades* correspondem ao Ciclo 2.

⁷ Gabriel García Márquez in “Diálogo Sobre a Novela Latinoamericana”, 1988, página 21

REFERÊNCIAS

ARQUITECTÓNICA DA FICÇÃO

Os lugares arquitectónicos referidos ao longo desta dissertação servem muitas vezes como exemplos práticos para ilustrar ou situar o leitor acerca do conteúdo de assuntos que vão sendo abordados nos diferentes capítulos. O vasto número de referências da ficção permitir-nos-ia encontrar, para cada assunto, um exemplo diferente e, nesse caso, o leitor pode questionar a pertinência da escolha “daquele” lugar em específico e não de outro. Esse é o primeiro ponto a justificar. A intenção é criar um universo de referências que possa ser várias vezes utilizado e as quais, na sua maioria, sejam imediatamente identificáveis (e aí os lugares do imaginário europeu servem melhor este propósito). Deste modo, um lugar que é uma vez mencionado servirá posteriormente de exemplo, assim que for pertinente.

Ainda assim, todas as referências estão, de alguma forma, relacionadas com o universo de Macondo, seja pela semelhança de temas abordados, pelo género narrativo, pela intertextualidade com a obra “Cem Anos de Solidão” ou pela semelhança em relação à inclusão do maravilhoso no espaço (aí os contos de tradição oral prestam-se a servir de exemplo). No final do trabalho é apresentado um índice de Lugares Imaginários.

IMAGENS

As imagens pretendem apoiar o leitor a compreender o que é abordado no corpo de trabalho. No capítulo A, as imagens introduzem a tríade de temas que ilustra a compressão do mito (por exemplo, em AI: o espelho, a confusão e a morte). No capítulo B, as imagens ajudam o leitor nas excursões aos lugares imaginários que vão sendo referidos no texto; neste caso o leitor perceberá imediatamente do que se trata após a leitura de cada subcapítulo de B. Tal como acontece com a estrutura do trabalho, a regra utilizada em A e B não é verificada em C. No capítulo C, as imagens são de autoria própria e vêm acompanhadas por pequenos textos (os textos de apoio) que permitem abordar e explicar temas importantes no interior da obra mas cuja abordagem não seria pertinente no corpo de trabalho desse capítulo. A ideia das imagens (e o que pretendem representar) é devidamente assinalada em C.

PARTE I

A verdadeira Architectura é precisamente a que não se constrói.

John Hejduk

A

SOBRE IMAGINÁRIOS ARQUITECTÓNICOS
A NARRATIVA DO LUGAR

[imaginário, percurso, mentira]

*C*onta o mito que a Perseu é incumbida a difícil tarefa de matar Medusa, uma criatura monstruosa, irmã de três Górgonas. Porém, Medusa, a única mortal das três, é dotada de um dom incomum: o de petrificar todos os que a olhassem nos olhos.

*Para prosseguir o intento, Perseu mune-se dos seguintes apetrechos - uma capa invisível, um escudo de bronze refletor, um par de sandálias aladas, um saco especial para colocar a cabeça da Medusa e uma foice. Concluído o feito, do sangue da medusa pós-decapitada nasce Pégaso (o cavalo alado) e um gigante de nome Crisaor. No entanto, Perseu não abandona logo a cabeça da medusa. Antes, tira proveito dela; ainda lhe será muito útil para vencer os inimigos nas próximas batalhas!*⁸

⁸ Resumo livre. O mito de Perseu e da Medusa, adaptado da obra de Ovídio, “Metamorfoses”, 2014

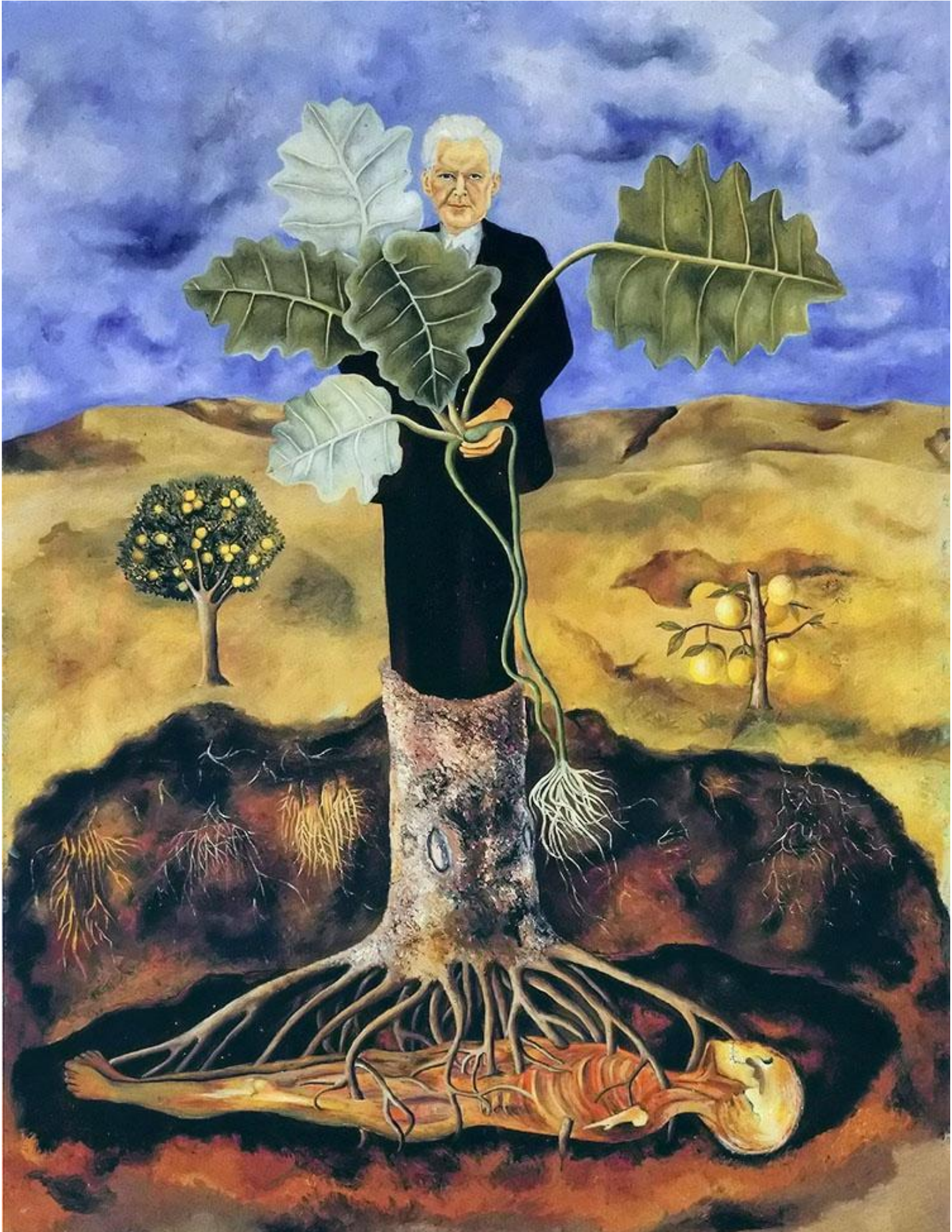


I
O espelho



II

A contradição



III

A morte

I

- O imaginário Arquitectónico -

Perseu compreende que apenas pode vencer a Górgona se optar por voltar os olhos para o seu rosto através da imagem que vê reflectida no escudo e, nesse momento, garante parte do êxito do seu cômputo. Ele não se recusa a olhá-la - caso o fizesse directamente, correria o risco de ser transformado em pedra - por isso fá-lo a partir de uma perspectiva indirecta que, neste caso, corresponde à sua **representação** através de uma superfície espelhada.

Encimado sobre aquilo que *há de mais leve, o vento e as nuvens* [, Perseu dirige o seu olhar para o que] *só poderá revelar-se-lhe numa visão indirecta*⁹, ou seja, a figura da Górgona mortal espelhada no escuro de bronze. A sua força e ligeireza de pensamento valem-lhe o sucesso da missão que se cumpre quando consegue decapitar a terrível Medusa. E o mito continua; após a decapitação do monstro, o nascimento de Pégaso antecipa a ideia de que do peso (que é, neste caso, retratado pela dificuldade do cômputo: matar a medusa) pode nascer o seu contrário; da rigidez, a agilidade. A intenção da metamorfose aqui expressa é suficientemente sugestiva para perceber que nem sempre uma realidade está condenada a “pesar”. Contudo, a cabeça da Medusa não é abandonada e quando Perseu lava das mãos o sangue das duas vitoriosas batalhas, Ovídio exprime em versos aquilo que Calvino considera ser um extraordinário exemplo para *exprimir a delicadeza de alma que é necessária para se poder ser um Perseu*¹⁰. Perseu opta por estender a sua cabeça sobre algas; e das algas nascem corais. Nesta passagem, o semi-deus controla o peso da cabeça da Medusa com um elemento frágil e delicado: as algas; de facto, não é através

⁹ Italo Calvino, “Propostas para o Próximo ‘Milénio’”, 2006, página 17

¹⁰ *Ibidem*, página 19

da anulação da gravidade que ele domina o peso e preserva a cabeça da Górgona, mas antes, através do equilíbrio de forças. O peso é controlado pela leveza, mas não suprimido. Aí correríamos o risco de tornar a leveza incontrolável e, nesse caso, não conseguiríamos dominar a realidade do peso.

O argumento (expresso na referência mítica) que aqui interessa explorar e defender como valor da escrita, é a contradição - leveza / peso. Pensar num lugar imaginário ou traduzi-lo no contexto de uma narrativa requer um exercício de representação e, por sua vez, um esforço de olhar para a arquitectura a partir um outro ponto de vista, neste caso, a partir do filtro da narrativa. Tal ponto de vista encontra muitas vezes na leveza a resposta para lidar com a realidade. Vejamos então o contexto em que este valor é aplicado na escrita¹¹.

Considerando o seu percurso de quarenta anos dedicado à literatura, Calvino percebe na sua ambição a repetida tentativa de subtrair peso¹². Subtrai-o *ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades*¹³ mas, sobretudo, tenta tirá-lo à “*estrutura do conto e à linguagem*”¹⁴. Isto porque, como literato, a sua demanda parte do ímpeto proposto ao escritor novecentista: o dever de captar a energia do século e o de **representar a realidade do mundo observável através da sua obra**. Esta posição coloca-o imediatamente do ponto de vista de observador. Contudo, tal vontade (a de representar a realidade do seu quotidiano e da sua época) encontra um impasse na

¹¹ O Mito de Perseu presta-se a lançar o tema que serve de início a este capítulo – a representação na escrita. O discurso da referência mítica pretende ajudar o leitor a criar uma imagem visual do tema que sirva de apoio à compreensão do mesmo. Neste caso, o mito destaca os seguintes termos no seu discurso: o espelho, a contradição, a morte; que (de um outro modo) são mais à frente explorados no trabalho, [ver BI, BII, BIII], respetivamente.

¹² As considerações que se seguem têm como referência os registos de Italo Calvino no contexto do capítulo “leveza” da obra “Seis Propostas para o Próximo Milénio”, 2006. Contextualizando o leitor: De acordo com o prefácio de Esther Calvino, a quinze anos do novo milénio, Italo Calvino dedica o seu tempo à preparação de um ciclo de seis conferências - Charles Eliot Norton Poetry Lectures - organizado pela Universidade de Harvard, em Cambridge - MA, no decorrer do ano lectivo 1985-1986. A organização valida toda a forma de comunicação poética (literária, musical, figurativa) e admite a livre escolha do objecto de discurso. O tópico de assunto a abordar é claramente definido pelo escritor: quais os valores literários a conservar no milénio seguinte. Estas lições escritas por Italo Calvino foram postumamente reunidas (em 1988) na obra, que compila um conjunto de 5 propostas abordadas, das seis originalmente definidas, sobre os seguintes valores: leveza, rapidez, exactidão, visibilidade e multiplicidade. Dos seis valores inicialmente propostos, a sua primeira conferência dedica o argumento central à oposição leveza – peso e defende a validade da leveza como valor a conservar. Calvino inicia o seu discurso igualmente com a referência ao mito de Perseu.

¹³ Italo Calvino, *Seis Propostas para o Próximo milénio*, 2006, página 17

¹⁴ *Ibidem*, página 19

*descoberta do peso, da inércia, da opacidade [da sua matéria-prima], qualidades que se agarram logo à escrita, se não descobrirmos a maneira de lhes fugir.*¹⁵ Nas palavras de Calvino, *em certos momentos parecia que o mundo estava a ficar todo de pedra: uma lenta petrificação mais ou menos avançada de acordo com as pessoas e os lugares, mas que não poupava nenhum aspecto da vida. Era como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa.*¹⁶

Digamos que, neste ponto, Calvino encontra na sabedoria antiga a resposta para tolerar a inércia da sua época, compondo um raciocínio sustentado por imagens mitológicas. A sua proposta é a de adoptar a mesma estratégia de Perseu. Diz Calvino que *nas alturas em que o reino do humano me parece mais condenado ao peso, penso que, como Perseu, deveria voar para outro espaço. [...] Quero dizer que tenho de mudar o meu ponto de vista, tenho de observar o mundo a partir de outra óptica, outra lógica, e outros métodos de conhecimento e de análise*¹⁷. E, para isso, recorre à escrita.

É, pois, através da escrita e de estratégias da linguagem que o autor consegue contornar a rigidez do quotidiano para dar forma aos seus mundos imaginários. Porém, eles não existem sem o real. Por fim, **é delegado ao imaginário a capacidade de perceber e representar o real; ele fá-lo através do reconhecimento e construção de símbolos, assunto que tem continuação mais à frente no trabalho.**¹⁸

Se, por um lado, o conceito de leveza revela para o escritor uma alternativa de uso da linguagem, por outro, também resulta num importante testemunho para compreender, não só o espaço imaginário e a sua relação com o real, como as motivações de um escritor quando escreve sobre o lugar. Este conceito presta-se ainda a lançar o mote sobre os temas que serão exploradas com mais detalhe nesta Parte A e que pretendem equilibrar a abordagem da arquitectura escrita e contruída num mesmo diálogo. Assim, dois dos principais assuntos a abordar nesta primeira parte são: um, o processo de imaginação / escrita / leitura de um lugar da ficção¹⁹; outro, a relação que as arquitecturas da ficção e as reais mantiveram ao longo do

¹⁵ Italo Calvino, *Seis Propostas para o Próximo milénio*, 2006, página 19

¹⁶ Italo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, página 17

¹⁷ *Ibidem*, página 21

¹⁸ [ver capítulo BI].

¹⁹ [ver capítulo AII]

tempo construindo, em comum, a ideia e leitura que hoje temos do espaço arquitectónico²⁰.

É sobre as arquitecturas imaginárias, um dia escritas no discurso de uma narrativa, (incluindo as que tiveram origem na tradição oral) que esta parte da tese trata. **Uma vez escritas, passaram também elas, com mais ou menos protagonismo, a fazer parte das nossas referências arquitectónicas.** O objectivo é tentar tirar peso à arquitectura²¹; ou, pelo menos, abordar e perceber as motivações daqueles que o fizeram e que desde “a antiguidade” (antiguidade porque, certamente, não poderíamos ter a ambição de encontrar um lugar ou uma data referentes ao início da escrita de paisagens arquitectónicas) se dedicaram a preencher o nosso imaginário com imagens de lugares, edifícios, paisagens, que não reclamam pertença ao mundo físico nem têm coordenadas geográficas. Não precisam de ter. O seu propósito é serem aquilo que as arquitecturas contruídas não conseguem – não cumprirem a função de plausibilidade no espaço real.

Partimos do pressuposto que o estudo da ficção é tão válido para a arquitectura como o estudo de um edifício construído. Com isto, pretendemos tratar a arquitectura não pela forma que nos é apresentada, vinculada às leis da física e da geografia, mas pela imagem observada por Perseu no escudo de bronze. Para tal, a narrativa surge como um meio que permite exercitar de forma mais ou menos intuitiva aquilo que Calvino chama a *faculdade humana fundamental* [ou seja], *o poder de focar visão de olhos fechados* [e o de] *pensar por imagens*²². No caso concreto da arquitectura, a narrativa permite não só a abordagem de um lugar através de um outro prisma (que pressupõe a sua inclusão numa história de contexto fictício), como também se revela importante para perceber o que à arquitectura resta ou quais as suas primeiras motivações caso lhe seja retirada a etapa da construção. Trata-se de uma tentativa de mudar o foco de observação, desta vez, reconhecendo a **arquitectura através de uma outra abordagem: a narrativa.**

²⁰ [ver capítulo AIII]

²¹ Esta expressão tem uma interpretação mais óbvia, no sentido de que falamos da arquitectura fictícia que, sendo apenas vinculada ao discurso da narrativa, não tem, literalmente peso; mas também à perspectiva de poder extrapolar para além do verosímil, que é condicionado com o real.

²² Italo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, página 112

O que significa, então, considerar a leveza como forma de encarar a arquitectura e qual a legitimidade desta comparação?

Há uma passagem na obra “Cidades Invisíveis” que é, talvez, um dos exemplos mais ilustrativos daquilo que queremos mostrar. Trata-se de um pequeno excerto do discurso entre Marco Polo e Kublai Kan. Tomemos como exemplo essa passagem:

Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra.

_ Mas qual é a pedra que sustém a ponte? – pergunta Kublai Kan.

_ A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra – responde Marco -, mas sim pela linha do arco que elas formam.

Kublai Kan permanece silencioso, refletindo. Depois acrescenta:

_ Porque me falas de pedras? É só o arco que me importa. Polo responde: - sem pedras não há arco.²³

Polo relembra-nos que a existência da ponte está dependente do arco formado pela colocação das pedras; é a linha do arco que permite o seu apoio, e, por conseguinte, a ligação entre dois pontos anteriormente inacessíveis. Contudo, a matéria-prima para a construção da ponte não deixa de ser um material rígido e pesado - a pedra²⁴. Com esta explicação, talvez Polo tente apenas explicar a essência das suas Cidades Invisíveis, leves por não existirem, mas que se consubstanciam em pequenas partes da realidade (aquilo que o autor acha estar condenado ao peso). Se por meio da junção de muitas pedras pequenas é alcançado o virtuosismo da suspensão, de modo semelhante, os **lugares imaginários** (escritos), mais ou menos verosímeis, nunca se dissociam dos lugares reais conhecíveis; **assumem sempre uma parte reconhecível do mundo exterior**, dependendo do grau de pretensão de lhe ser um retrato mais ou menos fiel. Partimos então do princípio que as arquitecturas originadas na ficção estão sempre comprometidas com as arquitecturas que “habitamos” fisicamente. Esta ideia permite legitimar o estudo das referências arquitectónicas no contexto de uma narrativa como um meio para conhecer o processo da imaginação de um lugar fictício (que,

²³ Italo Calvino, “As Cidades Invisíveis”, 2015, página 93

²⁴ Pelo menos é assim que a descreve e que a encaramos.

por sua vez, é semelhante ao que acontece no momento que precede a construção de um lugar “projectado por architectos”).

Neste ponto, sabemos apenas que o imaginário mantém um importante papel como mediador entre o real e a ficção.

Por agora, não nos prolonguemos mais na abordagem do exemplo prático das “Cidades Invisíveis” de Calvino que, posteriormente, terá mais a acrescentar sobre o conceito do imaginário na arquitectura. Antes, e para não abusar do uso prematuro da palavra **imaginário**, é melhor começar por definir em que posição devemos colocar o entendimento deste conceito no âmbito da dissertação. Retornemos à ideia de reflexo introduzida pelo mito de Perseu.

Interpretado por Umberto Eco²⁵, o estudo de Jacques Lacan sobre o fenómeno do espelho, avaliado no contexto dos limites entre o imaginário e o simbólico²⁶, parece ser uma interpretação pertinente para iniciar a construção do termo “imaginário” na arquitectura. O estudo conta o início da familiaridade do indivíduo com as imagens especulares. Assim o autor comenta: *entre os seis e os oito meses a criança confronta-se com a própria imagem refletida no espelho. Numa primeira fase confunde a imagem com a realidade, numa segunda fase apercebe-se de que se trata de uma imagem, numa terceira fase percebe que é a sua imagem.*²⁷

Ora, aos oito meses de idade a criança encontra-se no domínio de conseguir olhar para o seu reflexo e reconhecer-se. O facto de se identificar com a imagem do “outro” (apesar de ser a sua reflexão) sugere que a imagem do seu corpo lhe é devolvida por algo externo. A figura do “eu” reconhece-se numa representação (não interpretada) de si. Neste caso, o domínio do próprio cria-se através da imagem do “outro”; este outro que é uma imagem tão fiel de nós que nos leva a dizer “sou eu”, mas ainda assim, é um outro a ser eu. Com este exemplo, Lacan ressalva a ideia da unidade do Ego. Neste caso, o

²⁵ Cf. Umberto Eco, “Sobre os espelhos e outros ensaios. O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem”, editada no ano de 1985

²⁶ Esta teoria de Jacques Lacan terá sido apresentada no congresso Internacional de Psicanálise de Marien, no ano 1936, tendo oferecido um especial contributo ao desenvolvimento dos conceitos da psicanálise nos anos ’30.

²⁷ Umberto Eco, “Sobre os espelhos e outros ensaios. O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem”, 2016, página 16

*domínio imaginário do próprio corpo que a experiencia do espelho permite é prematuro em relação ao domínio real.*²⁸

Se a primeira imagem do “eu” ou, pelo menos, a ideia que temos dela, tem origem no domínio do imaginário (através da imaginação), porque é ele que possibilita o reconhecimento pessoal numa representação, será então pertinente dizer que também as imagens dos espaços que projectamos e que combinamos no processo de criação mental da escrita (assemelhando-se, ou não, com as imagens dos espaços exteriores) serão, de igual modo, **imagens de espaços pessoais que são estimulados porque há um exterior**. Isto não implica que o imaginário esteja dependente da observação directa do real nem que requer uma referência imediata do mesmo; nesse caso estaríamos a falar de percepção. No entanto, o facto de não estar condicionado a uma observação directa não invalida que o imaginário e o real sejam termos interdependentes. É **preciso um exterior para construir e unificar uma imagem interior**; por outro lado, partindo do pressuposto que a existência de um “exterior” sucede o processo imaginário, ou seja, que o construído é, antes, imaginado, admitimos que a criação de um espaço na narrativa segue, pois, o mesmo paradigma da primeira interação da criança com o espelho; nesse caso, o lugar pessoal imaginado constitui uma representação fragmentada (que poderá variar e ser mais, ou menos, evidente) do espaço que habitamos.

Mais do que sugere a etimologia - do latim *imaginarius*, derivado de *imago - gñis* (imagem), *quasi imitâginem* (como dice Porfirio)²⁹ -, o entendimento do **imaginário** vai para além da produção de imagens; ele **expressa uma alteridade essencial com o exterior**, ou seja, parte do pressuposto de que quem imagina é dependente do “outro” externo para construir a imagem o seu “eu” interno e dos seus lugares. A abordagem aqui levada a cabo parte dessa premissa. Se considerarmos um lugar fantástico descrito num conto popular, não temos dúvidas de que ele é, no seu todo, uma invenção; não há, à partida, a reprodução de uma realidade imediatamente percebida. Só

²⁸ Umberto Eco, “Sobre os espelhos e outros ensaios. O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem”, 2016, página 14

²⁹ Informação conjugada de: (informação online < <http://www.etimo.it/?term=immagine> > e < <http://www.treccani.it/vocabolario/immaginario> >)

depois de ser entendido podemos associá-lo a um produto composto por fragmentos reconhecíveis do real.

Ainda assim, não nos enganemos quanto à intenção do uso do objecto espelho no exemplo de Lacan. O espelho é encarado como uma representação e não como o objecto real; facto é que não pode ser produzido na ausência do objecto. É um outro, mas não um outro independente. Umberto Eco processe a sua interpretação: *o cérebro interpreta os dados retinianos, o espelho não interpreta os objectos*³⁰, apenas nos devolve o real de um outro espectro. Partindo desta consideração, quando anteriormente referimos o mito de Perseu, o espelho (ou seja, o reflexo no escuro de bronze) sugere apenas um modo indirecto de ver. E, não podendo ele mentir, cabe ao imaginário o trabalho de *fingere*³¹ (fazer ficção) e de acentuar mais, ou menos, o contraste entre o *res* e a sua imagem. Neste caso, o espelho não cumpre a mesma função do produto que resulta do imaginário; apenas o associa à questão da representação e repetição de uma imagem real.

Se anteriormente apenas reconhecemos o imaginário “como um importante mediador entre o real e a ficção”³², a esta ideia adiciona-se agora outra: o produto do imaginário (ou o lugar que resulta da ficção) é uma repetição fragmentada de um modelo real e não se esgota com tal imitação.

Definido o papel do imaginário na criação do espaço fictício, consideremos agora dois exemplos práticos (ambos justificados com uma passagem narrativa que ilustra a perspectiva de cada escritor) que exploram o processo criativo de um lugar imaginário no momento da escrita.

Sobre esta matéria, uma primeira intenção compõe-se precisamente com a procura da definição de imaginação, coisa que Calvino faz iniciando o seu discurso com a seguinte passagem de Dante Alighieri, num verso do

³⁰ Umberto Eco, “Sobre os espelhos e outros ensaios. O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem”, 2016, página 21

³¹ (Informação online: < <http://www.treccani.it/vocabolario/finzione> >)

³² [ver página 20]

“Purgatório”³³ (XVII, 25): *Chove dentro da minha fantasia*³⁴. Se chove dentro da fantasia, esta pressupõe uma permeabilidade, algo externo que “envia” as suas imagens mentais. Sendo a “Divina Comédia” uma obra que, por excelência, é motivada por uma viagem imaginária (de Dante, como escritor e como personagem), geográfica e arquitectonicamente detalhada, com certeza é um importante legado para compreender o exercício envolto na imaginação de um lugar, uma vez que, diz Calvino, *o poeta tem de imaginar visualmente tanto o que a sua personagem vê, como o que julga ver, ou o que está a sonhar*³⁵. Dante define o imaginário na sua obra em apenas dois tercetos (XVII, 13-18)³⁶:

Ò força imaginativa, que nos arrebatas tão alto
Das impressões externas, que, no seu êxtase,
Não sentira o som de mil trombetas,

O que te move, se te faltam os sentidos?
Move-te uma força, que procede do céu
Naturalmente, ou por vontade de Deus que a guia.³⁷

Percebemos que, para Dante, a imaginação é a força que nos “arrebata” das impressões exteriores para o interior sem que disso nos demos conta. Aqui, Calvino considera que o autor fala das visões que *se lhe apresentam quase como projecções cinematográficas*³⁸; chamemos-lhe **visões interiores**. Dante reconhece-as, mas questiona-se sobre a sua origem. De onde vêm se não parecem reais e, portanto, não são memórias? A esta problemática adiciona-se a pertinência de desenvolver o estudo sobre o **processo envolto na criação de “visões interiores”**, tanto do ponto de vista do leitor como do

³³ Exemplo que é sugerido por Italo Calvino aquando da exposição do quarto valor a conservar no novo milénio – Visibilidade. O autor expressa o seu temor quanto à conservação deste valor, dizendo que o incluiu para advertir do *perigo que corremos de perder uma faculdade humana fundamental: o poder de focar visões de olhos fechados*, in “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, página 112

³⁴ Italo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, página 101. Calvino cita o original: *poi piovve dentro a l’alta fantasia*.

³⁵ Italo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, página 103

³⁶ *Ibidem*, página 101

³⁷ Tais tercetos são sugeridos e posteriormente avaliados por Italo Calvino in “As Cidades Invisíveis”; 2015, páginas 101 / 103. Calvino apresenta a versão original: *O imaginativa che ne rube / talvolta sì di fuori, ch’om non s’accorge / perche dintorno suonin mille tube, / chi move te, se l’senso non ti porge? / Moveti lume che nel ciel s’informa / per sé o per voler che giù lo scorge*.

³⁸ Italo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, página 102

escritor, tema que se presta a justificar a pertinência do estudo que tem **continuação no capítulo AII.**

Numa outra passagem do diálogo entre Kublai Kan e Polo sobre as “Cidades Invisíveis”, o imperador Mongol diz ter descoberto o modelo de cidade a partir do qual todas as outras cidades se poderiam deduzir; essa cidade *contém tudo o que corresponde à norma*³⁹. Pressupondo que todas as cidades que existem (inventadas) de alguma maneira se afastam *em grau diverso*⁴⁰ da norma, então, tomando como princípio um modelo que inclui em si todas as regras, poder-se-ia calcular quais as exceções à norma e daí obter as combinações mais prováveis. Por outro lado, Marco Polo diz, também ele, ter idealizado um modelo base de cidade; no seu caso, essa cidade *é feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruência, contrassensos*.⁴¹ Desta vez, partindo de uma variável que conjuga em si tudo aquilo que há de mais improvável, as outras cidades advêm no processo de subtração gradual do *número de elementos anormais*⁴²; inversamente, quanto menos elementos “estranhos” tiver, maior a sua probabilidade de existir, até ao ponto de *obter cidades demasiado verosímeis para serem verdadeiras*.⁴³

Esta referência a uma “cidade formulário”, ou seja, uma cidade que contém todas as normas e que, a partir da qual, se podem imaginar novas cidades através da adição de exceções, é pertinente para explicar a construção do conceito de imaginário pretendido nesta tese. Percebemos que no processo da escrita as “visões arquitetônicas” no imaginário não são mais do que uma questão de probabilidade (de existirem ou não); **quanto mais um espaço imaginário se aproxima da norma**, ou daquilo que admitimos como tal, mais real nos parece e, portanto, **maior a hipótese de realmente existir**. A separação que, convencionalmente estipulada, faz divergir o discurso do espaço real do do espaço imaginário vê-se aqui reduzida a uma simples questão de probabilidade. Ainda assim, esta passagem revela aquele que pode ser o processo que leva ao imaginário de uma arquitectura: **um fenómeno implícito na recolha e associações de exceções e normas que,**

³⁹ Italo Calvino, “As Cidades Invisíveis”, 2015, página 79

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ibidem*

⁴² *Ibidem*

⁴³ *Ibidem*

com menor ou maior grau de divergência, encontra sempre no seu percurso um pacto com o real existente e que, de outro modo, não seria possível. No entanto, se estas conclusões são válidas, só o são se considerarmos o imaginário *um repertório do potencial*⁴⁴ e admitirmos as “visões interiores” (lidas ou escritas) como algo que um dia poderia ter existido caso a probabilidade assim o permitisse. Esta via de estudo remete ainda para uma outra abordagem do imaginário, como “uma ferramenta para atingir o saber”, ou seja, o imaginário permite testar e lançar novas hipóteses (neste caso, arquitectónicas) que podem um dia ganhar o seu lugar no mundo real. Resumindo, tendo em conta a posição que aqui tem vindo a ser assumida, (e que vê no imaginário o meio para a representação e compreensão do real), há ainda duas vias complementares a serem estudadas: uma encara o imaginário como repertório do potencial e outra reconhece-o como um recurso para o saber. Estas concepções prestam-se a justificar a pertinência do estudo que tem continuação no capítulo AIII.

Caso consideremos o real como norma, percebemos na concepção do Grande Kan um formulário para a construção das arquitecturas escritas, que se sustentam em particularidades do mundo externo e, através do imaginário, multiplicam-se e ganham novas formas, até se tornarem irreconhecíveis. Sobre isto (a origem dos universos imaginários), Calvino tem mais um ponto a acrescentar: *o catálogo das formas é infinito: enquanto houver uma forma que não tenha encontrado a sua cidade, continuarão a nascer novas cidades. Onde as formas esgotam as suas variações e se desfazem, começa o fim das cidades.*⁴⁵

As concepções que aqui se entroncam propõem que os edifícios da ficção são criações formadas a partir de conceitos no imaginário. Se o imaginário requer um processo criativo que, por sua vez, depende da subjectividade humana, então aos lugares imaginários ser-lhe-ão impressos desejos, medos e ambições, mesmo que inconscientes. Este raciocínio sugere que o imaginário possa ser uma fonte de conhecimento do mundo externo.

[-BI]

⁴⁴ Italo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, página III

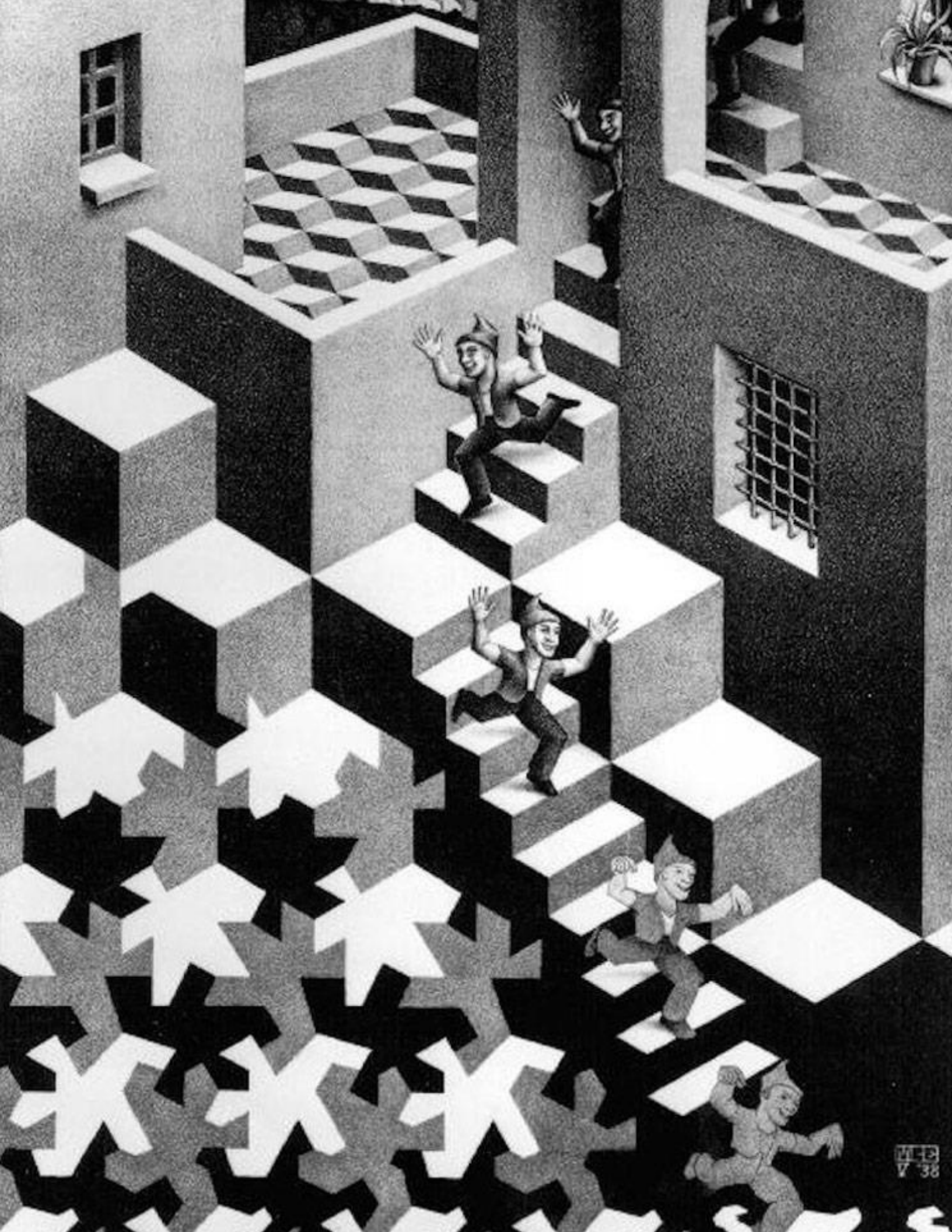
⁴⁵ Italo Calvino, “As Cidades Invisíveis”, 2015, página 79

*E*ntretanto em Corinto, Édipo cresce convicto de ser filho legítimo de Pólibo, rei de Corinto, e de sua mulher. Quando, anos mais tarde, é assolado com dúvidas acerca da sua verdadeira origem, Édipo recorre ao oráculo de Delfos, que o informa de uma terrível sina: estaria condenado a matar o seu pai e casar com a sua mãe. Na convicção de constituir um perigo para Pólibo e sua mulher, deixa a terra onde passara a infância e parte rumo a Tebas. Pelo caminho encontra um viajante desconhecido com o qual se confronta numa disputa. No decorrer da luta, Édipo acaba por matar o homem e a sua comitiva. Passado o incidente, continua o seu caminho. Já à entrada da cidade de Tebas, a esfinge, uma criatura alada, com corpo de leão e cabeça e tronco de mulher, atormenta os habitantes da cidade com um enigma. Quem errasse, pagaria a ignorância com a vida. Mas Édipo propõe-se a enfrentá-la e resolve sabiamente a questão. A sua astúcia salva a população e vale-lhe uma dupla recompensa: a coroação como rei de Tebas e a mão da rainha Jocasta, viúva de Laio, o antigo Rei, que terá sido assassinado de forma misteriosa.

Uns anos passados, uma praga abate-se sobre a cidade de Tebas. Segundo o Oráculo de Delfos, a única forma de reestabelecer a ordem à cidade é encontrar o assassino de Laio, o antigo Rei. Édipo põe-se a cargo dessa investigação. Na ambição de encontrar o responsável, acaba por ser “premiado” com a verdade: é Édipo, afinal, o verdadeiro filho de Laio. A primeira parte da sua profecia terá sido cumprida quando, a caminho de Tebas, Édipo mata o viajante, que era, afinal o seu verdadeiro pai, e posteriormente, quando casa com Jacasta, a sua verdadeira mãe, toda a profecia é consumada. Confrontado com esta verdade inaceitável, Édipo cega-se e exila-se.⁴⁶

⁴⁶ Resumo livre. O mito de Édipo, adaptado da obra de Sofócles, “Édipo-Rei”, 1988







VI

O tempo

II

- O imaginário Architectónico da narrativa -

Quando Édipo viaja até à cidade de Tebas convicto de, desta forma, escapar ao augúrio de Tirésias, regressa (sem que disso o saiba) à sua cidade natal. A paisagem muda, no entanto, o futuro rei encontra no lugar de chegada *qualquer coisa que parece nova, mas que se revelará familiar*⁴⁷. Neste caso, a chegada é também um regresso; é a promessa de encontrar um novo começo num lugar do seu passado que marca o **aspecto trágico e cíclico da viagem**.

Ainda no encalço de Tebas, dois importantes acontecimentos marcam as etapas do percurso: um, a disputa com Laio; outro, o enigma lançado pela esfinge na entrada da cidade. No primeiro, cumpre-se uma das duas partes da profecia - a morte do seu pai biológico, Laio; no segundo, a sabedoria que o herói demonstra vale-lhe o escape da morte e o título de rei de Tebas. Mas nem a força, nem a inteligência, nem a fuga chegam para evitar que se cumpra o presságio, pelo contrário, enfatizam a sua fatalidade. Neste ponto, sabemos que o percurso até Tebas não é uma fuga, mas sim uma viagem em torno de um centro e que nesse processo giratório, o lugar que encontra acaba por ser uma repetição do seu passado. Édipo prova, seguindo o modelo de um herói trágico, a impossibilidade de assumir autonomamente o controlo sobre o seu destino. À partida, concordamos que o herói não é responsável pelos seus pecados; admitimos a injustiça da tragédia e a impotência do mesmo perante o seu cumprimento uma vez que, sobre o seu passado, Édipo permanecia totalmente ignorante. O seu único erro - a obsessão pela procura do conhecimento - acaba por ser punido com a descoberta de uma verdade

⁴⁷ Alberto Manguel, "Ulisses" in "Dicionário de Lugares Imaginários", 2013, página xvi

trágica. Assim Sófocles termina a narrativa da peça, resumindo a desvantagem do indivíduo isolado quando confrontado com o seu fado:

CORIFEU - Habitantes de Tebas, minha Pátria! Vede este Édipo, que decifrou os famosos enigmas! Deste homem, tão poderoso, quem não sentirá inveja? No entanto, em que torrente de desgraças se precipitou! Assim, não consideremos feliz nenhum ser humano, enquanto ele não tiver atingido, sem sofrer os golpes da fatalidade, o termo de sua vida.

O mito de Édipo encontra na viagem a possibilidade de descoberta de um lugar pessoal que, apesar de “novo”, não é se não um novo lugar onde se colocam “velhas” ideias, ou seja, uma repetição onde o ponto de chegada encontra o ponto de partida. Este é o tema que marca o início do capítulo; vejamos em que contexto é aplicado na escrita do espaço arquitectónico.⁴⁸

Na história da escrita sobre lugares imaginários, os lugares fictícios, sendo mais ou menos plausíveis, são sempre criações dependentes da memória de outros lugares, (reais ou não) de ideias que aprendemos a associar a objectos arquitectónico, ou simplesmente de ambições e medos pessoais. Em “*Como Escrever Sobre Lugares Imaginários*”, Alberto Manguel aponta a **viagem** – a que resulta da tentativa de *imaginar países por descobrir*⁴⁹ – como a **principal motivação para criar espaços arquitectónicos**. Escrever ou imaginar um lugar fictício requer, pois, um exercício semelhante ao da viagem: ambos **pressupõem um percurso** que, por sua vez, pressupõe um ponto de partida e um de chegada. Ainda que grande parte das narrações não lhe faça referência, quase todos os espaços originados na escrita estão implicados num esforço de mudar de paisagem ou de ultrapassar as margens que limitam o possível do impossível. No entanto, **cada novo lugar que é criado recupera sempre uma referência já existente**, o que nos leva a crer que tal exercício depende de um processo que não vê no tempo um fenómeno linear, ou seja, a informação não se vai acumulando mas, antes, vai sendo recriada. E, por estar dependente da memória, repete imagens. Por isso, quando dizemos que o ponto de chegada encontra o de partida sabemos que, embora

⁴⁸ O “Mito de Édipo” presta-se a lançar o tema que serve de início a este capítulo – a importância da viagem (o percurso) no exercício de criar um lugar fictício. O discurso da referência mítica pretende ajudar o leitor a criar uma imagem visual do tema que sirva de apoio à compreensão do mesmo. Neste caso, o mito destaca os seguintes termos: o centro, a repetição, o tempo; que (de um outro modo) são mais à frente explorados no trabalho, [ver BI, BII, BIII], respetivamente.

