

ADRIANA LINS PRECIOSO

INVISIBILIDADE E INVENÇÃO: A
POÉTICA DAS CIDADES DE ITALO
CALVINO E FERREIRA GULLAR



1910001141



ADRIANA LINS PRECIOSO

ADRIANA LINS PRECIOSO

INVISIBILIDADE E INVENÇÃO: A POÉTICA
DAS CIDADES DE ITALO CALVINO E
FERREIRA GULLAR

INVISIBILIDADE E INVENÇÃO: A
POÉTICA DAS CIDADES DE ITALO
CALVINO E FERREIRA GULLAR



Original do Prof. Dr. José Carlos Lopes

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE LETRAS
SÃO JOSÉ DO RIO PRETO



ADRIANA LINS PRECIOSO

INVISIBILIDADE E INVENÇÃO: A POÉTICA
DAS CIDADES DE ITALO CALVINO E
FERREIRA GULLAR

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Campus de São José do
Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Concentração:
Teoria Literária)



T. 1141/03

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2003



8.091
p9232

80210007

ADRIANA LINS PRECIOSO

INVISIBILIDADE E INVENÇÃO: A POÉTICA
DAS CIDADES DE ITALO CALVINO E
FERREIRA GULLAR

Precioso, Adriana Lins.

Invisibilidade e invenção : a poética das cidades de Italo Calvino e
Ferreira Gullar / Adriana Lins Precioso – São José do Rio Preto : [s.n.],
2003

241f. ; 30 cm.

Orientador: Ivã Carlos Lopes

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências. Letras e Ciências Exatas

1. Literatura comparada - Italiana e brasileira. 2. Literatura
comparada - Brasileira e italiana. 3. Semiótica e literatura. 4. Análise
semiótica das cidades. 5. Calvino, Italo, 1925-1985 - Le città invisibili -
Crítica e interpretação. 6. Gullar, Ferreira, 1930- - Cidades inventadas
- Crítica e interpretação. I. Lopes, Ivã Carlos. II. Universidade Estadual
Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 82.091

ADRIANA LINS PRECIOSO

**INVISIBILIDADE E INVENÇÃO: A POÉTICA
DAS CIDADES DE ITALO CALVINO E
FERREIRA GULLAR**

**COMISSÃO JULGADORA
DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE**

PRESIDENTE E ORIENTADOR: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

2º EXAMINADOR:

3º EXAMINADOR:

São José do Rio Preto, _____ de _____ de 2003.



AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho à memória dos meus pais, por terem me dado a vida e algumas lições jamais esquecidas. Breve foi o nosso encontro, mas o amor ficará para sempre.



AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus, pelo Dom da vida, pela magia do encontro e por suas surpreendentes intervenções;

ao Ivã, meu orientador, pela presença constante, pela leitura crítica e pelo estímulo sempre demonstrado;

à Professora Maria Celeste Tommasello Ramos, quem propiciou o surgimento deste trabalho e além das contribuições, sugestões e livros emprestados no Exame de Qualificação, ensinou-me a "amar o amor ágape", lição jamais esquecida;

ao Prof. Sérgio Vicente Motta, pelo exemplo de profissional, pela leitura minuciosa e pelas sugestões dadas no Exame de Qualificação;

à Professora Adriana Iozzi, pela solidariedade, pelo empréstimo de artigos que foram fundamentais para este trabalho e pela doação e atenção tão raros no meio acadêmico. Exemplo guardado para sempre;

à minha irmã Juliana, pela companhia, entusiasmo e por suportar minhas crises com parcelas singelas de paciência e bom humor;

à minha família: Madalena, Wanderlei, Flávia e Júnior, pelo amor, acolhimento e amparos psicológicos e espirituais que me fortaleceram durante todo o percurso;

ao meu Amor, pela confiança, carinho e bom humor, "tesouro que encontrei sem garimpar";

aos meus amigos: Lauro e Nilze, pela presença constante, pela força e carinho sempre demonstrados. Companhias intelectuais e bem humoradas visando sempre o lado bom de todas as coisas;

à minha amiga-irmã Luzia, pelas orientações intelectuais e emocionais sempre exatas e insubstituíveis;

à minha amiga, Professora Araguaia, estimuladora constante na minha trajetória, presença necessária e confortante;

a todos os meus amigos que me incentivaram, torceram e me ensinaram que, quando temos amigos, jamais ficamos sozinhos.

Agradeço a todos de coração!!

Adriana

PRECIOSO, A .L. *Invisibilidade e Invenção: a poética das cidades de Italo Calvino e Ferreira Gullar*. São José do Rio Preto, 2003, 241p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Resumo: Apontar as estratégias utilizadas por Italo Calvino no *Le città invisibili* e por Ferreira Gullar no *Cidades Inventadas* para a construção da imagem da cidade nas obras é o nosso principal objetivo. Para tanto, estabelecemos os fios de consonância e divergência por meio da reinvenção da tradição, do tratamento da enunciação, dos eixos formadores das obras e das projeções nas narrativas; todos esse procedimentos são incluídos nos projetos individuais e culturais dos escritores em questão.

Palavras-chave: Italo Calvino, Ferreira Gullar, *Le città invisibili*, *Cidades Inventadas*, análise semiótica, Literatura Comparada.



PRECIOSO, A .L. *Invisibility and Invention: the poetical aspects of Italo Calvino e Ferreira Gullar's cities*. São José do Rio Preto, 2003. 241 p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Cidade de cultura e mito da Modernidade	10
Capítulo II: Os fios da tradição	24
2.1 - O Mito: A construção de um clássico	28
2.2 - A figura do narrador oral: Um processo na história	35
2.3 - O jogo combinatorio: Uma visão da linguagem	38
2.4 - O mito da cidade: O prelúdio da cidade moderna	41
2.5 - A história revisitada: Uma Poética	46

ABSTRACT: Our main aim is to point out the strategies used by Italo Calvino in *Le città invisibili* and Ferreira Gullar in *Cidades Inventadas* in order to build the image of the cities in these works. To do so, we have recreated the tradition, the treatment of its enunciation, the axis and the projections in the narratives showing the threads of congruence and divergence. All these procedures are included in the particular and cultura projects by the writers mentioned above.

3.1 - O eixo da tradição: A construção da narrativa	79
3.2 - O eixo da projeção: A construção da imagem	91
3.3 - O eixo da projeção: A construção da imagem	111
3.4 - O eixo da projeção: A construção da imagem	163

Capítulo V - As projeções das cidades	170
5.1 - As duplas	174
5.2 - As triplas	202
5.3 - As quadruplas	227

Key Words: Italo Calvino, Ferreira Gullar, *Le città invisibili*, *Cidades Inventadas*, semiotic analysis, Comparative Literature.

Bibliografia	239
--------------	-----

SUMÁRIO

	página
Introdução	9
Capítulo I - O percurso dos escritores e da cidade	14
1.1 - Italo Calvino e <i>Le città invisibili</i>	14
1.2 - Ferreira Gullar e <i>Cidades Inventadas</i>	16
1.3 - Cidade: de cenário a musa da Modernidade	19
Capítulo II- Os fios da tradição:	24
2.1- <i>Il Milione</i> : A reescritura de um clássico	28
2.2 - A figura do narrador oral: Um passeio nas <i>Mil e uma noites</i>	35
2.3 - O jogo combinatório: Uma visita ao <i>Decameron</i>	38
2.4- O mito do labirinto: O percurso até a cidade moderna	41
2.5 - A História revisitada: Uma Paródia	46
Capítulo III - O quadro da enunciação:	56
3.1 - Molduras e descrições: um entrelaçamento	57
3.2 - Olhares sobre a cidade	67
3.3 - Andamento das narrativas.....	69
3.4 - O tom das narrativas	73
Capítulo IV - Os eixos formadores das obras:	79
4.1 - O eixo sintagmático da invisibilidade	79
4.2 - O eixo sintagmático da invenção	91
4.3 - O eixo paradigmático do invisível	111
4.4 - O eixo paradigmático da História	163
Capítulo V - As projeções das cidades:	170
5.1 - As duplas	174
5.2 - As triplas	202
5.3 - As múltiplas	211
Conclusão	227
Bibliografia	232

Introdução

Motivados a percorrer as variações da imagem da cidade desde o seu surgimento até a modernidade, nossa pesquisa teve nessa motivação seu primeiro impulso. O despertar desse desejo se deu em nossa leitura da obra *Le Città Invisibili* de Italo Calvino. Em sua evidente intertextualidade com a obra medieval de Marco Polo, *Il Milione*, julgamos que seria muito interessante traçar os elementos que se destacavam na evolução dessa imagem que, ao longo da história, passa a ser vista como musa inspiradora para muitos poetas e escritores de várias nacionalidades.

Ao nos depararmos com a obra de Ferreira Gullar, *Cidades Inventadas*, nosso primeiro objetivo seria, então, ampliado e verificaríamos as consonâncias ou divergências sobre a imagem da cidade, com duas concepções culturais e literárias diferentes. Contudo, no prosseguir de nossa pesquisa, nosso primeiro objetivo foi reduzido e dessa forma, ao invés de abarcar desde a época medieval com a obra *Il Milione*, passamos a nos concentrar nas obras citadas, buscando apenas a configuração da cidade na contemporaneidade e a relação dessa imagem centralizada nas obras, bem como o seu processo de construção e a sua representação.

Essa primeira delimitação nos auxiliou na forma do trabalho que aqui apresentamos, pois acreditamos ser muito instigante trabalhar com a imagem da cidade. Sua riqueza de composição, de leitura e interpretação, nos faz sentir tentados a avançar cada vez mais. E não só isso, pois

... indagar sobre as representações da cidade na cena escrita construída pela literatura é, basicamente, ler textos que lêem a cidade, considerando não só os aspectos físico-geográficos, (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se

cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. É, enfim, considerar a cidade como um discurso, verdadeiramente uma linguagem, uma vez que fala a seus habitantes: falamos a nossa cidade, onde nos encontramos, quando a habitamos, a percorremos, a olhamos, como disse Roland Barthes (in "Semiologia e urbanismo"). A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafia é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade. (GOMES, 1999, p.24)

Ler a cidade e identificar os elementos que a construíram só nos seria possível caso encontrássemos um instrumental analítico que pudesse nos capacitar a apreender as relações das imagens e a variação dos graus de abstração entre elas. É aqui que se justifica a nossa escolha pelo instrumental da semiótica.

A semiótica visa, (...) a elaborar uma teoria da significação - e não só da comunicação intencional - que possa dar conta não só das línguas, mas também de todas as linguagens. Um exemplo: uma cidade, por ser um espaço construído para o homem e pelo homem graças a certas técnicas transmitidas e carregadas de toda uma concepção das relações do homem com a natureza e a sociedade, uma cidade então é um objeto significante; e uma semiótica da arquitetura, hoje, dedica-se precisamente à tarefa de dar conta do modo como uma cidade produz efeitos de sentido para quem a percorre, a habita ou a visita. (FLOCH, 2001, p.14)

Além disso, a semiótica, ao buscar os procedimentos capazes de gerar "efeitos de sentido", também contribui para a investigação das relações entre as obras, já que

Uma pesquisa de largo interesse - sobretudo para aclarar as maneiras como cada cultura aborda um dado assunto - é tomar uma configuração discursiva qualquer e observar as variantes narrativas, temáticas e figurativas com que diferentes narradores a atualizam. (FIORIN, 1996, p.80)

A atualização de um mesmo tema ou de uma imagem semelhante aponta para estratégias convergentes, uma vez que a literatura comparada "designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas." (Carvalho, 1999, p. 5). Para nós, esse confronto será entre as literaturas italiana e brasileira, diante da "configuração discursiva" da imagem da cidade nas obras.

Cumprе esclarecer que a obra *Le città invisibili* de Italo Calvino, além de ocupar um lugar de maior destaque neste trabalho, também foi a norteadora das hipóteses sobre a construção da imagem da cidade. Essa escolha para o direcionamento da pesquisa ocorreu pelas inúmeras contribuições críticas de Calvino sobre literatura, ciência, jogo combinatório e arte contemporânea. A contribuição de Gullar mostra-se reduzida quanto ao aspecto que decidimos pesquisar, pois esse escritor maranhense desenvolveu trabalhos mais voltados para a poesia, concretismo, neo-concretismo, vanguarda, cultura e teatro. Mesmo assim, ressaltamos a importância da obra na medida em que comparamos os procedimentos consonantes e divergentes que pudessem enriquecer nossa investigação sobre a construção da cidade. Nosso objetivo é, portanto, apontar o processo de construção da imagem da cidade e compará-lo nas obras escolhidas. Interessa-nos, também, apresentar uma análise que evidencie os elementos profundos da significação dessas obras à luz da teoria semiótica, os aspectos de contemporaneidade nelas inseridos e os efeitos de sentido gerados pelas escolhas estruturais e temáticas subjacentes envolvidas numa temática maior, a da cidade.

Para isso, nosso trabalho se dividiu em cinco capítulos e nossas análises foram tecidas *pari passu* entre as narrativas. No primeiro, buscamos elucidar algo sobre a vida e as obras dos escritores citados, de maneira breve e, também, o processo que viu a cidade transformar-se de cenário em musa inspiradora da modernidade. Já no segundo, fomos buscar os "fios da tradição" que se encontram na tessitura das

narrativas, num diálogo temático e estrutural com alguns clássicos da literatura e da História, tais como: *Il Milione* de Marco Polo e o *Decameron* de Boccaccio.

O terceiro capítulo descreve as variações enunciativas que anunciam as obras; para tanto, a nossa fundamentação teórica buscará principalmente no instrumental analítico da semiótica, subsídios para o estudo da enunciação, todo o seu desdobramento e significados gerados nas obras. Vale ressaltar que há um componente diferenciador na obra de Calvino: são os textos de moldura que trazem os diálogos entre Marco Polo e Kublai Khan; assim, como não há nada semelhante na obra de Gullar e esses textos são de fundamental importância para a nossa análise, julgamos necessária a inclusão desse estudo.