⁴⁹ Alberto Manguel, “Como Escrever Sobre Lugares Imaginários” in *Dicionário de Lugares Imaginários*, 2013, página xx

não o encontre igual, o movimento é sempre circular: os desejos e medos que lhe são impressos já existiam antes do percurso. A seguinte passagem da autoria do filósofo Francis Bacon, resume deste modo o aspecto dramático da viagem no mito de Édipo: *O rei Salomão reconheceu que “não há nada de novo debaixo do solo” e, tal como Platão imaginou que “Todo o conhecimento é recordação” Salomão acrescenta: “Toda a novidade não passa de esquecimento”*.⁵⁰ Recuperando o contexto da arquitectura imaginária, tal como acontece com Édipo, não reconhecemos estas repetições no espaço (escrito ou contado). Ao visualizá-lo, contamos histórias que já foram contadas, reorganizamos dados, damos uma nova configuração às formas e aceitamo-las sempre como novas imagens porque, de facto, são diferentes, mas ainda assim, dependem de imagens existentes.

O mito grego ensina-nos ainda, tendo em conta o contexto que aqui queremos seguir, a tragédia de professar uma crença na autonomia humana, ou seja, o erro de não encarar o ser humano como um produto do outro ou do seu passado. Admitimos que também da ficção não podemos esperar tal coisa como uma tábula rasa. A origem de cada novo enredo ou desenho de espaço é sequencial e cíclica. Caso contrário a arquitectura não poderia ter uma leitura universal, ou seja, não poderíamos, a partir dela, perceber traços culturais e sociais. Por isso, à pertinência de tratar a importância da viagem (-como percurso) adiciona-se outra: **a de tratar a viagem como atributo da linguagem**, ou seja, viagem - como discurso. **Este tema é recuperado mais à frente no trabalho.**⁵¹

Retomemos agora o estudo do valor da viagem na narrativa.

São muitos os lugares imaginários que chegam da escrita sobre percursos de crónicas de viagem. A viagem, como tema literário, tem o potencial de combinar facilmente a narração com a descrição de espaços; à partida, sabemos que se um enredo narrativo é fundamentado pela exploração do desconhecido, dar-nos-á a vantagem de conhecer o espaço a par do/s personagem/ns e, nesse caso, podemos esperar um argumento rico em cenários arquitectónicos. Por exemplo, em “A Divina Comédia” de Dante Alighieri, a viagem (do narrador como personagem) motiva a exploração dos

⁵⁰ Francis Bacon APUD. *O Imortal* in Jorge Luís Borges, “Aleph”, 2013, página 1

⁵¹ [ver capítulo BII]

diferentes espaços do submundo, do paraíso ou do purgatório e permite ao leitor construir uma imagem mental de todos os lugares que o personagem vai detalhando à medida que os percorre; *Foi Dante quem, mais do que qualquer outra pessoa, concebeu e planeou os seus reinos de outros mundos com precisão geológica, arquitectónica e teológica. Ao contrário dos seus predecessores, que descreveram os infernos e os céus que viam como ambiguidade descuidada, os relatos de viagem de Dante a outros mundos são registos meticulosos destes lugares imaginários*⁵². Um outro exemplo: em a “Viagem ao Centro da Terra” (1864), obra da autoria de Júlio Verne, a viagem permite uma transposição assumida entre um lugar possível e um impossível. Em ambos os casos, a intenção de transitar de um para outro ponto e a importância do novo cenário no desenrolar da narrativa exigem uma abordagem mais detalhada e preenchida por motivos arquitectónicos. Há ainda outros lugares que não partilham da mesma intenção exploradora; lugares onde o ponto de partida e o de chegada encontram já o mesmo sítio e não assumem um percurso no seu intervalo.

Seja num ou no outro caso, uma narração nunca se dissocia da ideia de viagem, não como a que faz Dante – o personagem –, mas como a que faz Dante – o escritor. Aqueles que escrevem ou lêem sobre arquitecturas inteiramente imaginárias e lhe dão atributos, visitam-nas, e esse acto requer, por parte do leitor e do escritor, um exercício de imaginação que, por sua vez, é subjacente ao processo de visualização. *Talvez os lugares imaginários derivem simplesmente do desejo de ver para além do horizonte. Viajantes intrépidos da Islândia, China e África partiram muito antes de Colombo para explorar os mares desconhecidos; outros, igualmente intrépidos, mas menos entusiastas no acto material em si, ficaram em casa a tentar imaginar os países por descobrir*⁵³, diz Alberto Manguel.

Assim, é justo dizer que o conceito de viagem é importante para explicar o processo que leva à criação de arquitecturas imaginárias, uma vez que pressupõe um percurso e uma passagem de um espaço exterior para um interior. A categoria de viajante aplica-se tanto ao escritor como ao leitor, no processo de escrita ou de leitura e tem a vantagem de facilitar o cruzamento da verdade com a mentira e criar lugares que mentem tanto como mente um

⁵² Tradução livre. Cf. Alberto Manguel, “Happy is the country that has no geography” in Pedro Gadanhó; Susana Oliveira [eds.]. “Once Upon a Place – Architecture & Fiction”, 2013, página 12.

⁵³ Alberto Manguel, “Como escrever sobre lugares imaginários” in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xx

escritor de ficção. (Mentiras que podem ser mais ou menos prováveis.) Isto porque, pensar um lugar imaginário ou viajá-lo corresponde, como refere Manguel, à ideia de ver o além, o desconhecido. E ao além, não tendo espaço, tudo é permitido⁵⁴. *Quer nos desloquemos verdadeiramente ou na imaginação (...) somos animais migratórios. Algo nos atrai para o outro lado.*⁵⁵

Mais uma vez, o discurso entre Marco Polo e o Grande Kan (em “As Cidades Invisíveis”) revela-se rico no confronto deste tema. Kan constata que os lugares que Marco Polo diz ter visitado e dos quais consegue falar detalhadamente, só são habitados em pensamento e que, na verdade, o interlocutor nunca chegou a sair do “jardim”⁵⁶. Diz Kan: *Então é mesmo uma viagem da memória, a tua! _ O Grão Kan, sempre de ouvido atento, estremecia na cama de rede sempre que pressentia no discurso de Marco uma inflexão lamentosa. _ É para fazer passar uma carga de nostalgia que foste tão longe!*⁵⁷

Por sua vez, à medida que viajamos, o passado atrás de nós também modifica. Isto porque, *toda a viagem, imaginária ou real é sequencial. Nenhuma permite que o explorador regresse ao ponto de partida.*⁵⁸ Não regressamos ao ponto de partida porque ele já não é o mesmo, uma vez que as memórias têm o poder de alterar espaços e a *nostalgia reconfigura o mundo que ficou para trás*. [Manguel acrescenta ainda que, segundo esta lógica,] *toda a nossa geografia é imaginária*⁵⁹. Deste modo, as cidades de que fala Marco Polo são também pequenas partes de um lugar pessoal – Veneza, cuja memória se altera ao passo que vai sendo reajustada pela visualização de novos lugares. Marco Polo (como personagem da obra de Calvino) confirma: *as imagens da memória, depois de fixadas com as palavras, apagam-se – disse Polo. – Talvez eu tenha medo de perder Veneza toda de uma vez, se falar dela. Ou talvez, ao falar de outras cidades, já venha a perdê-la pouco a pouco.*⁶⁰

⁵⁴ Não será por acaso que o castigo dos pecados de Adão e Eva do Paraíso é a expulsão para o outro lado - o desconhecido aberto a todas as possibilidades.

⁵⁵ Alberto Manguel, “Caim e Abel” in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xv

⁵⁶ Referência ao excerto: “KUBLAI: _ Não sei quando tiveste tempo para visitar todos os países que descreves. Eu acho que nunca saíste deste jardim.” in Italo Calvino, “As Cidades Invisíveis”, 2015, página 113.

⁵⁷ Italo Calvino, “As Cidades Invisíveis”, 2015, página 109.

⁵⁸ Alberto Manguel, “A Ilusão do Eterno Retorno” in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xxxi

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ Italo Calvino, “As Cidades Invisíveis”, 2015, página 98.

Vimos que na criação poética o mundo exterior passa a interior e, neste processo de transição, cria-se uma nova versão do espaço. Assim, também no campo da arquitectura — como no campo da literatura ou no da produção cinematográfica — se pode definir o verdadeiro autor como aquele que, para a respectiva cultura, como para o mundo em geral, contribui efectivamente com uma reorganização coerente ou com uma reinvenção dos elementos da prática cultural através da qual expressa a sua versão-do-mundo, isto é, a sua interpretação da realidade que nos rodeia.⁶¹

A narrativa é, portanto, uma fonte de sabedoria, um legado sobre um pensamento de uma época, tal com sugere a etimologia: do verbo latino *narro* – contar, dar a saber que, por sua, vez deriva do adjectivo “*gnārus*”- que conhece, que sabe.⁶² Assim, estudar cada uma das viagens imaginárias é também estudar um conhecimento, uma ideia num espaço e tempo. Ao arquitecto, dá-lhe a vantagem de perceber quais as motivações que levaram o escritor a detalhar determinado lugar e a relacioná-lo com um propósito social. Afinal, qualquer escritor se torna arquitecto quando tem de encontrar um lugar onde localizar a trama das suas obras. A arquitectura escrita e transmitida oralmente permite-nos, através do discurso arquitectónico, não só conhecer e redesenhar lugares que já não existem mas que um dia existiram e foram registados, como também compreender a identidade de uma época e de uma cultura ou de perceber desejos e noções do presente narrados em discursos futuristas.

Um lugar arquitectónico na escrita vive apenas do discurso e, por isso, não se compromete com uma fase posterior que seria a execução do projecto; não mantendo uma razão funcional no espaço real, **a vontade de dar um sentido ao texto faz das referências arquitectónicas um assunto importante na obra literária** uma vez que somos obrigados a vincular quase todas as nossas actividades ao espaço. No contexto da obra *Arquitectura Escrita*, Winfried Nerdinger diz: *A arquitectura encontra-se presente de maneira muito especial na literatura pois, por um lado, os seres humanos vivem – desde que existe a poesia – em*

⁶¹ Pedro Gadanho, Opúsculo 2 – “Para que serve a Arquitectura?”, 2006, página 7

⁶² (cont.) A origem deste adjectivo (*gnārus*) remonta ao indo-europeu *gene-, *gno-, - conhecer, reconhecível no verbo latino *nōsco*, *nōvī*, *nōtum*, *nōscēre* - começar a conhecer, aprender a conhecer, tomar conhecimento, conhecer e identificável também no grego, por exemplo, em *gnōsis*, *eōs*, - acção de conhecer, conhecimento, ciência, sabedoria. Informação. Cf. “Ciberdúvidas da Língua Portuguesa (informação online < [https:// ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-etimologia-do-verbo-narrar](https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-etimologia-do-verbo-narrar) >)

*edifícios e com edifícios; aquele que descreve a sua actividade ver-se-á obrigado de forma quase forçosa a vinculá-la à arquitectura.*⁶³

Aliás, são vários os autores (escritores ou arquitectos) que consideram restrita a relação entre o papel do escritor e o do arquitecto. Vejamos alguns momentos em que a figura do arquitecto e do escritor se cruzam⁶⁴: no momento da escrita, o escritor Inglês John Berger diz reunir-se de fotos e imagens de edifícios que guarda das suas viagens ou que retira de livros e, a partir delas, enforma o conteúdo da narrativa⁶⁵; por seu lado, alguns arquitectos, no momento de projectar, inspiram-se em referências arquitectónicas de obras de ficção. Há também os arquitectos que escrevem discursos sobre teoria da arquitectura ou projectos arquitectónicos e ainda os que contribuem para a ilustração do espaço de obras de ficção. Deste último ponto são exemplo: Le Corbusier que, à parte da sua contribuição escrita para a redefinição de arquitectura, também desenha os espaços das aventuras de Homero para ilustrar uma edição de “Íliada”⁶⁶ e Álvaro Siza Vieira que propõe uma interpretação ilustrada de “A Casinha dos Prazeres” da autoria de Jean-François de Bastide⁶⁷.

Depois de introduzida a figura do **escritor** (capítulo AI) e agora a figura do **arquitecto** (bem como a relação que a figura de ambos mantêm), falta referir ainda outro importante ponto de vista: o aquele que interpreta as referências do lugar na escrita, ou seja, o **leitor**.

Façamos antes um pequeno ponto de situação. Neste capítulo pretendemos perceber como pode a arquitectura (que, à partida pressupõe uma referência física) ser interpretada a partir da narrativa e, por sua vez, o conteúdo da narrativa a partir da arquitectura. Deste modo, e para percebermos melhor o mecanismo da ficção, falta ainda desenvolver dois importantes assuntos (privilegiando o ponto de vista do leitor): um, como é o lugar imaginado no

⁶³ Tradução livre. Cf. Winfried Nerdinger, *La arquitectura tal y como se alza en el libro*, in “Arquitectura Escrita”, 2010, página 36

⁶⁴ Neste ponto abordamos os momentos em que o papel do escritor e do arquitecto comunicam. Mais à frente é abordada a comunicação ente o livro e o projecto [ver capítulo AIII, página 46].

⁶⁵ Cf. “Arquitectura Escrita”, 2010, página 41

⁶⁶ *Ibidem*, página 22

⁶⁷ A colecção de desenhos é compilada na obra *A Casinha dos Prazeres*, da colecção *Espécies de Espaços* (editora Abysmo), dirigida pela professora de Desenho Susana Oliveira.

processo de escrita e leitura; outro, como é abordada a referência ao lugar no enredo da narrativa.

Começamos pelo primeiro ponto⁶⁸. Calvino distingue dois “tipos de processos imaginativos”⁶⁹. Num, a imagem visual tem origem na palavra, no texto; o outro, parte da imagem visual para chegar à expressão verbal. No caso do cinema, a imagem final do filme, antes de chegar até ao espectador, é o resultado de uma sucessão de fases pelas quais as *imagens vão tomando forma*⁷⁰ - passa pelo texto, que depois é imaginado pelo realizador, reconstruído e, por fim, observado pelo espectador. O primeiro caso, em que da palavra surgem as imagens visuais, refere-se ao processo que advém da leitura de um texto. Segundo Calvino, *conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se se desenrolasse diante dos nossos olhos, ou pelo menos fragmentos e pormenores da cena que emergem do indistinto*.⁷¹ No processo de escrever sobre arquitecturas imaginárias, a imagem é criada na mente do escritor, precedendo e acompanhando o processo de expressão verbal. De seguida, a palavra escrita evocará imagens na mente do leitor.

Italo Calvino diz ainda que na origem das suas histórias há uma imagem visual. Vejamos o seu relato como escritor de arquitecturas imaginárias: No momento em que a imagem ganha forma e se torna nítida na sua mente, *são as próprias imagens que desenvolvem as suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si*⁷²; uma imagem dá origem a outras e, nessa altura, o autor intervém para dar um contexto ao desenvolvimento da história e tentar estabelecer significados. Por fim, na altura de traduzir a imagem em texto, a palavra procura o equivalente da imagem visual na escrita. *Digamos que há diversos elementos que concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação directa do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura aos seus vários níveis, e um processo de abstracção,*

⁶⁸ Este tema tem continuação em BII, onde se tenta responder à questão: quais os modos de aproximação do discurso narrativo ao objecto arquitectónico? [ver capítulo BII, página 63]

⁶⁹ Cf. Italo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, página 103

⁷⁰ *Ibidem*, página 103

⁷¹ *Ibidem*

⁷² *Ibidem*, página 109

*condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva na visualização como na verbalização do pensamento*⁷³.

Na composição do lugar imaginário, *um escritor quando descreve - ou inventa - espaços tem de ter um desenho na cabeça*⁷⁴ e, nesse caso, no momento da escrita o autor já conhece o lugar. Ora, nós, leitores, só atingimos esse estágio no final da narrativa. Só aí podemos ter uma perspectiva do que seria a imagem geral do seu espaço; imagem que certamente vai diferir da que foi imaginada inicialmente pelo narrador. No momento da leitura, a cidade é-nos apresentada gradualmente pelo autor como este bem entende e através dos recursos da língua pode apresentar-nos o lugar segundo a perspectiva de um percurso, de uma vista de longe, de uma vista microscópica, de um detalhe, de um plano opaco ou transparente, etc.

Em “Writing Cities” (2010), Richard Sennett reflecte, em particular, sobre as técnicas narrativas usadas na abordagem da arquitectura através de um percurso, no sentido de transmitir a acção de uma experiência no tempo, como por exemplo, no acto de percorrer uma rua. O autor comenta: *O que eu percebi sobre o processo narrativo é que ele não é construído do mesmo modo de um enredo; Assim, à medida que nos aproximamos cada vez mais do grande centro e estamos cada vez mais longe da aldeia (...), sentimos que mais e mais significado é acumulando à medida que passamos pelo território. Estamos a acumular experiência; não experimentámos realmente uma narrativa sequencial. E o problema prático é como fazer um leitor ficar por dez, vinte páginas, porque não há estrutura de enredo.*⁷⁵ Um exemplo de um autor que recorre com frequência à ideia da fluidez do percurso é Walter Benjamin, aquando das referências às Arcadas, um lugar de passagem (adiante no texto voltaremos a trazer ao discurso a sua técnica de escrita). Outro importante recurso narrativo é a recuperação de detalhes num espaço. Detalhes sobre os quais o *arquitecto provavelmente não pensa tanto*⁷⁶ e que, muitas vezes, são ignorados no contexto real. No entanto, na escrita, esses detalhes revelam

⁷³ Italo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, páginas 124-115.

⁷⁴ Susana Oliveira, A Casinha dos Prazeres (informação online < <https://www.publico.pt/sugestoes/jornal/os-espacos-da-escrita> >)

⁷⁵ Tradução livre. Cf. Richard Sennett in AA.VV. “Writing Cities” I., 2010, página 16

⁷⁶ *Ibidem*, página 17

um valor particular, no sentido em que despertam a curiosidade e “*evocam memórias, sítios onde estivemos*”⁷⁷.

Passemos ao segundo assunto - **como é abordado um lugar no contexto de uma narrativa** -, que tem como tópico principal o modo como, na ficção, é encarada a relação entre **edifício - texto - personagens**. A ligação desta tríade está associada a uma vertente de “comunicação social” da arquitectura. Em algumas narrativas, a arquitectura assume um papel de destaque em relação aos restantes personagens, como acontece em “As Cidades Invisíveis” o espaço pode chegar a ser tão representativo que se encarrega de toda a expressão da trama na obra; noutras narrativas, a arquitectura é silenciosa, ou seja, é apenas percepcionada através da referência a ambientes, percursos dos personagens ou estados de espírito, sendo apenas referida quando o aspecto da atmosfera não é evidente na obra. Este último caso é bastante evidente nos contos de fadas que não têm, propositadamente, muitos detalhes, uma vez que a rapidez da sua narração não o permite; no entanto, revelam ser narrativas que estimulam um imaginário rico em motivos arquitectónicos fantásticos. Ainda há as narrativas em que o personagem é tão vinculado a uma arquitectura que o discurso de referência ao espaço e à personagem são indissociáveis. Um exemplo disso é a obra de Victor Hugo “O Corcunda de Notre-Dame”, onde a catedral e o protagonista do título se apresentam como sombra um do outro, o que permite ao autor organizar o discurso da sua narrativa em círculos concêntricos em torno da catedral. *O próprio Victor Hugo salienta que, para ele, se tratava de “poder expressar a adaptação recíproca de um ser humano e um edifício que chegam quase a ser idênticos.”*⁷⁸ De igual modo, são muitas as obras que iniciam a narração com a descrição do lugar, delegando à arquitectura a importância de anunciar a acção; ou as que optam por recorrer a um título arquitectónico para introduzir o tema da acção, como é o caso do “A Queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe ou de “A Biblioteca de Babel”, de Luís Borges.

Prescindindo ou não dos aspectos puramente arquitectónicos, em qualquer um dos casos acima referidos, a referência ao lugar, no contexto da ficção, é

⁷⁷ Tradução livre. Cf. Gerald Frug in AA.VV. “Writing Cities I”, 2010, página 17

⁷⁸ Tradução livre. Véase Bachelard, 1987 APUD. Winfried Nerdinger, *La Arquitectura tal y como se alza en el libro* In “Arquitectura Escrita,” 2010, página 40

preponderante para perceber a ideia transmitida na obra e o universo da acção. Através dele, o leitor pode visualizar a imagem da acção num lugar específico, já que a memória se constrói associada ao espaço. Se a geografia é um aspecto decisivo no desenrolar da acção literária, a narração do espaço pode, não só dirigir a acção, como revelar a vontade ou ideia chave da obra. *É um tema tão velho como inesgotável a hipótese de que os edifícios e cidades, os espaços e infra-estruturas se convertem em metáforas dos seres e das sociedades, da sua vida e acção.*⁷⁹

Quem escreve sobre estes lugares imaginários (no caso de haver um único autor), imprime neles a sua experiência e opções pessoais. Ao leitor, Alberto Manguel aconselha: *se a nossa ligação à realidade for demasiado forte, porque não permitimos, que a experiência dos outros nos inspire, (...) como se tivéssemos sido nós próprios a fazê-lo ou a vê-lo? (...) E, nesse caso, porque não terá o leitor direito de registar a experiência como sua, uma vez que, para todos os efeitos, ela passou a pertencer-lhe?*⁸⁰. Parte da atracção de escrever, ler, ou contar algo sobre um lugar que não existe nem tem uma referência física, reside o *acto de reconstruí-lo emocionalmente*⁸¹, de lhe atribuir significados. Assim, introduzir o lugar no contexto de uma acção com um enredo, traduzi-lo em linguagem, e depois o projectá-lo no imaginário, permite uma outra abordagem da arquitectura que não seria possível através de qualquer outro filtro que não a narrativa.

[-BII]

⁷⁹ Tradução livre. Cf. Winfried Nerdinger, *La Arquitectura tal y como se alza en el libro*, in “Arquitectura Escrita”, 2010, página 41

⁸⁰ Alberto Manguel, *Ulisses* in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xvi

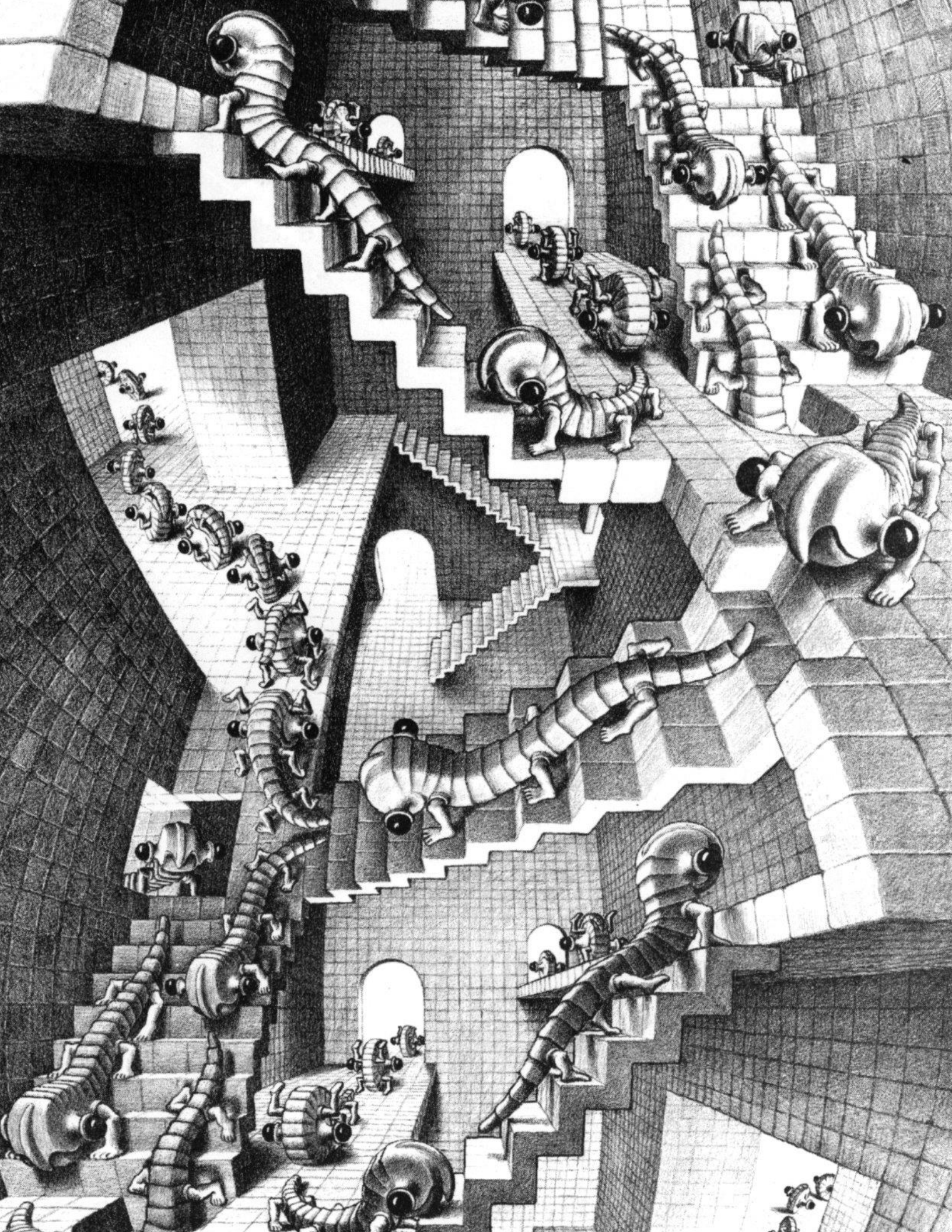
⁸¹ Tradução livre. Cf. Richard Sennette in AA.VV. “Writing Cities I”, 2010, página 17

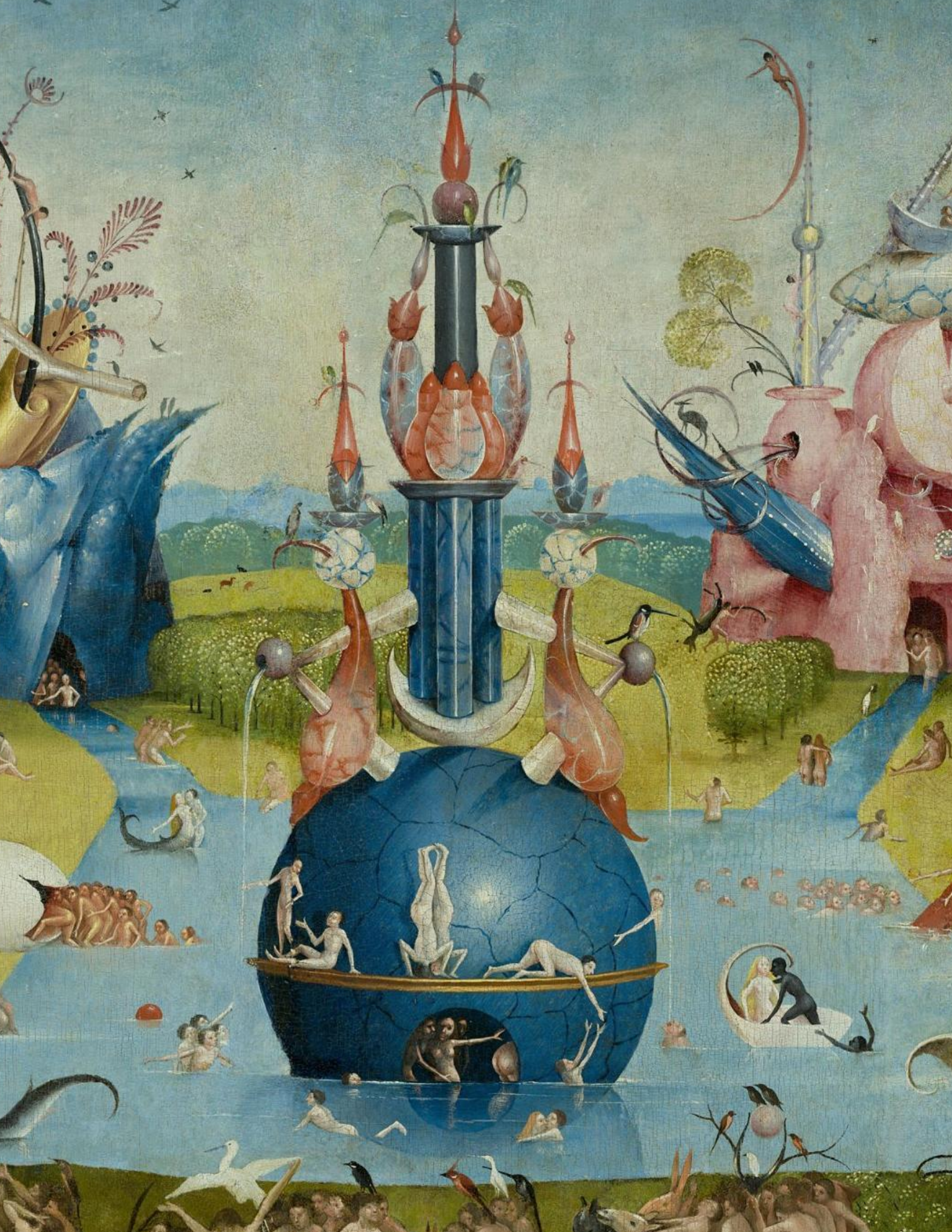
*N*esta altura, na Terra, falava-se apenas uma língua.

Os homens, que se tinham fixado na planície de Sennar, decidem aí edificar uma cidade com uma torre tão alta que seria capaz de alcançar a extremidade dos céus, para que deste modo não se dispersassem pela terra. Constroem-na em tijolo e não em pedra. Mas, quando desce à terra para ver a obra humana, o Senhor disse que, dessa maneira, acabariam por conseguir realizar qualquer projecto e decide então confundir a linguagem de cada um.

Desta forma é interrompida a construção da torre os homens acabam por dispersar por toda a superfície da Terra. Por este motivo, à torre é dado o nome de “Torre de Babel”.⁸²

⁸² Resumo livre. O mito de Babel, adaptado de Génesis, 11 (1-9)







III

- O imaginário Architectónico da narrativa na memória do espaço -

O ímpeto inicial da construção da Torre de Babel é assumido pela pretensão da conquista de verticalidade. Tal impulso (o de igualar a faculdade humana à sagrada⁸³) tem como consequência óbvia a punição divina. O castigo – a confusão das línguas – rapidamente substitui a ordem pelo caos; perante a incapacidade de comunicar *os homens*⁸⁴ vêm-se obrigados a dispersar pela Terra e a pôr termo à construção do edifício. Esta é a “**mentira** improvável” que faz de Babel um dos *poucos edifícios no mundo [que] tem dado tantas asas à fantasia da humanidade*.⁸⁵

É precisamente na simplicidade desta composição causa-efeito que a narrativa bíblica adquire uma especial eficácia. A sua estrutura compila um processo secular – a origem e criação de diferentes línguas e culturas – num acto divino isolado. Ademais, propõe uma justificação para a origem da torre que a mitifica como arquétipo architectónico. A sua referência reconhece sempre uma associação à confusão e ao exagero da soberba humana traduzidos no espaço. É, talvez, por se tratar de um pretexto tão pouco verossímil – o de continuar a construir em ascensão indefinidamente – que a torre é, ainda hoje, uma expressão intemporal de poder quase mítico, ante a evidente impossibilidade de ser consumado na sua totalidade.

⁸³ A ascensão pode equiparar-se à procura de um estado cada vez mais privilegiado de vigília. Quanto mais alto for um edifício, mais facilmente controla a envolvente e mais presente se torna a ilusão de ubiquidade.

⁸⁴ A expressão “os homens” é uma referência ao modo de expressão bíblico: *Emigrados do oriente, os homens encontraram uma planície na terra de Sennaar e nela se fixaram*.

⁸⁵ Tradução livre. Cf. “Arquitectura Escrita”, 2010, página 36

Actualmente há evidências de que esta versão de Babel seja inspirada numa construção outrora existente: o Zíгурate de Etemenanki (ou zigurate de Marduk). Contudo, é através da narrativa construída no imaginário cristão que o edificado ganha força mítica, sobrepondo-se à memória da história real. Não temos dúvida de que a “torre de Babel” referida no livro do Génesis alcançou um lugar cativo na imaginação do indivíduo ocidental com certeza mais seguro do que o da referência real que o suporta. Por sua vez, o mito serviu de inspiração à criação de um número indeterminado de lugares, tanto imaginários como reais. Ao mesmo tempo, a referência bíblica relega a descrição da arquitectura para um plano muito generalizado (sabemos apenas que se trata de uma torre construída não em pedra, mas de tijolo), mas nem por isso deixa de servir de inspiração a representações visuais e escritas; a mais comum, aquela descrita por Heródoto no século V, representa uma torre nivelada por sete pisos encimados uns nos outros. Por fim, a narração de Babel é constantemente reinterpretada, de tal modo que é admitida como um dos mitos arquitectónicos mais vezes mencionados. O seu sentido é universalmente reconhecido.

O argumento que aqui interessa explorar não é especificamente a origem ou as motivações da torre como elemento arquitectónico, mas antes a força e repercussões que um **espaço imaginário, condicionado a uma estrutura narrativa, pode adquirir no contexto da memória colectiva**. Nesse ponto, “Babel” é um exemplo de como uma forma arquitectónica pode ficar “irremediavelmente” ligada a uma ideia. Este último assunto leva-nos a crer que é ténue a linha que separa o entendimento do que é a **mentira** criada no imaginário e a “verdade” do real. Vejamos de seguida de que forma a mentira (da ficção) encontra lugar no contexto real⁸⁶.

Apesar de imaginários, os lugares que são criados na ficção fazem parte do nosso quotidiano. Uns, surgem muitas vezes como mote de inspiração, não só de enredos ou cenários de outros espaços construídos e escritos, como também de temas de representação visuais; *outros construíram obsessões para a*

⁸⁶ O Mito de Babel presta-se a lançar o tema que serve de início a este capítulo – a representação na escrita. O discurso da referência mítica pretende ajudar o leitor a criar uma imagem visual do tema que sirva de apoio à compreensão do mesmo. Neste caso, o mito destaca os seguintes termos no seu discurso: o labirinto, o exagero, a solidão; que (de um outro modo) são mais à frente explorados no trabalho, [ver BI, BII, BIII], respetivamente.

*fantasia*⁸⁷; outros motivaram descobertas, viagens, criaram ilusões; e ainda há os que inspiraram opções políticas e sociais, ou os que sugeriram um diferente futuro arquitectónico e por isso motivaram os arquitectos do “presente”. Em múltiplas formas, é um facto que o alcance desses lugares extrapola o assunto da ficção. A arquitectura fictícia, para além de encontrar lugar no contexto real, teve e continua a ter um papel determinante na construção de fantasias que marcam uma época. *A Utopia e o País das Maravilhas, o Castelo de Kafka e o Reino do Eldorado estão sempre presentes* [– escreveu Alberto Manguel], *embora sem um mapa oficial que mostre a sua verdadeira localização*.⁸⁸

No contexto actual do Ocidente, a Terra já não é para nós uma incógnita. Não há grandes restrições entre o Homem e o espaço real. *Até ao século passado, ainda era possível imaginar a terra incógnita em algumas regiões dispersas do mundo*⁸⁹; hoje, o livre acesso à internet permite observar virtualmente e a qualquer momento o espaço que desejamos. Podemos ver o que acontece do outro lado do mundo sem nunca termos de o presenciar fisicamente. Para os mais ou menos curiosos, o mundo está à disposição de ser visto. Não há espaço para o imaginarmos. E isto porque a tecnologia anulou as distâncias, o que, por um lado, significa a diluição de um entrave ao conhecimento, por outro, priva-nos da possibilidade de imaginar o desconhecido na Terra à medida que aumenta a distância entre o entendimento da verdade e da fantasia. Se um dia associámos o desconhecido a um espaço místico que reserva infinitas possibilidades pouco plausíveis, hoje, a margem para o fazer é limitada. Tal facto poderia pôr em crise o exercício da imaginação caso não restassem as possibilidades admitidas pela cartografia do imaginário. Perante “a perda do desconhecido”, restam as arquitecturas do imaginário (entre outras, destacam-se aquelas que são construídas no mundo da narrativa), cuja vasta referência permite *detectar a generosidade imensa de uma função humana vital: a de dar vida ao que não pode reclamar pertença no mundo do volume e do peso. Como os habitantes angélicos cujas hierarquias os nossos antepassados debatiam, como o unicórnio*

⁸⁷ Alberto Manguel, *A perda do desconhecido* in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xii

⁸⁸ *Ibidem*, página xi

⁸⁹ *Ibidem*, página xiii

(...) os lugares imaginários da mente não carecem de materialidade para existir na consciência.⁹⁰

Efetivamente, a nossa imaginação é povoada por terras e lugares inexistentes⁹¹ e o nosso repertório arquitectónico de edifícios imaginários é vasto. Poderíamos até nunca ter lido um livro e, ainda assim, reconheceríamos um grande número desses lugares (o que implica que o seu alcance vá para além do livro). As suas representações em diferentes áreas são tantas que alguns deles, como é o caso da Torre de Babel, quase reconhecemos intuitivamente. Alberto Manguel acrescenta que *é seguindo as geografias imaginárias que construímos o nosso mundo: o resto é apenas confirmação*⁹². Partindo desta premissa, podemos admitir que a influência mútua entre os lugares que, ao longo do tempo, foram surgindo na narrativa e aqueles que são contruídos é um assunto amplo e subjacente à história da arquitectura; são, sem dúvida, inúmeras as formas de confronto entre o espaço fictício e o real e entre a escrita (ou narração) e o projecto⁹³. E, ainda que nem sempre sejam considerados num mesmo discurso, tanto o tema do imaginário arquitectónico como da narração estão implicitamente ligados ao processo arquitectónico; é a partir da narrativa que conseguimos pensar um espaço.

Consideremos, por exemplo, o contacto infantil com a narração. Durante a infância, as histórias fantásticas, as fábulas, os contos de fada, ou até os mitos religiosos ganham uma presença assídua no imaginário da criança. A imagem de uma casa ou de um castelo descritos na trama desses contos é-nos tão familiar como a imagem das casas que vemos diariamente. Essas referências adquirem um papel importante no estímulo da imaginação e na construção da ideia de espaço físico uma vez que criam modelos de identificação para a compreensão do real. O tom mágico que tanto caracteriza essas narrativas possibilita o confronto entre a verdade e a mentira. Neste caso, aprendemos a lidar com dilemas de identidade complexos e a associar noções a espaços através da interpretação de simbolismos e da magia. De alguma forma, essas primeiras concepções alicerçam-se na memória e contribuem para a leitura que aprendemos a

⁹⁰ Alberto Manguel, *A perda do desconhecido* in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xi

⁹¹ Umberto Eco, “História das Terras e dos Lugares Lendários”, 2016, capa

⁹² Alberto Manguel, *A perda do desconhecido* in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xii

⁹³ [ver capítulo AII página 35]

fazer de um lugar ou edifício; essa leitura faz-se normalmente acompanhar por uma narrativa. Por exemplo, associamos muitas vezes a floresta a um lugar sombrio e confuso, susceptível ao perigo e onde habitam animais selvagens ou outras criaturas misteriosas; sabemos que a casa construída em madeira é mais frágil do que a de tijolo e, por sua vez, mais resistente do que a de palha⁹⁴; reconhecemos que o interior da terra é um lugar reservado ao reino dos mortos; e para isso não precisamos de lhes dedicar uma grande avaliação. Sabemo-lo “intuitivamente”. Isto porque o repertório arquitetónico presente nos contos dá-nos vocabulário para abordar o espaço construído e, por conseguinte, a memória dos lugares e edifícios vai sendo contruída com base nessas associações. Para além disso, a sugestão poética do espaço pode ainda servir de inspiração à criação de espaços de “refúgio” interior.