O quarto capítulo buscou evidenciar os eixos condutores das obras: o sintagmático e o paradigmático. Nosso percurso, nesse momento, será o de trabalhar com elementos de representatividade, ou seja, não será nossa preocupação trilhar todos os "labirintos" que formam as cidades e sim, destacar os procedimentos utilizados para formá-los e o modo como tudo isso está estreitamente ligado à organização estrutural de cada narrativa.

No último capítulo, procuramos estabelecer as variadas projeções das cidades, o diálogo entre elas e as múltiplas estratégias formalizadoras dos "labirintos" tecidos na leitura e análise das narrativas. O estudo das projeções nos permitirá encontrar a duplicidade, a triplicidade e a multiplicidade das cidades não só em suas imagens, mas também nas coordenadas de espaço e tempo nelas inseridas.

Julgamos, assim, que esta estrutura facilitaria nossa pesquisa, além de mostrar-se rentável para os objetivos a que nos propomos. Escolhemos, também, a obra de Italo Calvino traduzida por Diogo Mainardi, por se tratar de uma ótima tradução, capaz de recuperar a poeticidade da obra para o leitor que não conhece a língua italiana. Ressaltamos, contudo, que quando há referências ou elementos específicos da língua italiana, faremos com que sejam notados e os incorporaremos em nossa análise.



Por fim, após a análise das projeções da imagem da cidade nas obras, levantaremos nossas conclusões, com o intuito de definir as linhas "invisíveis" e "inventadas" que se fizeram presentes desde a primeira parte da nossa investigação.

1.1- ITALO CALVINO E LE CITTÀ INVISIBILI

Italo Calvino é um dos autores italianos mais conhecidos no Brasil. Crítico, sagaz e escritor de várias obras literárias, possui uma produção intelectual vasta, extensa e variada, não só no campo da literatura, mas também no campo da cultura e da sociedade. Seu trabalho é marcado por uma profunda consciência social e política, sempre com uma crítica e profunda conscientização. Sobre a literatura, Calvino afirmou: "Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinção de lugar e tempo, e a considerar o passado como função do futuro" (Calvino, 1990, p. 3).

Em "Le città invisibili" (1972), Calvino aborda a questão da tradição literária, das críticas de narrativas, os mitos que envolvem suas obras. O livro é dividido em duas partes: a primeira, "Le città invisibili", e a segunda, "Le città visibili". A primeira parte é composta por dez capítulos, cada um dedicado a uma das "cidades invisíveis" de Calvino. A segunda parte é composta por dez capítulos, cada um dedicado a uma das "cidades visíveis" de Calvino. O livro é uma obra de ficção, mas também é uma obra de reflexão sobre a literatura e a sociedade.

O primeiro dos livros de Calvino (1947) foi sua primeira publicação. Nessa obra, Calvino apresenta

o "sua" história na obra de Calvino (1947). É a primeira obra de Calvino, e a primeira obra de Calvino.

I - O PERCURSO DOS ESCRITORES E DA CIDADE

1.1- ITALO CALVINO E *LE CITTÀ INVISIBILI*

Italo Calvino é um dos autores italianos mais estudados na atualidade. Crítico sagaz e escritor de várias obras literárias, possui uma produção intelectual rica, extensa e valorizada, não só no seu país, como também mundialmente. Pasquale Tuscano o considera "*Cittadino del mondo*", devido a sua contemporaneidade e universalidade ao tratar em suas obras das questões complexas do homem do nosso tempo com refinada crítica e profunda conscientização. Sobre a universalidade da literatura, Calvino afirmou: "Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro." (Calvino, 1990-B, p.9).

Ao "considerar o passado", Calvino envereda pelos caminhos da tradição buscando, nas raízes da narrativa, os fios que entrelacem suas obras. O mito, a lenda e o conto popular são por ele desenvolvidos em inúmeras narrativas. Esses elementos somam-se à crítica de uma sociedade moderna, às complexidades das relações e dos valores humanos e à idéia da literatura artesanal. Todos esses fios formam a tessitura do texto literário nesse escritor, garantindo-lhe um lugar de destaque na literatura contemporânea.

Il sentiero dei nidi di ragno (1947) foi sua primeira publicação. Nessa obra, Calvino apresenta

a 'sua' história na luta da liberação do nazi-fascismo (...) É a primeira etapa significativa do seu itinerário de escritor que, sobre a

página filigranada de uma sutil [e] articulada ironia, constrói a realidade, transforma em 'fabulosos' também os acontecimentos mais tragicamente cruéis." (Tuscano, p. 49) (tradução nossa)

Esta capacidade de articular os fios constituintes da fábula com um momento histórico reconhecível tornou-se uma marca na trajetória literária de Calvino; várias são as obras resultantes dessa articulação. Os ensaios críticos também fazem parte desse itinerário. Sua produção intelectual é referência junto às suas obras. Assim, é possível estabelecer pontes no desenrolar de suas atividades.

Comunista militante, Italo Calvino inicia sua produção literária com textos engajados que procuravam "exprimir da vida uma *crueldade inocente* por meio de um realismo anti-psicológico, resultante da tensão ideológica (...) transformada em otimismo vital e em fábula visual." (Iozzi, 1998, p.18). Posteriormente, sua produção desenvolve-se amenizando esse engajamento e dando espaço para a alegorização do realismo social tendo a fábula como ponte para esse processo.

É interessante para nós ressaltar a participação de Calvino no grupo OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), fundado por François Le Lionnais em 1960 e que tinha como objetivo a renovação na literatura por meio de jogos combinatórios que valorizavam a matemática e a ciência conjugados na metalinguagem literária. A participação de Calvino inicia-se com sua mudança para Paris em 1964, a partir de então, a literatura passa a ser, para Calvino, "processo combinatório", enriquecido pelos fios da fábula e da história, que compõem as regras do desenvolvimento criativo das narrativas desse escritor e, é neste momento de produção, um dos mais fecundos e criativos da trajetória de Calvino, que está inserida a obra que nos propomos a analisar.

Le Città Invisibili conjuga de forma exemplar esse "processo combinatório" produzido pelo jogo matemático, somado à predileção de Calvino pelas formas geométricas e à sua paixão pelos clássicos da tradição; seu livro é uma reescritura do *Il Milione* (*Il libro delle Meraviglie* - 1298), um clássico medieval no qual Marco Polo narra suas viagens pela China, onde permaneceu cerca de vinte anos, servindo

de embaixador junto ao imperador mongol Kublai Khan. Dotada de uma estrutura singular, essa obra responde rigorosamente à concepção de Calvino sobre o texto literário, a importância dos clássicos e a conjugação entre jogos matemáticos e formas geométricas para a inovação do fazer literário.

1.2 - FERREIRA GULLAR E *CIDADES INVENTADAS*

O poeta Ferreira Gullar possui uma trajetória de quase cinquenta anos de poesia, como intelectual comprometido com o seu tempo, seu país e com o mundo. Gullar divide-se entre as atividades de poeta, crítico de arte, jornalista e teatrólogo. De todas essas atividades, ele diz ser, em primeiro lugar, poeta, ofício que lhe permite indagar e conhecer a vida, o homem e o tempo em relações que conjuguem esses elementos, tão vivos e presentes em suas poesias. A presentificação desses elementos se dá por meio "da luta em busca do sentido das coisas, do sentido da própria vida e da literatura" (Brait, 1981, p.98).

O sentido da *luta* é uma constante em sua poesia; sua obra publicada em 1954, intitulada *A luta corporal*, lhe garantiu um lugar de destaque no cenário da poesia brasileira. Alcides Villaça, poeta e estudioso de Gullar, revela uma constante polarização de elementos e fragmentos constituídos por oposições entre, por exemplo: luz e trevas, da qual podemos depreender indícios mais profundos, como vida e morte. Ao falar sobre essa obra, ele afirma:

Essa polarização é, na verdade, fundo comum de *A luta corporal* e persistirá obstinadamente em toda a poesia de Gullar. Quando obsessivos, símbolos são mais que figuras, ou temas: já constituem atitudes, gestos, valores, compromissos fundamentais, do sujeito

poético consigo mesmo e com o mundo. Passam a simbolizar nexos estruturais entre o indivíduo e a História, a consciência e o tempo, o sentimento de vida e o sentimento de morte. Os múltiplos aspectos da "luta corporal", iniciada neste livro e modulada em praticamente toda a trajetória do poeta, irradiam-se dessa base de polarizações, que é preciso reconhecer e interpretar. (VILLAÇA, 1998, p.90)

Nota-se na trajetória de Gullar a presença desses "nexos estruturais", principalmente os ligados ao indivíduo e à História. Há, todavia, um elemento gerador da multiplicidade da fala poética desse escritor, que é o Tempo, um "antagonista maior, quase absoluto" (Villaça, 1998, p.93), componente quase exclusivo do seu impulso lírico e pulverizado em seu discurso como recorrência constante de sua poética.

Dentro do Movimento Neoconcreto, Gullar desenvolveu uma "tríplice tarefa: ser o estimulador, o artista e o escritor", é o que destaca Wilson Coutinho em ensaio nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles (1998). Depois de ter levado suas experiências concretistas às últimas conseqüências, chegando ao esfacelamento da linguagem, Gullar rompe com os movimentos de vanguarda e inicia nova fase em sua trajetória, publicando dois poemas de cordel: *João Bou-Morte, cabra marcado para morrer e Quem matou Aparecida?* (1962). Todas as suas obras enfatizam o seu engajamento político e social. Na fase concretista, há um relace da experimentação com o plano da expressão; a produção mais engajada irá, posteriormente, conceder primazia não à expressão, e sim ao conteúdo.

Alfredo Bosi ressalta, na poesia de Gullar, a ligação constante do poeta com a sua cidade natal:

A matriz do seu mundo poético é a Cidade da infância e da adolescência, aquela São Luís mítica e realíssima onde o Sol irradiava por um céu cruelmente azul e arde como um fogo que é a própria figura do Tempo. (*Melhores Poemas de Ferreira Gullar* / seleção e apresentação Alfredo Bosi, 1983, p.7)

O desdobramento da cidade de *São Luís*, destacado por Bosi, a indica como "forma mítica" e ao mesmo tempo real, ou seja, ambígua, sendo esta a "matriz do mundo poético" de Gullar. Desta dualidade é possível resgatar elementos que configurem de forma plural a obra intitulada *Cidades Inventadas*, objeto de nossa pesquisa.

Envolvido com os acontecimentos políticos e sociais do seu país e da América Latina, Gullar "esmiúça o cotidiano", demonstrando grande preocupação estética e consciência política. Ainda em Buenos Aires, no exílio, Gullar escreve *Poema Sujo*, publicado em 1976, obra de 103 páginas nas quais ele "exprime a totalidade de suas experiências no plano da vida e da literatura, por meio de versos assimétricos e dissonantes, carregados de paixão corporal". (Brait, 1983. p.101). Mais uma vez, o tempo figura num poema, na "combinação entre o sentimento de distância e exílio e o de recuperação e proximidade" (Villaça, 1998, p.100).

Ao retornar ao Brasil em 1977, Gullar dá continuidade às suas atividades intelectuais, desenvolvendo em sua obra poética uma coerência de figuras e temas, adensada por um discurso que tece o subjetivismo da vivência com o objetivismo do tempo e da História. À luz dessa constante, Gullar publica, em 1997, *Cidades Inventadas*, que reúne 23 contos escritos ao longo de 40 anos, coletânea que serve para o nosso exercício de análise.

Calvino e Gullar elegem a cidade como tema de suas obras *Le Città Invisibili* (1972) e *Cidades Inventadas* (1997). Mais do que tema, figura ou cenário, a cidade passa a ser a grande personagem dessas obras. Incorporada às questões referentes à modernidade, a cidade se faz presente em inúmeras narrativas,

Assim é Paris para Victor Hugo, Balzac e Zola, ou para Baudelaire em seus poemas; ou Londres para Dickens. No mesmo diapasão pode-se perguntar o que significa Buenos Aires para Borges, ou Roberto Arlt, ou para Ricardo Piglia, o contemporâneo herdeiro literário de ambos; ou Lisboa para Eça de Queirós e Cesário Verde, ou para José Cardoso Pires; Belo Horizonte para Nava, ou Drummond; o Rio de Janeiro para Machado de Assis, Lima

Barreto, João do Rio, Marques Rebelo, ou Rubem Fonseca.
(GOMES, 1999, p.24)

Os exemplos acima reafirmam a ligação da imagem da cidade com a modernidade através dos autores citados e da pluralidade das possíveis representações desta no cerne da literatura contemporânea. Essa imagem é capaz de engendrar inúmeras relações simbólicas, simulacros do homem em suas infinitas relações baseadas no eu-outro-mundo. Eis a razão de nosso interesse pelas obras escolhidas.

1.3 - Cidade: de cenário a musa inspiradora

É interessante assinalar o processo que levou a cidade a ser personificada como musa da modernidade. Na verdade, desde a Idade Média, eram atribuídas à cidade funções variadas, tais como o "lugar da troca e do diálogo", das "revoluções" e "transformações". Nesse período, a cidade é espaço, cenário das mudanças que atingiam a vida de todos os habitantes. A cidade apresenta uma configuração ainda mais importante, pois

Em seu aspecto arquetípico, a arte é um segmento da civilização; e definimos a civilização como o processo de fazer da natureza uma forma humana. A configuração dessa forma humana é revelada pela própria civilização ao desenvolver-se: seus principais componentes são a cidade, o jardim, a fazenda, o aprisco, etc., bem como a própria sociedade humana. Um símbolo arquetípico é comumente um objeto natural com significado humano, e faz parte da

concepção crítica da arte como um produto civilizado, uma visão das metas da obra humana. (FRYE, 1977, p. 114)

A literatura e os estudos culturais começaram a investigar a configuração da cidade e a expor a importância dessa figura e das relações por ela estabelecidas. Notamos que a riqueza dos efeitos de sentido garantidos pela cidade se reflete na literatura e nos outros campos do conhecimento. Isso porque a cidade é a configuração da transformação da natureza em forma humana, caracterizando-se pela somatória dos mais variados desejos. Para Frye, "a forma humana do mundo mineral, a forma na qual o trabalho humano transforma a pedra, é a cidade." (1977, p.143).