O acto de pensar a arquitectura no espaço pode também desenvolver-se através do exercício da leitura e imaginação de uma arquitectura na ficção, escrita ou de tradição oral; aliás, de qualquer modo, um lugar construído foi, uma vez, imaginado. Uns, chegaram, de facto, a ser construídos, outros são escritos ou desenhados e outros nem chegaram a ser traduzidos em algum tipo de representação. Em todo o caso, *a existência da imaginação teve de preceder a existência do mundo*.⁹⁵ Neste ponto, interessa lembrar que a arquitectura do imaginário é importante para a compreensão do espaço real precisamente porque constitui uma sua representação através de um outro filtro (que comunica uma diferente forma de expressão). Neste caso, uma representação é criada a partir da projecção (consciente ou não) de desejos e angústias (individuais, no caso da literatura ou colectivos, no caso da narrativa originada na tradição oral). A sua importância reside na possibilidade de serem uma expressão e marca identitária. Alberto Manguel acrescenta: *o universo imaginário é um lugar de riqueza e diversidade espantosas: são mundos criados para satisfazer um desejo urgente de perfeição, utopias imaculadas (...); outros, como Nárnia ou o País das Maravilhas, imaginados para se alojar a magia, lugares onde o impossível não choque com o que circunda; e outros ainda criados para satisfazer os viajantes enfadados com a realidade*.⁹⁶

⁹⁴ Referência à fábula “os três porquinhos” séc. XVIII

⁹⁵ Alberto Manguel in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xii

⁹⁶ *Ibidem*, página xvi

O mito de Babel sugere ainda um desejo não-arquitectónico (o da união dos povos e da conquista da altura) como o ímpeto inicial de construção da torre fictícia. Sobre a ideia de que, no processo de imitação das particularidades do real, à narrativa de um lugar fictício são impressas intenções pessoais e culturais, há uma cidade invisível, tal como é descrita por Italo Calvino, que se presta a esclarecer este tema; essa cidade ilustra exactamente o processo de construção de grande parte dos lugares imaginários da escrita. Nas passagens que a descrevem pode ler-se: *no centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, está um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada sala. Olhando dentro de cada esfera vê-se uma cidade azul que é o modelo de outra Fedora. São as formas que a cidade poderia ter tomado se não se tivesse tornado, por uma razão ou por outra, como hoje a vemos. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, imaginara o modo de fazer dela a cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura já Fedora não era a mesma de antes, e o que até ontem havia sido um possível futuro agora era apenas um brinquedo dentro de uma esfera de vidro.*⁹⁷

Neste ponto, (usando como referência a cidade de Fedora) apercebemo-nos de que daqui resultam dois modos complementares de encarar a mentira no confronto com o real. Formulando a questão: **em que posição as soluções de novos mundos imaginários (que exprimem novas intenções) se colocam (e qual o seu contributo) no espaço real?**

Admitamos que “Fedora” representa uma cidade existente cartografada. As “pequenas Fedoras” de vidro assumem o lugar das cidades inventadas na ficção; cada uma delas é uma recriação da verdadeira cidade a partir de um desejo particular que projecta, num dado momento, uma outra possível Fedora. Esta perspectiva valida a *arquitectura imaginária como repertório do potencial, do hipotético*⁹⁸; do que um dia poderia ter sido construído, mas não foi. Esses fragmentos que interpretam particularidades do existente, confrontam o leitor ou o ouvinte com as múltiplas formas que a cidade poderia assumir, formas que constituem, por direito próprio, “novos mundos”. Sobre este tema, Umberto Eco acrescenta: *é certo que desde tempos remotíssimos se delineou, contra uma narrativa dita realista, uma narrativa que constrói mundos estruturalmente possíveis. Digo “mundos estruturalmente possíveis” porque*

⁹⁷ Italo Calvino, “As Cidades Invisíveis”, 2015, página

⁹⁸ Italo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo Milénio”, 2006, página 111

*naturalmente toda a obra narrativa – mesmo a mais realista – delinea um mundo possível na medida em que esse mundo apresenta uma população de indivíduos e uma sequência de estados de facto que não correspondem aos do mundo da nossa experiência.*⁹⁹

É por este motivo que, por exemplo, a ficção científica na literatura (enquanto género) não deixa de ser uma projecção que tem em conta os cânones do “presente” e assume, por isso, um valor “actual”. As representações gráficas que retratam a visão futurística do início do século XX, com veículos aéreos similares aos automóveis da época, pessoas trajadas consoante o estilo aí prevalente, e edifícios que, crescendo em altura, não alteram o seu estilo, são-nos hoje estranhas e em pouco se familiarizam com a nossa ideia de arquitectura de futuro. Isto porque esses espaços são condicionados pela memória de uma época e cultura. Uma vez representados, já o contexto real que lhes serviu de base foi gradualmente alterado.

Estas considerações levam-nos a acrescentar, como resposta à questão inicial, uma outra perspetiva do imaginário que é a de **arquitectura imaginária como objecto de saber**. A arquitectura que desenha e propõe um novo futuro (e voltamos a referir a ficção futurística porque, neste caso, é, de facto, o exemplo mais flagrante) testa também novas possibilidades que hoje parecem pertencer apenas ao campo da imaginação e são mentira ou aparentemente impossíveis, mas que podem vir a ser verdade. Este é, também, um grande contributo da ficção para o espaço real. Sobre este assunto, Aldous Huxley acrescenta: *vivemos num futuro imaginado, imaginando novos futuros*¹⁰⁰.

Ora, se a arquitectura do imaginário (nomeadamente na forma escrita) imita o real, este, por sua vez, é contruído segundo as mesmas estruturas do imaginário, confirmando o pensamento de Vitruvius de que *a arte de contruir não é se não uma mera continuação da escrita*¹⁰¹. Tendo em conta a influência mútua que ambos mantêm, pretendemos agora avaliar as formas muito distintas como a arquitectura fictícia desenvolvida na escrita e a real se têm cruzado. O intercâmbio entre estes dois saberes tem sido, ao longo da história da

⁹⁹ Umberto Eco, “Sobre os espelhos e outros ensaios. O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem”, 2016, página 181

¹⁰⁰ Aldous Huxley, “Admirável Mundo Novo”, 2013, página 7

¹⁰¹ Juan Calatrava; Winfried Nerdinger [eds.]. “Arquitectura Escrita”, 2010, página 23

arquitectura, um assunto inesgotável. Este facto denuncia a importância que as referências arquitectónicas da ficção têm, para o bem ou para o mal, no entendimento e forma como olhamos o espaço real.

Actualmente, *sabemos muitíssimo bem que existe um mundo real, no qual aconteceu a Segunda Guerra Mundial e o Homem chegou à Lua, que existem os mundos possíveis da nossa imaginação, no qual existiram e existem a Branca de Neve e Harry Potter, o inspector Maigret e Madame Bovary.*¹⁰² Distinguimos os lugares construídos ou aqueles que já foram contruídos (e dos quais há provas tangíveis da sua existência) dos que são, definitivamente, produto da ficção. Nestes últimos, reconhecemos o mérito do formato romanesco, ou de outros géneros narrativos. Aceitamos, certamente, que não existem as “Cidades Invisíveis” de Italo Calvino, ou o “Centro da Terra” que Júlio Verne ocupa de seres pré-históricos e espaços cavernosos fantásticos; contudo, há outros lugares escritos que, no passado, confundiram os limites do que é verdade e mentira. Tais lugares foram durante muito tempo acreditados como reais até, mais tarde, ter sido confirmada a sua origem fictícia. Muitos deles chegaram mesmo a ser mapeados ou procurados. Dizemos “no passado” porque, naturalmente, o desconhecimento de uma grande parcela de terra que ocupa o globo prestava-se a favorecer tais crenças. Mas, existem também os lugares e edifícios que hoje continuam a alimentar quimeras, ou ainda os raros casos dos que, um dia, foram desacreditados e conotados como fictícios e só recentemente começaram a surgir evidências da sua real existência. Por tudo isso, muitos dos lugares que conhecemos na ficção escrita nunca chegamos a saber se são, ou não, completas criações.

É certo que todos estas referências arquitectónicas, de cariz mais ou menos verossímil, criaram *fluxos de crenças*¹⁰³ que determinaram o pensamento de uma época. Vejamos alguns destes casos concretos, (mais especificamente no contexto europeu).

Ainda na continuação de referências do imaginário judaico-cristão, o “Paraíso” terrestre (ou Jardim do Éden) descrito no antigo testamento (Génesis) é um dos episódios míticos que durante mais tempo sobreviveu (e

¹⁰² Umberto Eco, “História das Terras e dos Lugares Lendários”, 2016, página 436

¹⁰³ *Ibidem*, página 9

sobrevive) e mais repercussões tem tido no imaginário europeu. A sua “essência” manifesta-se precisamente pela inexistência de arquitectura ou de qualquer outro produto da acção humana que contraste com a paisagem cândida e primitiva onde o mundo era ainda muito recente. Segundo a referência bíblica, o pecado consumado expulsou os seus únicos habitantes - Adão e Eva - e, a partir daí, o Paraíso Terrestre *transformou-se num lugar de nostalgia, que todos gostariam de reencontrar, mas permaneceu objecto de busca infinita*.¹⁰⁴

A história parece confirmar uma obsessão em encontrar lugares bíblicos em lugares já existentes ou de os representar. Muitas das tentativas de desenhar o Jardim do Éden deram lugar a inúmeras representações gráficas, cartográficas, etc; e o desejo de lhe atribuir uma forma palpável promoveu viagens, explorações, e dividiu opiniões sobre possíveis localizações. Contudo, a ideia de um Paraíso Terrestre como um lugar perdido não é exclusiva do imaginário Cristão; estende-se também a outras narrativas religiosas que, por sua vez, se manifestaram na arquitectura de diferentes formas. Por exemplo, o Alcorão sugere um Paraíso Celeste com características similares ao Jardim do Éden. *Esta imagem do jardim paradisíaco inspira a maravilhosa arquitectura Islâmica dos jardins, locais de frescura e gorgolejar de águas murmurantes*¹⁰⁵. Uma outra narrativa que propõe um “Éden Laico” na terra é a lenda do El Dourado. De acordo com a descrição de Sir Walter Raleigh¹⁰⁶, a cidade, localizada algures entre o Perú e a Amazônia, distingue-se pela sua riqueza em ouro. Do chão brotam pedras preciosas e pepitas douradas e todos os edifícios que a compõem são totalmente contruídos em ouro. O desejo de encontrar o tal “lugar dourado” despertou igualmente a imaginação dos exploradores europeus no contexto da colonização americana.

Distanciando o foco central da narrativa religiosa, é também importante ressaltar a importância de uma outra lenda de uma cidade-continente que protagonizou o cenário de várias ficções e que tem a particularidade de, ainda hoje, criar fantasias acerca da veracidade da sua existência. Essa terra lendária dada pelo nome de Atlântida, descrita pela primeira vez nos

¹⁰⁴ Umberto Eco, “História das Terras e dos Lugares Lendários”, 2016, página 145

¹⁰⁵ *Ibidem*, página 148

¹⁰⁶ Cf. Alberto Manguel, Gianni Guadalupi, “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página

diálogos de Platão – o Timeu e o Critias – (sendo este último inacabado), é enriquecida pelos relatos arquitectónicos detalhados. Platão fala da existência de um continente que terá submergido parcialmente e, apesar de não haverem vestígios sólidos da sua existência, a sua referência despoletou até hoje o interesse de vários cientistas, como Darwin.

Também a arquitectura da literatura romanesca, cujo contracto com a ficção é mais assegurado porque partimos do pressuposto que a sua transmissão é unicamente literária, confunde muitas vezes o leitor mais crédulo. *Parece que depois* [da referência à obra de Júlio Verne “Viagens ao Centro da Terra” numa revista de ficção científica,] *milhares de pessoas escreveram para a revista afirmando ouvir vozes infernais provenientes do subsolo.*¹⁰⁷

Neste ponto, assumimos que há cidades e edifícios encontrados em diferentes géneros narrativos, desde lendas, como é o caso da “Atlântida”, mitos, como a já referida torre de “Babel”, o “Jardim do Éden” ou até lugares da literatura mais recente, como “Fedora” de Italo Calvino ou “Centro da Terra” de Júlio Verne, cujas referências foram de tal maneira transmitidas que quase definem desejos e ambições de uma determinada época. Para além dessas referências, que conquistaram um posto cativo no imaginário de uma época, há também uma categoria de lugares imaginários que demonstram especificamente como as arquitecturas da ficção têm determinado a imagem de algumas construções existentes; esses lugares revelam a importância que a ficção mantém no processo de construção da memória de uma cidade ou de uma forma arquitectónica. Dito isto, há algumas distinções que podemos, se seguida, considerar:

— São muitas as arquitecturas imaginárias que assumem manifestamente a pretensão de usar a ficção como forma de “recriar” um lugar real. Por exemplo, em “As Cidades Invisíveis”, Marco Polo revela, num diálogo com Kan: *Sempre que descrevo uma cidade digo qualquer coisa de Veneza*¹⁰⁸, ou seja, em todas as cinquenta e cinco cidades descritas há uma particularidade reconhecível de Veneza, a cidade de infância do autor. Também no contexto da literatura

¹⁰⁷ Umberto Eco, “Histórias das Terras e dos Lugares Lendários”, 2015, página 355

¹⁰⁸ Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, 2015, página

latino-americana, depois dos anos 60 do século XX, têm surgido obras literárias que optam por criar de raiz cidades ou vilas imaginárias que, não sendo cartografadas, seguem o modelo da realidade da América Latina. Exemplos dessas cidades imaginárias são: Comala, na obra “Pedro Páramo” do escritor mexicano Juan Rulfo ou Antares na obra “Incidente em Antares” do escritor brasileiro Eurico Veríssimo¹⁰⁹. Esta intenção de recorrer ao espaço imaginário da escrita para satirizar ou denunciar as características e problemas culturais ou políticos ganhou uma especial importância com o surgimento da corrente literária “Realismo Mágico”¹¹⁰.

- Por sua vez, há também o caso contrário: arquitecturas da ficção que inspiraram lugares hoje ou outrora existentes. Recordemos alguns desses casos. Existem cidades e edifícios cuja memória colectiva foi determinada por narrativas que, de forma mais ou menos evidente, atribuíram um novo contexto narrativo a esses lugares reais. Nestes casos, a origem do lugar real precede a do lugar da ficção. Exemplo disso é a cidade de Verona, que cenarizou a obra “Romeo e Julieta”, escrita por William Shakespeare. O êxito da peça relegou a fama da cidade para um contexto amoroso quase único. Há também caso de edifícios cuja memória é ainda hoje associada a uma obra literária, como é o caso da Catedral de Notre-Dame em Paris, para sempre conotada como o lugar onde ganha vida a personagem fisicamente deformada – Quasimodo – criada por Victor Hugo no romance “O Corcunda de Notre-Dame” (1831).
- Há, por outro lado, ocasiões em que a origem do livro antecede a origem da construção influenciada. Aí, podem surgir casos de edifícios construídos que são inspirados em lugares de livros. Exemplo disso é o edifício Danteum, projectado por Giuseppe Terragni e aprovado pelo governo Fascista de Benito Mussolini, que nunca chegou a ser construído e cujo modelo arquitectónico constituía uma alegoria à Divina Comédia.¹¹¹

¹⁰⁹ Estas obras serão posteriormente abordadas [ver capítulo B]

¹¹⁰ Este tema, sendo especialmente pertinente no contexto do caso de estudo “Cem anos de Solidão”, é mais tarde abordado com outro detalhe: [ver capítulo BIII].

¹¹¹ Um outro caso, porém de um contexto diferente, é a Disneyland Resort Paris (aberto em 2002), uma cidade comercial totalmente planeada conforme as arquitectura dos contos de fadas traduzidas pelo vocabulário da Disney. Este lugar traduz uma versão comercial e estilizada pelo

- Há também o caso de edifícios arquitectónicos que, associados a uma narrativa (normalmente um mito ou uma lenda), foram de tal forma repetidos que constituem hoje exemplos de arquétipos, como é o caso da Torre de Babel ou do Labirinto de Dédalo.
- Por fim, e este é talvez o exemplo menos evidente, há lugares reais que não existiriam da forma que existem hoje caso não se tivessem cruzado com lugares de narrativas fantásticas. Gabriel García Márquez inicia assim o seu discurso de prémio Nobel: *Antonio Pigafetta, navegador florentino (...) escreveu, na ocasião da sua passagem pelas terras do Sul da nossa América, uma crónica detalhada que, na verdade, parece mais uma aventura da imaginação. (...) Este livro breve e fascinante, no qual já se vislumbram os gérmes dos nossos actuais romances é, sem dúvida, o testemunho mais assombroso da nossa realidade daqueles tempos*¹¹². Com esta observação, o escritor sugere que a imaginação europeia projectou, no momento da construção do “novo mundo”, imagens fantásticas que influenciaram irremediavelmente a fundação e a cultura da América Latina. Prova disso é o património cartográfico e os relatos dos cronistas que ilustram e relatam os lugares do Ocidente através do maravilhoso, encontrando neles semelhanças com o imaginário das narrativas (mitos e lendas) europeias. Entre elas, a que mais figura nestas representações é o Paraíso Terrestre (“o Éden”), como podemos concluir, por exemplo, através dos relatos de viagem de Cristóvão Colombo¹¹³. *Antes de ver os seres do novo mundo, Cristóvão Colombo já sabia o que iria encontrar, pois lera Aristóteles e Plínio e os bestiários medievais por eles inspirados, de modo que (...) antes de ver o novo mundo, Colombo já dispunha de um vocabulário para designar os seus prodígios.*¹¹⁴

filtro Disney, dos espaços nos quais tiveram lugar alguns dos contos de fadas mais divulgados na cultura europeia.

¹¹² Gabriel García Márquez “A solidão da América Latina – Discurso de Gabriel García Márquez no Prémio Nobel de Literatura de 1982” (discurso online < <https://www.youtube.com/watch?v=WSfBFz8c1ZE> >)

¹¹³ Cristóvão Colombo “Relato da terceira Viagem. Carta aos Reis Católicos da Espanha” (1498), in Umberto Eco, “História das Terras e dos Lugares Lendários”, 2016, página 175

¹¹⁴ Alberto Manguel, *A invenção do mundo* in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xiii

Gabriel García Márquez refere ainda: *este delírio ao áureo de nossos fundadores perseguiu-nos até há bem pouco tempo*¹¹⁵, ao que o poeta mexicano Octávio Paz acrescenta: [A América] *não é uma região geográfica, (...). É uma ideia, uma invenção do espírito europeu*.¹¹⁶

Este exemplo leva-nos a crer que a fundação da América Latina (e referimo-nos especificamente a este caso porque é o que nos interessa explorar para contextualizar o leitor na cidade e obra do caso de estudo) é, em parte, o resultado do confronto de uma cultura existente com o imaginário de outra e, por isso, a magia e o maravilhoso são dois temas que lhe são associados. Apesar de não explorarmos mais este tópico, porque a sua extensão não o permite, esta referência presta-se apenas a introduzir um assunto que será posteriormente abordado¹¹⁷.

[-BIII]

¹¹⁵ Gabriel García Márquez “A solidão da América Latina – Discurso de Gabriel García Márquez no Prêmio Nobel de Literatura de 1982” (discurso online < <https://www.youtube.com/watch?v=WSfBFz8c1ZE> >)

¹¹⁶ Octávio Paz, o Labirinto da Solidão APUD “O sul também não existe. A arquitectura ficcional da América Latina”

¹¹⁷ [ver capítulo BIII, página 103]

PARTE 2

A cidade não é só um lugar geográfico, um território urbano. É também um espaço literário, um âmbito simbólico no qual se fundem o mito, a invenção e a realidade. Não em vão as cidades são também construídas por escritores, por romancistas, por dramaturgos, por poetas ... São eles que as criam, configuram e remodelam, livro após livro e século após século, no imaginário coletivo das pessoas. Com efeito, poderíamos dizer que, se os homens não escrevessem, as cidades não existiriam.

Luis Garcia Jambrina

B

SOBRE ARQUITECTURAS IMAGINÁRIAS
ESTUDOS DO LUGAR NAS NARRATIVAS

[representação, discurso, magia]

I

- Architectura como representação simbólica -

Consideramos que na ficção, através do imaginário, um objecto arquitectónico ou um lugar escrito assumem uma **função representativa**. O acto de *fingire* inerente à ficção permite que sejam criados novos lugares fictícios, mais ou menos verossímeis, e, por conseguinte, permite uma nova abordagem da arquitectura, desta vez, através do discurso escrito. Por exemplo¹¹⁸, quando lemos Benjamin, não estamos a ver realmente uma arcada, mas antes a ideia de uma arcada à qual estão anexados pequenos pedaços da arcada real. (...) é uma representação. Uma descrição seria algo quase ilegível; ou seja, algo que mostraria exactamente o que lá estava. Nesse caso, preferimos uma imagem: não queremos palavras para fazer esse trabalho¹¹⁹. No discurso de um espaço na narrativa, esperamos encontrar a arquitectura, não por intermédio de uma descrição concreta, (pois esse papel já é exercido pelo construído ou pela imagem) mas antes, como meio de representação de uma ideia; assim como é a arcada para Benjamin: se por um lado a arcada evoca a estabilidade de uma estrutura fixa, por outro, não deixa de ter um dinamismo associado à passagem e ao fluxo de pessoas *que não se espera necessariamente de uma estrutura estável*¹²⁰. Através do discurso escrito, o espaço pode ganhar uma nova expressão.

A narrativa estimula o leitor, ou o escritor, não só a imaginar o que não é visível ou descrito na sua totalidade, como também a associar o discurso a um espaço. Na ausência de uma possibilidade corpórea, à arquitectura

¹¹⁸ O exemplo que se segue recupera a referência às “Arcadas” da narrativa de Walter Benjamin, [ver capítulo AII].

¹¹⁹ Tradução livre. Cf. Richard Sennett, “Writing Cities: A Roundtable” in “Writing Cities 1.” 2010, página 14

¹²⁰ Tradução livre. Cf. David Frisby, “Writing Cities: A Roundtable” in “Writing Cities 1.” 2010, página 16

imaginária na ficção resta manifestar uma ideia, ou seja, deixa de ser apenas a referência a um lugar para ser uma representação que ganha uma “forma espacial”; neste caso, o lugar descrito assume-se, portanto, como um dispositivo complexo onde se projectam crenças e modos culturais. Não é que o espaço real não cumpra esta mesma função, no entanto, a prática clássica de fundar cidades ou lugares como mensagens / ideias sobrevive hoje e tem, sem dúvida, uma recorrência mais flagrante no contexto da narrativa; se um lugar foi escrito é porque pretende comunicar uma ideia ao leitor (que não tem só a ver com a função arquitectónica), ainda que por vezes tal intenção não seja clara.

À arquitectura fictícia é atribuído o mérito de esclarecer, não só o contexto de um enredo, como a vontade e os valores culturais da época de quem os escreveu (no caso de narrativas de autoria individual) ou, de onde foi originada (no caso do mito, fábula, contos-de-fadas). Essa importância deve-se precisamente ao facto da narrativa ver nas **referências arquitectónicas um veículo de transmissão de ideias**. A imagem de uma arquitectura (cidade, objecto, lugar) surge quase sempre com o intuito de caracterizar o espírito do personagem / sociedade que nela habita, levando-a assim a desempenhar um papel ora social, ora político, ora organizacional, etc. Consideremos o exemplo da cidade e vila. Enquanto a vila assume um sistema urbano eficiente e autónomo para organizar um grupo mais reduzido de pessoas, a cidade já implica a ideia concreta de compromisso de organização e de sociedade que dão origem a uma comunidade civil. A evolução e distinção destes dois dispositivos numa narrativa revela-se bastante útil para posicionar o leitor num contexto, não só espacial, como social. Na narrativa, a arquitectura surge, portanto, como uma extensão dos personagens. Por vezes chega a ser tão representativa que apenas essa informação é suficiente para imaginar o espírito de quem nela habita. Isto porque, no momento de escrita, o escritor mune-se de várias ferramentas que facilitam a compreensão do enredo e uma delas (e talvez a mais evidente) é a referência ao lugar.

Assumida a importância de uma referência arquitectónica na escrita, há ainda um tópico que carece de explicação e que pode ser formulado com a seguinte questão: **qual o mecanismo que permite a abordagem do lugar na**

narrativa, ou seja, como é a arquitectura da ficção capaz de representar e de ser interpretada?¹²¹

Para isso, vejamos primeiro as considerações de Gilbert Durand sobre este tema. A consciência dispõe de duas formas de abordar o espaço real¹²²: uma, através da percepção; outra, através do imaginário. Esta última ocorre *quando, por uma ou outra razão, a coisa não pode apresentar-se em “carne e osso” à sensibilidade como, por exemplo, ao recordar a nossa infância, ao imaginar as paisagens do planeta Marte, ao compreender como giram os electrões em redor do núcleo atómico (...). Em todos estes casos de consciência indirecta, o objecto ausente representa-se mediante uma imagem, no sentido lato do termo.*¹²³ Neste sentido, o imaginário assume a capacidade de reconhecer e representar o mundo táctil¹²⁴ e de transformar essas imagens interiores numa nova forma, com maior ou menor semelhança com a sua percepção original. Durand acrescenta ainda que a forma imaginária é um substrato da vida mental através do qual o indivíduo nega e inverte o seu destino - a consciência da morte e do nada -, dando-lhe significado. Aqui, encontramos uma **nova dimensão do conceito de imaginário: através dele, constrói-se o processo simbólico.**

Se a imaginação é inseparável da faculdade simbólica, a narrativa, sendo uma manifestação do imaginário, resulta igualmente do método de produção de símbolos. *O símbolo, como a alegoria, conduz o sensível do representado ao significado.*¹²⁵ Através do acto de *fingire*, a realidade representada no texto e, por conseguinte, a arquitectura da narrativa, é transformada numa construção simbólica. Aliás, o potencial simbólico da imagem criada na ficção é tão vasto que não poderia aqui ser nem em parte abordado. A referência à arquitectura e ao lugar como ferramenta de comunicação de ideias nas narrativas é, de facto, um tema tão antigo quanto inesgotável; já o *relato bíblico abunda, como é sabido, em referências arquitectónicas: a arquitectura pode*

¹²¹ Esta questão vem no seguimento do tema anteriormente abordado, que considera que o ímpeto da escrita é o de “representar a realidade do mundo observável através da obra”, encarando a leveza como método de representação [ver capítulo AI].

¹²² Segundo a perspectiva do professor Francês, Gilbert Durand, manifestada nas suas obras: “Les Structures anthropologiques de l’imaginaire”, Paris (1960); “L’Imagination symbolique”, Paris (1964).

¹²³ Tradução livre. Cf. Gilbert Durand: “La Imagination Simbólica”, 1968, página 9-10

¹²⁴ A crença de assumir o imaginário como uma representação do mundo táctil manifesta-se primeiramente na tradição romancista.

¹²⁵ Gilbert Durand, “La imaginación simbólica”, 1968, página 14

*fundamentar o pecado de um orgulho ligado ao desejo de elevação e verticalidade, como a torre de Babel, mas também pode proporcionar a salvação dos justos, como esse peculiar edifício móvel que é a arca de Noé, ou permite vislumbrar no mundo a harmonia divina, graças a esse edifício projectado pelo próprio Yahveh que é o templo de Salomão.*¹²⁶ Esta abordagem arquitectónica numa narrativa que é uma das primeiras manifestações escritas, permite perceber que a relação entre texto e edifício / lugar é um tema profundamente enraizado na cultura e história social da Humanidade.

No entanto, segundo Durand, não só de símbolos é composto o imaginário. A actividade inconsciente da psique expressa-se ainda através da produção de imagens, arquétipos, e mitos¹²⁷; também esses elementos fazem parte do nosso vocabulário aquando da criação mental de um espaço na narrativa e revelam-se essências para perceber o imaginário. Neste ponto, Durand reconhece a pertinência da abordagem semiótica no campo da psicanálise de Jung e recupera a ideia de arquétipo: *Ora bem; voltando à definição clássica de símbolo, Jung descobre explicitamente que este último é principalmente multivocal (se não estou equivocado); por conseguinte, o símbolo não pode ser assimilado a um efeito que se reduziria a uma única causa. O símbolo remete a algo, mas não se reduz a uma só coisa. Por outras palavras, o conteúdo imaginário de uma pulsão pode interpretar-se... seja de uma forma redutora, quer dizer, semioticamente, como a própria imagem da unidade ou simbolicamente, como sentido espiritual do instinto natural.*¹²⁸ Este último “instinto natural” refere-se à linguagem arquetípica do inconsciente. Jung atribui aos chamados “arquétipos” um sentido universal, validando a ideia de *imaginação como participação na verdade do mundo*¹²⁹. A abordagem Junguiana reconhece nos arquétipos parte do conteúdo do inconsciente colectivo. (...) *o inconsciente colectivo precisa de se expressar através de representações formadas arquetipamente.*¹³⁰ Neste sentido, se os arquétipos prevêm uma validade colectiva, devem também implicar a existência de um inconsciente colectivo, ou seja, de *uma camada mais profunda, que já não tem origem em experiências ou aquisições pessoais,*

¹²⁶ Tradução livre. Cf. Juan Calatrava *Edificios, ciudades, textos: sobre arquitectura y literatura in “Arquitectura Escrita”,* 2010, página 18.

¹²⁷ Segundo Durand, esse conjunto de elementos formaria aquilo que o autor compreende por imaginário.

¹²⁸ Gilbert Durand, “La imaginación simbólica”, 1968, páginas 71-72

¹²⁹ Italo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, página 108

¹³⁰ Carl Jung, “Archetypes And The Collective Unconscious”, 1991, página 31

*sendo inata*¹³¹. Tal ideia, reconhece no substrato psíquico um conhecimento de cariz universal, comum a todos os indivíduos que, por oposição à psique individual, *possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são “cum grano salis”, os mesmos em toda a parte e em todos os indivíduos. Por outras palavras, são idênticos a todos os seres humanos constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.*¹³² A hipótese de um inconsciente colectivo requer a existência de um conhecimento que não se *desenvolve individualmente*¹³³ mas que é herdado. Tal conhecimento fecunda-se em formas pré-existentes ao homem – os arquétipos; são eles que constroem as mitologias de um povo. Uma das suas formas de expressão é a narrativa e, por adição, a narrativa de um espaço arquitectónico.

Por sua vez, o mito, que é também uma das referências de Durand, corresponde a um primeiro relato arquetípico manifestado através de uma narrativa. No mito é investida a crença numa origem, ou seja, através dele é encontrado um discurso simbólico que ilustra e justifica determinada existência. Normalmente não é uma justificação que hoje aceitaríamos como plausível. E por isso *o mito foi, por muito tempo, minimizado como um relato fantasioso, de origem popular e irreflectida*¹³⁴; só mais tarde, e com o incentivo da psicanálise de Jung, o mito começa a ser reconhecido como um dispositivo válido para, através dele, perceber crenças e manifestações colectivas. No plano da arquitectura, reconhecemos que não só as figuras arquetípicas como as do mito influenciam a ideia que construímos do espaço; há formas e ideias (como centro, labirinto e espelho, termos que são de seguida estudados) que, estando profundamente enraizadas na nossa memória, determinam a leitura que diariamente fazemos de um lugar real ou imaginário. E é mais fácil identificá-las na narrativa. Por exemplo, os contos de fadas são excelentes exemplos da eficácia arquetípica; a simplicidade da sua narrativa favorece principalmente a transmissão oral do conto ao longo de séculos. No entanto, os contos vão, por norma, sofrendo mutações e tomando diferentes formas consoante os arquétipos que melhor se adaptam ao inconsciente colectivo de

¹³¹ Carl Jung, “Archetypes And The Collective Unconscious”, 1991, página 15

¹³² *Ibidem*

¹³³ *Ibidem*, página 54

¹³⁴ Gilbert Durand APUD artigo “Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares”, página 244

uma época. Por sua vez, também a narrativa do espaço que lhes serve de cenário sofre mutações. Este processo vem confirmar o carácter flexível da arquitectura (principalmente no contexto da narrativa) e a sua capacidade de traduzir e se adaptar ao discurso de uma época [ver capítulo BII].

Retomando a questão inicial¹³⁵, podemos agora dizer, em tom de resposta: se num lugar da ficção é implicado um fenómeno colectivo manifestado pelo inconsciente, torna-se clara a possibilidade desse lugar, ou melhor, da ideia que ele representa, ser universalmente reconhecida. Esta concepção admite o espaço imaginário como uma experiência que relaciona a percepção (a imagem individual) e a compreensão plural do mundo, possibilitando assim a transmissão de valores colectivamente reconhecidos. Tal interpretação sugere um carácter atemporal e “repetitivo” da arquitectura, isto porque, no acto de imaginação, a memória repete sinais e imagens arquetípicas e, nesse momento, uma nova solução (arquitectónica) tem lugar. No entanto, essa nova solução é, em parte, um acto homologável à criação de todos os que o antecederam e, em alguns casos, é um acto que repete modelos míticos da primeira criação, como o paraíso terrestre (o primeiro lugar mítico a ser construído). O arquétipo e o mito (presentes do discurso do espaço) conduzem a processos cíclicos e é precisamente esse carácter “repetitivo” que permite avaliar a arquitectura como uma linguagem, não só universal, mas que também transcende gerações.

[- AIII]

¹³⁵ Como é a arquitectura da ficção capaz de representar e de ser interpretada? [ver página 3]

O CENTRO

No mito de Édipo, a viagem que o herói faz é também uma procura interior. Este episódio motiva o tema da análise que se segue.

O centro é, por excelência, um lugar sagrado. O seu prestígio enquanto símbolo arquitectónico é assumido por uma série de crenças arcaicas extremamente difundidas. O filósofo Mircea Eliade assim as enumera:¹³⁶ uma é a referência à montanha sagrada, recorrente nos textos bíblicos ou em lendas, como é o caso da lenda do cume de Adão no Ceilão. A imagem da montanha permanece, em muitas obras de ficção, associada a um local de estabilidade que possibilita a união entre o céu e a terra, entre o sagrado e o profano. Parece permanecer a ideia de que todos os locais de possível união com o divino (da terra com o céu) constituem um centro, talvez não um centro geográfico mas simbólico por se distinguir do profano. (A montanha, por ser uma referência a um ponto alto e privilegiado presta-se a essa interpretação.) Outra manifestação do centro revê-se em referências a templos e palácios que transformam toda a cidade ou residência que os rodeia num local sacro. Uma última crença subsiste na ideia de *axis mundi* e, para culturas que *partilham a concepção* (...) — *Céu, Terra, Inferno*¹³⁷, o centro transforma-se em eixo de comunicação dessas três zonas.

Assim, todas as manifestações de um ponto central traduzem actos que se geram com o intento de repetir o feito da criação do centro do mundo, a partir do qual tudo o resto se estende; isto, numa referência nostálgica à concepção da “origem” e, por sua vez, do paraíso na Terra¹³⁸. Segundo Eliade, *todo o microcosmos, toda a região habitada, tem aquilo a que poderia chamar-se um “Centro” (...). É aí, nesse Centro, que o sagrado se manifesta de uma maneira total, quer sob a forma de hierofanias elementares (...), quer sob a forma mais evoluída das epifanias directas dos deuses. (...) Mas não se deve encarar este simbolismo do Centro com as suas implicações geométricas do espírito científico ocidental. Para cada um destes microcosmos podem existir vários “Centros”*.¹³⁹ Os objectos ou cidades do “centro do mundo” serão

¹³⁶ Cf. Eliade Mircea, “O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição”, 1954

¹³⁷ Eliade Mircea, “Imagens e Símbolos”, 1979, página 40

¹³⁸ No contexto do tema da procura de um centro, Eliade refere que tal acto *põe em relevo uma certa situação humana a que poderíamos chamar nostalgia do paraíso*. Cf. “Imagens e Símbolos”, 1979, página 54

¹³⁹ Eliade Mircea, “Imagens e Símbolos”, 1979, página 40

sempre lugares privilegiados que, de um ponto de vista religioso, evocam uma união com o divino. *Todos os demais símbolos de realidade absoluta, como árvores da vida e de imortalidade, fontes de juventude, etc., estão também eles num centro.*¹⁴⁰

E, se o centro é uma expressão do **sagrado**, então o percurso que possibilita o seu acesso é, por norma, difícil, correspondendo muitas vezes a uma conquista de imortalidade. Isto porque essa peregrinação pode estar relacionada com a procura do “eu”. Correspondendo a experiência do centro a uma descoberta da interioridade, não é, portanto, estranho constatar que essa viagem ao seu centro seja tão comum em narrativas como mitos, lendas ou contos de fadas que pretendem narrar uma origem ou um conceito. Noutros casos, o centro encontra-se associado não ao sagrado mas ao impossível, ou seja, ao lugar onde tudo pode acontecer, até a **magia**. Exemplo disso é o “Centro da Terra” de Júlio Verne, onde o centro do interior da terra em nada se parece com o espaço da superfície.

Vejamos como é abordado este tópico no contexto da narrativa de alguns lugares imaginários cuja valorização do centro merece destaque. Um desses exemplos é a capital do reino de Gondor, na Terra Média - Minas Tirith¹⁴¹, contruída no final da segunda Era. A cidade, erguida em pedra sobre uma colina, tira partido da sua situação geográfica, revelando-se um pólo fortificado, torre de vigia e principal fortaleza do reino.¹⁴²

A forma circular e elevada de Minas Tirith, que se assemelha à figura mítica da Torre de Babel, adivinha uma clara importância tanto da cidade, como do espaço central que, neste caso, corresponde ao ponto mais alto da

¹⁴⁰ Tradução livre. Cf. Eliade Mircea, “O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição” 2001, página 15

¹⁴¹ Minas Tirith é uma cidade fictícia criada pelo escritor britânico J.R.R. Tolkien na trilogia O Senhor dos Anéis (título original – the Lord of the Rings). A cidade é representada nas três obras da colecção: *The Fellowship of the Ring* (A Irmandade do Anel), de 1954; *The Two Towers* (As Duas Torres), de 1954; *The return of the King* (o Regresso do Rei), 1955. Também a obra póstuma *Silmarillion*, publicada em 1977, compila um conjunto de narrativas que situam o leitor no universo e espaço do O Senhor dos Anéis. Parte da informação sobre a cidade encontra-se resumida no livro *Dicionário de lugares Imaginários* de Alberto Manguel e Gianni Guadalupi.

¹⁴² Os sete níveis que a compõem são rodeados, cada um, por uma muralha de pedra: os pisos inferiores são habitados por comerciantes e artesãos; o sétimo e último piso corresponde à cidadela da capital, uma construção também ela de pedra e cercada de ameias, que tem na sua dianteira uma fonte e uma torre branca de noventa metros de altura. No sopé da torre ergue-se a Árvore Branca (existiram quatro durante os reinados), símbolo da realeza de Gondor e imagem do emblema usado pelos soldados-guardas da cidadela.

construção. A existência de um modelo de cidade organizado em função de uma centralidade, apela a uma hierarquia da disposição das habitações. Nesse centro estão reunidos os elementos de maior prestígio e simbolismo da cidade – a cidadela, a fonte, a torre e a árvore- lugares que guardam em si, se não a história da cidade, a crença na qual o espaço tem origem e pela qual é influenciado. Há ainda uma fonte no centro que marca o ponto inicial de um sistema de irrigação de água que se estende para os restantes níveis da estrutura; a sua colocação no meio de um jardim evoca a imagem da fonte da vida e do rejuvenescimento, símbolos característicos não só da cultura ocidental (fonte do jardim do Éden) como oriental. O elemento árvore, sendo já uma evocação simbólica claramente associada ao destino de Gondor, enfatiza o valor do cume da cidade. O seu florescimento e morte correspondem a uma demarcação quase histórica dos reinados, etapas e acontecimentos significativos de Tirith que, de algum modo, alteraram a constituição da cidade¹⁴³.

Um último exemplo, não menos representativo do recurso arquitectónico a um centro, é a vila de Antares¹⁴⁴. Embora omitida dos mapas, localiza-se na margem do rio Uruguai, na fronteira do Brasil com a Argentina¹⁴⁵. A praça principal da vila (praça da República) é composta por dois pequenos *lagos artificiais, belas árvores e flores, canteiros de relva e um coreto no centro*¹⁴⁶ e é considerada sala de visitas local. A construção de um centro (a praça) permite organizar os episódios e o enredo da obra. É ladeada pela rua do comércio (onde se encontra a câmara municipal) e, no lado oposto, pela rua da igreja. Nela teve lugar um estranho incidente cadavérico quando sete habitantes que morreram em Antares se levantam do caixão e decidem reunir-se numa marcha de protesto em direcção ao centro, para reevindicar o direito de serem sepultados (isto porque, no dia das suas mortes ocorre uma greve geral e os coveiros, também em greve, não enterraram os corpos).

¹⁴³ Um desses exemplos é o caso da morte da segunda árvore branca, em 1636, no decorrer da praga do Hálito Negro durante a guerra do Anel

¹⁴⁴ Antares é numa vila fictícia, cenário onde são protagonizados os episódios da obra *Incidente em Antares*, de género Realismo Mágico, escrita por Eurico Veríssimo em 1971. A sua forma é baseada numa justaposição de factos reais e fictícios. A informação acima referida é retirada do livro e de uma planta de cobertura, referente à praça central, desenhada pelo próprio autor

¹⁴⁵ Isto, no contexto da ficção.

¹⁴⁶ Eurico Veríssimo, “Incidente em Antares”, 1988, página 10

Neste caso, avaliando a composição do centro, percebemos quais os edifícios de maior importância na vila e que, por consequência, irão exercer uma maior influência nos hábitos quotidianos e rituais de quem a habita. Eles são, entre outros, - o bar, a igreja, casas de comércio e o coreto - sendo que este último serve muitas vezes de palco a oradores e políticos.

O ESPELHO

O escudo de bronze, que faz as vezes de um espelho, auxilia Perseu a dominar a Górgona e, por conseguinte, a conseguir o título de herói no Olimpo. Noutras narrativas, um objecto dotado da faculdade de reflectir cumpre, por tradição, a função de oráculo. (Relembremos como exemplo o espelho da rainha no conto de tradição alemã “Branca de Neve”¹⁴⁷.) Neste caso, o dono de um espelho poderá ter em seu domínio o conhecimento do passado presente e futuro. Esta concepção é consistente com a ideia de que do espelho só podemos esperar a verdade¹⁴⁸. Sendo este uma representação, é incapaz de interpretar os dados retinianos como faz o homem. Para além disso, percebemos nesta primeira ideia de espelho, que a sua figura mantém uma associação com a noção de tempo.