Na medida em que a cidade ocupa um lugar de destaque, o espaço urbano, desde a Idade Média, passa a provocar o olhar atento e curioso de todos aqueles que, de certa forma, ocupam esse lugar chamado cidade; esta representa o espaço das decisões e das transformações, sejam elas de ordem social, econômica ou arquitetônica. "A cidade é o lugar do olhar. Por este motivo a comunicação visual se torna característica (...) o olhar significa não somente olhar, mas também ser olhado. E a grande cidade desenvolve ao máximo esta dialética. (Canevacci, 1997, p.43). A dinâmica do "olhar" e "ser olhado" traz as figuras do *flâneur* e da multidão para o espaço da cidade.

Com o advento da modernidade, da multidão ocupando a cidade, essa "dialética" do olhar passa a determinar toda a produção artística dessa época. Assim, não é por acaso que Baudelaire lança o seu "olhar" sobre as obras de um pintor contemporâneo (G.) e nos mostra a movimentação entre o *flâneur* e a multidão. Sobre esse pintor, ele diz:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio, e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos

prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda a parte do fato de estar incógnito. (1988, p.170)

No ensaio "Sobre Alguns Temas em Baudelaire", Walter Benjamin, ao investigar a imagem da multidão em Baudelaire, constata que

Esta multidão, cuja existência Baudelaire jamais esquece, não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como um imagem oculta... (1989, p.113)

Além disso, Walter Benjamin não vê na multidão apenas uma imagem, mas também um tema de grande importância para o século XIX, já que

A multidão - nenhum tema se impôs com maior autoridade aos literatos do século XIX - começava a se articular como público em amplas camadas sociais, onde a leitura havia se tornado hábito. Tornou-se comitente, pretendendo se reconhecer no romance contemporâneo, como os mecenas nas pinturas da Idade Média. O autor de maior êxito do século acedeu a esta exigência por imposição íntima. Multidão significava para ele a multidão de clientes, do público, quase no sentido da antiguidade clássica. (1989, p.114)

A relação da cidade com a multidão está presente em alguns escritores para os quais: espaço, tempo e pessoas não teriam melhor configuração do que esta dada pela cidade. A tensão refletida por esses elementos tinha lugar marcado, era Paris:

Balzac, Poe, Hugo, Valéry, Baudelaire são alguns artistas que, no século XIX, debruçaram-se sobre a cidade, atraídos pelo seu desafio existencial e perceptivo feito de nuances passageiras e inesperadas. A cidade que os fascinava era Paris e as personagens criadas acotovelavam-se na multidão que se transformava em um prolongamento ou extensão delas mesmas: personagem e multidão eram uma só unidade. (FERRARA, 2000, p.81)



No início da modernidade, a cidade passa de "pedra" transformada para agente modificador, na medida em que "não somente vivemos 'nela', mas também somos vividos 'pela' cidade. A cidade está em nós." (Canevacci, 1997, p.37). A modernidade traz, também, a ambigüidade dessa nova personagem, sua transformação dispõe a sua mobilidade de atuação ora romântica e subjetiva ora realista e objetiva. Observamos, portanto que "a grande cidade foi transformada numa espécie de nova paisagem, que substitui a natural." (Candido, 1993, p.263). Torna-se evidente a importância da participação de Baudelaire tanto para inauguração da Modernidade quanto para a nova composição da imagem da cidade, pois

Ao publicar em 1857 o livro *As Flores do mal*, Baudelaire transforma a cidade em uma grande personagem poética. A Paris do século XIX é a cidade da experiência urbana assumida, metamorfoseada em cidade lírica que descreve os acontecimentos que nela ocorrem e distinguem-na como organismo vivo, instável, fugaz. Porém, antes de Baudelaire, muitos outros escritores já olhavam a cidade como musa inspiradora, incubadora de mistérios e desejos. (IOZZI, 1998, p.151)

No Modernismo Brasileiro, a cidade também teve espaço garantido: por exemplo, São Paulo transformou-se na *Paulicéia Desvairada* (1922) de Mário de Andrade. Esse livro constitui-se no primeiro texto modernista desse escritor, que utilizou "recursos expressivos como o verso livre, a associação de imagens, a simultaneidade e a linguagem coloquial." (Lafetá, 1988, p.23). Com versos como "São Paulo, comoção de minha vida...", Mário de Andrade elege a cidade de São Paulo como sua musa.

É, portanto, a partir da Modernidade que a cidade se destaca pelo estudo dela mesma e dos aspectos modernistas nela inseridos. Contudo, percebe-se a complexidade desse espaço, da sua descrição e das suas relações. A leitura e a construção desse espaço revela que



Esse processo torna-se mais complexo na modernidade, que tem na cidade o lugar privilegiado. Modernidade e experiência urbana formam um binômio de dupla implicação. A cidade, assim, constitui uma questão fundamental para os modernos; tornou-se uma paisagem inevitável, pólo de atração e de repúdio, paradoxalmente uma utopia e um inferno. Foi traço forte na pauta das vanguardas históricas do início do século XX, e continua, neste final de século, a ser um problema, objeto do debate pós-moderno, num momento em que a era das cidades ideais caiu por terra. (GOMES, 1999, p. 26)

Não é gratuita a relação da cidade com a modernidade; sua personificação reflete-se de maneira sensível nas pessoas, nos seus desejos, sonhos e pesadelos. A experiência citadina encontra-se fortemente enraizada na sua fragmentação, ou seja, no modo como o habitante ou o viajante entrelaça tais fragmentos e confere-lhes significados distintos.

Frente a essa situação, observamos que, de certa forma, a literatura contemporânea mostra-se fragmentada e dissolvida nas suas inúmeras representações, leituras, olhares e significações. A poética da dispersão garante à literatura da nossa época ancorar-se nas formas trazidas pela tradição, pulverizadas na modernidade e ocultas nos dias atuais. Uma certa habilidade é requerida do escritor da nossa época para fazer uso dos fios da tradição e manter um diálogo constante com os eternos constituintes da narrativa.

Dessa forma, encontramos, nas obras escolhidas e nas "habilidades" de Calvino e Gullar, maneiras distintas de resgatar a "tradição" e ao mesmo tempo, de avançar em direção à contemporaneidade do tema escolhido por ambos, a cidade. É o que enfocaremos no próximo capítulo.



II - OS FIOS DA TRADIÇÃO

O texto literário moderno e pós-moderno apresenta uma forte tendência a manter um diálogo vivo com os textos, temas e/ou estruturas da tradição. Isso porque "o processo desencadeador da modernidade, com o movimento de retorno" (Motta, 1999, p.517), faz com que esse texto volte às suas origens "abstracionais e míticas". Esse diálogo propicia uma visita aos clássicos. Podemos identificar nas obras escolhidas esse mesmo movimento e com ele, a tessitura de vários fios da tradição em suas narrativas. O mais evidente deles é a intertextualidade do *Le città invisibili* de Italo Calvino com a obra medieval *Il Milione* (1298) de Marco Polo. Contudo, a tradição também é visitada por meio de outros fios, como: as molduras de Boccaccio, o retorno à tradição oral e a figura do labirinto.

Ao destacar os "modos literários" na teoria de Frye, o estudioso Sérgio Motta assinala o movimento de retorno no processo de "reinvenção" da narrativa moderna. Em sua pesquisa, ele procura evidenciar a presença das raízes da narrativa em sua evolução até a modernidade e o desdobramento dos seus ramos até os nossos dias. Desse modo, ele afirma,

A sucessão dos "modos literários", na teoria de Frye, assinala no percurso da narrativa, um movimento cíclico, cujo traçado entre o ponto de partida "mítico" e a ponta de chegada do "modo irônico ou satírico" desenha o arco da sua evolução. Desse ponto, a narrativa retrocede seguindo a sua trajetória de "reinvenção", formalizando um outro semi-círculo, cuja junção com o anterior completa o formato circular, sobre o qual traço um movimento de rotação: no primeiro ciclo, descreve o seu longo percurso de "invenção"; no segundo momento, tendo por espelho as

conquistas da tradição, e por conduta a revisitação paródica para a sua reatualização, a narrativa renova-se e continua desempenhando o papel de uma forma influente de representação, mobilizando um trabalho de invenção. (1998, v.II, p.521)

As obras *Le città invisibili* e *Cidades inventadas* utilizam-se desse "segundo momento", ou seja, desenvolvem em suas narrativas a "trajetória da reinvenção" com a finalidade de inovar os procedimentos narrativos. Ao iniciar o "processo de retorno, a narrativa permutou dois formatos opostos de representação: um mais estilizado e "abstrato", e o outro mais naturalista e objetivo." (Motta, 1999, p.521). E é exatamente nesse desdobramento do movimento de retorno que estão as obras em questão. Em *Cidades Inventadas*, tal movimento tem um fio claramente definido, é a remissão à História das civilizações; seu passeio pela História visita tempos, lugares e acontecimentos reconhecidos como "fatos reais". Observamos que a reescritura exerce um papel importante nessas obras, todavia, os pontos referenciais dessa reescritura mostram-se diferentes. Em *Le città*, o movimento de retorno soma-se ao desejo de renovação da literatura, pois, como observa Adriana Iozzi,

A idéia da literatura como processo combinatório, desenvolvida por Calvino a partir do interesse pelos procedimentos *oulipianos* e pela análise das estruturas textuais, é refletida nos seus livros pela utilização cada vez mais freqüente da reescritura. Segundo este recurso, o texto original torna-se uma construção preliminar de natureza formal ou temática, uma espécie de pré-texto no qual inserir e cruzar diferentes temas e motivos. A relação com o original torna-se gradativamente mais complexa na escrita de Calvino; o fascínio pela regra centra-se na equidistância entre constrição e liberdade e a presença do texto original deve ser limitada. A reescritura, nesse caso, caracteriza-se pelo acréscimo, numa pequena rede de elementos básicos (fábula, estrutura...) de uma série de motivos secundários que reforçam a ligação com o original, mantida, porém, a um mínimo denominador comum de forma a colocar em crise a própria denominação de reescritura. (1998, p. 97-8)

Sendo assim, a escolha de Calvino pelo *Il Milione* origina-se também em sua proposta de funcionamento de um clássico, pois para ele "um clássico funciona como tal, isto é, [quando] estabelece uma relação pessoal com quem o lê. Se a centelha não se dá, nada feito: os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor." (1993, p.12-3). Aqui, Calvino ressalta o gosto pessoal pelo clássico, o que ele acredita ser a verdadeira motivação para ler os textos da tradição.

Em seu livro *Por que ler os clássicos* (1993), Calvino exhibe várias formulações a respeito do que é um clássico. De todas elas, a que acreditamos ser a que melhor o define e ao mesmo tempo evidencia a presença dos fios da tradição no *Le città* é a terceira definição:

Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. (p.10-1)

Entretanto, Ferreira Gullar não compartilha da mesma visão de clássico ou da tradição que observamos em Calvino. Ao se referir à poesia, Gullar afirma:

O nosso é um mundo prosaico, que muito pouco tem a ver com o mundo mitológico em que viveram os poetas do passado remoto. (...) O apego à tradição, tanto no plano formal quanto temático, que caracterizava a poesia do passado até o século XIX, não tem mais cabimento numa sociedade que muda a cada dia e cada vez mais aceleradamente. (1989, p.14)

A posição de Gullar frente ao processo de retorno, demonstra a crítica que ele faz ao constar o "apego à tradição" e a falta de rentabilidade desse processo. Essas idéias se refletem na escolha do retorno de Gullar nas *Cidades Inventadas*, uma vez que esse retorno é focalizado na História, em fatos e acontecimentos reconhecidos como "reais" e que contêm a "transformação" do homem e da sociedade. O retorno à História se dá em Gullar, porque para ele,

A relativa autonomia da linguagem escrita não deve ocultar o fato de que a fonte de toda a linguagem verbal e especialmente a linguagem poética é a fala. E essa fala, que milhões de pessoas exercitam diariamente, está em permanente transformação, é o vasto repositório da história individual e coletiva, mistura complexíssima do velho e do novo, cuja energia obscura se desencadeia no poema. (1989, p.42-3)

O fato de relacionar a linguagem a um "repositório da história individual e coletiva", permite que Gullar estabeleça uma ponte entre a indignação da "história individual" e a da "história coletiva", indignação que produz a crítica ou até mesmo a sátira, recursos tão bem utilizados pelo escritor em suas "cidades".

Para Gullar, ainda que exista um caráter universal da cultura contemporânea, existem também "diferentes manifestações nacionais de cultura", assim,

... em cada país, em cada região, a experiência de vida e os problemas concretos que agem sobre essa experiência exigem do escritor e do artista um modo específico de lidar com a matéria artística e formulá-la: o novo nasce da relação concreta com a vida e as formas estéticas, e não do mero transplante de idéias e formas nascidas noutro contexto e determinadas por outras necessidades. (1989, p.18)

Podemos apreender, dessa forma, que para Gullar a "relação concreta com a vida" se faz presente nos registros históricos reconhecidos como "verdadeiros". O movimento de retorno, para esse escritor, tem a prioridade de revisitar fatos "concretos" e é isso que acontece com as *Cidades Inventadas*.

Nossa análise procurará estabelecer os fios que permitem o movimento de retorno nessas obras, mesmo que esse retorno se manifeste de maneira crítica. Notamos, contudo, que a obra de Calvino permite traçar fios que dialogam com textos que ele classifica como "clássicos"; Gullar ao contrário irá apoiar-se não em textos clássicos da ficção, mas em relatos de conhecidos episódios da "História Universal", que fazem parte da evolução do homem ao longo da História. Iniciaremos, portanto,

com os fios tecidos por Calvino e, depois, retomaremos o fio da História tecido por Gullar.