Uma vez que a superfície espelhada prevê a replicação de uma realidade (o objecto e a(s) sua(s) representação/ões) o seu princípio pode também ser associado à **repetição e simetria arquitectónica**. Este caso acontece, por exemplo, em episódios onde a repetição intencional de um material ou de uma forma, imprime no espaço uma ideia de **ritmo**, de **movimento**, e facilita ao leitor a ideia de perspectiva, mais ou menos prolongada. Há, inclusive, situações onde a referência ao espelho é utilizada para sugerir a **simetria** ou a **duplicação** de um objeto num espaço. Na imagem especular, um objecto pode ser não só duplicado como também replicado infinitamente, caso se encontre no intermédio de dois espelhos paralelos. Neste último caso, o uso

¹⁴⁷ O conto da Branca de Neve (título original: Schneewittchen), originário da tradição oral alemã e compilado entre os anos 1812-1822 pelos irmãos Grimm. A rainha e madastra de branca de neve possuía um objecto especial: um espelho mágico falante que só dizia a verdade. A informação que nos é dada na história permite perceber que o espelho mantinha um total conhecimento, não só de toda a geografia e habitantes presentes, como também do passado e do futuro.

¹⁴⁸ Esta ideia surge na continuação do tema abordado no capítulo AI.

intencional do espelho serve para criar **espaços confusos, de difícil orientação e infinitos**, por iludirem a uma profundidade e perspectiva que, materialmente, não existe. Podemos ver este último exemplo explorado na “Biblioteca de Babel”¹⁴⁹ de Jorge Luís Borges.

Como material arquitectónico, as suas propriedades são reconhecidas na superfície espelhada de vários materiais que não são necessariamente o objecto “espelho”. Por exemplo, através do vidro espelhado (que, por oposição ao transparente, não devolve a imagem, mas reflecte-a), do metal, da pedra polida, ou de outros, menos convencionais, como o cristal, o diamante, o gelo ou a água.

Neste ponto, as considerações de Walter Benjamin sobre a cidade de Paris são bastante relevantes para ilustrar o lado arquitectónico do fenómeno especular. Benjamin refere-se a Paris como uma “cidade-espelho”, não só pela existência de um rio que atravessa a cidade e que a duplica, como pela existência de vários materiais que a refletem e a fragmentam. A mulher que passa na rua, *antes de um homem a ver, já dez espelhos a observaram*¹⁵⁰; espelhos que podem ser o asfalto das ruas, a fachada de painéis de vidro de todos os *bistros*, ou os espelhos gastos das paredes das tabernas, etc.

Outro lugar que considera a superfície espelhada como tema arquitectónico (mas que usa o gelo como material) é “palácio da Rainha das Neves”, presente num conto dinamarquês da autoria de Hans Christian Andersen¹⁵¹. O autor descreve o espaço da seguinte forma¹⁵²: as paredes do palácio eram feitas com neve e as portas e janelas com os ventos. Havia mais de cem salas - *a maior com o comprimento de vários quilómetros*¹⁵³ - e todas iluminadas pelas auroras boreais. Os espaços ordenavam-se e desordenavam-se com a neve que esvoaçava. Tudo ali brilhava e todas as salas era *enormes e vazias, frias e deslumbrantes*.¹⁵⁴ No meio do átrio havia um lago gelado, que tinha estalado em milhares de pedaços. Esse era o sítio preferido da rainha das neves e, por isso, o seu trono

¹⁴⁹ Este exemplo vai ser estudado mais à frente no trabalho [ver capítulo BIII]

¹⁵⁰ Walter Benjamin refere que *Paris é uma grande sala de biblioteca atravessada pelo Sena*. Cf. Walter Benjamin, “Imagens de Pensamento”, 2004, página 175

¹⁵¹ O conto é intitulado: “Rainha da Neve”, publicado em 1844

¹⁵² Cf. Os Mais Belos Contos De Fadas, 1970, páginas 158 - 187

¹⁵³ Os Mais Belos Contos De Fadas, 1970, páginas 184

¹⁵⁴ *Ibidem*

ficava no meio do lago espelhado. Neste conto, o lugar onde habita a rainha está associado não só a um ambiente isolado - e esse aspecto é bastante enfatizado na descrição da dimensão dos quartos e na sua localização - como também, segundo o enredo que lhe é associado, a um lugar propício à perda de memória. E, neste último caso, a descrição da arquitectura corresponde da seguinte forma: é um lugar instável e as paredes nunca estão no mesmo sítio. A substituição do espelho pelo gelo enfatiza também o carácter solitário da personagem, a única que nesse palácio habita.

Por outro lado, há ainda outras opções do recurso ao espelho, como por exemplo, a sua associação a **fenómenos de ilusão**, através de jogos de reflexos ou à ideia de **portal**, permitindo a transposição de uma realidade para outra que lhe é paralela. Deste último é exemplo o “País do Espelho”, imaginado por Lewis Carroll, ao qual Alice tem acesso quando entra através de um espelho situado em cima de uma lareira numa casa em Oxford. *Quando Alice entra através do espelho, encontra do outro lado uma sala simétrica à anterior.* Neste exemplo é expressa a noção de espelho como portal mas também na simetria das duas salas.¹⁵⁵ *Através dos espelhos multiplicam-se e alteram-se imagens virtuais de objectos. (...) através do jogo combinado de espelhos recurvados de várias maneiras, partindo de um objecto posto em cena, criam-se imagens reais que o observador irá ver como efeito de prodígio. Através de espelhos planos, dispostos de forma adequada cria-se numa superfície especular a imagem de vários objectos sobrepostos, justapostos, de forma a dar ao observador a impressão de parições prodigiosas.*¹⁵⁶ Seja com intenção de aprofundar perspectivas, multiplicar formas ou alterar a direcção e tamanho de um objecto (dependendo do tipo de curvatura do material reflector), o recurso ao espelho na ficção é muitas vezes utilizado para anunciar a existência de um espaço virtual ilusório.

Ainda assim, apesar de ser tradicionalmente usado com a intenção de criar uma atmosfera mística, o espelho é também um material de conotação moderna na arquitectura. Muitas narrativas que pretendem produzir o ambiente de um futuro na Terra recorrem a descrições de edifícios ou de cidades espelhadas, seja por associação do reflexo à solidão e individualidade, seja pelo paradoxo de haver um edifício moderno cuja imagem é a imagem reflectida do que já existe e foi feito no passado.

¹⁵⁵ Este exemplo vai ser estudado mais à frente no trabalho [ver capítulo BII]

¹⁵⁶ *Ibidem*

Em todos os casos referidos, há duas ideias associadas ao espelho que parecem permanecer: uma, a do espelho como **expressão do tempo** (ou da sua ausência) e outra, a do espelho como elemento que cria **espaços ilusórios ou que provoca confusão da realidade**. Ainda assim, os lugares sugeridos estão, de alguma forma, implicados numa referência de tempo; por exemplo, através do **ritmo** definido pela **repetição** do reflexo, ou a ilusão de ausência de tempo num espaço que **repete infinitamente** e, por isso, não tem um sentido de orientação.

O LABIRINTO

A punição divina associou irremediavelmente a “Torre da Babel” à ideia de confusão, porque foi nesse lugar onde se confundiram e foram criadas as diferentes línguas - este início dá-nos o pretexto para o tema que se segue. Na representação do espaço, a **confusão** está intimamente ligada à ideia de labirinto. *O labirinto é um percurso construído para confundir o Homem. A sua simetria é subordinada a tal fim*¹⁵⁷. Se um labirinto tiver referências arquitectónicas é, por norma, um espaço complexo com percursos intrincados e barreiras físicas que preveem a perda de orientação de quem os percorre.

Sobre a referência ao labirinto (por João Rosmaninho): *Homero criou-o na arquitectura de Daedalus, Heródoto documentou-o, Lewis Carroll fantasiou-o, Friedrich Nietzsche incorporou-o, Jorge Luis Borges refê-lo, Calvino re-estruturalizou-o, Auster pode tê-lo colocado na cidade contemporânea pós-moderna e isto sem o intentar*.¹⁵⁸

Podemos distinguir três tipos de labirintos:¹⁵⁹ o clássico, por tradição associado ao mito de Crossos¹⁶⁰, é unidirecional. Uma vez lá dentro, apenas

¹⁵⁷ Cf. Jorge Luís Borges, “Jorge Luís Borges: il deserto e il labirinto”. (informação online: < <https://www.youtube.com/watch?v=clqnQ0xcSr8> >)

¹⁵⁸ João Rosmaninho, “Cidade de Escrita; Sobre espaço e leitura na Nova Iorque de Paul Auster”, 2008, página 84

¹⁵⁹ A distinção dos três tipos de labirinto que se segue é abordada por Umberto Eco. Cf. “Sobre os espelhos e outros ensaios. O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem” 2016, páginas 361-364

¹⁶⁰ A referência ao mito de Crossos remete para o lendário labirinto em Creta, desenhado por Dédalo, o arquitecto, com o objectivo de manter cativo um Minotauro. Na continuação da lenda,

se pode alcançar o centro ou a saída. O seu desenho permitiu a Teseu encontrar o caminho de regresso fazendo-se valer do fio dado por Ariadne. No entanto, Terseu não precisava de se orientar pelo fio para sair do labirinto. Por ser, quanto à forma, unidirecional, Terseu poderia apenas percorrer o caminho inverso. Assim, o fio de Ariadne denuncia a dificuldade do percurso, não por ser de impossível resolução, mas pela desorientação provocada pela sua estrutura. Outro tipo de desenho labiríntico é o *maneirista* ou *Irrweg*¹⁶¹. A sua composição prevê um percurso que leva à saída e os restantes, que desembocam todos num ponto-morto. *Se desenrolado, o Irrweg toma a forma de uma árvore, é uma estrutura de impasses*¹⁶²; e, nesse caso, a possível presença de um Minotauro seria menos significativa, já que o caminho é a própria provação. Um último tipo é o *labirinto – rede*. Teoricamente, não pode ser desenrolado, pois *cada ponto pode ser ligado com outro ponto qualquer*¹⁶³. Tendo a possibilidade de se expandir, é infinito; não tem um único ponto de saída, um centro, ou uma conotação de interior/exterior. Eco ainda acrescenta que, não sendo este último um modelo da ausência de razão, é *o modelo que foi escolhido por um pensamento fraco por excelência, o dos enciclopedistas do século XVII, um pensamento da razão iluminista*¹⁶⁴.

Reconhecendo os possíveis desenhos que a forma do labirinto adquire, é evidente a existência de uma ideia em comum: todos são marcados pelo signo da procura e da crise de identidade exigido pela provação de quem os percorre. O labirinto é a estrutura que marca os limites entre o espaço profano e o sagrado, por isso, na procura do centro (do conhecimento total de si mesmo) a dificuldade de orientação corresponde à dificuldade Humana de compreender ou atingir o **sagrado**. Relembremos que *há um desejo profundamente enraizado no homem, de se encontrar (...)no Centro do Mundo*.¹⁶⁵

Há também exemplos de representações seculares análogas à concepção labiríntica, porém, sem a evidência do mesmo desenho, como é o caso do

o herói Teseu após entrar no labirinto, consegue dominar o monstro e encontrar o caminho de regresso com o auxílio do fio dado por Ariadne.

¹⁶¹ Cf. Umberto Eco “Sobre os espelhos e outros ensaios. O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem;” 2016, página 362

¹⁶² Cf. Umberto Eco “Sobre os espelhos e outros ensaios. O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem;” 2016, página 362

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ *Ibidem*, página 363

¹⁶⁵ Eliade Mircea, “Imagens e Símbolos”, 1979, página 53

Mandala. Karl Jung reconhece na sua forma e crença um símbolo de individualização e *totalidade de si mesmo*¹⁶⁶, tal como o centro. *Certos mandalas têm, de resto, um carácter nitidamente labiríntico. (...) Por um lado, a inserção num mandala desenhado no chão equivale a um ritual de iniciação; por outro lado, o mandala “defende” o neófito de todas as forças exteriores nocivas e ajuda-o ao mesmo tempo a concentrar-se, a encontrar o seu próprio centro.*¹⁶⁷ A sua função, assemelhando-se à do labirinto, prevê a relação do homem com o cosmos através da delimitação do espaço divino e profano. Jung associa o desejo pela procura do próprio centro à expressão do **inconsciente colectivo** que, no caso do labirinto se poderá manifestar através de corredores ou estruturas sem fim. *Em todas as culturas o labirinto significa uma representação confusa e intrincada do universo da consciência matriarcal: esse universo só pode ser transposto por aqueles que estão prontos para fazer uma iniciação especial ao misterioso mundo do inconsciente colectivo.*¹⁶⁸

Na narrativa, o labirinto pode apresentar-se no espaço através de lugares enclausurados, paredes que bloqueiam a visão, escadas que levam a lugar nenhum, corredores e caminhos sem fim, etc. Não tendo “coordenadas espaciais”, pode reconhecer-se através da estrutura de enredos que não seguem uma configuração linear, como é o caso da obra “O jogo do Mundo” de Júlio Cortázar¹⁶⁹, ou do conteúdo de uma narrativa pautada, por exemplo, por desafios que devem ser superados pelo personagem com o intuito de atingir um objectivo final. A narração das aventuras e provações de Ulisses para, por fim, regressar à sua casa em Ítaca é exemplo deste último ponto³⁸.

Vejamos alguns lugares que recorreram ao tema do labirinto na sua forma arquitectónica.

Um dos escritores de lugares imaginários que mais desenvolve o tema da composição labiríntica na ficção é o argentino Jorge Luís Borges. As suas narrativas exploram a lógica do labirinto, não só através de uma estrutura complexa de enredos, como da própria referência espacial e arquitectónica. Aliás, a concepção do labirinto e dos lugares em geral nos contos de Borges revolucionou a ideia do espaço na narrativa. A constante alternância entre

¹⁶⁶ Carl Jung “O Homem e os seus Símbolos”, 2008, página 171

¹⁶⁷ Eliade Mircea, “Imagens e Símbolos”, 1979, página 52

¹⁶⁸ Carl Jung “O Homem e os seus Símbolos,” 2008, página 121

¹⁶⁹ Onde a estrutura da narração não é linear, os capítulos podem ser lidos através de diferentes ordens.

realidade e ficção espacial (a ponto de se tornarem termos indistinguíveis), as repetições e a abordagem de arquitecturas labirínticas infinitas reportam à criação de uma nova concepção de espaço metafísico na ficção. O labirinto, em Borges, adquire um significado temporal: a ausência de tempo. O autor descreve-o da seguinte forma:

*Estás dentro
e o alcácer abarca o universo
e não tem anverso nem reverso
nem externo muro nem centro secreto.
Não esperes que o rigor de teu caminho
que obstinadamente se bifurca em outro,
que obstinadamente se bifurca em outro,
tenha fim.*¹⁷⁰

Um exemplo de um outro lugar que expõe com o tema do labirinto no espaço é a biblioteca da abadia medieval em “O Nome da Rosa” de Umberto Eco. O edifício dessa biblioteca é um labirinto composto por falsos caminhos e escadas que desembocam em locais sem saída. *Muito especialmente, o edifício é uma colagem histórico-arquitectónica e uma hipérbole de grande força expressiva, simbólica e antropomórfica: abaixo, a cozinha e o refeitório; acima, o scriptorium e biblioteca. O carnal e o espiritual que constitui o homem e que frequentemente resultam mutuamente perigosos, dão forma a uma obra construtiva.*¹⁷¹

¹⁷⁰ Jorge Luís Borges “Obra Poética”, 2012

¹⁷¹ Tradução livre. Cf. “Arquitectura Escrita”, 2010, página 310



X

O espelho



XI

O centro



II

- Architectura como discurso -

A **viagem** desde sempre se assumiu como um modo eficiente de germinação e multiplicação da narrativa de tradição oral. A sabedoria popular diz que *quem faz uma viagem tem sempre muito que contar*¹⁷²; e à categoria de viajante associa-se a competência daqueles que motivam a troca de experiências e do saber distante que anda de “boca em boca”. Um mestre de narrar é tradicionalmente idealizado através da figura do marinheiro ou do comerciante¹⁷³ – ocupações cuja exigência de um longo percurso encurtam as distâncias culturais e espaciais; porém, também é contador de histórias aquele que “ficou na sua terra”¹⁷⁴, o camponês. Esse último guarda outro tipo de saber: o saber do passado. Em todo o caso, quer domine o conhecimento vindo de um lugar distante ou de uma outra época, o ofício de contar histórias comunica sempre uma experiência. Quem as conta é quem tem a habilidade ou a competência de “dar conselhos” através de uma estrutura narrativa memorável; e quem as ouve pode mantê-las através da linguagem, no próximo acto de voltar a contar.

A arte de contar contos na tradição oral é, pois, vocacionada para a comunicação e conservação de “lições”. Seja qual for o género – contos de fadas, lendas, contos populares – todas as narrativas anunciam um conflito que guarda na sua resolução a sabedoria de outros tempos; se assimilada

¹⁷² Expressão referida por Walter Benjamin no contexto da obra: “Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)”, 2015, página 149. Segundo o autor *a origem deste ditado encontra-se no poema de Matthias claudius (1740-1815) Urians Reise um die Welx [Uriano e a sua volta ao mundo], incluído na colectanea Wandsbecker Bote [O mensageiro de Wandsbecker], de 1786.*

¹⁷³ Cf. Walter Benjamin *O contador de Histórias – Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov* in “Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)”, 2015

¹⁷⁴ Walter Benjamin, “Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)”, 2015, página 149.

pode traduzir-se numa proposta de adaptação humana. No mundo do conto *a virtude é sempre recompensada, a maldade punida, os fracos são ajudados e os mais novos podem vencer os mais velhos*¹⁷⁵. Pensemos, por exemplo, nos contos de fadas. Eles têm vindo a estimular, ao longo de gerações, o imaginário de crianças (e não só); a sua expressão tem tal presença que, ainda que quase sempre (e erradamente) associada apenas ao tema infantil, a sua narrativa estende-se a outros campos. Os contos de fadas não se esquecem. Seja em criança ou em adulto são-nos sempre familiares. E **porque permanecem?** A esta questão rapidamente se acrescenta uma outra: **o que torna o espaço destas narrativas tão reconhecível e memorável?**

Há, nos contos de fadas, uma característica herdada da tradição oral que os distingue de outros géneros literários (como o romance): a natureza prática e simplicidade de vocabulário (mas não de conteúdo). *Polidos por narrações sucessivas adquirem uma característica concisão de forma e rapidez de expressão que constituem dois dos seus principais encantos.*¹⁷⁶ A sua estrutura narrativa impõe uma velocidade de raciocínio que permite a existência de múltiplas versões de um mesmo conto; porém, todas elas conservam sempre uma mesma ideia que é rapidamente apreendida. É essa dualidade que, a par da magia (assunto que será explorado no próximo sub-capítulo), torna o conto num modo narrativo tão atraente. *A técnica de narração oral na tradição popular corresponde a critérios de funcionamento: descarta os pormenores que não servem, mas insiste nas repetições, por exemplo quando a história consiste numa série de obstáculos a superar.*¹⁷⁷ Não querendo, embora, assumir que da rapidez de raciocínio resulte uma melhor ou pior narrativa, sabemos que o principal interesse e eficácia de tal ligeireza do discurso reside precisamente na “*coisa especial*”¹⁷⁸ que a sua “prontidão” comunica.

Uma vez que a conservação do conto depende do próximo “voltar a contar”, é na repetição do acto que se mantém activo. As histórias não pertencem aos contadores; são uma manifestação de autoria colectiva e, como tal, sobrevivem do curso da narrativa; não são independentes. Uma vez contadas,

¹⁷⁵ Maria Cimino, *Prefácio* in “Os Mais Belos Contos De Fadas”, 1970

¹⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷ Ítalo Calvino, “Seis Propostas para o Próximo milénio”, 2006, página 51

¹⁷⁸ Expressão utilizada por Ítalo Calvino num discurso do mesmo contexto do referido. Cf. *Ibidem*, página 61

são constantemente adaptadas e reconfiguradas conforme o padrão de valores manifestados pela sociedade e tempo que a partilha. E porque quem conta um conto...¹⁷⁹, os contos de fadas, sendo mutáveis, raramente admitem um tempo ou um espaço específicos. A sua origem, quase sempre ignota, conhece várias versões do discurso, que não deixam, porém, de reconhecer uma mesma história. O “era uma vez”, ou “num reino muito longe” remete o discurso para um plano atemporal e para um lugar incógnito, que sustenta a possibilidade de variações.

Por oposição à literatura, a narrativa que tem origem no processo oral é dependente de uma comunicação colectiva. Os contos hoje escritos e compilados em múltiplas versões são resultado de um processo cíclico de transformações; isto porque, a experiência mantida pela tradição, é condicionada pela eficácia da memória. Já na literatura, por exemplo, o romance é uma experiência solitária; a sua reprodução depende do voltar a ler e não necessariamente da comunicação. Não está, por isso, implicado num processo de transformação. A margem para a improvisação oral, que sustém a constante capacidade de adaptação é precisamente o factor da permanência secular dos contos de fadas / estórias populares. É certo que a escrita tem um papel decisivo para fazer chegar até nós grande parte das histórias deste género narrativo, mas apenas a tradição oral é capaz de actuar no passar do tempo, contraindo-o, ou na aproximação de geografias distantes. Oralmente e através da escrita preservam-se características sociais, culturais, etc, que, imaginárias ou reais, são mantidas pela linguagem.

*Apesar de não ser possível traçar as origens históricas e evolução de um conto de fadas a um espaço ou tempo particulares, sabemos que os humanos começaram a contar histórias assim que desenvolveram a capacidade de articular o discurso.*¹⁸⁰ É inegável que a apetência para narrar é uma característica humana. Caso contrário, a narrativa não figuraria entre as primeiras criações do homem nem seria por tanto tempo mantida. Um conto pode permanecer durante séculos. Sabemo-lo porque, em muitos casos, apesar da sua origem remota, são-nos ainda hoje familiares. Por exemplo, há, no ocidente, um cânone clássico de contos

¹⁷⁹ Referência ao ditado popular “Quem conta um conto acrescenta um ponto”. Em Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 2008, o ditado supracitado é uma expressão que se utiliza para indicar que cada pessoa relata um mesmo acontecimento ou facto acrescentando pormenores da sua autoria.

¹⁸⁰ Tradução livre. Cf. Jack Zipes, “The Irresistible Fairy Tales - The cultural and social history of a gender”, 2013, página 2

populares que existe desde o sec. XIX¹⁸¹. Contos como “Cinderela”, “Aladino e a lâmpada mágica”, “Rapunzel”, “Ali Babá e os quarenta ladrões”, “Barba azul”, entre outros que tiveram maior influência na Europa, foram canonizados no imaginário e representam parte da nossa identidade cultural. A sua estrutura *entra nas práticas culturais discursivas de diversas formas, de modo que se tornam quase “mitificados” como histórias naturais, como uma segunda natureza. Respondemos a estes contos clássicos quase como se com eles tivéssemos nascido.*¹⁸² Jack Zipes, no contexto da sua pesquisa sobre contos de fadas, propõe ainda a semelhança desta tipologia de narrativa com “memes”¹⁸³, ou seja, estruturas que funcionam como um suporte simbólico de memória e facilmente se auto-propagam. Desta perspectiva, o conto assumir-se-ia como uma entidade passível de ser rapidamente replicada e que prevaleceria na evolução humana.

Posto isto, podemos concluir que os contos populares, como representações colectivas, são *actos socialmente simbólicos e estratégias narrativas*¹⁸⁴ que satisfazem o imaginário e o discurso de uma civilização, através da manifestação dos arquétipos e de uma linguagem simbólica presente na sua estrutura simples, por vocação. Isto implica que narrativas originadas em ocasiões e épocas distintas possam testemunhar uma coerência arquetípica, possivelmente por apresentarem aspectos semelhantes no contexto social e cultural. Neste sentido, os *arquétipos propõem que a estrutura do imaginário e das experiências comuns da sociedade humana inspiram a soluções narrativas que se assemelham umas às outras até quando pode não ter havido contacto*¹⁸⁵. Por outro lado, a evolução de uma narrativa no tempo pode condicionar mudanças no discurso e, por sua vez, permitir que os arquétipos sejam progressivamente substituídos por outros que melhor satisfazem uma sociedade. E é justamente esta vantagem do conto se tornar adaptável à representação do

¹⁸¹ Tradução livre. Cf. Jack Zipes, “Why Fairy Tales stick – The evolution and relevance of a gender”, 2013, página 1.

¹⁸² *Ibidem*

¹⁸³ Cf. “Why Fairy Tales stick – The evolution and relevance of a gender”, 2013, página 5, Jack Zipes explica a função do termo “meme” na seguinte citação: *A meme must be capable of being copied in a faithful way; it must be shaped or formed in such a way that many copies can be made; and it must be able to survive a long time so that many copies will be disseminated.*

¹⁸⁴ Tradução livre. Cf. Jack Zipes “Fairy Tale as Myth/myth as Fairy Tale” 1994, página 19

¹⁸⁵ Tradução livre. Cf. Marina Warner “From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers”, 1996, xxii

meio que potencia a capacidade de se tornar replicável e de continuar presente.

Por agora, é exactamente este o ponto a que queremos chegar para justificar o porquê da importância dos contos populares da tradição oral neste capítulo. Para perceber a **dinâmica de um discurso (do lugar) no tempo** tivemos de recorrer à estrutura do conto oral (porque é o modo narrativo que melhor se presta a explicar como o discurso tem um cariz adaptável) e, neste momento, encontramos uma outra dimensão do discurso do espaço (que é mais visível no contexto na narrativa): o seu carácter flexível. A **adaptação que um edifício ou um lugar sofre, porque o discurso do conto altera, permite não só o reconhecimento de um aspecto social e comunicativo da arquitectura como prova a presença arquetípica na arquitectura imaginária**. Ainda assim, o modo de transmissão da narrativa oral encontra, inclusive, uma íntima relação com a arquitectura.

Para conseguir avaliar essas semelhanças retomemos, por momentos, à questão da narrativa na arquitectura e consideremos a questão: **como pode a arquitectura traduzir-se em discurso narrativo?**

Anteriormente¹⁸⁶ abordámos o processo de escrita e leitura de um lugar imaginário; atentemos agora a quais os modos de aproximação do discurso narrativo ao objecto ou lugar arquitectónicos. A **história de um lugar** (escrito ou construído) encontra, por norma, duas estruturas narrativas facilmente identificáveis: uma relativa à sua criação e motivações que lhe dão origem e outra, relacionada com as alterações impostas no espaço pelo processo de entropia. Há, no entanto, ainda uma terceira via possível que implica a aproximação do discurso da arquitectura ao processo de transmissão de um conto de fadas¹⁸⁷. Essa interpretação sugere que tanto o processo entrópico como o de criação, na arquitectura, sejam considerados num mesmo cenário, onde é a constante releitura e reinterpretação que constroem a narrativa de edifício/lugar. A *arquitectura derivada do conto popular, transmitida através do tempo, existe numa condição tanto entrópica como criativa*.¹⁸⁸ Assim como acontece com o conto de tradição oral, a sua

¹⁸⁶ [ver capítulo AII]

¹⁸⁷ As interpretações supracitadas têm como base o mesmo texto de Edward Hollis, intitulado “The Secret Life of Building”.

¹⁸⁸ *Ibidem*, página 100

preservação é assegurada por cada recontar e pela consequente transformação. Esta perspectiva encara o edifício e a cidade como uma entidade dinâmica passível de ser lida sob a observação de vários layers.

Por oposição a outras artes, incluindo a literatura, artes plásticas ou música, na arquitectura, um edifício ou uma cidade não se dissociam das alterações que lhes são reservadas pela passagem do tempo. Neste caso, o objecto não é independente da performance; ele próprio é inevitavelmente alterado e, por conseguinte, encontra vários estágios de transformação. Isto significa que o seu desenvolvimento é, não só *interactivo: cada recontar condiciona o próximo conto*¹⁸⁹, mas é também o factor que permite a sua preservação. E, sendo menos “portável” do que um conto, uma construção é, por norma, mais breve; *mas há parecenças significantes no seu modo de transmissão*¹⁹⁰. Esta noção de construção de uma narrativa arquitectónica no tempo é bastante evidente no contexto da cidade que, por estar dependente de um plano colectivo em constante mudança, dificilmente consegue assumir uma forma estática; é sucessivamente reinterpretada. Sobre esta temática, Aldo Rossi acrescenta: *Em quase todas as cidades europeias há grandes palácios, edifícios complexos, ou aglomerações que constituem partes inteiras da cidade, e a sua função agora já não é a original (...) [há uma] multiplicidade de diferentes funções que um edifício deste tipo pode conter durante o tempo, e (...) essas funções são completamente independentes da forma.*¹⁹¹

Se, por um lado, uma construção é efémera, por outro, os edifícios são desenhados para durar, (nem que seja apenas durante um curto período de tempo). Paradoxalmente, *é o desejo de fazer os edifícios durar para sempre que assegura que não irão*¹⁹², uma vez que nem sempre podem manter a sua forma ou o seu propósito original. Não será, por isso, estranho notar que na escrita sobre a história de arquitectura (para arquitectos), as descrições sejam encaradas numa visão intemporal, como um catálogo¹⁹³. Ainda assim, tanto num como no outro caso (arquitectura e narrativa de tradição oral), quanto

¹⁸⁹ Pedro Gadanho, Susana Oliveira [eds.]. “Once Upon a Place – Architecture & Fiction” 2013, página 105

¹⁹⁰ *Ibidem*

¹⁹¹ Aldo Rossi APUD. por Edward Hollis, *Ibidem*, página 103

¹⁹² *Ibidem*, página 103

¹⁹³ Cf. Edward Hollis *The Secret Lives of Buildings: na Exercises in Building Stories* in Pedro Gadanho, Susana Oliveira [eds.]. “Once Upon a Place – Architecture & Fiction” 2013, página 102

mais frequentes os ritos de repetição ou releitura que levam até ao próximo recontar, mais míticos se tornam.

Até aqui, identificámos uma estrutura narrativa da arquitectura no tempo que tem a ver com as alterações irreversíveis que lhe são impressas; este é um processo pautado por acontecimentos lineares que juntos criam a história do lugar / edifício (seja ele imaginário ou real). No entanto, há uma outra estrutura narrativa no tempo –um outro modo de encarar a questão inicial¹⁹⁴ - que aborda um processo de leitura “cíclico” do edifício / lugar. Vejamos como esta segunda abordagem se traduz no discurso do espaço.

Para além do propósito de reconhecer uma estrutura narrativa adaptável ao longo do tempo, a arquitectura encontra ainda uma outra leitura no acto de contar e recontar histórias; ou seja, os mesmos paradigmas do conto podem ser adaptados ao discurso sobre a função ou o serviço de um edifício ou cidade à população. De um outro ponto de vista narrativo, a arquitectura pode ser encarada como um espaço onde se praticam “rituais”, sejam individuais ou colectivos, normalmente têm em vista o acontecimento repetido de uma acção, que também ela se vai adaptando ou alterando ao longo do seu uso, com mais ou menos rapidez e frequência. Podemos observar este processo de leitura, por exemplo, na casa que (variando consoante a cultura ou interesses) é, por norma, um dispositivo que serve as necessidades básicas do homem, como comer, dormir, lavar-se, e outras acções que dificilmente não se repetem ao longo do dia; na igreja, onde acontece o ritual da missa que, por sua vez, pressupõe sempre uma conduta silenciosa, a genuflexão à entrada, a comunhão, etc; e até nos edifícios que servem funções reactivamente “recentes”, como é o caso do aeroporto ou de uma estação de comboios. Em todos eles a arquitectura narra acontecimentos cíclicos. Seja num ou noutro caso, ambas as perspectivas dão voz dá voz à ideia de que o arquitecto é um narrador que deve pensar os espaços não com algo estático mas como uma obra de ficção.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Como pode a arquitectura traduzir-se em discurso narrativo? [ver página 81]

¹⁹⁵ Tradução livre. Juan Calatrava, *Edificios, Ciudades, Textos: Sobre Arquitectura y Literatura* In “Arquitectura Escrita,” 2010, página 22

Neste ponto, sabemos que à arquitectura é implícito um discurso, seja no seu modo de adaptação, na descrição do seu percurso num tempo, no seu simbolismo, na sua forma etc. e é essa dinâmica que estrutura a sua história. De facto, *os edifícios são estruturas narrativas em vários sentidos do termo*¹⁹⁶. Podemos então contar histórias sobre a arquitectura ou inclui-la num contexto fictício, mas os objectos ou lugares arquitectónicos são, por si só, uma composição de histórias. Assim sendo, encaramos que a arquitectura (construída ou escrita) é igualmente o resultado de uma resposta colectiva, associada a um plano social através do qual a sociedade dá significado a si mesma. Também os arquétipos e símbolos, anteriormente abordados¹⁹⁷, encontram a sua expressão na narrativa e, por sua vez, manifestam-se na arquitectura. A sua presença adiciona a capacidade de comunicar e de tornar a linguagem da arquitectura coletivamente reconhecida.

Por sua vez, o acto de contar histórias e de seguir uma estrutura narrativa permite encarar a arquitectura como um fenómeno da manifestação do indivíduo no espaço, passível de ser lido. Neste caso, pensar a arquitectura como linguagem implica trazer o espaço para o discurso da narrativa; o que nos leva a uma última questão: **o que acontece então quando o escritor aplica (desta vez, de modo consciente) a linguagem à arquitectura, no contexto da escrita?**

Um exemplo de um não-arquitecto que trabalha com o potencial da linguagem nesse sentido é, novamente, Walter Benjamin. Os seus registos escritos são um importante testemunho no que diz respeito à exploração da narrativa espacial de cidades que enformam a experiência urbana através do discurso. Na cidade moderna que, por norma, inspira os textos do autor, *a cidade pode ser percebida como uma formação de camadas narrativas e como uma colecção de imagens traçadas por experiências espaciais*¹⁹⁸. Assim, conforme a filosofia de Benjamin, a cidade é entendida como fragmentos combinados de partes compostas (também uma alusão ao modernismo e o seu progresso). A sua representação escrita, predominantemente alegórica e visual, recorre às

¹⁹⁶ Edward Hollis *The Secret Lives of Buildings: na Exercises in Building Stories* in Pedro Gadinho, Susana Oliveira [eds.]. “Once Upon a Place – Architecture & Fiction” 2013, página 100

¹⁹⁷ [ver capítulo BI]

¹⁹⁸ Tradução livre. Cf. Pinar Balat *The Physiognomist and the rag-picker. Reading the city-as-text and writing the text-as-city*, in Pedro Gadinho, Susana Oliveira [eds.]. “Once Upon a Place – Architecture & Fiction” 2013, página 129

técnicas da linguagem para traduzir a imagem urbana, real e imaginária. É, *através deste estilo e metodologia que, na sua escrita, a cidade é transformada em texto e o seu conteúdo linguístico é traduzido na linguagem de palavras, enquanto, simultaneamente, o próprio texto assume a estrutura da cidade. Desta forma, no trabalho de Benjamin, a cidade como texto transforma-se em texto como cidade.*¹⁹⁹.

Retomemos novamente o tópico que considera a validade de haver uma estrutura narrativa na arquitectura. Em “O Corcunda de Notre- Dame” (publicado em 1831), Victor Hugo interrompe a trama da obra para introduzir um capítulo que abre um parêntese sobre a arquitectura e a Catedral (que, neste caso, é o principal cenário do enredo). Nesse texto, intitulado, *Ceci Tuela Cela* (capítulo II, livro V), o autor equipara a arquitectura a um “livro de pedra”; porém, um livro prestes a ser extinguido pelo carácter ubíquo e rápida evolução da imprensa. A perspectiva da “morte” da arquitectura é avançada pela previsão da perda da capacidade de contar histórias; tal dom passaria a ser agora suportado, não pelo edifício, mas pela imprensa (referindo-se, neste caso, ao romance).

Desde já assumimos que a arquitectura apresenta sempre uma estrutura narrativa. Parte do trabalho do escritor que escreve sobre lugares imaginários passa por dar uso a essa vantagem comunicativa do espaço para, através da sua referência, criar o ambiente que melhor traduza o conteúdo do enredo.

[- AIII]

¹⁹⁹ Tradução livre. Cf. Pinar Balat *The Physiognomist and the rag-picker. Reading the city-as-text and writing the text-as-city*, in Pedro Gadanho, Susana Oliveira [eds.], “Once Upon a Place – Architecture & Fiction” 2013, página 131

O EXAGERO

O mito da “Torre de Babel” propõe uma justificação para a origem das diferentes línguas recorrendo, para isso, à forma arquitectónica de uma torre, grande o suficiente de modo a abrigar todos os *homens* (e evitar que se dispersassem sobre a Terra) e alta o suficiente para atingir a extremidade dos céus. O exagero da forma arquitectónica, da ambição de a construir e a explicação final da origem das línguas, contribuiu para uma compreensão imediata das ideias expressas no mito. Desta forma, também os recursos da linguagem fizeram da “Torre de Babel” uma forma arquitectónica bastante difundida no imaginário Ocidental.

Nos lugares da ficção, o exagero da realidade é expresso através da **desmesura do objecto arquitectónico** em relação ao padrão que definimos como normal (e, nesse caso, comparamos a ficção e a realidade, como fizemos com o mito de Babel) ou em relação ao universo criado no contexto do livro (e, nesse caso, a referência da comparação é o próprio espaço da ficção). Pensemos no exemplo do “País das Maravilhas” de Alice. Em relação à realidade, ou seja, ao lugar onde Alice cresceu, o País das Maravilhas é uma excepção. Tudo nele é mágico, exagerado e não há regras. No entanto, no seu interior, é coerente com o facto de não haver regras, por isso, se nos posicionássemos no “País das Maravilhas” e a partir daí estabelecêssemos uma comparação entre os lugares que o compõem, concluiríamos que nenhum é mais exagerado do que o outro porque também nenhum espaço é “normal”. Sobre isto, Mario Vargas Llosa acrescenta: *para o leitor, o exagero significa excepção, marginalidade: “exagerar” é arrancar algo do seu estatuto normal e projectá-lo numa situação anormal* provisória. O exagerado assim o é porque rompe os limites da realidade. Mas, se num mundo tudo é exagerado, a noção mesma do exagero desaparece nesse mundo: a desmesura passa a ser nele a medida, a anormalidade será a normalidade. “Nada é monstruoso se o somos todos”, escreveu Simone de Beauvoir.²⁰⁰

O exagero é também muitas vezes associado à magia. Sabemos que nem sempre o seu uso faz de um lugar um local mágico, mas a alteração das suas propriedades pode ajudar a criar uma atmosfera particular do espaço. Ainda

²⁰⁰ Tradução livre. Cf. Mario Vargas Llosa, “Gabriel García Márquez, História de um Deícidio”, 1971, página 425 Mario Vargas Llosa escreve estas considerações sobre o contexto de Macondo.

assim, o exagero ajuda a situar o leitor na narrativa, por exemplo, levando-o a criar relações de hierarquia no espaço, o que poderá dar uma informação adicional acerca do universo de uma determinada ficção. Este caso acontece, por exemplo em “As Mil e uma Noites” onde, recorrendo à expressão hiperbólica da linguagem, percebemos imediatamente a estrutura social do lugar e a hierarquia dos personagens.

Há ainda uma outra ideia associada ao uso do exagero: quanto mais alteramos as propriedades de um objecto arquitectónico, se nos referirmos à sua forma, mais o desigualamos da escala humana e, neste caso, aumentamos a sua conotação de local sagrado.

Abordemos um exemplo concreto deste tema. A Cidade da Latão, uma das cidades descritas em “As Mil e uma Noites”, é assim descrita: a Cidade de Latão é uma cidade morta localizada numa região indeterminada do Magrebe. Tal cidade tem *vinte e cinco portas que só se vêem e podem ser abertas a partir de dentro. As muralhas da cidade flanqueadas por duas torres de latão são de pedra negra. Quem pretende entrar na cidade tem de construir uma escada*²⁰¹ (que demora cerca de um mês a construir, pelo que conseguimos perceber a partir daqui as dimensões da muralha). Depois de entrar e de percorrer parte da cidade que é composta por tesouros, por uma arquitectura que ostenta riqueza, e por túmulos, chega-se a um quarto com uma enorme cúpula de ouro vermelho. Aos pés de um divã está colocada uma placa de ouro que revela o segredo da cidade: *a fome e a seca atingiram a cidade de latão no reinado de Tedmur. Durante sete anos não caiu uma gota de chuva nos céus e não cresceu sequer uma erva(...). A rainha enviou mensageiros que a anunciavam disposta a trocar as suas fabulosas riquezas por qualquer tipo de alimento; os mensageiros não encontraram ninguém interessado e regressaram à cidade com todos os tesouros. A rainha decidiu fechar as portas e (...) morrer de fome com o seu povo, deixando o que tinha construído como eterno monumento à futilidade dos ricos.*²⁰² Este exemplo é bastante ilustrativo de como a desmesura da cidade – o tamanho da muralha, a riqueza das habitações e do palácio no seu interior – serve para ilustrar a ideia que anuncia no final: a arquitectura como monumento da riqueza que nada valeu aos habitantes num momento em que escasseavam os bens primários.

²⁰¹ Cidade de Latão in “Dicionário dos Lugares Imaginários”, 2013, página 488

²⁰² Cidade de Latão in “Dicionário dos Lugares Imaginários”, 2013, página 489

A CONTRADIÇÃO

Quando Perseu decapita a Górgona (que transformava todos os que para ela olhavam em pedra) nasce Pégaso, um cavalo alado. Este acontecimento parte de uma premissa contraditória: do peso (pedra) nasce um elemento leve. Esta contradição sugere o pretexto deste tópico.