2.1 -*Il Milione*: A reescritura de um clássico

Na "Presentazione" da edição italiana de *Le città invisibili*, Calvino explicita sua inspiração no *Il Milione* e também, na história de Marco Polo afirmando:

Ainda não disse o que deveria ter dito primeiramente: *Le città invisibili* se apresenta como uma série de relações de viagem que Marco Polo faz a Kublai Khan, imperador dos tártaros. (Na realidade histórica, Kublai, descendente de Gengis Khan, era imperador dos Mongóis, mas Marco Polo no seu livro o chama Gran Khan dos Tártaros e assim permaneceu na tradição literária). (p.VII - III)

A História conta quando e como se deu o encontro entre Marco Polo e Kublai Khan.

Foi em Shangdu, provavelmente em 1275, que Marco Polo ajoelhou-se pela primeira vez diante do grande Kublai. Neto do conquistador Genghis Khan, ele se dizia soberano de um império que se estendia desde a China até o Iraque e a Rússia.¹

A viagem de Marco é considerada como um dos maiores feitos para sua época. Isso porque,

¹ Revista *National Geographic* - Brasil maio- 2001 p. 59



Marco tinha 21 anos quando chegou a Shangdu com seu pai, Niccolò, e seu tio, Matteo, ambos mercadores de Veneza. Eles tinham andado mais de 12 mil quilômetros, uma jornada de "uns três anos e meio". Antes deles, raríssimos europeus haviam investido tão fundo na Ásia. Ninguém chegou perto de viver uma aventura como a dos Polo, que viajaram durante 24 anos e voltaram para casa pelo mar, com escalas em Sumatra e na Índia. Porém, o único veneziano que costuma ser associado a essa façanha é Marco, cujo relato da viagem tem um título ambicioso, *O Livro das Maravilhas: A Descrição do Mundo*.²

O célebre livro de Marco Polo foi escrito por volta de 1298. Sua matéria-prima traz o relato de regiões nunca exploradas por ocidentais, lugares, pessoas e hábitos muito diferentes dos vividos em sua época. Em seu livro,

Algumas das enormidades que Marco Polo descreve podem ter sido inventadas pelo escritor que o ajudou a pôr sua narrativa no papel, um certo Rustichello, autor de romances de cavalaria. A obra sofreu também inúmeras alterações de monges e de outros escribas que a copiaram e traduziram no século 14 e de tipógrafos, cujas edições começaram a ser publicadas no século 15. Com frequência, essa gente fazia emendas ou cortes a seu bel-prazer, além de introduzir erros ortográficos e de tradução. Por isso, hoje se conhecem cerca de 150 versões do texto. Aquela que se considera mais próxima do original de Marco se encontra na Bibliothéque Nationale, em Paris.³

Apesar dessas inúmeras versões, a obra e a aventura de Marco ainda povoa a mente de vários escritores que se mostram fascinados diante da proeza desse veneziano. O próprio Calvino reconhece e cita alguns escritores e obras inspiradas nesse "clássico" medieval:

...em todos os séculos existem poetas e escritores que se inspiraram no *Milione* como uma cenografia fantástica e exótica: Coleridge em uma famosa poesia, Kafka no *Mensagem do Imperador*, Buzzati no *Deserto dos Tártaros*. (Presentazione, p. VIII)(tradução nossa)

² Idem

³ Ibidem p.62

A aventura do veneziano não influenciou apenas a poetas e escritores, ela serviu de estímulo para que os europeus almejassem conhecer outros lugares e povos. Tudo isso é devido à peculiaridade da obra (*Il Milione*) e ao modo como ela foi lida ao longo do tempo:

O Milione não vem inicialmente considerado como texto científico, mas como um conjunto de eventos e dados que podiam divertir e informar. Somente num segundo tempo, o texto poliano se revelou fonte inspiradora para compiladores, assim como Mandeville, cartógrafos e exploradores, como Cristóvão Colombo, que listou a própria cópia de notas pois pensava que lhe serviriam de ajuda para iniciar a sua viagem até as Índias. (VICENTINI, 1994, p.145) (tradução nossa)

Deste modo, podemos concluir que esse texto medieval escolhido por Italo Calvino traduz o que ele diz ser um clássico:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 1993, p.11)

O movimento de retorno em Calvino é feito de forma crítica, ou seja, ao se apropriar da trama e dos personagens da História, Calvino busca decifrar o que de oculto ficou preso "nas dobras da memória", nos "traços" deixados pelas culturas e, a partir daí, justifica-se a "multiplicidade" como fator primordial em sua narrativa, ou seja, múltiplos são os caminhos que se abrem para a tentativa de desvendar tais "dobras". Insere-se, aqui, o caráter contemporâneo da obra de Calvino e o seu modo de revisitar um "clássico".

Nas descrições do *Il Milione*, Marco Polo procurava delinear com detalhes os lugares por onde passava: a fauna, a flora, os habitantes e seus costumes. Tudo isso era muito diferente da Veneza de sua época e talvez seja por esse motivo que, durante muito tempo, questionou-se a veracidade da viagem e dos acontecimentos narrados pelo veneziano. Vejamos a descrição que Polo fez da cidade de Dufar:

A cidade de Dufar

Dufar é uma bela cidade, grande e nobre, longe de Escier quinhentas milhas em direção ao noroeste. Os seus habitantes são sarracenos, adoradores de Maomé. Está sob o domínio de um conde e sujeita ao sultão de Aden.

A cidade fica à beira-mar e há um bom porto, onde se vêem ir e vir muitos navios, com muitos mercadores e grande quantidade de mercadoria. São trazidos para cá belos cavalos da Arábia e de outras redondezas que rendem aos mercadores grandes lucros. A cidade tem debaixo de si outras cidades e vilas. Aqui também se encontra boníssimo incenso. E vos direi como nasce. É produto de árvores não tão grandes, como pequenos abetos. Cortam-nos com uma faca em diversos pontos e daqueles talhos sai a gota, o incenso. E se podem deixar também as árvores sem cortá-las porque formam certas bolhas de goma e é incenso também aquele. Isto acontece pelo grande calor que faz.