A contradição descrita no contexto de um lugar imaginário, ajuda o leitor a criar uma distância entre um lugar particular e o resto do espaço da mesma narrativa. Neste caso, o escritor pode fazer-se servir da contradição de forma a atrair a atenção para um determinado lugar ou pormenor desse lugar. Regra geral, um lugar que incorpora uma contradição pretende distinguir-se de todos os outros. Consideramos, por isso, “lugares contraditórios” aqueles que, no contexto da totalidade do espaço imaginário, não seguem as mesmas regras ou distorcem um determinado padrão. Por isso, também a contradição é uma forma de criar hierarquias no espaço, consoante a sua importância; não hierarquias sociais (como é o caso da hipérbole, que pode ser bastante representativa nesse assunto) mas do grau de importância entre os espaços de uma mesma obra de ficção. Por exemplo, se num lugar imaginário há um personagem que se distingue dos restantes, então esse personagem pode ser colocado num lugar que também se distingue ou se revela incoerente em relação à envolvente.

No conto “Hansel e Gretel”²⁰³ a casa da feiticeira é feita de doces, o que provoca a atracção das duas crianças. Numa primeira impressão, identificamos na casa uma aparência sedutora que destoa com a casa pobre em que ambos habitavam e onde sempre tinham vivido com dificuldades e não tinham o que comer. No entanto, no decorrer da história percebemos que a casa de doces é também a casa onde as duas crianças são aprisionadas. Neste caso concluímos que o conto consegue imprimir na narrativa de um só espaço duas qualidades aparentemente opostas.

Os lugares imaginários que são descobertos em crónicas de viagem em muito se prestam também para explicar este tema. Alguns exemplos são as Ilhas que Gulliver encontra nas suas viagens, os lugares descritos por Marco Polo em “Viagens” ou as “Cidades Invisíveis” de Italo Calvino. Em todos estes

²⁰³ Colectado pelos irmãos Grimm.

casos, a lista de cidades ou lugares descritos não seguem as mesmas regras nem a mesma lógica.

Por fim, para ilustrar estas duas ideias, vejamos com mais detalhe os lugares imaginados por Jonathan Swift. Em “As Viagens de Gulliver” as ilhas que o personagem principal encontra não mantêm, à partida, uma relação coerente entre si, mesmo pertencendo à mesma “Terra”. Na ilha de Lilliput os habitantes não têm mais do que 15 cm e, portanto, toda a cidade é construída nessa escala. Em Brobdingnag *o povo de bro é uma raça de gigantes tão alta como campanários de igreja. (...) Tudo no país lhes é proporcional*²⁰⁴, incluindo a arquitectura e até os animais e o tamanho das gotas de chuva. Já Laputa é uma ilha flutuante com 7160 metros de diâmetro e cerca de 270 metros de espessura. O facto de Swift ter optado por dividir estes diferentes lugares por ilhas é representativo de intenção de lhes atribuir um carácter isolado. Para o leitor, esta opção topográfica ajuda a fazer a transição entre espaços que diferem muito uns dos outros. Assim, a principal contradição que registamos, à partida, é que as ilhas pertencem ao mesmo mundo mas as leis e regras não são correspondentes. Numa leitura mais aproximada percebemos que dentro de si as ilhas podem conter, por vezes, elementos contraditórios. Por exemplo, na ilha de Laputa, *as principais, se não as únicas, preocupações dos Laputianos são a música, a matemática e a astronomia (...). Mas, a esta capacidade teórica não correspondem aptidões práticas; as suas casas por exemplo, não têm ângulos rectos nem paredes direitas, dado que os projectos são demasiado complexos para que os construtores os compreendam.*²⁰⁵ Neste último caso, a contradição pode ser utilizada como um recurso à sátira. Alberto Manguel acrescenta: *Na ilha de Laputa (que voa serenamente pelos céus) e em Lagado, Swift ridiculariza projectos científicos fátuos; em Glubbubdrid, a ilha de feiticeiros e mágicos, zomba das mentiras dos historiadores e do nosso desejo de imortalidade; na ikha dos Houyhnhnms, contrapõe a cultura de cavalheiros requintados e civilizados aos brutais Yahoos, que se assemelham a nós, seres civilizados.*²⁰⁶

²⁰⁴ Alberto Manguel, Gianni Guadalupi “Dicionário dos Lugares Imaginários”, página 124

²⁰⁵ *Ibidem*, página 484

²⁰⁶ Alberto Manguel, *As viagens de Gulliver*, in “Dicionário dos Lugares Imaginários”, página xvii

A REPETIÇÃO

Perseu vence a Medusa através da imagem que vê reflectida no escudo de bronze, neste caso, numa repetição da imagem real. Esse episódio deu-nos o pretexto para este tema.

A repetição é um procedimento encantatório: *repetir certas palavras ou frases segundo determinado método tem sido sempre uma maneira de comunicar com o “oculto”, a forma mais tradicional de enfeitiçar ou de romper o feitiço, de convocar ou de exorcizar forças benignas ou malignas. A repetição está associada à ideia de rito religioso, de iniciação, de cerimónia mágica.*²⁰⁷

Na linguagem, a repetição de palavras ou de fonemas é, por exemplo, utilizada para criar rimas, para aumentar a expressividade do texto ou para imprimir um determinado ritmo e acentuação ao discurso. Estas intenções não estão directamente relacionadas com o lugar da escrita, no entanto, podemos considerar uma associação entre a utilização da repetição no discurso e no espaço imaginário. Vejamos de que modo pode ser feita esta comparação.

Muitas vezes a referência propositada a um elemento arquitectónico que se repete pode ajudar o leitor a criar uma ideia **de fluxo e de movimento**, como acontece, por exemplo, com a descrição das “Arcadas” de Walter Benjamin, ou a induzir o leitor a diferentes ritmos de utilização do espaço. Também a **simetria** é um assunto que pode estar associado a este tópico. Relembremos o episódio anteriormente abordado²⁰⁸ em que Alice, através do espelho, tem acesso ao mundo mágico. O compartimento que se encontra do outro lado do espelho e no qual Alice entra é muito semelhante ao anterior, mas aí os objectos têm vida própria. Neste caso, o autor explora o conceito de repetição no espaço através da simetria entre as duas salas. Alice entra para a sala do país do espelho e, à partida, parecem-lhe idênticas mas através da distinção de particularidades do mesmo espaço percebemos o processo de transição do mundo real para o mágico que, parecendo iguais, seguem regras

²⁰⁷ Mario Vargas Llosa, “Gabriel García Márquez, *História de un Deicidio*”, 1971, página 446

²⁰⁸ Referimo-nos, neste caso, à obra “Alice através do Espelho” de Lewis Carroll e ao episódio abordado anteriormente [ver capítulo BI, espelho]

diferentes. A repetição, neste caso, está intimamente ligada ao objecto espelho e à simetria.

Por fim, consideramos que a repetição em determinados lugares imaginários é associada a diferentes manifestações de tempo. A intenção de repetir espaços ou elementos pode criar a ilusão de caos, de ordem e de infinito, como acontece em “A Biblioteca de Babel” de Jorge Luís Borges. Mas este assunto irá ser posteriormente abordado com mais detalhe.²⁰⁹

Analisemos um exemplo concreto do recurso à repetição na escrita. *No castelo de Beloeil viviam doze princesas (...). Tinham doze camas, todas no mesmo quarto*²¹⁰. O rei não percebia como todas as manhãs os sapatos das princesas apareciam com as solas gastas. Miguel, um pastor, foi incumbido pelo rei da tarefa de desvendar o mistério. Por fim, o pastor descobriu que todas as noites as princesas desciam num alçapão por uma escada secreta que ia ter a um bosque com folhas cobertas por gotas de prata e de ouro. Daí entravam em doze barcos que as conduziam à outra margem onde estava um castelo. Era aí que as princesas dançavam toda a noite e depois faziam o percurso inverso de volta para casa. Neste conto, a ideia de repetição é expressa não só em alguns elementos materiais (doze princesas, doze camas, doze pares de sapatos, etc) como também na estrutura que organiza a narrativa (o conflito inicial – o que faziam as princesas noite apos noite) e no ritual do uso do espaço: as princesas todas as noites cumpriam o mesmo percurso e passavam pelos mesmos lugares.

²⁰⁹ [ver capítulo BIII, tempo]

²¹⁰ *As doze princesas bailarinas* in “As Mil e Uma Noites”, 1993, página 718







III

- Architectura como pretexto para a magia -

A arquitectura fictícia criada no contexto de uma narrativa distingue-se por ultrapassar os limites do que é aceite como plausível no espaço real. Ainda assim, *tal como o País das Maravilhas ou a Abadia de Thélème, nem todos os reinos imaginários se consubstanciam em realidade.*²¹¹ E, se a arquitectura na ficção não se vincula às leis da física e da geografia não há, também, nenhum pacto que a impeça de mentir. A **mentira** permite uma ruptura com o real e, a partir dela, o lugar arquitectónico pode assumir novas formas e motivos que dificilmente são explicados (pelo menos na sua totalidade) através da lógica. Quando tal acontece, o nosso censo comum costuma delegar na “magia” a razão da sua existência. Na ficção aceitamos que, por exemplo, um lugar mágico, como o País das Maravilhas, tem tanto de verdade como um lugar cuja existência seja bastante mais plausível no espaço real. Embora um e outro sejam diferentemente categorizados pelo leitor, para a ficção, os dois são igualmente válidos. O que certamente poderá variar é o grau de probabilidade, entre ambos, de se tornarem reais. Como diz Umberto Eco, *naturalmente, a ficção exige alguns sinais de ficcionalidade, que vão da palavra romance escrita na capa a inícios como “era uma vez...”*²¹². À partida, o leitor (ou o ouvinte) da narrativa, consciente de estar perante um lugar “a fingire”, propõe-se a pactuar com a ficção. Aceita a sua mentira como “verdade”. Esta noção é bastante evidente, por exemplo, no romance e no conto-de-fadas. Admitimos com relativa facilidade que coisas mágicas possam acontecer: sonos de cem anos, casas que falam ou abóboras que se transformam em carruagens. E, de

²¹¹ Alberto Manguel, *Imaginário e não-Real* in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xiii

²¹² Umberto Eco, “História das Terras e dos Lugares Lendários”, 2016, página 437

igual modo, aceitamos a não-convencionalidade do lugar arquitectónico. Mas, apesar do carácter improvável que um espaço é capaz de assumir, a mentira criada pode, por vezes, confundir o leitor. Como já referimos²¹³, nem sempre a origem de um lugar é isenta de dúvida e nem sempre o leitor se mantém imune ao poder da ficção. Por exemplo, *as viagens de Gulliver, publicadas em 1726, apresentam um rol de ilhas inteiramente imaginárias na sua geografia e história, nos seus atributos físicos e na sua cultura. O bispo que criticou o livro de Swift a pretexto de “estar repleto de mentiras improváveis” faz honra ao poder da ficção de Swift e mostra até que ponto um bom leitor também precisa de ser crédulo.*²¹⁴

Apesar do lugar na ficção ser composto por mentiras improváveis, que nem sempre exigem uma explicação empírica, sabemos que ela (a ficção) nos oferece uma segurança própria de verdade. O seu universo acaba e começa no fio da narrativa. As referências arquitectónicas do espaço imaginado dão origem a várias representações ilustradas ou apenas imaginadas (por parte do leitor ou ouvinte), as quais, com certeza, irão variar entre si; e é possível que todas elas estejam certas (isto porque na narrativa, ao contrário do que acontece na imagem, nem sempre temos uma informação total do espaço). No entanto, a sua veracidade pode ser confirmada; basta para isso rever a narrativa. O mesmo não acontece no espaço real. Umberto Eco explica: *na vida real não sabemos com certeza se Anastásia Nikolaeva Romanova foi assassinada com a família em Ecaterimburgo (...) Mas todos sabemos que é inegavelmente certo que o Super-Homem é Clark Kent e que não é verdade que o braço-direito de Nero Wolfe seja Dr. Watson.*²¹⁵

Na ficção temos certezas. E o gosto por grande parte das obras do género reside precisamente em saber que as coisas acontecem de uma maneira diferente que as relatadas. Sobre isto, Umberto Eco prossegue: *tudo isso confirma que o mundo possível da narrativa é o único universo onde podemos estar absolutamente seguros de uma coisa e o único que oferece uma ideia forte de Verdade.*²¹⁶ Tudo parece indicar que quanto mais uma narrativa espacial se funde com a realidade, ou seja, quanto mais dúvidas temos acerca da sua veracidade como

²¹³ [ver capítulo AIII]

²¹⁴ Alberto Manguel, *As Viagens de Gulliver* in “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página xxvi

²¹⁵ Umberto Eco, “História das Terras e dos Lugares Lendários”, 2016, página 440

²¹⁶ *Ibidem*, página 440

uma crença real e não como obra imaginada na ficção, mais distante da “verdade da ficção” esse espaço fica. *Decorre daí uma última consolação. A partir do momento em que deixam de ser objectos de crença e se tornam objectos de ficção, até as terras lendárias se tornam verdadeiras.*²¹⁷ É justo dizer que o mundo mágico de Alice seja mais verdadeiro (porque nos dá mais certezas) do que o reino da Atlântida, ou que Liliput seja mais verossímil que o Jardim do Éden no Paraíso? Tanto a Atlântida como o Jardim do Éden foram outrora (ou ainda agora) objectos de crença e especulação; motivaram explorações, pesquisas, e a veracidade de ambos como parte da ficção ou da realidade foi muitas vezes balançada. Nestes casos, a sua verdade é mais dúbia do que a dos outros exemplos dados.

Também as “narrativas figurativas” (algumas delas acompanham este capítulo B do trabalho [ver índice de imagens]) são um importante auxílio à narração do imaginário. As representações que um lugar descrito pode assumir fixam as *personagens lendárias numa realidade que não pode ser apagada, pois faz parte do museu da nossa memória. Os heróis e as terras desapareceram (ou nunca existiram) mas a sua imagem não pode ser posta em duvida (...)* [as suas visões que mostram os lugares imaginários da ficção são] *parte verdadeira da realidade do nosso imaginário.*²¹⁸

A “magia” presente em algumas narrativas permite que o invulgar entre no espaço e o distancie do domínio do real. **E como pode, ainda assim, uma arquitectura mágica ou impossível representar o real?**

Parte do nosso repertório arquitectónico é povoado por lugares criados na ficção e habitados apenas no imaginário. Quando pensamos nesses lugares é comum fazermos uma associação directa a imagens de arquitecturas fantásticas ou impossíveis que se tornaram referências influentes em romances ou contos. Algumas delas passaram até a fazer parte de um imaginário colectivo. E não é por acaso que grande parte dos lugares com presença assídua no nosso imaginário sejam caracterizados por um certo tom mágico (que acompanha ora o espaço, ora a narrativa) como o são o “mundo maravilhoso de Alice”, os castelos das princesas, os estranhos mundos de Gulliver ou as “Cidades Invisíveis”. Mesmo quando mudamos o assunto para

²¹⁷ Umberto Eco, “História das Terras e dos Lugares Lendários”, 2016, página 440

²¹⁸ *Ibidem*, página 441

idades reais, percebemos que grande parte das cidades que nos atraem tem particularidades quase mágicas que as distinguem, seja pela monumentalidade, pela altura excessiva de edifícios, pela cor ou materiais, muitas delas não estranharíamos se tivessem sido narradas pela imaginação fértil de um escritor. Tudo isto parece confirmar que algo nos atrai para a mentira que a magia cria, e que os lugares mágicos têm sucesso no momento do registo da memória.

Retomando novamente o contexto da narrativa, dissemos em AIII que na construção do imaginário é implícita a expressão de desejos e medos. Alberto Manguel aponta a magia como um desses desejos latentes. Se é verdade que a magia e a arquitectura não estão necessariamente implícitas num mesmo discurso, também o é a vontade clara de a associar ao espaço, uma vez que nem sempre a conseguimos relacionar com o quotidiano. Ora, a capacidade da ficção admitir facilmente a fantasia no seu discurso permite satisfazer esse desejo. Retirando o peso etimológico que a expressão poderá ter, entendemos por “arquitecturas mágicas”, edifícios ou lugares que, de alguma forma, não se adequam aos padrões que aceitamos como “normais”, não apenas por ignorarem leis físicas mas por serem improváveis no contexto real. A concepção de espaço mágico que aqui admitimos refere-se apenas à sua competência em mentir. Acontece muitas vezes referirmo-nos a um lugar como “mágico” que, na verdade, é até bastante plausível no contexto real. Nos contos-de-fadas, por exemplo, há exemplos destes recorrentemente; neste caso, é o discurso narrativo que lhe está associado que faz deles um lugar mágico. Inversamente, quanto mais um lugar mente e se afasta da norma, menor é a probabilidade que teria em concretizar-se no espaço real e, nesse caso, mais mágico e improvável nos parece.

A mentira estimula o imaginário e, a partir dela, são criadas novas versões menos prováveis de lugares. Tais versões, por sugerirem uma ruptura com as concepções do real, exploram os limites entre o possível e impossível. Aprendemos, por norma, que a “magia” se adequa, com especial incidência, a narrativas originadas na tradição oral, nomeadamente ao conto-de-fadas, (que Tzvetan Todorov enquadra na concepção de maravilhoso²¹⁹). Prevemos que no seu universo encantado possam surgir acontecimentos improváveis, assim como arquitecturas pouco convencionais. Se reflectirmos acerca do

²¹⁹ Cf. Tzvetan Todorov. “Introducción a la Literatura Fantástica”, 1981

assunto, percebemos que a força do discurso narrativo, na hora de imaginar um espaço, prevalece muitas vezes sobre a possibilidade de este ser, ou não, um espaço plausível. Por exemplo, os castelos referidos dos contos-de-fadas não têm, muitas vezes, uma característica particular que os distinga dos restantes que vemos construídos; por sua vez, a inscrição da sua figura numa situação familiar (por exemplo, habitação de princesas e fadas), num contexto isolado, o exagero com que são descritos ou os acontecimentos mágicos que aí têm lugar, aumentam o seu tom mágico. (mais à frente exploraremos melhor as técnicas do discurso no espaço dito “mágico”).

Sobre soluções arquitectónicas fantásticas na ficção escrita, tomemos o exemplo do país das Maravilhas de Alice, por ser bastante representativo, a nível espacial, da ruptura (que o espaço ajuda a criar) entre o mundo “verdadeiro” e mundo “mentiroso”, aparentemente sem regras. Calvino escreve sobre Lewis Carroll: *para ser honesto, um novo horizonte abriu-se quando um honorável estudioso de lógica e matemática começou a imaginar as histórias de Alice. (...) A partir de Lewis Carroll surgirá uma nova relação entre filosofia e literatura.*²²⁰ Neste ponto, Italo Calvino reconhece na obra do autor britânico o início de uma nova proposta para soluções imaginárias. O que sabemos é que Alice entende que à medida que percorre os diferentes espaços, no mundo das Maravilhas, os acontecimentos conhecem uma lógica distinta da normal e que a referência dos diferentes lugares apoia a diferenciação entre o espaço real e o mundo fictício fantástico e com regras próprias. Quando acaba a trama²²¹ Alice retorna sempre à realidade.

Por outro lado, esse tom mágico, que aumenta o contraste da arquitectura imaginária com o real, manifesta-se (com particular interesse para este trabalho) na narrativa fantástica. Interessará, mais tarde, aprofundar a relação desta concepção narrativa (o fantástico) com o discurso da arquitectura. Por ora, vejamos como o fantástico se expressa na narrativa. Sobre este tema, Umberto Eco esclarece: *o que distingue a narrativa fantástica da realista é, pelo contrario, o facto de que o mundo possível é estruturalmente diferente do real. Uso o termo estrutural em sentido muito lato: ele pode referir-se tanto à estrutura*

²²⁰ Tradução livre. Cf. Juan Calatrava; Winfried Nerdinger [eds.] “Arquitectura Escrita”, 2010, página 77.

²²¹ Em ambas as obras de Lewis Carroll: “Alice no País das Maravilhas” (1865) e “Alice através do Espelho” (1872).

cosmológica como à estrutura social. [...] Diremos, pois que o contrafactual sobre o qual joga a literatura fantástica é deste tipo: “o que aconteceria se o mundo real não fosse semelhante a si próprio, isto é, se a sua própria estrutura fosse diferente?”.²²² Há ainda diversas vias que a literatura do fantástico pode assumir.²²³

Há, no entanto, um modo privilegiado de narrar, que não se restringe a géneros literários, onde a fantasia parece adaptar-se facilmente; esse modo refere-se à vontade de representar o desconhecido e preenchê-lo com uma ideia de espaço. A imagem do que vive “para além do conhecível”, em muito se presta a motivar novas possibilidades onde “tudo pode acontecer”, inclusive o impossível, estimulando assim o surgimento de arquitecturas improváveis e novas formas fantásticas. Talvez por isso também o conto-de-fadas recorra insistentemente a expressões como “era uma vez” ou “num reino muito distante”; tão distante que descarta a possibilidade de coordenadas espaciais e, nesse caso, encontrando-se fora do nosso alcance é mais fácil aceitar que tudo lhe seja permitido. Continuando a abordagem do “desconhecido”, destacam-se três casos de temas narrativos que motivam a criação de novas e improváveis imagens de lugares arquitectónicos. Eles são: os que abordam viagens ou relatos de lugares distantes e nunca antes vistos da Terra, como as ilhas por onde andou Gulliver²²⁴, a ilha por onde se perdeu Robinson Crusoe²²⁵, ou as terras que Ulisses encontrou em “Odisseia”; os que dedicam o assunto às viagens a lugares distantes, que não a Terra, mas a mundos paralelos e extraterrestres; por fim, os que propõe imaginar um futuro ou um passado distante. Este último não implica uma viagem no espaço mas antes no “tempo”.

Interessa destacar particularmente estes três casos, pois as suas referências sugerem não só a tendência de representar o desconhecido arquitectónico

²²² Umberto Eco, “Sobre os espelhos e outros ensaios. O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem”, 2016, página 182

²²³ Resumidamente, porque não nos interessa aqui explorar cada uma destas vertentes, falamos de *alotopia*, quando imaginamos um universo alternativo onde têm lugar acontecimentos inconcebíveis mas que é reconhecido pelos personagens como real e inquestionável; *Utopia* quando imaginamos um lugar que seria possível num mundo paralelo ao qual, por norma, não teríamos acesso; *Ucronia* quando é narrado “o que teria acontecido se aquilo que realmente aconteceu tivesse acontecido de maneira diferente”; ou, por fim *Metatopia* (ou *metacronia*) se imaginamos um lugar que apresenta uma possibilidade futura (desta é exemplo as obras de ficção científica, que conjugam as possibilidades da ciência com a fantasia).

²²⁴ No contexto da obra de Jonathan Swift, “As Viagens de Gulliver” (1726).

²²⁵ No contexto da obra de Daniel Defoe, “Robinson Crusoe”(1719).

através da narrativa, como também a importância do fantástico no processo de construção da memória de um espaço, se assim o podemos dizer. Este tema foi já anteriormente abordado²²⁶; vejamos agora qual a implicação da fantasia ou magia neste contexto. Em todos os casos referidos, os espaços representados na narrativa propõem ideias que, para o bem ou para o mal, influenciaram, com muita ou pouca evidência, a imagem que construímos previamente de um lugar desconhecido, (mas que sabemos que poderá existir ou irá existir). Se é verdade que a sugestão da narrativa bíblica de um Paraíso perdido na terra motivou Cristóvão Colombo a encontrar no Mundo Novo uma sua leitura bíblica, também é verdade que a nossa ideia actual de um lugar futuro tem sido preenchida pelas referências narrativas que o desenham. Mas o que é que, neste caso, o futuro e os lugares terrestres outrora desconhecidos têm em comum?

Analiseemos o seguinte exemplo: a cartografia imaginária escrita (referimo-nos à europeia) à qual temos acesso, apela a uma vontade de representar as zonas “selvagens” e ignotas do globo terrestre (ou segundo outra concepção que acreditava um diferente formato de “Terra”). Muitas dessas representações recorrem a hipóteses “mágicas” para a imagem dos lugares arquitectónicos. As aventuras de Ulisses são um exemplo ilustrativo do que é aqui dito. Hoje, os lugares da terra não oferecem grandes certezas ou margem para a fantasia. Há um número considerável de narrativas que descrevem, na Terra, lugares escondidos ou lugares que já existiram e que hoje desconhecemos; no entanto, reconhecemos que “recentemente” a fantasia das grandes viagens na terra deu lugar a viagens espaciais ou a viagens analépticas (que recuam ou avançam no tempo). A representação do que ainda está por descobrir ganha uma nova motivação na escrita de novos mundos exteriores. Também a hipótese “recente” de que o futuro pode servir a fantasia, não no sentido tradicional do termo, mas no sentido de poder, eventualmente, cumprir com o que ainda não é agora possível, estimula o imaginário arquitectónico futurístico. No entanto, a tendência narrativa que aqui vemos expressa e que interessa explorar não é a de captar o lugar extraterrestre ou um futuro, mas sim a de criar uma ideia arquitectónica do espaço que oferece mais dúvidas e que corresponde à curiosidade latente de uma sociedade; e imaginamo-lo de acordo com padrões “actuais”. A ideia que permanece é a de que se cria um parentesco entre estes três modelos

²²⁶ [ver capítulo AIII]

narrativos inicialmente referidos com a intenção de dar forma ao desconhecido “mais próximo²²⁷” através da fantasia.

Para a arquitectura, estas tendências revelam uma vertente da fantasia como motivadora de novas hipóteses e saberes na construção. Anteriormente,²²⁸ concluímos que as referências a um futuro imaginado no século XIX são-nos hoje estranhas e exóticas por justaporem elementos do passado numa análise que projecta a fantasia de um possível futuro; porém, não tão estranhas porque, de alguma forma, influenciaram e estimularam o imaginário com novas possibilidades. Neste caso, a extensão da fantasia ao futuro cumpre com uma dinâmica de evolução por testar novas hipóteses.

Abordemos agora qual a posição da magia no contexto da narrativa de um lugar arquitectónico específico como um edifício ou cidade. De facto, a magia acompanha de variadas formas a concepção de lugar. Sem que nos apercebamos, associamos muitas vezes determinados espaços a narrativas fantásticas. Em *Arquitectura Fantástica*, Hans Hollander escreve: *toda a arquitectura pode aparecer como fantástica quando certas condições de iluminação, desintegração, perturbação do equilíbrio, de ordem e desordem, sugerem ao leitor ou ao observador que "algo não encaixa". Na literatura, o contexto da acção descrita, a atitude, aspecto dos actores e a sugestão de circunstâncias suspeitas, são responsáveis por colocar o leitor em tensão e estimular a sua fantasia.*²²⁹ Ou seja, mediante certas condições, muitos lugares, (até reais), podem adquirir uma aparência fantástica, como seria o caso de Veneza sem água; a variação pouco provável de um só elemento é suficiente para transformar, neste caso Veneza, numa das cidades imaginárias descritas por Italo Calvino. Ainda assim, há um *número limitado de modelos – quase arquetípicos - que oferecem estímulos para estas variações e, em parte, esses modelos são já bastante antigos.*²³⁰ Tais modelos mantêm um compromisso quase indissociável com a genealogia do fantástico. Os mais evidentes são, quanto à forma, a Torre, o Labirinto e a Caverna. A partir da sua ideia de espaço, já enraizada na nossa memória, outras formas podem ser deduzidas

²²⁷ Com “mais próximo” entendemos o desconhecido que numa determinada época nos suscita mais curiosidade e dúvida.

²²⁸ [ver capítulo AIII]

²²⁹ Tradução livre. Cf. Hans Hollander, *Arquitectura Fantástica. Textos e Imágenes*, in “Arquitectura Escrita”, 2010, página 83.

²³⁰ *Ibidem*, página 86

e, nesse caso, não serão só formas *arbitrárias ou utópicas de elementos heterogêneos, mas sim estruturas que preservam à vez alusões iconográficas*.²³¹

Na criação fantástica testam-se novas possibilidades. Para além dos modelos arquitectónicos referidos, há uma outra noção usada quase categoricamente na criação de espaços fantásticos que passa por ignorar ou considerar alterações nas leis da física e química como hoje as conhecemos. Um edifício ou espaço criado nestas circunstâncias torna-se explicável apenas por aquilo que chamamos de “magia pura”. Neste caso, são vários os exemplos de alterações que resultam na criação de um lugar fantástico: há os lugares que são criados tendo em conta a anulação da gravidade, dando origem a edifícios e cidades que flutuam, como algumas das “Cidades Invisíveis” (esses lugares podem também sugerir uma ausência de tempo); os lugares cujos elementos da construção se movem inexplicavelmente, como escadas, paredes que mudam a sua posição sem nenhuma força actuante; os que alteram a sua constituição química e se metamorfoseiam noutros, ou aqueles cujos materiais não correspondem à sua concepção convencional, como um edifício capaz de ser suspenso por balões, ou uma casa que ganha vida humana, como a casa da família de Usher, do conto de Edgar Allan Poe.

Também os recursos da linguagem podem contribuir para a criação do ambiente mágico dos lugares. A hipérbole (que se reflete, por exemplo, na escala), contradições e repetição²³² são alguns dos principais modos usados para o efeito. De igual modo, os acontecimentos que contextualizam uma narrativa podem estimular a imaginação de lugares fantásticos; por exemplo, o escritor pode criar uma sociedade que habita no mundo aquático ou subterrâneo e, nesse caso a arquitectura que lhe serve de cenário não seria necessariamente impossível, no entanto, o contexto imprevisível notifica-a como mágica.

Retomemos a ideia de fantasia aqui introduzida pelas referências de Umberto Eco. Na escrita, há várias formas de associar a magia ao lugar. Quando, por excesso, tratamos por “fantasia” quase todos os géneros literários que abordam a magia no espaço e na narração, distanciamos o termo de qualquer significado específico. Apesar de não haver aqui uma

²³¹ Tradução livre. Cf. Hans Hollander, *Arquitectura Fantástica. Textos e Imágenes*, in “Arquitectura Escrita”, 2010, página 86

²³² [ver capítulo BII]

pretensão de querer distinguir géneros literários, até porque a ideia que tentamos construir não se refere aos diferentes processos de escrita na literatura, mas sim ao modo como a magia na narrativa lida com as formas arquitectónicas, entremos um pouco na concepção de fantástico, de modo a perceber como as várias distinções literárias se adaptam à narrativa do espaço. Roger Caillois propôs o fantástico como uma *erupção do inadmissível na norma invariável do quotidiano*.²³³ No seguimento desta ideia, a fantasia pressupõe um contraste com o mundo real e cria uma história que no nosso mundo não seria explicável, mas cujos fenómenos são coerentes no seu interior, ou seja, segundo as suas leis próprias, como acontece (voltando às referências literárias) no universo criado por Tolkien em o “Senhor dos Anéis”. Nesses lugares imaginários onde acontece o inadmissível, há um estranhamento inicial que rapidamente é ultrapassado, uma vez que o mundo é consistente. Todorov, por outro lado, acrescenta: *o fantástico não dura mais do que o tempo de uma vacilação*.²³⁴ Embora como género literário, justifique grande parte das associações da magia ao espaço arquitectónico, há outros modelos onde a inclusão da magia no espaço não é linear. Todorov designa uma outra concepção que explica este fenómeno - o maravilhoso -, comumente associado ao conto-de-fadas. Aqui, a magia na narrativa não provoca surpresa porque já faz parte da sua realidade. *O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural. Os contos de Hoffmann exemplificam bem esta diferença*.²³⁵ Neste caso, como referimos anteriormente, o entendimento de um lugar mágico está mais associado ao discurso do que propriamente às suas características físicas. Fantástico e Maravilhoso são os dois principais temas que Todorov aponta para relacionar a magia na narrativa. Outros géneros literários haverá, mas o que nos interessa é a distinção destes dois modos.

No entanto, há, por fim, um género literário que importa abordar e que introduz a magia de forma muito particular no espaço. A sua abordagem

²³³ Tradução livre. Roger Caillois APUD Hans Hollander, *Arquitectura Fantástica. Textos e Imágenes*, in “Arquitectura Escrita”, 2010, página 83.

²³⁴ Tradução livre. Cf. Tzvetan Todorov, “Introducción a la Literatura Fantástica”, 1981, página 24

²³⁵ *Ibidem*, página 40

interessa não só para a compreensão do caso de estudo²³⁶ como também introduz um novo estatuto da relação da narrativa com a cidade, uma vez que demonstra como o recurso à magia na narrativa pode ser apropriado para projectar a identidade de um espaço. Esse género designa-se por “Realismo Mágico”²³⁷. Tal género surge, na Europa, com a pretensão de resgatar o elemento fantástico em falta e de o devolver ao quotidiano. O improvável, até então separado da realidade, volta a infiltrar-se no espaço. No entanto, apesar da origem Europeia, o termo terá ficado vinculado à história da América Latina. No século XVIII, os valores do romantismo e do gótico que floresciam na Europa Ibérica foram exportados para as colónias²³⁸; *mas no início do século XIX, quando os movimentos de independência tiveram lugar no Sul da América, a situação mudou. As classes liberais educadas interessaram-se pelos mitos ancestrais e evocavam-nos para enfatizar a diferença entre as suas terras e a dos seus colonizadores.*²³⁹ Segundo o crítico de arte Espanhol Raphael Llopis esta sucessão de acontecimentos explica o surgimento da fantasia na literatura da América Latina²⁴⁰. Já nos anos 1940, Jorge Luís Borges terá inaugurado um período fértil da fantasia. A sua literatura é preenchida por espaços infinitos, labirintos e outras formas que encaram uma diferente abordagem do espaço e tempo. Seguem-se outros autores relevantes, de entre os quais vale a pena destacar Júlio Cortázar, que nos anos 1940/50 escreve uma série de contos fantásticos. Já o verdadeiro conceito de “Realismo Mágico” terá sido recuperado por Juan Ramón Jiménez para se referir (em 1942) à poesia de Pablo Neruda. Posteriormente, a sua concepção expandiu-se a outros autores Sul-Americanos como Gabriel Garcia Márquez, Juan Rulfo²⁴¹, Alejo Carpentier ou Miguel Ángel Asturias.

Por oposição à fantasia, o “Realismo Mágico” latino-Americano considera o real e a magia com a mesma medida de verdade, mas não do mesmo modo que acontece no contexto Europeu; aí a intenção é devolver ao espaço um

²³⁶ Macondo em “Cem Anos de Solidão”.

²³⁷ O termo terá surgido no encadeamento dos anos 1920, na Alemanha, pela voz do crítico de arte Franz Roh, na tentativa de contextualizar a pintura pós-expressionista. Contextualizando, no pós - “primeira grande guerra”, seguiu-se um período de avanço tecnológico, e por conseguinte, um crescimento da cidade. Gradualmente, impôs-se uma economia de consumo onde o pragmatismo e a produção em massa dominavam o padrão de valores. No plano artístico, intervalam-se o período das vanguardas com novos postulados do Modernismo.

²³⁸ Cf. (informação online “Latin America” in < <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php> >)

²³⁹ Tradução livre. Cf. *Ibidem*

²⁴⁰ Cf. *Ibidem*

²⁴¹ Este nome já terá sido referido anteriormente [ver capítulo AIII, página 53]

elemento em falta – a magia. Neste caso, pelo contrário, a ideia de retratar a magia no espaço, com a mesma naturalidade de qualquer outro acontecimento banal, reconhece-se na realidade Latino Americana, onde o maravilhoso é um termo profundamente enraizado no quotidiano e no espaço (de acordo com ideias que foram anteriormente referidas)²⁴². Podemos dizer que os escritores encontraram no conflito entre o fantástico e o real uma narrativa que procura dar uma forma identitária à realidade Sul Americana. O desafio de a representar faz dela cenário de obras literárias favorecendo, por isso, uma relação íntima entre a cidade e a escrita. Na literatura, surge um vasto número de cidades imaginárias (que correspondem a este género narrativo) cuja referência serviu de mote para a sátira, a crítica, ou apenas a representação de uma realidade “fabulosa”. Algumas delas são aqui retratadas no capítulo B, mas o exemplo deste caso que vai ser estudado em detalhe, no capítulo C, é Macondo, a cidade imaginária da ficção de Gabriel García Márquez.

[- C]

²⁴² Para perceber o contexto desta afirmação [ver capítulo AIII, página 54]

O TEMPO

Quando Édipo toma conhecimento que é ele, afinal, o filho de Laio e que casou com a sua mãe e matou o seu pai cumprindo, desta forma, a totalidade da profecia, o herói percebe o valor da fatalidade do destino. Para nós, esta história representa uma diferente perspectiva de tempo; um tempo cíclico que é organizado segundo um presságio. Motivados por este exemplo, poderíamos pensar como, à partida, representaríamos ou descreveríamos um lugar com um princípio temporal que não encara a ordem linear dos acontecimentos?

O primeiro género narrativo que apresenta uma diferente abordagem do tempo, mas ainda sem grandes implicações arquitectónicas são os contos de tradição oral. O “era uma vez” situa o leitor num plano temporal inexistente e abstracto. A história pode ocorrer em qualquer tempo (neste caso, referimo-nos a tempo no sentido de época) e também raramente apresenta uma distinção mais específica no espaço. Vejamos como esta característica pode ter implicações na representação arquitectónica. Para isso, relembremos o carácter cíclico desta tipologia narrativa²⁴³: os contos adaptam-se em cada acto de voltar a contar e, por isso, muitas vezes também o espaço que serve de cenário ao seu enredo se altera consoante a pertinência da época ou do local em que o conto está a ser narrado. Neste caso, podemos dizer que o facto do conto nem sempre considerar um tempo cronológico específico permite que a arquitectura seja também adaptável e que, por isso, surjam versões muito distintas do espaço de um mesmo conto.

Mas o que acontece quando, dentro da história da narrativa, o tempo sofre distorções? **Como pode a arquitectura, ainda assim, ser capaz de representar essa situação no espaço?** Vejamos alguns exemplos de como a ficção tem abordado este tópico através do recurso à linguagem.

Quando, num momento da narrativa, um personagem faz uma **transição entre duas épocas** distintas, ocorre um “erro” na ordem da cronologia dos acontecimentos. Essa distorção de tempo pode acontecer no mesmo lugar, ou seja, o personagem transita para o futuro ou para o passado, mas o lugar corresponde ao mesmo (por exemplo, num ou noutro tempo o personagem viaja sempre na Terra); ou, por outro lado, a distorção de tempo pode

²⁴³ [ver capítulo BII]

pretender a transição para outros mundos que (ou porque são mágicos ou porque são impossíveis) seguem uma outra lógica mas, ainda assim, requerem um processo de passagem de um para outro lado (e, podemos considerar: para um tempo distinto).

Nos momentos em que essa transição não é feita através do pó de fada e está dependente de um lugar específico para que possa ser cumprida, estas são algumas das soluções que imediatamente identificamos na ficção de lugares imaginários: **Uma primeira hipótese:** o momento de transição pode ser solucionado através de um **túnel vertical**, como acontece em “Alice no país das Maravilhas”: *Alice entra na toca e precipita-se numa longa queda, passando por alguns artigos domésticos, até aterrar*²⁴⁴. Reparamos que no interior da toca a força da gravidade não actua da mesma forma que no mundo real de Alice e, por isso, este lugar corresponde a uma distorção temporal (o “tempo” como o encaramos aqui não passa da mesma forma que passa na Terra). Através do desenho vertical da toca, o leitor entende que há uma intenção em separar os dois mundos (o da realidade e o da fantasia) e de criar um espaço que sirva essa transição.

Uma outra hipótese: através de um **portal** e, neste caso, são vários os lugares que podem cumprir este efeito mas, por norma, no contexto de uma só história da ficção há sempre um lugar privilegiado onde só aí se pode transitar para o outro mundo. É, por exemplo, o que acontece no “mundo de Nárnia”²⁴⁵, cujo acesso se pode fazer, entre outras formas, a partir de um guarda-fatos de madeira. Noutras narrativas, a porta serve muitas vezes este propósito talvez por estar, em grande parte, associada à ideia de divisão entre interior e exterior e, por isso, esta noção seja também expandida no caso do tempo (na divisão de dois mundos que ocorrem em “tempos” diferentes).

Uma última hipótese: através de um **corredor horizontal** com portas repetidas e onde cada uma das portas corresponde a uma diferente realidade. Esta perspectiva de um corredor que daria acesso a várias épocas parece ser coerente com uma perspectiva linear de encarar o tempo uma vez que as portas são organizadas segundo uma ordem cronológica.

²⁴⁴ Alberto Manguel, Gianni Guadalupi “Dicionário de Lugares Imaginários”, 2013, página 540

²⁴⁵ Em “As Crónicas de Nárnia” do escritor Irlandês C. S. Lewis.

A nossa experiência empírica parece dizer-nos que é normal acreditarmos o tempo como um fluxo contínuo. Vemos o tempo como desdobramentos de vários instantes e é-nos difícil admitir outra maneira, que não essa, de encarar a passagem dos acontecimentos. **Admitindo outra perspectiva, como representaríamos, por exemplo a noção de um “tempo cíclico” ou de um “tempo total” na arquitectura?** Seria válido, por exemplo, dizer que um corredor horizontal, sem fim (como referimos no exemplo anterior) corresponderia a uma perspectiva linear dos acontecimentos, mas, caso nos posicionássemos no cimo de uma escada em caracol a olhar para baixo essa perspectiva corresponderia a uma visão cíclica dos acontecimentos. Isto se considerarmos que o desenho da escada corresponde a uma linha cronológica.

No “País do Espelho”²⁴⁶ o tempo também não é uma fenómeno linear. Os seus habitantes podem, por exemplo suspender o seu próprio tempo sem que isso altere o tempo dos outros.

Retomando a ideia anterior, e se considerarmos um espaço onde o futuro e um presente existem em simultâneo? Para este caso Borges apresenta várias propostas na sua obra literária. O espaço na perspectiva de Borges sugere que a concepção de passado-presente e futuro não existe, ou que existe no mesmo instante. Todos os lugares que cria são um exemplo da importância da arquitectura no momento de explorar o conceito de tempo e, muitas vezes, assumem o protagonismo da narrativa. Na sua maioria, esses lugares são confusos e projectados propositadamente para que quem os percorra aí se perca. Vejamos um exemplo concreto de um desses lugares na sua ficção.

Borges descreve: *na biblioteca de babel o universo compõe-se de um número indefinido, e talvez finito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por parapeitos baixíssimos. De qualquer hexágono vêm-se os pisos inferiores e superiores: indeterminadamente. A distribuição das galerias é invariável. (...) uma das faces livres dá para um estreito saguão que vai desembocar noutra galeria, idêntica à primeira e a todas. (...) por aí passa a escada em espiral, que se afunda e se eleva a perder de vista. No saguão há um espelho que duplica as aparências.*²⁴⁷

²⁴⁶ Em “Alice do outro Lado do Espelho”, de Lewis Carrol

²⁴⁷ Jorge Luís Borges, “Ficções”, 2013, página 75

Esta descrição sugere que tudo existe simultaneamente e tudo é uma totalidade: todo o universo é contido naquele espaço que é aparentemente infinito e, por isso, não há nada para além dele. A “dimensão” de espaço infinito é enfatizada pela escolha da escada em espiral que cria vários centros de transição de um para outro piso, sempre iguais, e pelo recurso ao espelho que duplica uma realidade. Mas, neste caso, sabendo que é o espaço é já um infinito, poderíamos pensar que o espelho não cumpre nenhuma função se não tornar o espaço ainda mais confuso e ilusório. *Por outro lado, a evocação de Babel no título remete à sobreposição mítica entre a desmesura arquitectónica e a confusão, superando o limite dentro do qual é dada a compreensão da inteligência humana das relações espaciais.*²⁴⁸

Concluimos que, quando um espaço pretende anunciar uma ausência de tempo ou de referências, algumas das características que podem sugerir (e que são exploradas pelo autor) são: o infinito, o espelho, a repetição, e formas que provoquem a desorientação e o caos (como o labirinto²⁴⁹).

A MORTE

A morte de Medusa, que no mito de Perseu encara um processo de metamorfose, deu-nos o pretexto para este tema. Vejamos agora, em considerações que contemplam o plano arquitectónico, como a ficção tem lidado com o tema da morte na referência do espaço.

O interior da terra, para muitas narrativas da ficção tem sido privilegiado no momento de escolher um lugar para colocar aqueles que morrem e que, portanto (segundo a perspectiva que vai ser anunciada), não têm lugar na cidade dos vivos. Umberto Eco acrescenta: *toda a tradição antiga imagina que, quando penetramos nas entranhas da terra, entramos no reino dos mortos. Assim era o Hades em Homero ou Virgílio, assim era o inferno de Dante e muitas visões do além que precederam a sua obra-prima.*²⁵⁰

²⁴⁸ Tradução livre. Cf. Juan Calatrava, Winfried Nerdinger [eds.] “Arquitectura Escrita,” 2010, página 295

²⁴⁹ [ver capítulo BI, labirinto]

²⁵⁰ Umberto Eco, “História das Terras e dos Lugares Lendários”, 2016, página 345

Para ilustrar melhor esta opção de separar determinadamente o contexto da vida e da morte no espaço recordamos, por exemplo, as descrições de Homero (na *Ilíada*) quando imagina o reino sombrio de Hades ou Ovídeo quando descreve a travessia de Orfeu ao submundo para recuperar a sua amada.

Dante Alighieri é também um dos escritores que melhor explorou e descreveu as paisagens do mundo dos mortos que, tendo cometido pecados em vida, não lhes era permitido um lugar no Céu. E Dante escolhe o subsolo para colocar os lugares do inferno. Através das suas descrições descobrimos que esses são lugares sombrios, pouco desejáveis, como as muralhas da cidade de Dite (Inf. VIII:67-87), construídas por Dante no quinto círculo, com torres vermelhas e paredes que parecem ser feitas de ferro, ou fossos, ou o portal do inferno, etc. Para além disso, as descrições acerca da composição do lugar onde habitam os mortos dão-nos mais informação sobre a perspectiva do submundo: **uma, que o interior da terra é associado ao mundo dos mortos que morrem com pecado; outra, que esse é um lugar estratificado** ao contrário do que acontece em Hades e, quanto mais fundo percorremos, maior é o valor do pecado de quem neles habita.

Há, no entanto, ideias que parecem permanecer em todas as ficções que escolhem o interior da terra para representar a cidade ou o lugar dos mortos: existe sempre um processo e um espaço de transição entre um e outro mundo (o dos vivos e o dos mortos), seja pela presença de um portão de uma muralha, de um percurso labiríntico.

Mas há outros modos aos quais a ficção recorre para expressar a consciência da morte através da descrição do espaço. Por exemplo, a referência ao **cemitério**, apesar de, na sua maioria ser uma opção plausível no espaço real, ajuda a criar uma determinada atmosfera no contexto da narrativa (normalmente pretende criar uma atmosfera de terror). Esta opção difere da anterior porque coloca a morte no **contexto da cidade**. No entanto, compreendemos que há duas ideias que permanecem coerentes em ambos os casos: uma, que é bastante notória, é a vontade de enterrar o corpo ou de o colocar debaixo do solo e outra, marcar um limite físico entre a dimensão da vida e da morte. Podemos, porém, associar mais uma ideia à presença do cemitério: a **da preservação da memória** mais do que qualquer outra

implicação que possa ter, sobrepõe-se muitas vezes é a vontade de preservar a memória por quem morreu através de uma referência no espaço. No contexto da ficção poderá ter uma maior expressão uma vez que pretende recordar ao leitor um determinado personagem.

Por fim, há narrativas que manifestam uma diferente abordagem deste tema. Há, por exemplo, lugares imaginários que não fazem distinção no espaço da dimensão da vida e da morte. O género realismo mágico anteriormente estudado explora bastante este exemplo. Lugares como Antares (da ficção de Eurico Veríssimo) ou Comala (da ficção de Juan Rulfo), aos mortos é-lhes permitido permanecer no contexto da cidade, como fantasmas. Neste caso a presença de fantasmas ou de mortos que parecem iguais aos vivos pode fazer as mesmas vezes do cemitério: lembrar os vivos dos que morreram.

Já a morte nos contos de tradição oral (mais especificamente nos contos de fadas) é abordada muitas vezes num processo de metamorfose e pode até ser reversível. O amor pode vencer a morte e ressuscitar. Noutras narrativas a morte pode adquirir uma forma física (neste caso, a morte como personagem tem origens no folclore).

Vejamos agora com mais detalhe um exemplo concreto da abordagem do tema em questão. Assim Italo Calvino descreve Eusápia: *para que o salto da vida para a morte seja menos brusco, os habitantes construíram debaixo da terra uma cópia idêntica da sua cidade. (...) Dizem que sempre que descem encontram qualquer coisa mudada na Eusápia de baixo; os mortos trazem inovações à cidade; (...) De um ano para o outro, dizem, a Eusápia dos mortos não se reconhece. E os vivos, para não lhes ficarem atrás, querem também fazer tudo o que os encapuçados contam das novidades dos mortos. Assim a Eusápia dos vivos pôs-se a copiar a Eusápia subterrânea. (...) Dizem que nas duas cidades gémeas já não há maneira de saber quais são os vivos e quais os mortos*²⁵¹. Este exemplo é bastante representativo do que anteriormente fomos concluindo neste tópico e parece cumprir com algumas ideias anunciadas. Eusápia é uma cidade duplicada; uma só cidade composta por duas praticamente com as mesmas características e que, no entanto, em poucos momentos se tocam. Neste caso vemos aqui expressa novamente a ideia de que a passagem de um mundo para o outro nunca é um processo facilitado. A cidade dos vivos existe à superfície e a sua semelhante (mas dos mortos) existe no subsolo.

²⁵¹ Italo Calvino, “as Cidades Invisíveis”, 2015, página 120

Por mais uma vez vemos expressa a intenção de separar as duas dimensões, mas, por outro lado, sabemos que a cidade dos mortos foi construída para que a diferença entre a vida e a morte não se fizesse sentir. Neste exemplo Calvino acrescenta uma outra ideia à expressão da morte no espaço. Enquanto outras representações propõem um lugar para os mortos intencionalmente diferente, neste caso é proposto um lugar intencionalmente igual que, se por um lado separa, por outro assemelha o estado da vida e da morte.

A SOLIDÃO

Desde a literatura clássica que os lugares do bem - *Locus amoenus* - e do mal - *Locus horridus* - são constantemente representados e descritos. Esses lugares distinguem-se por possuir características radicais, benévolas ou malévolas, no confronto com os personagens que desenvolvem a trama. O primeiro caso - *Locus amoenus* - que literalmente significa “lugar ameno”, tem origem no verbo latino *amare*, o que confere aos lugares deste género um sentido prazeroso e atraente. O *Locus amoenus* é normalmente representado como um sítio com dimensão indeterminada, entre plantas e árvores, e frequentemente situado perto de fontes ou de um ribeiro; um espaço rico em sombras e signos de vida animal, como o canto das aves. Podemos considerar o Jardim do Éden como um protótipo de tal ambiente. Por seu lado, o *Locus horridus* é lugar horrível. Conhecido também como *Locus terribilis*, configura-se quase sempre como um lugar inóspito, subterrâneo ou extremamente elevado, geralmente habitado por monstros ou outras criaturas hostis. Um ícon de um lugar que corresponda a este género é, uma vez mais, o Inferno de Dante.

O que assemelha estas duas tipologias de lugares que, à partida, representam o oposto um do outro, é o facto das características ambientais que os constituem (por serem radicais) induzirem sempre o mesmo efeito sob o sujeito que os encontra: o isolamento. E quer percorra um espaço deste género sozinho, ou não, um personagem que entre na dimensão do *Locus amoenus* ou *horridus* perderá sempre o sentido do “outro”. Aqui, o indivíduo

reencontra a parte selvagem e “positiva” de si próprio, enquanto o aspecto de *Homo homini lupus* fica excluído.

Este lugar *amoenus* encontra-se presente também na Odisséia, com o episódio da permanência de Ulisses no lugar onde se encontrava a deusa Calipso. Calipso é uma mulher lindíssima e imortal, punida pelos deuses e forçada a permanecer na Terra. Acontece que, quando Ulisses (que, entretanto, já tinha escapado ao vórtice de Caríbdis) aproa na ilha de Calipso, não consegue escapar aos prazeres oferecidos pela beleza do sítio e às atenções da deusa. A conjugação destes dois elementos isola Ulisses por sete longos anos de permanência e, esse tempo, fá-lo esquecer do seu objectivo de regressar a Ítaca.

Similarmente, (apesar de num contexto e sentido distintos) no conto de fadas “Hansel e Gretel” os dois irmãos que são abandonados na selva, porque o pai não tem dinheiro para os sustentar, encontram no meio “do nada” uma incrível e inesperada casa feita de doces. Também aqui podemos ver que o objecto de tentação, neste caso, representado pela casa da feiticeira que contrasta com a restante realidade, é colocado num lugar isolado. Mais uma vez, o lugar isolado é abordado na ficção como pretexto para introduzir um conflito (que o personagem terá de enfrentar) e a sua resolução. Assim, os lugares isolados nos casos referidos sugerem a seguinte ambivalência: por um lado são sempre espaços atraente porque despertam a curiosidade do personagem, por outro, acabam por aprisionar quem neles entra.







C

SOBRE MACONDO
UM ESTUDO DO ESPAÇO NUMA NARRATIVA.

I

EM QUE SE FALA SOBRE A VINDA DOS FORASTEIROS E
OS MOMENTOS DE TRANSFORMAÇÃO E DESTRUIÇÃO
DE MACONDO

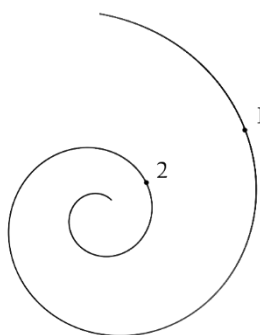


Diagrama 1. marca os dois acontecimentos que impulsionaram os momentos de maior transformação no espaço de Macondo. 1: a chegada dos primeiros migrantes; 2: a chegada dos segundos migrantes.

PRIMEIRA IDADE Nos anos que sucedem a fundação, Macondo era uma aldeia rural bem organizada e sustentada pela actividade agrícola; tinha então vinte casas de barro e cana, *construídas na margem de um rio de águas transparentes que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas, enormes, como ovos pré-históricos.* (p.9) A disposição das casas terá sido planeada pelo patriarca da família Buendía -José Arcádio Buendía [ver figura XIX], que as ordenou de tal modo *que de todas se podia chegar ao rio e fazer o abastecimento de água com igual esforço, e traçou as ruas com tão boa orientação que nenhuma casa recebia mais sol do que outra à hora do calor.* (p.15) A casa dos Buendía, impecavelmente mantida por Úrsula, serviu de modelo para as restantes casas que foram construídas à sua semelhança e, em poucos anos, Macondo tornou-se uma aldeia equilibrada, com os seus trezentos habitantes. Entretanto chegaram os ciganos que anualmente animavam a aldeia; *contudo, a primeira diferenciação social perceptível é resultado da primeira vinda de*

*foransteiros*²⁵² que acompanharam o regresso de Úrsula (a matriarca que, entretanto, tinha partido de Macondo à procura do seu filho José Arcádio). O grupo fixou-se então em Macondo e ajudou a transformar a aldeia numa comunidade mais activa. *Instalaram-se lojas e oficinas de artesanato e uma rota comercial por onde entraram os primeiros árabes (...) e contruíram-se novas casas cuja localização foi novamente planeada de modo igualitário por José Arcádio Buendía; também foi ele quem decidiu que as ruas do povoado haviam de ser ladeadas de amendoeiras em vez que acácias [e descobriu,] sem nunca os revelar, os métodos para as tornar eternas (p.38).* Entretanto Macondo cresceu e tornou-se numa aldeia com novas ruas e até um hotel na recente rua dos turcos e que, a nível económico, dependia não só da agricultura como do artesanato e do comércio.

Até aqui sabemos que Macondo é uma aldeia organizada por um poder patriarcal e que não há grandes diferenças hierárquicas a considerar no espaço. O planeamento e distribuição das casas na aldeia revela ainda a importância dos recursos naturais no momento de decidir a disposição das casas no espaço.

SEGUNDA IDADE Com a chegada do padre Nicanor à aldeia construiu-se uma igreja na praça central da aldeia e, mais tarde, também a *instâncias do padre [Aureliano (da primeira geração)] fez com que a taberna de Catarino fosse mudada para uma rua afastada e fechou vários lugares de escândalo que prosperavam no centro da povoação (p.76)*; por esta altura foi também construída uma escola e Macondo passou a ser constituído município.

Seguiu-se um período intervalado por conflitos armados no qual a violência teve um grande impacto destrutivo no espaço, a ponto de Aureliano, ao regressar a Macondo, ter ficado *espantado com a maneira como a aldeia havia envelhecido num ano. As casas pintadas de azul, depois pintadas de encarnado e por fim tornadas a pintar de azul, tinham acabado por adquirir uma coloração indefinível. (p.104).* Nesta altura, a aldeia mantém-se numa fase de estagnação.

TERCEIRA IDADE Quando a guerra teve fim, Macondo conseguiu recuperar dos estragos e iniciou-se uma temporada próspera. *As casas de barro e caniço dos*

²⁵² Tradução livre. Cf. Mario Vargas Llosa "Gabriel García Márquez História de un Deicidio", página 327

fundadores tinham sido substituídas por construções de tijolo com persianas de madeira e pavimentos cimentados, que tornavam mais suportável o calor das duas da tarde (p.158). Da época da fundação restavam apenas o rio e as amendoeiras que José Arcádio Buendía tinha mandado plantar nas ruas. No entanto, José Arcádio Segundo [ver figura XIX], que teimava em empreender o projecto de fazer do rio uma rota marítima, limpou os canais do rio, alterou margens, nivelou cascatas, de modo que pouco tempo depois conseguiu trazer até Macondo o primeiro e último barco que alguma vez atracou na povoação [e que, na verdade, não passava de uma jangada] arrastada por vinte homens que caminhavam pela margem do rio (p.159). Com ele chegou também um grupo de matronas francesas que transformaram a antiga rua da taberna de Catarino, num bazar. Entretanto Aureliano Triste também construiu uma fábrica de gelo nos arredores do povoado e, na tentativa de alargar o negócio para outras povoações, concebeu o passo decisivo, não só para a modernização da sua indústria como também para vincular a povoação ao resto do mundo (p.179): trazer uma linha de caminho-de-ferro a Macondo. O comboio amarelo, que (...) tantos deleites e desventuras, tantas mudanças (...) havia de trazer para Macondo (p. 180) chega, por fim, com oito meses de atraso.

Das viagens de comboio, trouxeram lâmpadas elétricas alimentadas por um gerador, construiu-se uma sala de teatro com bilheteiras em forma de boca de leão, instalou-se um telefone na estação do comboio, etc. Numa dessas viagens, chega Mr. Herbert, um Americano que veio a Macondo para avaliar a qualidade do solo e da religião. A sua intenção era construir uma empresa de produção de bananas (no lugar onde antes era a antiga região encantada) e rapidamente percebeu que o bom clima e o solo fértil faziam de Macondo o local ideal para o sucesso da sua empresa. Depois disso, a transformação da aldeia foi tanta e tão rápida que *oito meses depois da visita de Mr. Herbert, os antigos habitantes de Macondo levantavam-se cedo para irem conhecer a sua própria aldeia (p.185) e já a aldeia [havia sido transformada num] acampamento de casas com telhado de zinco, povoada por forasteiros que chegavam, vindos de todo o mundo (p.183). Nessa altura a aldeia cresceu tanto que passou a ser tratada por cidade e esta foi uma invasão tão tumultuosa que nos primeiros tempos foi impossível andar na rua por causa dos móveis e baús espalhados pelo caminho (p.184). Em virtude da nova actividade industrial, alteraram o regime da chuva, apressaram o ciclo das colheitas, tiraram o rio donde sempre tinha estado e puseram-no com as suas pedras*

brancas e as suas correntes geladas no outro extremo da povoação, atrás do cemitério (p.184) e os “gringos”²⁵³ contruíram as suas casas vedadas do outro lado da linha de caminho de ferro.

QUARTA IDADE Depois da decadência da companhia bananeira *choveu durante quatro anos (p.250)*. Macondo não conseguiu recuperar dos estragos causados e entrou num processo acelerado de degradação.



Há dois momentos que, no ciclo de Macondo, correspondem a fases de grande transformação no espaço público: um, quando chegam os emigrantes que acompanham Úrsula [ver figura XIX] (na *primeira idade*) e outro, quando, de comboio, chega a segunda ronda de emigrantes (na *terceira idade*)²⁵⁴. A partir daqui, podemos deduzir que as fases de grande desenvolvimento e alteração da dinâmica do espaço são sempre precedidas pela chegada de forasteiros.

A comunidade dos primeiros emigrantes, que inclui pessoas do povoado próximo e os árabes (que entraram pela rota comercial), depressa se adapta ao modo de vida vigente. Ambos – emigrantes e fundadores – convivem em harmonia e a cidade desenvolve-se em crescendo mas, numa escala hierárquica, os novos habitantes ficam sempre por baixo da classe dos “fundadores”. O espaço urbano é organizado por um poder patriarcal e o traçado das ruas reflete uma sociedade igualitária: todos usufruem das mesmas condições, todos são *fundadores e todos começam a levantar as suas casas e a cultivar as suas hortas ao mesmo tempo*²⁵⁵. Inicialmente, o acesso ao rio e à luz são os recursos (usados para consumo próprio) que motivam tal disposição.

Com a chegada dos segundos emigrantes, o traçado das ruas e a organização das diferentes funções programáticas são novamente alterados

²⁵³ Termo usado na obra e que significa estrangeiro.

²⁵⁴ Apesar de termos identificado estes como os momentos mais relevantes, há também outros, como as alterações que o padre Nicanor imprime no espaço da praça central ou a alteração na dinâmica de algumas ruas da cidade com a chegada (de barco) das matronas francesas.

²⁵⁵ Tradução livre. Cf. Mario Vargas Llosa “Gabriel García Márquez História de un Deicidio”, página 372

(mas, desta vez, essa transformação é mais acentuada). Tal **mudança reflete não só uma diferente intenção no arranjo hierárquico do espaço mas, sobretudo, uma nova relação do espaço público (e, por consequência, também do privado) com a natureza.** Vejamos as principais diferenças. No momento da primeira transformação há uma preocupação em garantir o acesso aos recursos naturais: o rio e a disposição solar. Tal preocupação não se verifica no segundo caso: na terceira idade sabemos apenas que as novas casas construídas têm como referência a linha de caminho-de-ferro e que esta, por sua vez, separa a antiga aldeia da zona onde são construídas as novas habitações vedadas. Ora, o rio que antes era o elemento organizador e o principal sustento da população na actividade agrícola, passa depois a assumir um papel secundário e o seu caudal é alterado de modo a satisfazer apenas os interesses da actividade industrial. Como consequência, a paisagem rural dá lugar a um cenário industrial rodeado por uma extensa plantação de bananeiras.

Esta **substituição do rio pela linha de caminho de ferro** (por serem ambos elementos ligados à ideia de fluxo) é bastante representativa do **que acontece em Macondo entre a primeira e terceira idade.** A relação de proximidade com a natureza, que tanto caracteriza a aldeia, é relegada para segundo plano e, por sua vez, a introdução do comboio no início do segundo ciclo, tem como consequência a imposição de um diferente ritmo de desenvolvimento que destoa com a qualidade de vida da antiga aldeia. Quando o comboio chega, o primeiro habitante que o vê, não sabendo do que se trata, explica-o deste modo: *vem aí (...) uma coisa espantosa, como uma cozinha a puxar uma aldeia* (p.178). A introdução do comboio em Macondo é aqui abordada na relação de equivalência de uma entidade menor a mover uma maior. Tal comparação é motivada não por uma conotação negativa que o comboio possa ter para a cidade, mas por não ser coerente com o estilo de vida de uma aldeia “recém-fundada”.

Nesta fase, o principal sustento deixa de ser a agricultura e o artesanato para passar a ser a indústria bananeira e o poder, que antes era patriarcal, passa a pertencer aos americanos, donos da indústria. *A maior prova da substituição do poder na sociedade fictícia é que até um dos Buendía, José Arcádio Segundo passa a servir como capataz à companhia bananeira. As relações dos gringos com os macondinos são características de uma sociedade neocolonial: vivem dentro do*

seu “galinheiro electrificado”, em casas modernas e dotadas de toda a classe de comodidades, e quase sem juntar-se como os indígenas²⁵⁶.

Para além disso, e por oposição ao que acontece na *primeira idade*, a organização o espaço evidencia ainda três estratos: um, a aldeia dos fundadores que, entretanto, é também um pouco alterada; outro, a cidade que é contruída do outro lado da linha de caminho de ferro; e, mais tarde, os bairros de lata que albergam os trabalhadores da companhia bananeira.

Todas estas transformações que o espaço vai sofrendo reconhecem sobretudo uma progressiva perda de identidade. Por exemplo, a evolução da tipologia das casas (incluindo a cor, a materialidade, etc) é bastante representativa desse processo: *as casas de barro e caniço dos fundadores tinham sido substituídas por construções de tijolo com precianas de madeira (p.158)* para depois se transformar *num acampamento de casas com telhado de zinco (p.183)*. E as casas brancas que tanto caracterizavam a paisagem rural foram pintadas de azul, depois de vermelho e por fim apresentam uma coloração indefinida. A esta confirmação acrescenta-se a evidência de que os segundos emigrantes vêm de todos os cantos do mundo, ao contrário dos primeiros emigrantes que vêm de zonas próximas do povoado. Por este motivo as diferenças culturais serão, inevitavelmente, mais notórias.

Os dois momentos de maior transformação, como podemos deduzir no diagrama inicial, ocorrem numa correspondência em paralelo no ciclo de Macondo. No início do primeiro ciclo (na *primeira idade*) é anunciado - *Macondo estava transformada (p.37)* - e o mesmo acontece no início do segundo ciclo (na *terceira idade*), quando *já a aldeia se havia [novamente] transformado (p.183)*. O mesmo ocorre com os dois maiores momentos de degradação do espaço: o primeiro, durante o tempo de guerra (no fim do primeiro ciclo - *segunda idade*) e o segundo, durante o dilúvio de quatro anos (no final do segundo ciclo - *quarta idade*). A partir daqui sabemos que as fases que correspondem a uma aparente evolução e melhoria económica são sempre precedidas por momentos de decadência que levam o espaço à ruína, o que prova que em Macondo toda a prosperidade é ilusória [ver diagrama

²⁵⁶ Tradução livre. Cf. Mario Vargas Llosa “Gabriel García Márquez História de un Deicidio”, página 374

inicial].

Esta estrutura onde as transformações se repetem em paralelo denuncia o carácter circular dos acontecimentos que têm lugar em Macondo. Assim, deduzimos que tudo o que acontece no primeiro ciclo é repetido e correspondido no segundo ciclo. Este é o principal padrão de “desenvolvimento” da cidade: a repetição circular dos acontecimentos (e não só). O que acontece em Macondo é já uma repetição, mais ou menos evidente de um acontecimento passado. O segundo ciclo (que corresponde à *terceira e quarta idade*) é uma repetição do primeiro (que corresponde à *primeira e segunda idade*), mas uma repetição que sofre um processo de degradação, como se a segunda imagem fosse uma representação disforme da primeira.

E como podemos prever este último ponto a partir das alterações do espaço público? Reparamos que, na segunda transformação, as alterações no espaço são cada vez mais frequentes. Por isso, apesar da evidente evolução em paralelo de dois momentos do ciclo de Macondo, verificamos que no segundo momento o autor faz uso de recursos da linguagem para evidenciar a aceleração do processo de alteração. Vejamos um exemplo concreto deste processo de degradação na cidade: num primeiro momento o rio é o sustento das famílias e as casas são organizadas em seu proveito; num segundo momento as pedras do rio são destruídas e o leito um pouco alterado para conseguir fazer passar um barco; e, num terceiro momento, o rio já é completamente artificializado para servir a actividade industrial. E entre uma e outra mudança, o ritmo é cada vez mais acelerado.

A intensidade dos acontecimentos ajuda a criar a ilusão de que tudo acontece a um ritmo mais rápido e, inclusive, que o tempo passa mais rápido. E assim é porque o processo tanto de destruição como de transformação é bastante mais acelerado no segundo ciclo. Concluimos, portanto, que para além do padrão repetitivo, em Macondo, tudo o que se repete tende a aumentar o signo trágico. O tempo da perspectiva de Pilar Ternera (que domina o futuro através das cartas de tarot) ilustra esta imagem dinâmica do círculo e do seu processo giratório. *Um século de naipes e de experiencias tinha-lhe ensinado que a história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que teria seguido às voltas até à eternidade, não fosse o desgaste progressivo e irremediável do eixo* (p.312).

Estas considerações denunciam, à partida, um modo circular de encarar o tempo. Por fim, começa a ser evidente uma fatalidade: se tudo é repetido nos diferentes ciclos e se esses acontecimentos sofrem um processo de degradação de cada vez que se repetem então, o resultado final, só poderá ser a ruína ou o fim de Macondo.

II

EM QUE SE FALA SOBRE OS ACONTECIMENTOS

CÍCLICOS EM MACONDO

[a tenda dos ciganos, a igreja, a praça, a estação de comboios]

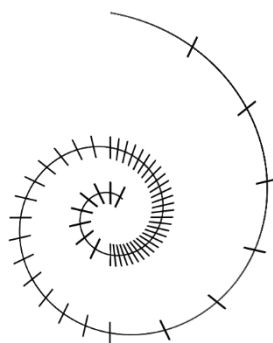


Diagrama 2. marca a frequência dos acontecimentos cíclicos que têm lugar em Macondo.

PRIMEIRA IDADE Nos primeiros anos, Macondo permanecia uma aldeia isolada, sem qualquer contacto facilitado com o exterior e era rodeada por um conjunto de barreiras naturais que faziam dela um centro idílico com características semelhantes às do Paraíso Terrestre. *Para oriente ficava a serra impenetrável (p.16)* e, do outro lado, a antiga cidade de Riochacha onde viviam José Arcádio Buendía (o patriarca da família) e Úrsula antes de fundarem Macondo; esse [era, portanto, um] *caminho que só o podia levar ao passado (p.16)*. *Para sul ficavam os pântanos, cobertos por uma eterna nata vegetal (...) [que se confundiam] a ocidente com uma extensão aquática sem horizontes, onde havia cetáceos (...) com cabeça e tronco de mulher (p.16)*, de modo que o patriarca concluiu que *a única possibilidade de contacto com a civilização era a rota do norte (p.16)*. Mas quando decidiu seguir essa rota, com o pretexto de pôr Macondo em contacto com a civilização, nesse caminho apenas encontrou o mar. Então, num acesso de fúria, desenhou um mapa onde concluía que

Macondo era, afinal, uma península. Esta ideia de um Macondo peninsular como primeira referência visual permite, através da topografia, concluir o estado de isolamento da aldeia não só a nível geográfico mas, sobretudo, na consideração dos habitantes. Para o patriarca, toda a geografia envolvente é uma margem abstrata.

Por este motivo admiraram-se quando viram chegar os primeiros ciganos, orientados pelo canto dos pássaros que o patriarca da família tinha levado não só para a sua casa como para todas as casas da vizinhança. Nessa altura, um grupo de ciganos passa então a montar a tenda perto de Macondo (sem, com isso, implicar na vida do contexto urbano) e, todos os anos no mês de março, a aldeia montava-se em tom festivo ao passo que o grupo dava a conhecer as “novas” e mágicas invenções. Entre elas: o íman, o óculo, mapas portugueses, etc. (podemos reparar que quase todas mantinham um aspecto em comum: promover o encurtamento de distâncias). Numa das visitas anuais, os ciganos invadiram as ruas com animação e barulho. *Eram ciganos novos (p.20)*. A partir daí, as invenções que traziam deixaram de ter carácter útil para passarem a ser objectos de diversão e espectáculo (como tapetes voadores, gigantes). Trouxeram mais barulho do que progresso. Este último grupo de ciganos tem, ainda assim, um maior impacto na vida social dos habitantes da aldeia porque altera a dinâmica do espaço urbano: *transformaram a aldeia num instante. Os habitantes de Macondo depressa se viram perdidos nas próprias ruas, aturdidos pela feira daquela multidão. (p.21)*

Até agora é evidente, tanto pela topografia do envolvente como pelos instrumentos que os ciganos comercializavam, a **preocupação em lembrar Macondo como um lugar exterior ao mundo real** e que, para todos os efeitos, não existe.

Entretanto chegaram também os primeiros emigrantes que em muito contribuíram para o desenvolvimento económico da *aldeia*. Nesta altura, José Arcádio Buendía libertou os pássaros que permaneciam nas casas desde os tempos da fundação e instalou, *em vez deles, relógios com música em todas as casas (p.38)*. Este acto denuncia uma maior preocupação por parte dos habitantes em “dividir o tempo” e orientar-se segundo essa divisão.

SEGUNDA IDADE O padre Nicanor, que pregava o catolicismo espanhol decide

mudar-se para a aldeia e empreender na construção do maior templo do mundo. Por não ter fundos que chegassem para cumprir o intento, decide improvisar um altar no centro da praça e começou a chamar todos os habitantes aos domingos, com um sininho, para irem assistir à missa dominical. Anos mais tarde, conseguiu arranjar fundos suficientes para construir uma igreja. Deste modo, o centro é então ocupado semanalmente com o aparato religioso; as cerimónias, festas católicas e outras celebrações religiosas passam a cumprir uma função social no espaço e dinamizam o ambiente urbano e ruas da aldeia.

Entretanto, tem início uma guerra cíclica entre liberais e conservadores (cíclica porque acaba e retoma uma quantidade de vezes indeterminada). A aldeia envelhece mas, por seu lado, a praça central ganha uma importância crescente por ser bastante representativa do poder militar que se instala na aldeia: serve de cenário a votações e anúncios civis, a episódios de fuzilamento, a ataques armados e há, inclusive, um título de chefe civil e militar da praça para aquele que se comprometesse a defendê-la.

TERCEIRA IDADE Quando terminaram as guerras, Macondo passou por uma fase próspera e foi até montada uma linha de caminho de ferro. A partir daí, um comboio amarelo *começou a chegar com regularidade, às quartas-feiras, às onze (p.182)*. Com ele, chegou também um grupo numeroso de emigrantes. A cidade cresceu e surgiram novos centros de lazer (como teatro, cinema, etc) que todas as semanas animavam a população.

QUARTA IDADE Como toda a fase próspera é precedida por uma fase de degradação ainda mais forte, após o episódio do massacre provocado por uma manifestação dos trabalhadores da companhia bananeira, Macondo transformou-se numa cidade arruinada, destruída por um dilúvio de 4 anos. Nessa altura, *a atmosfera era tão húmida que os peixes tinham podido entrar pelas portas e sair pelas janelas, navegando pelo ar das divisões da casa (p.251)*. Entretanto voltaram a regressar anualmente os ciganos e *acharam a aldeia tão acabada e os seus habitantes tão afastados do resto do mundo que voltaram a meter-se pelas casas a arrastar ferros magnéticos como se na verdade fosse a última descoberta dos sábios babilónicos (p.273)*.



Neste momento, uma primeira impressão é óbvia²⁵⁷: os forasteiros mantêm um papel determinante não só na organização do espaço urbano, como no desenvolvimento social e económico de Macondo. A sua intervenção implica sempre uma alteração na dinâmica do espaço público e privado.

Na história de Macondo, quase todas as profissões do sector secundário e terciário (como professores de música, médicos, comerciantes) e quase todos os pontos de comércio (como lojas ou hotéis) dependem da presença dos forasteiros; são eles quem dinamiza a aldeia, o que nos leva a crer que Macondo permaneceria uma região quase estagnada, um lugar idílico, caso se mantivesse apenas dependente do grupo dos fundadores.

Nos primeiros anos, Macondo é uma *aldeia* pacífica cujo cenário “pré-histórico” se assemelha às narrativas do Paraíso Terrestre. Esta condição estende-se até à morte de Melquíades; até lá, Macondo recebe apenas a visita anual dos ciganos (que nunca se sabe bem de onde vêm porque não são de parte nenhuma e, por isso, também nunca se podem considerar membros da comunidade). Eles são o primeiro ponto de contacto com o mundo. Tudo o que trazem são objectos da ciência “moderna” como o óculo, o íman, os mapas. No entanto, estes objectos não são nunca encarados do mesmo modo que hoje achamos convencional. Os habitantes apenas vêm neles qualidades mágicas e não o resultado do avanço tecnológico, isto porque a **ideia de progresso em Macondo está mais relacionada com a magia do que com a ciência**: a magia é, para eles, uma condição válida para o conhecimento. Reformulando, os ciganos são o primeiro ponto de contacto de Macondo com o mundo mas não interferem na vivência da comunidade de fundadores: vêm apenas para lembrar que Macondo não existe e que está muito distante do que se passa no mundo real.

Com a morte do cigano Melquíades é traçado o fim de uma etapa na **aldeia de Macondo**. (...) *Macondo era uma aldeia desconhecida para os mortos até ter chegado Melquíades que a assinalou com um pontinho preto nos mapas matizados da*

²⁵⁷ Aliás, já o era no tópico anterior [CI], mas agora será estudada com outro propósito.

morte (p.68). Este acontecimento revela a importância da representação cartográfica: quando Melquíades assinala Macondo no mapa, a aldeia passa a existir simbolicamente para o mundo, não só dos mortos (como é sugerido) como também dos vivos. O mundo fica a saber a sua localização e, a partir deste momento, parece tornar-se cada vez mais permeável aos acontecimentos do mundo exterior (e, por conseguinte, à chegada de novos forasteiros). Desta vez não vêm apenas das regiões próximas do povoado, mas de várias regiões do globo.

Outra consequência de Macondo passar a existir para o mundo, é a perda gradual da atmosfera mítica que caracteriza a paisagem idílica na *primeira idade*. Reparamos que na *primeira e quarta idade* (que correspondem a períodos de maior isolamento do espaço) é, por exemplo, referida a existência de sereias, de florestas encantadas, de peixes que nadam na humidade do ar, e até os ciganos que, não sendo seres sobrenaturais, são também uma referência à magia. A partir da *segunda idade*, coisas estranhas continuam a ter lugar em Macondo, mas os acontecimentos ganham um carácter histórico - a religião, a guerra, a indústria - e em menos de cem anos a *aldeia* rural transforma-se numa cidade. Deste modo, o estado de isolamento (de limites físicos mas também sociocultural) que podemos deduzir através das transformações no espaço define a passagem do tempo mítico ao histórico.

No entanto, o que nos interessa explorar neste tópico é o processo repetitivo do uso do espaço, que se altera de cada vez que a permeabilidade da cidade se adapta à chegada de novos forasteiros. Tal processo reforça o carácter cíclico do uso e da vivência do espaço que, por sua vez, pode ser mais ou menos acelerado.

Vejamos estes diferentes ritmos no contexto do uso do espaço. Todos os anos, um grupo de ciganos monta a sua tenda nos arredores de Macondo. Esta é, na primeira idade, a referência mais precisa que temos do passar do tempo. Quando chega o padre Nicanor (nessa altura os ciganos já tinham sido expulsos da aldeia) sabemos que, a partir daí, começa a chamar semanalmente a população para assistir à missa dominical. Durante o período de conflitos armados, a praça mantém-se como lugar de referência e

um símbolo do poder militar (porque aí são frequentemente praticados rituais e assuntos do protocolo militar). Portanto, nesta *segunda idade*, sabemos que, pelo menos uma vez por semana, o povo se dirige à praça central para assistir ou à missa ou aos aparatos militares. Anos depois, é criada uma linha férrea e o comboio passa a parar em Macondo todas as quartas às onze horas. Ainda nesta altura, surgem outras actividades de lazer que animavam diariamente as noites da população.

Estas diferentes dinâmicas do uso do espaço evidenciam, à partida, duas ideias: uma, que o espaço público de Macondo é marcado por acontecimentos cíclicos com lugar numa determinada zona da cidade (periferia, praça central, largo da estação de comboios); outra, que o intervalo de tempo e a frequência entre esses acontecimentos aumenta na *segunda e terceira idade* e é quase inexistente na *primeira e quarta idade* (onde apenas há a presença dos ciganos). Reparamos ainda que esta referência temporal é cada vez mais precisa (primeiro, uma vez por ano, depois semanalmente, depois diariamente e a horas exactas) e, por isso, conseguimos perceber cada vez melhor quanto tempo passa entre um e outro momento.

Este uso cíclico do espaço, por marcar diferentes ritmos de aceleração, cria a ilusão do tempo passar mais rápido ou mais devagar, dependendo da quantidade de eventos que aí têm lugar. Úrsula inclusive apercebe-se que a qualidade do tempo não é a mesma nos diferentes ciclos: *os anos de agora já não chegam como os de antigamente, costumava dizer, sentido que a realidade quotidiana lhe fugia das mãos. Antigamente, pensava, as crianças demoravam muito a crescer.* (p.197) À medida que avançamos na *primeira e terceira idade*, o narrador dá-nos referências temporais que ajudam a montar o discurso dos diferentes ritmos no espaço e a criar uma imagem evolutiva de Macondo. Para além disso, podemos, através destas referências, **identificar diferentes graus de permeabilidade do espaço**, sabendo que estes eventos são, na sua maioria, motivados por uma entidade exterior.

Posto isto, há ainda dois aspectos a considerar:

Começemos pelo que tem uma maior implicação arquitectónica: o lugar onde estes “rituais” são cumpridos. Primeiro os ciganos montam a tenda na periferia; quando chega o padre, a igreja é construída no centro da praça e,

posteriormente é também utilizada para cumprir assuntos militares; por fim, a vinda do comboio cria um novo centro no largo da estação de comboios.

Neste caso, todos estes eventos que requerem um uso cíclico acontecem em espaços de grande influência na vida da comunidade, durante uma determinada idade. Por consequência, o tipo de uso que aí tem lugar dá-nos sempre pistas sobre quais os aspectos e temas que marcam a vivência da cidade. Na *primeira idade* o núcleo familiar é muito valorizado e a cidade é organizada por um poder patriarcal. No espaço, o único lugar que se destaca é a casa da família Buendía (que serve de referência às restantes casas da aldeia); a tenda que os ciganos montam anualmente não interfere com a dinâmica no centro da comunidade, mas é bastante representativa do valor da magia para a comunidade. Quando a praça é ocupada pela igreja e pelo poder militar, este local torna-se um ponto de referência que compete com a casa Buendía. A posição central destes dois grupos – religioso e militar – ilustra os valores culturais da cidade na *segunda idade*. Por fim, quando o comboio chega e a cidade cresce, deixa de haver uma referência mais precisa a um centro. Nesta altura, há vários lugares que exercem esse papel central e o principal é a praça da estação de comboio, o que denuncia um crescimento e maior dinâmica da cidade. Para além disso, a introdução do comboio é já bastante representativa de uma “evolução” da ligação de Macondo com as cidades envolventes. Não é referido no texto, mas admitimos que com a chegada do comboio é necessário coordenar as horas de Macondo com as outras cidades onde o comboio pára (para que os tempos de paragem possam ser anunciados de igual modo em todo o lado). Nesse caso, o intervalo de tempo em que o comboio permanece em Macondo marca a época de menor isolamento da cidade (no sentido em que é mais permeável aos acontecimentos do exterior).

Outro aspecto importante: todos estes acontecimentos são apoiados por imagens visuais mas também por referências sonoras. Por exemplo, quando os ciganos chegam a Macondo, a aldeia reúne-se em tom festivo; quando chega o padre Nicanor, todas as semanas se ouve o toque dominical do sino da igreja; todas as quartas se ouve o som característico que marca a chegada do comboio, e os novos lugares de lazer dinamizam a vida no centro.

Esta referência sonora ajuda-nos a identificar os ritmos da utilização do lugar através da sua frequência e precisão.

III

EM QUE SE FALA SOBRE OS LUGARES DA MORTE NO
 ESPAÇO PÚBLICO DE MACONDO
 [cemitério, muro do cemitério, praça, rua]

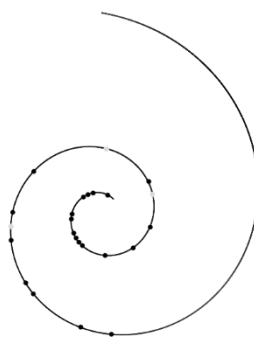


Diagrama 3. marca a pontos negros o capítulo da morte dos membros da família Buendia.
 [ver figura XX]

MUNDO IDÍLICO

Nos primeiros anos após a fundação, Macondo era uma *aldeia feliz, onde ninguém tinha mais de trinta anos e onde ninguém havia morrido* (p.15). Imediatamente no início da narrativa conhecemos uma paisagem semelhante a um Paraíso idílico onde tudo era ainda muito recente. Tal contexto “pré-histórico” idealiza uma idade de ouro ausente de pecado, quase ausente de actividade humana (uma vez que, nessa altura, Macondo era ainda um aldeamento com apenas *vinete casas de barro e cana construídas na margem de um rio de águas transparentes* (p.9)) e, por conseguinte, ausente também de qualquer manifestação da morte. A repetição da imagem arquetípica do Éden e a existência de barreiras naturais como um pântano, montanhas e mar favorecem uma localização isolada da vila e reforçam a sua distância com o mundo exterior, conotando assim Macondo como um centro sagrado, à parte do contacto mundano e pagão. E nesse centro paradisíaco não há ainda um lugar oficial para a morada dos mortos. Tal

início reforça a já muito antiga ideia de que a felicidade e o “estado supremo” de uma comunidade coincidem com a ausência da morte e, conseqüentemente, com a ausência de um lugar oficial dos mortos. O desejo de imortalidade expresso na intenção de perpetuar a vida de uma comunidade é posto em causa a partir do momento em que há ou é construído um lugar de abrigo à “morte”; aí a cidade perde o estatuto divino e essa marca no espaço constitui também uma marcação territorial que prova a efemeridade Humana. Até lá, o espaço urbano permanece sustentado por um cariz mitológico que evoca o Paraíso terrestre.

Assim, quando Úrsula faz uso da vida do filho Aureliano (o primeiro ser humano a nascer em Macondo) como pretexto para permanecer na aldeia, José Arcádio Buendía replica: *“Ainda não temos um morto. (...) Não se é de parte nenhuma enquanto não se tiver um morto enterrado (p.19).* Este discurso sugere dois motivos de pertença a um lugar: um, referido por Úrsula, o nascimento; outro, a morte. Contudo, percebemos ao longo da narrativa que este último ganha mais expressão. Em Macondo, a morte (ou a existência de um “morto enterrado”) define a pertença a um lugar. Sobre isto podemos considerar que o território da morte foi, de facto, a primeira morada fixa do Homem e que essa marca territorial pode, muitas vezes revelar-se um motivo válido para a fixação de uma comunidade.

E, como naquele tempo não havia cemitério em Macondo, (...) guardaram a bolsa com os ossos (p.40) (que acompanhava Rebeca [ver figura XIX], um bebé não nascido em Macondo mas deixado misteriosamente ao cuidado de Úrsula) à espera de haver um lugar digno para os sepultar, e durante muito tempo estorvavam por todo o lado (...) (p.40). Este momento não só aborda a casa como primeiro lugar de acolhimento da morte como traduz a ideia de que a construção de um lugar funerário só é digno de ser fundado após o falecimento de um habitante local. A chegada desta criança (Rebeca) é também precedida por uma série de desgraças que, em parte, se poderão atribuir à desconsideração pelos restos mortais dos familiares, como sugere a leitura das cartas de Pilar Ternera: *“não serás feliz enquanto os teus pais não estiverem sepultados (p.66).* Vemos aqui desenvolvida a ideia de que é assustador considerar um cadáver não enterrado junto dos seus ou, pior, sem um lugar digno para ser enterrado (e, em Macondo, esse lugar digno refere-se à sepultura no interior da terra).

Começamos a perceber que, à **importância da arquitetura funerária como abrigo dos mortos**, sobrepõe-se a sua carga simbólica; neste caso, referimo-nos ao valor da arquitetura como elemento que actua na **exclusão e separação da vida e morte** (não só por motivos de higiene, como também sociais) e à sua **função mnemónica** por ser uma marca territorial auxiliar à memória do morto pelos vivos.

CEMITÉRIO

O cigano Melquíades, que já tinha morrido de febre nas dunas de Singapura (p.64) decidiu, por não suportar a solidão da morte, regressar à vida e escolheu passar os restantes dias em Macondo. Passa-os num *quartinho isolado* (p.276) que Úrsula mandou construir aquando da ampliação da casa dos Buendía. Antes de morrer pela segunda vez, Melquíades disse: *quando morrer, queimem mercúrio durante três dias no meu quarto;(...) Alcancei imortalidade* (p.64). Morreu poucos dias depois [ver figura XX], afogado no rio, e fez as honras de ser o primeiro morto em Macondo e o primeiro a estrear o cemitério acabado de contruir. Mas antes, o patriarca da família, José Arcádio Buendía opôs-se a que o enterrassem sem cumprir as prometidas setenta e duas horas de defumações mercuriais com o pretexto de ser esta a fórmula para a vida eterna²⁵⁸. **O quarto protagoniza o primeiro cenário da morte do cigano com o ritual alquímico**; o corpo entretanto já se encontrava numa fase avançada de decomposição, de modo que, por questões de higiene o transferiram rapidamente para o cemitério onde foi sepultado num túmulo no centro do mesmo e com uma lápide onde se lia “Melquíades”. Mais uma vez o lugar fúnebre é acompanhado da referência ao centro que sacraliza o local de sepultura. Por ser o primeiro, foi um enterro muito concorrido, seguindo por nove noites de velório; *a multidão reunia-se no quintal a tomar café, a contar piadas e a jogar às cartas* (p.65).

Neste episódio percebemos a importância não só da casa, desta vez como o lugar dos rituais da morte, mas também do **cemitério como o lugar oficial da moradia dos mortos**. Ele é, como já vimos, uma **barreira de exclusão** e aí o **muro** atua como elemento divisor que protege o cadáver e **limita física e simbolicamente o espaço** reservado à vida e à morte, e tem também a **função de lembrar** os vivos da existência dos mortos, para que não sejam

²⁵⁸ Esta é uma referência à prática de Alquimia e, como iremos referir posteriormente, à imortalidade de Melquíades que é provada através do seu quarto, (caracterizado pela ausência do conceito tempo como o encaramos empiricamente).

invadidos por esse *esquecimento mais cruel e irrevogável: (...) o esquecimento da morte* (p.46). Mais tarde, o cemitério, que até aqui é uma propriedade pública passa a ser, durante um curto intervalo de tempo, propriedade privada de José Arcádio que cobrava dinheiro às famílias que aí fossem enterrar os seus mortos.

Retomando o episódio da morte de Melquíades, também o velório em tom festivo no quintal nos ambienta sobre o ritual da morte que se pratica em Macondo (na *primeira idade*) e introduz a ideia do velório com uma festa pública / urbana mas decorrida num local privado (a casa). Há, no entanto, um aspecto curioso na continuação neste episódio. Melquíades, antes de eleger Macondo como o lugar da sua morte, *é banido da face da terra por ultrapassar os limites do conhecimento* (p.38) e *decide refugiar-se naquele canto do mundo que a morte ainda não tinha descoberto* (p.40). O facto de este ser o único local para onde pode ir é coerente com a leitura de Macondo como centro espiritual, longe do alcance e do conhecimento humano. Para todo o efeito, Macondo não existe para o mundo real. Mas, como explicámos no capítulo anterior, com a morte de Melquíades é inaugurada uma nova perspectiva do tempo e Macondo deixa de ser um lugar isolado e as suas fronteiras tornam-se cada vez mais permeáveis à vida e vinda de acontecimentos exteriores. Uma perspectiva para esta mudança poderá ser o facto de **Macondo passar a existir porque é cartografado**; e a morte de Melquíades é o factor que impulsiona esse acontecimento. *Macondo era uma aldeia desconhecida para os mortos até ter chegado Melquíades que a assinalou com um pontinho preto nos mapas matizados da morte* (p.68). Neste caso, vemos expressa a ideia de que o que distingue um lugar real de um imaginário é o acto de esse lugar ser registado e representado cartograficamente. A partir daí passa a ser uma morada conhecida e oficial; até lá é um espaço isolado e de cariz mitológico por não conter vestígios de mortalidade. Esta ideia confirma também a teoria de José Arcádio Buendía de que um lugar apenas nos pertence quando há um morto por enterrar. A partir da morte de Melquíades, passa a ser permitido morrer e os fantasmas já podem circular livremente pela casa Buendía.

A IGREJA E A RUA A chegada do padre Nicanor Reyna, com o argumento de oficializar a cerimónia de casamento de Remédios Moscote [ver figura XIX] e

Aureliano Buendía introduz uma mudança na concepção da morte. Durante a sua estadia *admirou-se com a aridez dos habitantes de Macondo, que prosperavam no escândalo, sujeitos à lei natural, sem baptizar os filhos nem santificar os dias de festa* (p.71), de modo que acabou por ficar em Macondo por achar que povo algum precisava mais dos seus serviços do que aquele. Curiosamente, o cenário inicial que identificámos como uma repetição da imagem do Éden é agora visto aos olhos do padre como pagão. Como tal, a primeira obra que pretende empreender é um grande templo na praça, *o maior do mundo* (p.72), na tentativa de tornar Macondo um centro, desta vez, religioso. A vinda do padre manifesta-se na introdução de rituais religiosos no quotidiano do povoado. Desde então os habitantes passam a usufruir de um intermediário com Deus e de um local oficial para praticar a sua religião. Apesar das alterações feitas no espaço, no tema da morte, esta vinda vem confirmar a ideia de que o povoado já reconhecia Deus e “actuava” nesse sentido, porém talvez não a preceito do catolicismo romano tal como Nicanor o entendia. Posto isto, uma das grandes mudanças implementadas foi a oficialização e a introdução de novos ofícios religiosos, que implicaram nos rituais fúnebres de despedida dos cadáveres. De um modo geral, a morte dos membros da família Buendía continuou a ser velada em casa (de porta aberta ou fechada) e permaneciam os nove dias de velório (com a conotação de “novena religiosa”). O velório fúnebre que, com a morte de Melquíades, foi praticado em tom festivo passa a ser conotado por um silêncio de formalismo religioso.

Sendo que a casa continua a ser um dos lugares centrais no que diz respeito aos rituais da morte, reparamos que a partir daqui as **cerimónias passam a ter um carácter de compromisso social relacionado com o espaço urbano e não só com a casa**. Por exemplo, é muitas vezes mencionado o percurso fúnebre pela rua e aqui, também a igreja poderá concorrer com a casa como lugar central (embora não haja grandes referências ao assunto) e, nesse caso, a missa e o velório passariam também a ter uma conotação pública e não privada. As principais implicações no espaço fúnebre motivadas pela introdução de um oficial religioso são: o ritual fúnebre, antes com uma conotação privada (no quintal da casa), passa a ter uma conotação pública (na rua) embora continue a ser uma manifestação colectiva; o velório de nove dias deixa de ser tema de festa e passa a ser um aparato religioso.

A PRAÇA, O MURO DO
CEMITÉRIO E A ESTA-
ÇÃO DE COMBOIOS

A violência, que tanto caracteriza a obra a partir da segunda metade do primeiro ciclo, tem uma função fundamental na percepção da morte e a sucessão de guerras contribui em muito para a banalização do tema. Se, no início, Macondo fora um campo paradisíaco onde ainda ninguém tinha morrido, passa depois a um cenário de guerra onde a presença da morte se torna cada vez mais comum e, portanto, mais manifestações vai tendo no espaço. A morte pela guerra passa a ser uma motivação válida e o fuzilamento chega até a ser encarado como uma morte natural nos diálogos entre o coronel Aureliano e o general Moncada: *_ para gente como nós isto é uma morte natural (p.131)*. Por fim, Úrsula acaba por comparar a guerra com a morte: *_ se não é guerra, pensou, só pode ser morte (p.142)*. E entretanto, deduz-se que o cemitério cresça com os sucessivos conflitos armados; o certo é que, nesta altura, introduz-se o hábito de enterrar os mortos numa vala comum (p.129). Neste caso, **o túmulo, como lugar privado, passa a ter um contexto colectivo que não lhe é característico**. A morte, que mesmo sem se manifestar já marca a sina das personagens, passa agora a cumprir um lugar de destaque na vida do povoado por se tornar um hábito comum e, mais do que nunca, um **fenómeno urbano**. Ainda assim, não só o acto do julgamento como o aparato fúnebre preveem um **percurso e um local de fuzilamento**, por norma em frente ao **muro do cemitério** ou na **praça central**. A escolha deste dois locais, mas principalmente o da praça central, coloca o espectáculo da morte e o poder militar como centro da vida da aldeia. O ritual de morte por fuzilamento é, deste modo, transformado num fenómeno político e social e, no espaço, num espectáculo urbano. Arcádio (um dos membros Buendía da terceira geração [ver figura XIX]) que estreou o espetáculo do fuzilamento contra o muro do cemitério, chegou mesmo a achar *ridículo o formalismo da morte (p.100)*. Uns anos mais tarde, quando Aureliano (da segunda geração) morre, a recompensa póstuma por ter sido um herói da guerra é a atribuição do seu nome a uma rua. Neste caso, a rua serve então de suporte à lembrança da morte.

Entretanto acabam as guerras, Macondo entra numa fase próspera e é aberta uma indústria de produção de bananas mas, o tempo de permanência da companhia Bananeira em Macondo é marcado por um final trágico. Os

trabalhadores, revoltados com as condições precárias oferecidas pela empresa, anunciaram greve geral e concentraram-se num tom de protesto no *espaço aberto defronte da estação e (...) nas ruas adjacentes que o exército fechou com filas de metralhadoras*. Primeiro, o local parecia um recinto de uma feira popular mas, uma vez que *nada fazia mover aquela multidão pasmada pelo fascínio da morte* (p.242), o tenente do exército deu ordem de fogo para dispararem as metralhadoras e esse cenário de tom festivo foi rapidamente substituído. José Arcádio (da terceira geração) terá sido um dos poucos sobreviventes a ver os cadáveres levados pelo comboio em *quase duzentos vagões de carga* (p.244) e serem atirados ao mar. Neste episódio, **o espaço contíguo ao comboio e o próprio passam a protagonizar um novo local da morte**. Para além disso, é também inaugurado um outro modo de lidar com o corpo morto. No tempo de guerra os cadáveres tinham direito a ser sepultados em valas ainda que colectivas, mas permanecia a ideia de que o corpo deveria ser enterrado; neste caso, o cadáver é lançado ao mar, e a escolha de um local instável bem como a ausência de marcação da morte no espaço, traduz (no caso de Macondo) a falta de apreço pelo corpo e a banalização da morte. O cadáver é transportado num transporte colectivo e deixa de lhe ser reservado o direito de protecção num território fixo no interior da terra. Esta opção é também coerente com a versão oficial de que não houve mortos.

...AINDA SOBRE OUTROS LUGARES DA MORTE NO

ESPAÇO PRIVADO

[a casa Buendía, o Bordel de Pilar]

A CASA BUENDÍA

A casa dos Buendía, mais do que todas as outras casas da aldeia, mantém uma relação muito próxima com o tema da morte. Logo de início, é referida como o primeiro lugar de acolhimento do corpo morto (embora provisório), quando o patriarca decide aí manter as ossadas dos pais de Rebeca e como lugar de rituais fúnebres (com a morte de Melquíades); é certo que a casa Buendía protagoniza ao longo de mais de um século o

espaço central de acolhimento e dos aparatos da morte (e do estado que se segue à morte).

Enquanto que, na *primeira idade* a multidão se reúne no pátio num ambiente quase festivo, na *segunda idade*, a cerimónia passa a ser caracterizada por um ambiente privado, na sala. Após o falecimento de Melquíades, e como se verifica pelas mortes que o precedem, o luto da família continua a ser feito em casa, de portas e janelas fechadas (por exemplo, no caso da morte de Remédios) ou abertas (no caso da morte de Amaranta que quase se tornou um espectáculo social e colectivo). Estas duas situações de diferentes modos de permeabilidade da casa em relação ao espaço público demonstram a forma como é encarada a morte de ambos os membros da família. A morte de Remédios é prematura, nada a previa; por seu lado, a morte de Amaranta é meticulosamente planeada e anunciada (quase caracterizada por um humor negro). Neste sentido, o isolamento da casa, no primeiro caso, pode revelar uma maior tristeza dos familiares, enquanto que a morte de Amaranta é condicionada a um certo contrato social pela curiosidade dos habitantes em comprovar a sua morte anunciada e pela expectativa de que ela entregasse as cartas que recolheu de cada um, no além, tal como prometera. Assim, *quando chegou a casa, Aureliano Segundo teve de abrir caminho aos empurrões entre a multidão, para ver o cadáver da anciã (...) estava exposto, na sala, junto do caixote com o correio (p.225)*. Neste ponto, os diferentes modos de permeabilidade e isolamento da casa transmitem o estado de espírito da família no momento da morte de um dos membros.

Ainda sobre o episódio da primeira morte, há outro tema que vale a pena abordar. Quando o cadáver de Melquíades é sujeito às defumações alquímicas, o seu corpo é transferido para o cemitério em estado avançado de decomposição. Provavelmente, entendemos nesta passagem um atentado à saúde pública; no entanto, este momento é encarado com relativa naturalidade por parte do patriarca da família Buendía e é, sobretudo, caracterizado por uma reduzida preocupação com a higiene no acto fúnebre, não apenas pelo evidente apodrecimento do corpo mas pelos vapores tóxicos libertados pelo elemento químico usado. O cadáver só é transferido quando apresenta um estado tal de decomposição que impossibilitaria, a partir daí, a tentativa de o transportar. E aí, o **cemitério intervém como uma barreira física de exclusão**. Podê-lo-íamos encarar também como uma forma de isolamento através da separação no espaço,

como se houvesse um plano da vida e um da morte. Esta distinção é desenhada no espaço, no entanto, em Macondo é evidente que a vida e a morte continuam a ser abordadas num contexto muito próximo e que a morte continua a “pertencer” à casa Buendía; isto porque, mesmo depois de mortos, os membros da família continuam a permanecer deambulantes pela casa.

Esta situação confirma a ideia de que a arquitectura (referindo-nos, neste caso, ao cemitério e à casa) traduz as crenças de uma comunidade, demonstrando, por exemplo, a importância que a preservação e lembrança da morte mantêm no contexto social. Contudo, é também um aspecto determinante nesta leitura, (não só a forma e a localização) o uso que é feito do espaço.

Se a casa mantém uma importância acrescida como lugar de abrigo aos rituais da morte, revela-se ainda a ligação íntima que a família tem com o quarto na hora da morte. Seja pela preferência de morrer no quarto ou deste ser cenário para rituais póstumos, é certo que a casa e principalmente o quarto são encarados como “centros individuais”. Normalmente, após a morte, o quarto, em específico, não é ocupado por outros membros da família; por vezes chega até a ser uma espécie de santuário (como é o caso do quarto de Remédios que conserva lá o seu daguerreótipo). São muitos os episódios que evidenciam a obsessão por morrer em Macondo: o último desejo do coronel Aureliano Buendía é ser fuzilado em Macondo; Melquíades regressa da morte para passar os seus últimos dias de vida em Macondo; Aureliano Segundo promete a Fernanda [ver figura XIX] que, apesar da vida passada ao lado da concubina, o momento da sua morte seria na casa Buendía, a seu lado; quando José Arcádio morre assassinado na casa onde vivia, o rasto do seu sangue prolonga-se até à cozinha da casa Buendía. E, a acrescentar a esta lista, com poucas exceções, as mortes dos restantes membros da família têm sempre lugar num compartimento específico da casa.

Admitindo a casa Buendía como um centro (não a nível geográfico, porque não temos essa informação, mas por ser uma referência pessoal na hora da morte) e sabendo que toda a referência ao centro (em Macondo) evoca o sobrenatural e mágico, é-nos mais fácil aceitar que acontecimentos improváveis relacionados com a morte tenham aí lugar. O exemplo que

melhor confirma esta dedução é a presença dos fantasmas que transformam a casa não só numa habitação destinada aos membros vivos da família Buendía, mas também aos que morrem e aí se vão mantendo. Esta ideia sugere que a dimensão da morte é muito parecida com a da vida e até partilha o mesmo espaço físico: a casa dos Buendía. Um morto também pode sofrer, envelhecer, rejuvenescer, enfim, todas as alterações a que um vivo tem direito.

O JARDIM DA CASA
BUENDÍA

Ainda a confirmar a teoria de que o centro está profundamente ligado com o território de abrigo à morte, é pertinente o episódio da subida de Remédios, a bela, aos céus, no jardim da casa Buendía (que não sendo um caso de morte, é com certeza um caso de fim de vida terrena). *Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irreparável e deixou os lençóis à merce da luz ao ver Remédios, a bela, que lhe dizia adeus entre o deslumbrante adejo dos lençóis (p.191).* Este acontecimento confirma a semelhança do jardim da casa, no centro do qual foi plantado *um castanheiro gigantesco (p.15)* com a imagem de um jardim paradisíaco. Nesse caso, o jardim é encarado como um ponto de contacto entre a Terra e o Céu.

Também o coronel Aureliano (da primeira geração), um dos membros da família Buendía que mais destaque tem ao longo da obra morre apoiado no castanheiro.

A forma e o sítio onde os personagens morrem traduz características da sua personalidade em vida. Por exemplo, as mortes de Amaranta, de Fernanda e de Úrsula, *à espera que a chuva pare para morrer (p.254)*, são bastante planeadas. Amaranta soube quando iria morrer com vários anos de antecedência. Um dia viu a morte a bordar no corredor - *era uma mulher vestida de azul com o cabelo comprido (p.222)* parecida com Pilar Ternera. *A morte não lhe disse quando morreria (...) mas ordenou-lhe que começasse a bordar a sua mortalha (...) e avisou-a de que morreria ao anoitecer do dia em que terminasse (p.222).* E assim foi, de modo que, no momento da sua morte, Amaranta já tinha tudo cuidadosamente preparado e arranjado. As três mulheres morrem no respectivo quarto. A morte no quarto traduz quase sempre uma personalidade rigorosa e ordenada em vida.

O Aureliano da última geração, por ter vivido isolado, manifesta uma diferente forma de lidar com a morte (talvez semelhante à de José Arcádio

Buendía quando decide passar nove dias a defumar o cadáver de Melquíades) que, no espaço, se traduz pela desvalorização da preferência por enterrar o corpo ou de lhe atribuir um lugar oficial. Há dois episódios em que demonstra essa naturalidade com o momento da morte dos familiares. Quando Fernanda, sua avó, morre, Aureliano vaporizou *mercúrio durante quatro meses nas tubagens do avô, para conservar o corpo segundo a fórmula de Melquíades* (p.288). E, quando Amaranta Úrsula, sua tia e mulher morre na cozinha por ter esgotado todo o sangue no momento do parto, Aureliano tem uma reação que acharíamos improvável: *pôs o menino na alcofinha que a mãe preparara, cobriu o rosto do cadáver com uma manta, e vagueou sem rumo pelo povoado deserto* (p.235) até que, *quando voltou, o cadáver era um promontório de pedras debaixo da manta* (p.325). Não foi sua intenção enterrar qualquer um dos corpos, mesmo tendo em conta a ligação que mantinha com Amaranta. Este comportamento é uma exceção por não corresponder à intenção comum da família Buendía de enterrar e velar o corpo.

O BORDEL DE PILAR

Quando Pilar morre inaugura-se um novo local de enterro que não a casa Buendía mas um mais imprevisível – o bordel. *Enterraram-na sem caixão, sentada na cadeira de baloiço, que foi descida com cordas por oito homens num buraco enorme, cavado no meio da pista de dança (...) Era o fim. No túmulo de Pilar, entre salmos e missangas de putas, apodreciam os escombros do passado* (p.314). Mais uma vez, o tema do centro, que já tinha surgido no cemitério (no momento da sepultura de Melquíades) e no contexto da casa, revela uma importância acrescida no momento da morte. Ainda assim, este episódio da morte de Pilar revela que o local de enterro e o tipo de morte representa a personalidade, em vida, de quem morre.

IV

EM QUE SE FALA DO QUARTO DE MELQUIÁDES, ONDE É
SEMPRE MARÇO E SEMPRE SEGUNDA-FEIRA

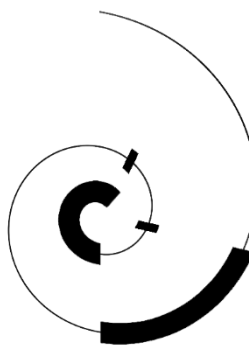


Diagrama 4. marca a frequência do uso do quarto de Melquiades ao longo dos anos.

PRIMEIRA IDADE O quarto terá sido contruído na casa Buendía, propositadamente para o cigano, quando este retorna a Macondo. Era um quarto isolado, *com uma janela inundada de luz e uma estante com livros (...) [e os] quebradiços papéis abarrotados de signos indecifráveis e o copo com a dentadura (p.63)*. Os mesmos papéis que, aproximadamente cem anos depois, Aureliano (da sétima geração) iria desvendar [ver texto de apoio 2 e 3].

Após a morte de Melquiades, depois de arrastarem de lá o seu cadáver, o quarto permaneceu fechado com um cadeado e ninguém lá voltou a entrar...

TERCEIRA IDADE ...até o dia em que Aureliano Segundo foi levado pela curiosidade e *quando (...) abriu as janelas, entrou uma luz familiar que parecia acostuada a iluminar a sala todos os dias e não havia o menor rasto de pó ou teias de aranha, antes parecia estar tudo varrido e limpo (p.150)*. Mantinham-se as tubagens usadas no momento da defumação e os livros. Úrsula nem precisou de limpar o

quarto, porque não havia o que limpar. Anos mais tarde, Aureliano (da segunda geração) entrou no quarto à procura de memórias anteriores à guerra e só encontrou os escombros, o lixo, os montões de porcaria acumulados por tantos anos de abandono (p.195).

Nos tempos em que Meme frequentava a escola decidiu, por vontade própria, convidar setenta e duas amigas para irem a sua casa. Por ser insustentável manter, durante uma semana, tanta gente numa casa com apenas uma casa de banho, Fernanda comprou setenta e dois bacios. No fim, guardou-os no quarto de Melquíades e a *divisão enclausurada, em torno da qual girou noutro tempo a vida espiritual da casa, ficou a partir daí a ser conhecida como “o quarto dos bacios”* (p.209). Ainda nesta altura, Aureliano (da primeira geração) continuava a ver tudo sujo onde os outros membros da família Buendía viam limpo.

QUARTA IDADE

A partir daqui o quarto de Melquíades manteve-se fechado durante uma longa temporada para, anos mais tarde, ser utilizado diariamente, primeiro por José Arcádio Segundo, e depois por Aureliano (da sétima geração). Os dois descobriram ao mesmo tempo que ali era sempre Março e sempre segunda-feira e então perceberam que José Arcádio Buendía não estava tão louco como a família dizia, mas sim que era o único que dispusera de suficiente lucidez para vislumbrar a verdade de que também o tempo sofria percalços e acidentes e que, portanto, podia estilhaçar-se e deixar num quarto uma fração eternizada (p.276)

Quando Úrsula morreu, a casa Buendía precipitou-se num processo de degradação. Apenas Santa Sofia de la Piedad [ver figura XIX] se empenhou na reconstrução da casa mas quando viu que também o quarto de Melquíades estava cheio de teias de aranha e de poeira, mesmo que o varresse e o sacudisse três vezes por dia (...) estava ameaçado pelos escombros e pelo ar de miséria que apenas coronel Aureliano (...) tinha previsto, compreendeu que estava vencida (p.284).

Por fim, Macondo acaba e tudo desaparece quando, no quarto de Melquíades, Aureliano (da sétima geração) consegue decifrar o conteúdo dos pergaminhos que Melquíades ali escrevera um século antes: a história da família Buendía contada até àquele preciso momento em que um vento ciclónico destrói Macondo. Antes de chegar ao verso final, já tinha percebido que

não sairia nunca desse quarto, pois estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrastada pelo vento e desterrada da memória dos homens no momento em que Aureliano Babilônia acabasse de decifrar os pergaminhos, e que tudo o que neles estava escrito era irrepetível desde sempre e para sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra. (p.328)



Para Melquíades o tempo não existe: o passado, presente e futuro têm o mesmo valor. Tudo coexiste ao mesmo tempo. Da sua perspectiva, as sucessivas repetições dos acontecimentos que têm lugar em Macondo poderiam ser vistas no mesmo instante, como se acoressem todas ao mesmo tempo. Por esta razão, o seu quarto é também um compartimento muito particular, o único compartimento cujas leis físicas actuam de forma diversa do resto da casa Buendía.

Recordemos o episódio da morte de Melquíades. Antes de morrer pela segunda vez, o cigano pede a José Arcádio Buendía que, no momento após a sua morte, cumpra setenta e duas horas de defumações mercuriais. Segundo ele seria essa a fórmula da imortalidade. O patriarca assim o faz e, ao que parece, Melquíades consegue a imortalidade, porque não só continuava a vaguear pela casa mesmo depois de morto, mas também o seu quarto passa a manifestar essa noção através da distorção temporal. No quarto de Melquíades tudo se mantém igual e é sempre o mesmo dia.

Com este exemplo, inaugura-se uma nova perspectiva do espaço em Macondo: um lugar pode ser visto de forma bastante diferente e, por vezes, até oposta, dependendo de quem o olha. Aureliano é o único que não vê os fantasmas da família a vaguear pela casa e também não percebe o tempo estático no quarto de Melquíades. Para ele, este compartimento em nada difere de todos os outros e parece passar pelo processo normal de entropia.

A perspectiva de ausência da passagem do tempo que se verifica no quarto é coerente com a perspectiva que o cigano tem da ordem dos acontecimentos. No momento final percebemos que, nos pergaminhos, *Melquíades não tinha*

ordenados os factos no tempo convencional dos homens, mas concentrou um século de episódios quotidianos, de modo que todos coexistiam num mesmo instante (p.327).

Numa perspectiva de tempo dita “normal”, cada membro consegue ver o passado (porque o viveu) mas não o futuro. Apenas conhece o futuro no momento em que ele já é passado. No entanto, o tempo de Melquíades é exterior, ou seja, consegue ver tudo já cumprido a partir de fora (todos os acontecimentos ocorrem num mesmo instante). Esta é a perspectiva em que Melquíades vê a ordem dos acontecimentos.

O seu quarto constitui ainda uma prova de que **em Macondo o espaço é uma extensão dos personagens**, e representa sempre, nem que para isso tenha de violar leis físicas, a personalidade de cada personagem.

Através da narrativa do uso do espaço que vemos descrita no início deste tópico, podemos concluir que há temporadas em que o quarto de Melquíades não é usado e encontra-se isolado e há outros momentos em que passa a ser habitado diariamente por algum dos membros da família Buendía. Se repararmos na lógica do seu uso vemos que, à parte da primeira idade, a quarta idade é o momento de uso mais frequente do quarto. Nos anos que antecedem praticamente não é usado porque não é suposto. Ou seja, todos os acontecimentos da narrativa parecem mover-se no sentido de que se cumpra o presságio: o fim de Macondo. Mas para tal acontecer é preciso que haja um membro da família Buendía que reúna o conhecimento suficiente para conseguir decifrar os pergaminhos. Aureliano Babilónia é o único Buendía a quem, por ter sido isolado por Fernanda desde criança, lhe foi reservado tempo suficiente para estudar e conhecer tudo, mesmo sem ter saído de casa.

Podemos concluir que, nas referências à utilização do quarto de Melquíades, o narrador consegue imprimir a este espaço uma importância profética. Quando Melquíades morre, o quarto só permanece na casa para que se cumpra o presságio. Apenas serve esse propósito e por isso, apenas é usado em momentos específicos.

V

EM QUE SE FALA DOS QUARTOS INFINITOS QUE JOSÉ ARCÁDIO
BUENDÍA PERCORRE NUM SONHO E DA PERCEPÇÃO DO
CORREDOR POR ÚRSULA

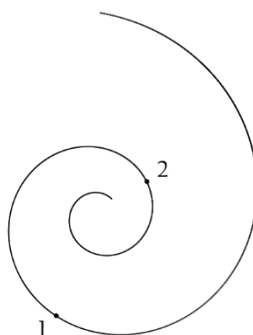


Diagrama 5. marca em 1. o momento do sonho de José Arcádio Buendía e em 2. O momento em que Úrsula se apercebe do uso do corredor.

Há dois episódios nos quais a referência que é feita do espaço traduz precisamente a perspectiva temporal de dois dos membros da família Buendía: o primeiro acontece quando José Arcádio Buendía percorre, num sonho, um corredor de quartos infinitos; o segundo acontece quando Úrsula se apercebe da dinâmica do uso do corredor, durante um ano. Estes dois episódios correspondem a um momento em que o espaço é encarado de forma muito particular a partir da perspectiva de ambos (seja pela forma arquitectónica do espaço - no primeiro caso -, ou pelo seu uso - no segundo caso). Tal como se a sua perspectiva se pudesse materializar a partir da forma ou do uso do espaço.

Assim, através da análise destes dois espaços, conseguimos identificar o modo como José Arcádio Buendía e Úrsula encaram a ordem temporal dos acontecimentos.

Este tópico difere do conteúdo do texto anterior (em que se fala do quarto de Melquíades) porque nesse exemplo, são os outros personagens que percebem que o tempo não passa dentro do quarto de Melquíades, mas nunca sabemos de que perspectiva Melquíades vê o seu próprio quarto. Neste caso, pelo contrário, estudamos o ponto de vista dos personagens em questão (e que mais nenhum membro da família partilha).

Relembremos esses episódios:

Os quartos infinitos que José Arcádio Buendía percorre num sonho.

Quando Aureliano (da segunda geração) que não se encontrava em Macondo, escreveu uma carta a anunciar o presságio da morte do pai, Úrsula não duvidou da capacidade intuitiva do filho: nesse momento levou José Arcádio Buendía para o quarto, amarrou-o à cama e todos os dias ia fazer-lhe companhia. Mas o patriarca já há muito tinha perdido a lucidez. Depois da morte de Melquíades, o fantasma de Prudêncio Aguiar²⁵⁹ retorna para assombrar o patriarca e, num desses dias, *José Arcádio Buendía conversou com Prudêncio Aguilar até ser de manhã. Poucas horas depois, transtornado pela vigília, entrou na oficina e perguntou: “que dia é hoje?” Aureliano respondeu-lhe que era terça-feira. “Era o que eu pensava”, disse José Arcádio Buendía. “Mas logo me dei conta que continuava a ser segunda-feira como ontem. Olha para o céu, olha para as paredes, olha para as begónias. Hoje também é segunda-feira” (p.68)*. No dia seguinte concluiu a mesma suposição. E no dia que se seguiu a esse voltou a concluiu, por não conseguir arranjar a máquina do tempo, que o tempo era sempre o mesmo e que não “passava”. Foi então que, num acesso de loucura, começou a destruir toda a casa e teve de ser amarrado ao castanheiro do quintal. Aí permaneceu até ao dia em que Úrsula recebeu a carta do filho. No momento antes da sua morte, quase como se o acto de morrer pudesse ser traduzido num percurso no espaço, José Arcádio Buendía sonhou com os quartos *infintos* (p.116):

Sonhava que se levantava da cama, abria a porta e passava para outro quarto idêntico, com a mesma cama de cabeceira em ferro forjado, o mesmo cadeirão de vime e o mesmo quadradinho com a Nossa Senhora dos Remédios na parede do fundo. Desse quarto

²⁵⁹ Que, pelo peso da culpa, fora o motivo para Úrsula e José Arcádio Buendía empreenderem a viagem de fundação de Macondo.

passava para outro exactamente igual, cuja porta abria para passar para outro exactamente igual, (...) até ao infinito. Gostava de ir de quarto em quarto, como numa galeria de espelhos, até que Prudêncio Aguilar lhe tocava no ombro. Então regressava de quarto em quarto despertando para trás, percorrendo o caminho inverso e encontrava Prudêncio Aguilar no quarto da realidade. Mas uma noite (...) Prudêncio Aguilar tocou-lhe no ombro num quarto intermédio e ele ficou ali para sempre, convencido de que era o quarto real (p.116). Nesse momento, morreu.

A percepção do tempo e do espaço na mente “alucinada” de José Arcádio Buendía não corresponde nem à forma que habitualmente associamos à ordem dos acontecimentos, nem à (da maioria) dos restantes membros da família. A visão dos quartos infinitos idealiza essa diferente noção temporal. Apenas um quarto parece pertencer à dimensão do real e, neste caso, tal quarto corresponde ao intervalo de tempo que os restantes membros da família estão a viver naquele momento e o único onde vive ao mesmo tempo dos outros. Mas a repetição infinita dos quartos faz deles um lugar confuso. Quando se engana no quarto, o patriarca deixa de permanecer na mesma realidade em que consegue ser visto pelos outros personagens e, para os restantes, morre.

José Arcádio Buendía apercebe-se do mecanismo do tempo quando, no quarto de Melquíades repara que os dias são todos iguais. Podemos considerar que a conclusão a que chega o patriarca (da ausência de tempo ou de um tempo que não passa) é o motivo da sua senilidade porque, nesse momento, percebe a fatalidade do seu destino e nele, o tamanho da sua solidão no infinito e na repetição.

Este percurso no espaço não está só associado ao tempo mas também a uma forma de encarar a morte e confirma que, em Macondo, a morte está a um quarto²⁶⁰ da vida. Neste caso, a vida e a morte são dimensões muito semelhantes. Se pudéssemos traduzir esta ideia no espaço, de acordo com o exemplo dos quartos infinitos: estar morto é apenas estar no quarto errado.

A percepção do uso do corredor, durante um ano, por Úrsula.

²⁶⁰ No sentido de compartimento

No início do segundo ciclo Úrsula começou a perceber com melhor clareza o padrão repetitivo da vida em Macondo, não só nos acontecimentos, como na personalidade, acções e fisionomia de cada um dos membros da família Buendía. Progressivamente, vai-se dando conta de tudo ser uma repetição de uma acção anterior, *como se o mundo estivesse a andar em círculos (p.236)*. Em determinados períodos chega até a confundir diferentes tempos e filhos com netos. À medida que envelhecia começou a perder a visão e, por isso, empenhou-se em tentar perceber o mecanismo das rotinas dos habitantes da casa e das distâncias do espaço. Depois de algum tempo percebeu que *cada membro da família repetia, todos os dias, sem se dar conta, os mesmos percursos e os mesmos gestos e que quase repetia as mesmas palavras à mesma hora (p.198)*. Um dia deu-se conta de *uma coisa que nunca ninguém tinha reparado (p.199)*:

Ao longo do ano, o Sol ia mudando imperceptivelmente de posição, e quem se sentava no corredor tinha de ir mudando de lugar, a pouco e pouco e sem dar por isso. A partir daí Úrsula só tinha de se lembrar da data para saber o lugar exacto onde Amaranta estava sentada (p.199).

Quando visualiza mentalmente o corredor, Úrsula percebe que o seu uso é determinado por gestos que se vão repetindo, no mesmo momento, todos os dias. Todos os dias a luz marca um diferente grau de distorção e, por conseguinte, da ocupação do espaço. Então, todos os dias o mesmo gesto repete-se mas com uma ligeira alteração, o que imprime ao uso do espaço uma perspectiva cíclica: ao longo dos anos, Amaranta [ver figura XIX] dá as mesmas voltas no corredor.



José Arcádio Buendía, num momento de senilidade, e Úrsula, numa época em que já está cega, imaginam diferentes perspectivas de espaço. Apesar de ambos reconhecerem que o tempo não é um fenómeno linear, a perspectiva de cada um dos espaços (quartos e corredor) revela duas formas distintas de encarar a ordem dos acontecimentos. Vejamos essa diferença através da sua leitura:

Para facilitar a compreensão, talvez resulte melhor formular antes a questão: como explicar, através de uma representação espacial, a perspectiva de alguém que não vê uma ordem linear dos acontecimentos mas que vê todos os momentos a acontecer num mesmo instante? A hipótese de resposta que é explorada na descrição dos “quartos infinitos” é a representação dos quartos através do infinito e da repetição.

Neste caso, os quartos repetem-se infinitamente, como se fossem a projecção de dois espelhos paralelos e ganham um sentido labiríntico, talvez não pela forma mas pela confusão provocada pela falta de uma referência espacial que possa ser identificável no meio da repetição. O espaço é desenhado como se tudo o que acontece pudesse ser visto apenas num instante e cada quarto correspondesse a um pequeno intervalo de tempo. Como todos os momentos são iguais, tal intervalo de tempo (um quarto) é repetido de igual forma infinitamente.

No caso do corredor de Úrsula, a perspectiva do uso do espaço (pelo menos da forma que é descrita) é cíclica mas não infinita. Por exemplo, no caso anterior, a posição e variação da luz não seriam um elemento de avaliação porque essa variação anuncia precisamente a passagem do tempo, e aí a passagem não se faz sentir porque “o tempo não passa”. Deste modo, no corredor, a posição da luz cria uma marcação temporal e quando Úrsula se apercebe desse factor, é ele que lhe permite orientar-se no espaço.

Ambos – José Arcádio e Úrsula – percebem o processo repetitivo no espaço (no segundo caso, através do seu uso), mas Úrsula não vê no espaço o instante em que tudo acontece; apenas percebe o processo cíclico do tempo. Para ela continua a ser importante haver uma referência que varie (ainda que de forma cíclica: a projecção da luz solar) para perceber a lógica de utilização do espaço. Esta verificação só é possível porque Amaranta realiza todos os dias uma acção repetida: todos os dias se senta a bordar no corredor no lugar que melhor recebe a luz. É este factor que permite a Úrsula orientar-se e a sua ausência, pelo contrário, confunde o patriarca.

Estas diferentes visões do espaço sugerem ainda outra ideia²⁶¹: a forma de encarar o tempo é, por norma, diferente na perspectiva das mulheres e dos homens (isto no caso dos personagens se aperceberem de que o tempo não é um fenómeno linear). Talvez a razão desta diferença de perspectiva explique a diferença das duas visões (quarto e corredor). Por exemplo, enquanto os homens vivem em função do progresso e tentam ligar Macondo a novos eventos ou rotas; as mulheres optam pela permanência.

As mulheres só se apercebem da lógica cíclica no momento da velhice porque só aí conseguem ter uma perspectiva clara do passado e identificar um padrão repetitivo em todos os acontecimentos. Por isso Úrsula só começa a identificar esta repetição no segundo ciclo de Macondo, quando já começa a ser uma evidência. Num momento inicial Úrsula refere: *já sei isto tudo de cor. É como se o tempo andasse às voltas* (p.159) e confirma várias vezes a sua *impressão de que o tempo andava às voltas* (p.179).

Há na família Buendía três mulheres (à parte de Úrsula) que identificam, de forma mais ou menos evidente, este processo: anos antes da sua morte, Amaranta percebe-o quando se recorda do *círculo vicioso dos peixinhos do coronel Aureliano Buendía. (...) e doeu-lhe não ter tido aquela revelação muitos anos antes, quando ainda tivesse sido possível (...) reconstruir o universo a uma nova luz* (p.223) ou quando se sente repetida em Meme; Fernanda reconhece os vícios hereditários de fazer para desfazer *como o coronel Aureliano Buendía com os peixinhos de ouro, Amaranta com os botões e a mortalha, José Arcádio Segundo com os pergaminhos* (p.251). Pilar Ternera é a excepção. Como vê o futuro nas cartas, Pilar percebe que a vida da família Buendía é uma *engrenagem de repetições* (p.312) mas, por ter conhecimento de toda a história de Macondo, não só do passado, como do futuro, *continuava a viver num tempo estático e marginal das recordações, num futuro perfeitamente revelado e estabelecido* (p.311.).

Por seu lado, há elementos da família Buendía que partilham uma perspectiva semelhante à de José Arcádio Buendía, como se pode confirmar pelos diálogos de Aureliano Babilónia quando diz repetidamente *tudo se sabe* e fala da *possibilidade de ver o futuro transparentado no tempo como se vê à contraluz* o

²⁶¹ Que não é concluída apenas pela referência destes dois exemplos, mas por vários outros episódios da obra, que aqui não poderá ser completamente abordado.

escrito do reverso de um papel (p.308) ou do coronel Aureliano.

VI
EM QUE SE FALA DAS TRANSFORMAÇÕES E DA TRAGÉDIA NA
CASA BUENDÍA

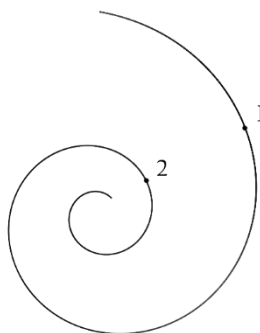


Diagrama 6. marca os dois momentos em que foi ampliada a casa Buendía.

PRIMEIRA IDADE A casa dos Buendía, impecavelmente mantida por Úrsula, serviu de modelo para as restantes casas da aldeia que, na época da fundação, foram construídas à sua semelhança. *Tinha uma salinha ampla e bem iluminada, uma sala de jantar em forma de terraço com flores de cores alegres, dois quartos, um quintal com um castanheiro gigantesco, uma horta (...) e um curral (p.15).* Enquanto Úrsula trabalhava para manter a casa limpa e arejada, José Arcádio Buendía, entusiasmado com a utilidade dos novos instrumentos trazidos pelos ciganos, *passou os longos meses (...) fechado num quartinho que construía no fundo da casa (p.11).* Um dia, depois de meses de estudo, teve uma epifania: *“A terra é redonda como uma laranja!”* -disse. Como seria de esperar, os restantes habitantes acharam tal ideia um descabimento, um delírio do patriarca. O único a reconhecer a sabedoria daquela revelação foi Melquíades e, *como prova da sua admiração (...) deu-lhe (a José Arcádio Buendía) um laboratório de alquimia (p.12).*

Na altura em que chegaram os primeiros emigrantes, Úrsula decidiu investir as suas poupanças na ampliação da casa (porque, entretanto, tinha

albergado mais pessoas, incluindo dois emigrantes e Rebeca, que adota como sua filha). Rapidamente se tornou não só *a maior casa que jamais se veria na aldeia, como também a mais hospitaleira e fresca que alguma vez houve na região do pântano* (p.51). Então, foi buscar o dinheiro acumulado em longos anos de trabalho duro, assumiu compromissos com os seus clientes e empreendeu a ampliação da casa. Decidiu que se construísse

uma sala formal para as visitas,

outra mais cómoda e fresca para todos os dias,

uma sala de jantar para uma mesa de doze talheres (...),

nove quartos com janelas a darem para o quintal

e uma longa varanda protegida dos esplendores do meio-dia por um jardim de rosas,

com um balcão para pôr vasos de fetos e begónias.

Decidiu alargar a cozinha para construir

dois fornos,

destruir a velha dispensa (...) e construir outra maior (...).

Decidiu construir no quintal à sombra do castanheiro

uma casa de banho para as mulheres e outra para os homens e, ao fundo,

uma grande cavalaria,

uma capoeira armada,

um estábulo para a ordenha e

um viveiro (...) (p.51)²⁶²

A nova casa branca dos Buendía foi inaugurada com um grande baile para o qual convidaram toda a gente da aldeia.

SEGUNDA IDADE

Aureliano casa-se com Remédios Moscote, uma menina que, por

²⁶² A estrutura da descrição supracitada foi alterada de modo a esclarecer o assunto abordado na página 156 da dissertação.

ser ainda uma criança, teve de esperar até chegar à puberdade para poder casar. Instalou-se com o marido numa dependência ao lado da oficina, que decorou com as bonecas e brinquedos da sua infância recente, e a sua vitalidade alegre transbordava as quatro paredes do quarto (p.75). Nesta altura, num dia normal, Amaranta ocupava os dias a bordar no corredor, *Rebeca a chuchar o dedo no seu quarto, Úrsula na cozinha, Aureliano na oficina e José Arcádio Buendía debaixo do castanheiro solitário* (onde o amarraram depois de ter enlouquecido) (p.77). Com o passar do tempo, as paredes começavam a acusar os estragos que a estagnação do período de guerra trouxe. Apenas no fim dos conflitos armados, Úrsula renovou a casa e *abriu as portas e janelas para que entrasse pelos quartos a deslumbrante claridade do verão* (p.148).

TERCEIRA IDADE Inicia-se uma época próspera em Macondo e um período de ostentação também para a casa dos Buendía: Aureliano Segundo, com o dinheiro que ganhou com o negócio do gado forrou toda a casa com notas de um peso, por dentro e por fora (p.157) (de seguida Úrsula mandou-as tirar e volta a pintar a casa de branco). Nesta altura o mesmo Aureliano conhece Fernanda del Carpio, que cresceu *a mil quilómetros do mar, numa cidade lúgubre* (p.166) que dava pelo nome de cidade dos trinta e dois campanários. Casam-se seis meses depois *numa estrondosa festa que durou vinte dias* (p.164) e Fernanda passa a viver também na casa Buendía. A sua intervenção imprime rigor e traz o tema religioso, através da decoração, para o interior da casa Buendía, que logo ganha um aspecto fúnebre.

Fernanda não renunciou à vontade de impor os hábitos dos seus ancestrais: acabou com o costume de comer na cozinha (...) e impôs a obrigação de o fazerem a horas certas, na mesa grande da sala de jantar (p.171) Nesta altura, *as portas da casa abertas de par em par desde o amanhecer até à hora de dormir, fecharam-se durante a sesta sob o pretexto de que o sol aquecia os quartos e, por fim, fecharam-se para sempre. O ramo de aloé e pão que estavam pendurados na umbreira da porta desde os tempos da fundação, foram substituídos por um nicho do sagrado coração de Jesus* (p.171) Para as crianças, *construíram num quarto um altar com santos em tamanho natural (...) pouco a pouco, o esplendor funerário da antiga e gelada mansão [que era a antiga casa de Fernanda] foi-se transladando para a luminosa casa dos Buendía* (p.172).

Recorde-se que foi nesta altura que chegou também a Macondo a segunda ronda de emigrantes e *Aureliano Segundo*, (...) *não cabia em si de contente pela avalanche dos forasteiros. A casa depressa se encheu de hóspedes desconhecidos, de invencíveis borguistas mundiais, e foi preciso*

*acrescentar dois quartos no pátio,
ampliar a sala de jantar e
trocar a antiga mesa por uma de dezassete lugares,
com novas baixelas e serviços*

*e, mesmo assim tiveram de se organizar em turnos para almoçar (p.185)*²⁶³

Meme, filha de Fernanda, apaixonou-se por Maurício Babilónia, um trabalhador da companhia Bananeira. Quando Fernanda descobre leva-a até um convento de clausura. Contudo, já não foi a tempo de evitar que, meses depois recebesse em casa um bebé que flutuava numa alcova. Era Aureliano Babilónia. Fernanda, com a vergonha da situação fecha-o na oficina e ele cresce sem nunca ter saído da casa.

QUARTA IDADE Mesmo com os estragos que se faziam notar na casa, causados pela temporada de chuva ininterrupta, (e com o chão alagado, Fernanda fazia questão de continuar a cumprir com o rigor ... *porque achava que as calamidades não podiam ser pretexto para o relaxamento dos costumes (p.253)* nessa altura ninguém voltou a sair à rua. *Se dependesse de Fernanda não tornariam a sair nunca (...) já que ela considerava que as portas tinham sido inventadas para serem fechadas, e que a curiosidade pelo que se passava na rua era coisa de rameiras (p.253)* no entanto, foi ela a primeira que, num momento em que um funeral passava pela rua, espreitou pela janela entreaberta.

A chuva abrandou e Úrsula, depara-se com o estado da casa. Mesmo cega, resolve proceder à limpeza. E conseguiu extinguir as formigas que ameaçavam estragar as madrigueiras. Mas, com a sua morte, a casa voltou a cair em abandono e começava a encher-se de musgo, formigas e flores

²⁶³ A estrutura da descrição supracitada foi alterada de modo a esclarecer o assunto abordado na página 156 da dissertação.

amarelas que saiam pelas paredes. Fernanda mandou fechar as janelas com cruzeiros de madeira. Apenas Santa Sofia de la Piedad se motivou a exterminar as formigas e limpar a casa mas, quando viu o quarto de Melquíades sujo deu-se por vencida e partiu de Macondo.

Entretanto Amaranta Úrsula [ver figura XIX] regressa de Bruxelas, onde tinha estudado, e *empreendeu o novo restauro da casa: debandou as formigas-vermelhas que já se tinham apoderado do corredor (p.297)*. Fernanda morre e passaram a viver na casa Aureliano e Amaranta que, não sabendo do seu grau de parentesco (tia e sobrinho), apaixonaram-se. Amaranta, *no atordoamento da paixão, viu as formigas a devastarem o jardim, a saciarem a sua fome pré-histórica nas madeiras da casa (...). Voltaram a fechar as portas e as janelas (p.319)*.

Cem anos depois de Melquíades ter escrito os pergaminhos, Aureliano Babilónia [ver figura XIX] decifra-os. Mas nesse momento já na casa tinham entrado todas as *formigas do mundo (p. 326)* e, por fim, esta é arrasada pelo vento.



Numa primeira impressão reparamos que as maiores alterações que acontecem na casa correspondem aos mesmos momentos em que há grandes transformações na cidade de Macondo. E isto acontece, em parte, porque os forasteiros têm uma grande implicação no crescimento da cidade. Portanto, quando Macondo cresce, também Úrsula decide aumentar a casa; quando em Macondo o espaço esta em ruínas, também a casa se degrada. Podemos então dizer que a casa Buendía representa também o que se passa em Macondo e vice-versa. A partir da primeira emigração a “*casa dos Buendía vai adquirindo cada vez mais um halo feudal. À casa solar vão-se adicionando membros de índole distinta até que se converta numa verdadeira colmeia: servos, filhas adoptivas (Rebeca), bastardos (Arcádio, Aureliano José) e semi-bastardos (Remédios, a bela e os gémeos José Arcádio segundo e Aureliano segundo), as esposas legítimas (Remédios, Fernanda) e as ilegítimas (Santa Sofia de la*

Piedad).²⁶⁴

De seguida, percebemos ainda que o estado da casa é adequada perfeitamente ao carácter de quem a habita. Por exemplo, uma das principais características da família e que parece ser uma característica que se herda é a solidão. Se repararmos, o desenho da casa Buendía é composto, na sua maioria, por quartos isolados onde alguns personagens passam quase todo o tempo de vida a praticar ocupações repetitivas: Amaranta, no corredor, borda e desborda; Aureliano, na oficina, cria peixinhos de ouro a partir de moedas e troca-os por novas moedas.

É também importante notar que, se no espaço público da cidade de Macondo, os homens mantiveram um papel decisivo na organização, na casa, o **poder matriarcal** mantém-se do início ao fim. Portanto, concluímos que a casa Buendía projecta sobretudo os diferentes valores das mulheres que num determinado momento “assumem o controlo” da casa.

Há três mulheres que contribuem para a organização e limpeza e que mantêm a casa um lugar luminoso: Úrsula é a principal, nos momentos em que a casa aumenta é sempre por sua vontade e nunca deixa a casa cair em desgraça. Também Amaranta Úrsula e Santa Sofia de la Piedad contribuem para um estado menos encerrado da casa. As descrições demonstram também uma guerra constante entre estas mulheres e a natureza que parece, de forma sobrenatural, querer irromper pela casa. No fim, sabemos que a natureza ganha.

Por outro lado, há um personagem que manifesta uma força destrutiva e solitária: Fernanda. A sua chegada implica uma mudança na dinâmica e organização do espaço da casa. E imprime não só um novo rigor ao uso do espaço, que não lhe era característico, como um novo estado de permeabilidade: portas e janelas vão sendo gradualmente fechadas até que, na época do dilúvio fecham de vez até à sua morte. Fernanda demonstra uma obsessão clara por se *encerrar em vida* (p.274), tal como tinham os seus familiares. Por isso, a sua intervenção transforma sempre a casa luminosa numa casa de aspecto fúnebre.

Atentando nas descrições acima referidas, em cada uma das idades,

²⁶⁴ Tradução livre. Cf. Mario Vargas Llosa “Gabriel García Márquez História de un Deicidio”, página 373

podemos concluir que há uma diferença no que diz respeito à narração da casa Buendía e do espaço urbano da cidade. Nos momentos de descrição da casa, esta parece adquirir um estatuto estático. São enunciados os compartimentos existentes (como vemos no exemplo da *primeira idade*); no entanto, as relações que mantêm entre si não são imediatamente identificáveis. Por outro lado, a descrição do espaço urbano sugere movimento. Esta distinção intencional cria a impressão de que a casa é composta por corpos isolados entre si e, inversamente, a cidade é um espaço dinâmico onde se lê uma rede de ligações e fluxos.

No primeiro caso, este aspecto resolve-se através de uma série de enumerações, como vemos evidenciadas nas páginas 152 e 154. A sua utilização marca um ritmo no tempo e uma medida em que vão ocorrendo alterações. Quando ocorre uma grande transformação no espaço, o seu uso permite que o discurso seja acelerado e induz o leitor a produzir uma imagem mais ou menos rápida (mediante o modo como é aplicado) das transformações na casa. *O uso continuado do procedimento imprime por isso certos traços à realidade fictícia: ligeireza, plasticidade e, num sentido estrito, fugacidade. Tudo nela dá a impressão de um espectáculo efêmero (p.437):* as imagens vão sendo apresentadas e rapidamente dão lugar a outras, que por sua vez dão lugar a outras, e assim sucessivamente, num processo giratório ritmado que acelera o espaço da realidade fictícia.

I

JOSÉ ARCÁDIO BUENDÍA



ÚRSULA IGUÁRAN BUENDÍA

II

REBECA BUENDÍA

JOSÉ ARCÁDIO

AMARANTA

AURELIANO



REMÉDIOS MOSCOTE

várias
mulheres

PIETRO C.
GERINELDO M.

PILAR TERNERA

dois gémEos mortos
antes de nascer

III

SANTA SOFIA DE LA PIEDAD

JOSÉ ARCÁDIO BUENDÍA

AURELIANO JOSÉ

17 AURELIANOS

IV

REMÉDIOS A BELA

JOSÉ ARCÁDIO
SEGUNDO

AURELIANO SEGUNDO



FERNANDA DEL CARPIO

V

PETRA COTES

JOSÉ ARCÁDIO

AMARANTA
ÚRSULA

MEME
(REMÉDIOS MOSCOTE)

MAURICIO BABILÓNIA

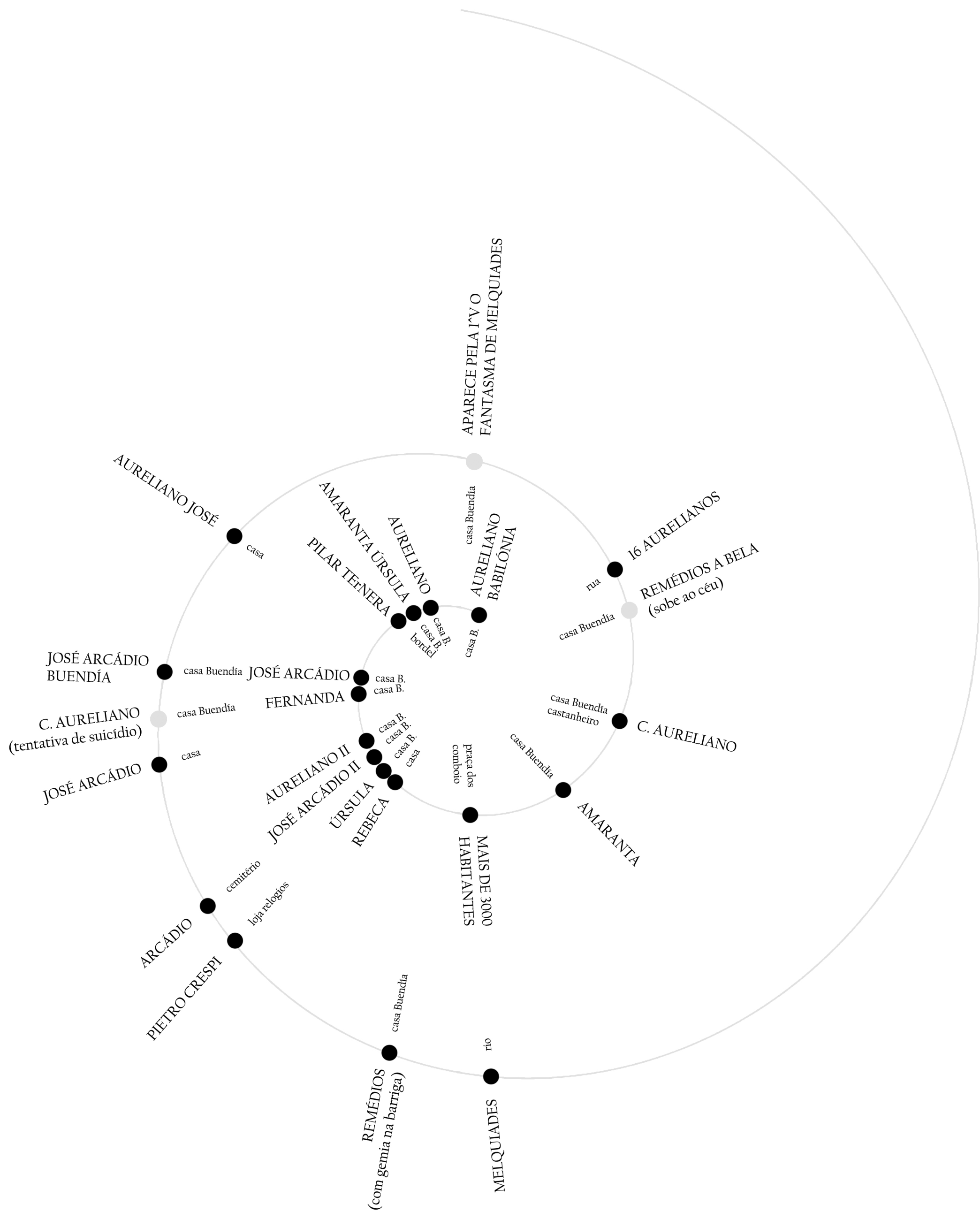
GASTON

VI

AURELIANO BABILÓNIA

VII

AURELIANO



Texto de apoio 1: Tempo circular

Assim inicia a narrativa no primeiro capítulo do livro: *Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía haveria de recordar aquela tarde remota em que o pai o levou a conhecer o gelo* (p.9).

Do ponto de vista espacial, sabemos de imediato que o narrador se coloca na terceira pessoa e narra a partir de um plano exterior. A opção de olhar para a ficção “de fora” implica um conhecimento total de todos os acontecimentos que simultaneamente têm lugar em Macondo. Mas, **no que se refere ao ponto de vista temporal, de que perspectiva se situa o narrador?** Este início de texto convida-nos a assumir que o narrador está num futuro a narrar um passado e, de acordo com essa perspectiva, domina não só o passado remoto: a visita ao gelo, como o futuro desse passado: muitos anos mais tarde, o episódio do fuzilamento; e ao mesmo tempo percebemos que saberá mais para além disso: o que se sucede ao “futuro”. Consegue ver tudo o que acontece ao mesmo tempo.

Retomemos a frase inicial. O tema da acção: a visita ao gelo é apresentado como um evento passado. A partir daí, é narrada parte da história de Macondo que começa com a chegada anual dos ciganos à aldeia e acaba com a descoberta do gelo numa das vezes que Aureliano é levado a visitar o acampamento de tendas. Toda esta parte que se segue é, portanto, narrada pelo autor tal como se a visse de fora, detalhadamente e, embora o faça mantendo o tempo verbal no passado, o leitor tem a ideia de ir acompanhando o passo “presente” das personagens. A duplicação do mesmo episódio – a visita ao gelo – no interior do mesmo capítulo confunde o leitor com duas perspectivas temporais distintas: uma introdutória, que o aborda como uma memória num passado distante e uma final, que toma medidas de presente (embora o tempo de ambas as formas seja coerente). Apenas no final do capítulo percebemos que se trata do mesmo tempo, abordado de formas distintas, o que nos leva a crer que não só o narrador se move no tempo com relativa facilidade, mas que para ele não há passado presente ou futuro, (pois esta concepção irá depender da perspectiva da qual se posiciona) antecipando assim a ideia principal que estrutura toda a narração: o tempo fecha-se um círculo. Começa onde acaba.

Texto de apoio 2: A narrativa dentro da narrativa

Apenas no último parágrafo do conto, Aureliano, um Buendía da sexta geração interpreta os manuscritos que Melquíades teria escrito cem anos antes. À medida que o faz apercebe-se que retratam toda a história da vida dos Buendía, (...) *até que começou a decifrar o instante que estava a viver, decifrando-o à medida que o vivia, profetizando-se a si próprio no acto de decifrar a última página dos pergaminhos, como se estivesse a ver-se num espelho falado* (p.328). Nesse momento, o tempo do narrador e do que é narrado (ou o das personagens) afunila, coincidindo e acabando em simultâneo, até que *o narrado* (pelo leitor) *vai ocorrendo à medida que é narrado* (na ficção). Na convergência dos dois planos temporais: *o futuro onde se encontrava o narrador, o passado em que se encontrava o narrado*²⁶⁵ não só desaparece todo o tempo de Macondo, o do leitor e o das personagens, como, com ele, desaparece também o espaço. Até lá, o tempo do narrador constrói-se em separado do tempo cronológico da história, movendo-se em tom de passado num tempo que, para os personagens, pode ser ora presente, ora futuro. E, neste caso, o ponto de vista do leitor muda quando percebe que o que é lido pelo personagem – os pergaminhos – e o livro são a mesma narrativa; nesse momento sente-se parte da ficção.

Quando o Tempo da narrativa é suspenso para encontrar o tempo da leitura dos pergaminhos, ocorre um fenómeno designado *Mise en abyme* (cuja tradução poderia ser “narrativa em abismo”); neste caso designa uma narrativa que contém narrativas dentro de si, ou seja, refere-se à repetição de um elemento no interior de outro que é, por sua vez, igual ao primeiro.

²⁶⁵ Tradução livre. Cf. Mario Vargas Llosa “Gabriel García Márquez História de un Deicidio”, página 400

Texto de apoio 3: O instante final

Quando o tempo do narrador encontra o tempo da história (no último parágrafo da obra), sabemos que o narrador (“real”) do livro se funde com Melquíades, o autor dos pergaminhos. Neste caso, o que encarámos ser um narrador-omnisciente torna-se num personagem, que, por ser dotado de poderes mágicos, domina todo o conhecimento. Para além da evidente repetição neste acto (a duplicação do livro), percebemos o “instante” como o momento-chave da obra. *Melquíades não tinha ordenado os factos no tempo convencional dos homens, mas concentrou um século de episódios quotidianos, de modo que todos coexistiram num mesmo instante (p.327).*

Apesar do aparente caos temporal, ao longo da narrativa conseguimos perceber uma ordem cronológica. Macondo tem um princípio e um fim intermediado por acontecimentos com uma ordem definida. A ilusão de uma incoerência temporal é provocada pelo uso de estratégias da narrativa, através da distorção e fragmentação do plano do narrado em relação ao cronológico. A narração, para além de evidenciar um círculo na estrutura que a compõe, inclui dentro de si pequenos círculos de narrativas, possíveis porque o narrador domina a totalidade do tempo. Esta técnica de distorção temporal abstrai o leitor da rigorosa ordem histórica e alude a um aparente caos temporal. Por exemplo, acontece muitas vezes a narração do início de um capítulo começar no futuro e anunciar a acção principal; só depois retorna ao passado remoto para, a partir daí seguir uma ordem cronológica linear que descreve toda a peripécia que antecede a acção, até, por fim, retomar novamente ao ponto inicial em que ficou suspenso.

Texto de apoio 4: Os ciclos de Macondo

Relembremos a frase introdutória do livro: *muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía haveria de recordar aquela tarde remota em que o pai o levou a conhecer o gelo* (p.9). A meio da obra, o décimo capítulo introduz o início de um novo ciclo em Macondo, que se constrói segundo um princípio de repetição com o primeiro. Assim inicia o discurso: *Anos depois, no seu leito de agonia, Aureliano segundo recordaria a chuvosa tarde de Junho em que entrou no quarto para conhecer o seu primeiro filho* (p.149). A acção que marca o começo dos capítulos (1º e 10º) assim o sugere esta repetição: uma é protagonizada por o coronel Aureliano na primeira geração; outro pelo Aureliano segundo, da quarta geração. Ambos com os mesmos nomes e ambos a recordar o passado no momento da morte.

Todos os acontecimentos futuros preveem o retorno ao passado, e vão-se repetindo viciosamente, mas sempre num processo de degradação que os conduz para um fim apocalíptico. Por isso escolhemos o diagrama em espiral logarítmica para representar o tempo em Macondo: o tempo é circular mas sofre um processo de degradação à medida que percorre o seu eixo.

Alejo Carpentier disse: *dedicar-se a este pequeno mundo é a tarefa do romancista actual*²⁶⁶; Mário Vargas Llosa acrescenta: *Querer ser diferente do que se é tem sido a aspiração humana por excelência. Dela resultou o melhor e o pior que a história regista. Dela também nasceu a ficção. Quando lemos romances, não somos o que somos habitualmente, mas também os seres criados para os quais o romancista nos transporta. (...) Quem os fabula o fez porque não pôde vivê-los, e quem os lê – e neles acredita, durante a leitura – encontra, nas suas fantasias, os rostos e as aventuras de que necessitava para ampliar sua vida. Essa é a verdade que as mentiras da ficção expressam: as mentiras que somos, as que nos consolam e que nos desagravam das nossas nostalgias e frustrações.*²⁶⁷

A ficção é um espaço que desde sempre motivou escritores a criarem novas e fantásticas soluções imaginárias que serviram de referência a muitas representações figurativas ou filmes. Por isso esta dissertação contempla uma geografia mais “generosa” – a do imaginário – e dedica o tema não só a Macondo (embora o foco permaneça sempre lá) como aos lugares que não se consubstanciam no real e que, não existindo, influenciam de modo determinante a ideia que, desde cedo, temos vindo a contruir de espaço. Sobre isto Manguel explica que: *o mundo a que chamamos real tem fronteiras inultrapassáveis, nas quais o princípio há muito estabelecido de que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo é rigorosamente observado. O nosso dicionário, contudo, contempla uma geografia mais generosa, em que há sempre espaço para outra cidade, outra ilha ou outro reino.*²⁶⁸ Por esta razão, encaramos a ficção como uma possibilidade, uma outra via igualmente capaz de abordar o espaço arquitectónico de modo igualmente rigoroso.

Mas ao exercício de encarar a arquitectura da perspectiva de uma outra arte, neste caso a narrativa (da ficção), impõe-se uma dificuldade: *Como pode a linguagem descrever algo tão proteico como a arquitectura?*²⁶⁹ Ora, foi também com base nessa

²⁶⁶ Alejo Carpentier, “A literatura do maravilhoso”, 1987, página 23

²⁶⁷ Mario Vargas Llosa, “La verdad de las mentiras: Ensayos sobre la novela moderna”, 2004, página 21

²⁶⁸ Alberto Manguel, “Dicionário dos Lugares Imaginários”, página xxxvii

²⁶⁹ Edward Hollis *The Secret Life of Buildings* in Pedro Gadanho, Susana Oliveira [eds.]. “Once Upon a Place – Architecture & Fiction; Caleidoscópio”, 2013, página 99

questão que a escrita desta dissertação se desenvolveu. Antes de mais, consideramos que a arquitectura possa ser uma expressão de crenças, mitos e lendas que são traduzidos no espaço e que, por isso, têm sempre associada uma “história”. Encontrar nas narrativas da ficção essas “histórias” é o exercício que aqui propomos.

Em tom de desfecho, consideramos que *as palavras constituem o material para a reconstrução do mundo*²⁷⁰, isto porque à escrita cabe a busca de soluções imaginárias, de transmissões de ideias, fragmentos em palavras. Ela reserva uma infinidade de mundos que não se esgotam com a imitação do real; apenas se esgota quando acabarem as formas do real. A ficção permite abertura para a criação de novos mundos, novos espaços arquitectónicos, uma vez que é dotada da capacidade de reorganizar livremente os temas dados pelos modelos do espaço tangível.

²⁷⁰ Tradução livre. Cf. Juan Calatrava, *Edificios, Ciudades, Textos: Sobre Arquitectura y Literatura*, in “Arquitectura Escrita”, 2010, página 16

ÍNDICE DE LUGARES IMAGINÁRIOS

A Casa de Usher Páginas 38 e 105

A Queda da Casa de Usher

Edgar Allan Poe

1839

Antares Páginas 53, 69 e 114

Incidente em Antares

Érico Versíssimo

1971

Arcadas Páginas 37, 61 e 94

Passagens

Walter Benjamin

2006

Atlântida Páginas 52 e 99

Crítias; Timeu

Platão

428-347 a.C

Biblioteca de Babel Páginas 38, 72, 95 e 112

Ficções

Jorge Luís Borges

1944

Casa de Bolachas e Chocolate Páginas 88, 112

Hansel e Gretel

Irmãos Grimm

1812

Centro da Terra Páginas 32, 50, 52 e 68

Viagem Ao Centro Da Terra

Júlio Verne

1864

Cidades Invisíveis Páginas 19, 24, 48, 52, 92, 99 e 104

As Cidades Invisíveis

Italo Calvino

1972

Comala Páginas 53 e 114

Pedro Páramo

Juan Rulfo

1955

El Dourado Página 51

Sir Walter Raleigh

1596

Ilhas das Viagens de Gulliver Páginas 92, 98 e 102

As Viagens de Gulliver

Jonathan Swift

1726

Inferno de Dante Páginas 23, 31, 32, 53 e 113

Divina Comédia

Dante Alighieri

1304-1321

Jardim do Éden Páginas 51, 54 e 69

Gênesis (gen., 2 - 3)

Lugares de as 1001 noites Página 87

As mil e uma noites

Minas Tirith Página 68

Trilogia: *O Senhor Dos Anéis*

J.R.R. Tolkien

1954

País das Maravilhas Páginas 47, 88, 97, 101 e 110

As Aventuras de Alice no País das Maravilhas

Lewis Carroll

1865

País do Espelho Páginas 73, 95 e 111

Alice Do Outro Lado Do Espelho

Lewis Carol

1871

Palácio da Rainha das Neves Página 72

A Rainha da Neve

Hans Christian Andersen

1844

Torre de Babel Páginas 43, 52, 54, 64 e 88

Gênesis (11, 1-9)

BIBLIOGRAFIA GERAL

OBRAS DE NÃO-FICÇÃO

- AA.VV. *Colóquio Internacional: Borges, Calvino, La Literatura, Vol.II*; Universidade de Poitiers, Editorial Fundamentos, Madrid, 1996
- AA.VV. *Writing Cities I.*; Londres, 2010
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade* [trad: João Barrento]; Assírio & Alvim, Lisboa, 2006
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento* [trad: João Barrento]; Assírio & Alvim, Lisboa, 2004
- BENJAMIN, Walter. *Linguagem, Tradução, Literatura* (filosofia, teoria e crítica) [trad: João Barrento]; Assírio & Alvim, Porto Editora, Portugal, 2015
- CALATRAVA, Juan; NERDINGER, Winfried [eds.]. *Arquitectura Escrita*; Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo milénio* [trad: José Colaço Barreiros]; Editorial Teorema, Lisboa, 2006
- COATES, Nigel. *Narrative Architecture*; John Wiley & Sons, United Kingdom, 2012
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica* [trad: Marta Rojzman]; Amorroto Editores, Buenos Aires, 1968
- ECO, Umberto. *História das Terras e dos Lugares Lendários* [trad: Eliana Aguiar]; Gradiva, Lisboa 2016
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios. O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem* [trad: Helena Domingos e João Furtado]; Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2016
- GADANHO, Pedro; OLIVEIRA, Susana [eds.]. *Once Upon a Place – Architecture & Fiction*; Caleidoscópio, Edição e Artes Gráficas, Lisboa, 2013
- JUNG, Carl. *Archetypes And The Collective Unconscious*; Taylor & Francis, 1991
- JUNG, Carl. *O Homem e os seus Símbolos* [trad: Maria Lúcia Pinho]; Editora Nova Fronteira, Brasil, 2008
- JUNG, Carl. *Man and his Symbols*; Dell, 1998
- MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de Lugares Imaginários* [trad: Carlos Vaz Marques; Ana Falcão Bastos]; Tinta-da-china, Lisboa, 2013
- MIRANDA, José Bragança; COELHO, Eduardo Prado [eds.]. *Revista de Comunicação e linguagens. Espaços*; Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2005
- MIRCEA, Eliade. *El Mito del Eterno Retorno: Arquetipos y Repetición*; Emecé Editores, Buenos Aires, 2001
- MIRCEA, Eliade. *Imagens e Símbolos*; Coleção Artes e Letras / Arcádia, Lisboa, 1979
- PEREC, Georges. *Species of Spaces and other Pieces*; Penguin Books, Reino Unido, 2008
- SENNETT, Richard. *The Craftsman*; Penguin Books, England, 2008

- SUSKIND, Patrick. *Sobre o Amor e a Morte*; Editorial Presença, Lisboa, 2006
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la Literatura Fantástica*; PREMIA, México, 1981
- ZIPES, Jack. *The Irresistible Fairy Tales - The cultural and social history of a gender*; Princeton University Press, Reino Unido, 2013
- ZIPES, Jack. *Why Fairy Tales stick – The evolution and relevance of a gender*; Princeton University Press, Reino Unido, 2013
- ZIPES, Jack. *Fairy Tale as Myth/myth as Fairy Tale*; the University press of Kentucky, Estados Unidos, 1994
- WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*; The Noonday press Farrar, Straus and Giroux New York, New York, 1996
- MÁRQUEZ, Gabriel García; LLOSA, Mario Vargas. *Diálogo Sobre a Novela Latinoamericana*; Editorial Perú, 1988
- LLOSA, Mario Vargas. *Gabriel García Márquez, História de um Deícidio*; Barral Editores, Madrid, 1971
- PELAYO, Rubén. *Gabriel García Márquez, a Biography*; Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Estados Unidos, 2009
- LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras: Ensayos sobre la novela moderna*; Debolsillo, Espanha, 2004

OBRAS DE FICÇÃO

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*, Quetzal Editores, Portugal, 2011
- BORGES, Jorge Luís. *Aleph*, Quetzal Editores, Portugal, 2013
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções*, Quetzal Editores, Portugal, 2013
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*; Publicações Dom Quixote, Portugal, 2015
- CARROLL, Lewis; *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado do Espelho*, Relógio D'Água Editores, 2000
- CORTÁZAR, Júlio. *O Jogo do Mundo* [trad: Alberto Simões]; Cavalo de Ferro, Lisboa, 2016
- HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo* [trad: Mário-Henrique Leiria]; Antígona, Lisboa 2013
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão* [trad: Margarida Santiago]; Publicações Dom Quixote, Portugal, 2014
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crónica de uma Morte Anunciada* [trad: Fernando Assis Pacheco]; Publicações Dom Quixote, Portugal, 2016
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Contos Completos* [trad: vários]; Publicações Dom Quixote, Portugal, 2015

OVÍDIO. *Metamorfoses*; Bolso Cotovia, Portugal, 2014

POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and other stories*; Penguin Books, 2011

POLO, Marco. *Viagens* [trad. Ana Osório de Castro]; Assírio e Alvim, Portugal, 2008

VERÍSSIMO, Eurico. *Incidente em Antares*; Editora Globo, Brasil, 1988

SOFÓCLES. *Édipo-Rei* [trad. Agostinho da Silva]; Comuna Teatro de Pesquisa, Lisboa, 1988

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*; Cátedra, 1989

(DE AUTOR ANÓNIMO)

As Mil e Uma Noites [trad: Manuel João Gomes]; Círculo de Leitores, Portugal, 1993

Os Mais Belos Contos De Fadas [trad: Botelho da Silva; ilustr: Fritz Kredel]; Selecções do Reader's Digest, Portugal, 1970

PUBLICAÇÕES

JAMBRINA, Luis García. *Salamanca, espejismo de piedra*, Publicado em *Descubrir el Arte*, n.º 113, 2008, págs. 98-103

LUCAS, Isabel. *A imaginação é uma vertigem*; Jornal Público, Portugal, 2013

COELHO, Alexandra Prado. *Os verdadeiros lugares não vêm no mapa*; Jornal Público, Portugal, 2010

BARREIROS, Paula. *Os espaços da escrita*; Jornal Público, Portugal, 2013

GUERREIRO, António. *A classe média nunca existiu*; Jornal Público, 2016

MÁRQUEZ, Gabriel García. *La casa de los Buendía (Apuntes para una novela)*. Publicado pelo diário “El Heraldo”, de Barranquilla, Colômbia, 1952

GADANHO, Pedro. *Opúsculo 2 – Para que serve a Arquitectura?*; Dafne Editora, Porto, 2006

ROSMANINHO, João. *Cidade de Escrita. Sobre espaço e leitura na Nova Iorque de Paul Auster [dissertação de mestrado]*; Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008

OLIVEIRA, Maria Manuel. *In memoriam, na cidade [tese de doutoramento]*; Universidade do Minho, 2007

ENTREVISTAS

MÁRQUEZ, Gabriel García. *A solidão da América Latina – Discurso de Gabriel García Márquez no Prémio Nobel de Literatura de 1982*

(online: <https://www.youtube.com/watch?v=WSfBFz8c1ZE>)

JUNG, Carl. *The Power of Imagination (a conversation with Dr. Richard I. Evans)*

(online: <https://www.youtube.com/watch?v=7GUJOIM7KUK>)

INTERNET

Blank Space Publishing, *Why Fairy Tales Matter to Architects*; 2017

(online: <http://blankspaceproject.com/>)

The Encyclopedia of Fantasy, John Clute e John Grant; 2017

(online: <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php>)

Treccani, la cultura italiana

<http://www.treccani.it/enciclopedia/>

Dizionario Etimologico

<http://www.etimo.it/>