Desse incenso como dos cavalos árabes que os mercadores trazem da Índia, faz-se grande comércio. Não havendo mais nada a dizer, partimos; falar-vos-ei sobre o golfo de Calatu. (POLO, 1990, p. 300) (tradução nossa)

Ao analisar os relatos que apresentam expressões de distância e temporalidade, podemos traçar elementos que aproximam as duas obras e que se fazem presentes no *Il Milione*:

"Deixado Campciu, do qual já contei, depois de um caminho de cinco dias para o leste em lugares nos quais se ouvem falar os espíritos, especialmente de noite, chegamos a um reino chamado Erginul." (POLO, 1990, p. 116) (tradução nossa)

"Cavalgando por três dias chega-se a uma cidade chamada Ciandu, construída pelo Gran Khan, hoje reinante, e que tem nome Kublai Khan. Nesta cidade foi edificado um palácio de mármore e pedra." (POLO, 1990, p.120) (tradução nossa)

"Cipangu é uma ilha a leste em pleno Oceano a mil e quinhentas milhas de terra firme. É uma ilha imensa. Os habitantes são de pele branca e têm belos modos: são idólatras e independentes; não reconhecem senhoria, somente a própria." (POLO, 1990, p.242) (tradução nossa)

Utilizando expressões semelhantes às encontradas no texto poliano, Calvino e também Gullar narram a chegada nas cidades, conforme observamos nos seguintes trechos:

"Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira" (*As cidades invisíveis*, p.11)

"A três dias de distância, caminhando em direção ao sul, encontra-se Anastácia" (*As cidades invisíveis*, p.16)

"A oitenta milhas de distância contra o vento noroeste, atinge-se a cidade de Eufêmia" (*As cidades invisíveis*, p.38)

"Depois de cavalgar cinco dias e cinco noites, sozinho, para o norte do povoado, onde meus dois companheiros haviam decidido ficar, extenuados com os atropelos da viagem..." (*Cidades Inventadas*, p.63)

"Na ponta de um promontório que abraça a baía de Minofagasta encontra-se a cidade do mesmo nome, fundada por pescadores de baleia, faz quatro séculos e meio." (*Cidades Inventadas*, p.47)

Outro fator que estabelece um diálogo entre as obras é o teor "fantástico" das narrativas. As descrições do texto medieval, narradas por meio de um olhar espantado e curioso frente a uma realidade tão diferente da européia da época, impressionaram os leitores e impressionam até hoje. Isso porque "Marco Polo descortina ao mundo europeu uma galeria de ritos, costumes, homens, animais, coisas, situações,

explorados com o tino atento e hábil do mercador-viajante"(IOZZI, 1998, p.39). Esse texto desperta em seus leitores o elemento pitoresco das suas descrições, criando um ar de "fantasia" diante das diferenças culturais tão bem exploradas pelo narrador. Um dos episódios mais conhecidos é o do "Velho da Montanha", que apresenta a lenda de um "profeta", o modo como ele convertia seus súditos e fazia deles assassinos. Assim narra Marco Polo, na sua apresentação da lenda:

O Velho da Montanha

É Muleete o famoso lugar onde morava o Velho da Montanha e com o mesmo nome são chamados os heréticos sarracenos. Dir-vos-ei a história do Velho como a mim, Marco Polo, a contaram outras pessoas.

Segundo a lenda, o Velho se chamava Alaodin. Ele havia construído entre duas montanhas, em um vale, um vasto jardim, o mais belo e o maior que se pudesse ver. Ali se encontrava toda a variedade de belos frutos, havia esplêndidas casas e palácios nunca vistos, ornados de ouro, com as pinturas de todas as coisas belas do mundo. Escorriam por certos cavaletes riosinhos de vinho, de leite, de mel e de água pura. Existiam mulheres e moças de suprema beleza, habilidosas no tocar todo instrumento, cantoras e dançarinas, mais excelentes que qualquer outra mulher, treinadas para fazer aos homens todas as carícias e afagos que se podem imaginar. O Velho dava a entender aos seus homens que aquilo era o Paraíso; e o havia construído assim porque Maomé havia dito que aqueles da sua religião, todos os que vão ao Paraíso, ali encontrará belas mulheres à vontade e rios de vinho, de leite, de mel, de água pura. Um jardim semelhante ao Paraíso de Maomé era aquele construído pelo Velho da Montanha e os sarracenos acreditavam de verdade que fosse o Paraíso.

Naquele jardim, porém, entravam somente aqueles que deviam transformar-se em assassinos. Havia no seu ingresso uma fortificação robusta para não temer as surpresas dos homens e era aquela a única via de acesso.

Na sua corte, o Velho contava com todos os jovens do país, dos doze aos vinte anos, aqueles, porém que mostravam ter aptidão ao manejo da arma. Todos esses sabiam por tê-lo ouvido dizer que o Paraíso prometido por Maomé era feito do modo que vos disse e acreditavam de verdade.

Ouçam agora. O Velho fazia entrar esses jovens no jardim em grupos de quatro, dez ou vinte por vez; e fazia assim: ordenava que fossem preparadas para eles certas bebidas que os adormeciam

rapidamente, assim adormecidos, os fazia adentrar naquele jardim onde acordavam.

Ao despertar, encontrando-se nas delícias daquele jardim e vendo tudo aquilo que vos disse, os jovens acreditavam que aquele era o Paraíso de verdade. Mulheres e moças estavam com eles, tocando e dançando muito alegres, e com isso se deliciavam o quanto queriam. Assim, os jovens tinham tudo aquilo que desejavam e por nada no mundo deixariam aquele Paraíso. (POLO, 1995, p.82-3) (tradução nossa)

O "fantástico" recriado pela narrativa medieval é utilizado por Italo Calvino através da estrutura da sua narrativa, uma estrutura múltipla, engenhosa e "fantástica". Essa recriação ocorre também nas descrições e nos acontecimentos das "cidades"; aqui, a ficção é o elemento motivador na construção do "fantástico" nas narrativas.

A importância desse clássico é reconhecida por inúmeros estudiosos e isso se dá porque segundo eles, Marco Polo "foi o primeiro homem da história moderna que soube viajar com os olhos abertos, tomado pelo entusiasmo a cada nova cidade encontrada, entusiasmo que aflora de sua narrativa" (IOZZI, 1998, p.39). Talvez seja por esse motivo e por todos os outros motivos aqui apresentados que o *Il Milione* é, até hoje, referência para tantos escritores, críticos e pesquisadores.

2.2 - A figura do narrador oral: um passeio pelas *Mil e uma noites*

Constatamos anteriormente a presença de duas figuras importantes para a contextualização do *Le città invisibili*, Marco Polo, o viajante, e Kublai Khan, o imperador. Essa contextualização adquire o formato de diálogos entre eles (discurso direto), constituindo verdadeiras "molduras" que introduzindo e fechando os capítulos, se distinguem por serem escritas em itálico. Nesses textos, Marco Polo está retratado como narrador das suas viagens perante Kublai Khan, o seu interlocutor inquieto. O cenário dos diálogos entre eles refaz os das fábulas orientais, pois que acontecem na "alta balaustrada do palácio real"; "após o pôr-do-sol, nos terraços do palácio real" e nos jardins. Além disso, os textos dessas molduras trazem as figuras de embaixadores persas, armênios e sírios, de mercadorias e objetos orientais, especiarias, pastores, caravanas, etc. Em meio a essa contextualização oriental, Marco, no papel de narrador das cidades, resgata o narrador oral, figura de grande importância na tradição.

Os elementos constituintes da moldura somam-se e possibilitam o movimento de retorno por meio da figura do narrador, e não só isso,

Aquele jogo produtor de sentidos, das possibilidades de leitura, é configurado numa situação narrativa que cria uma moldura dada pelo narrador (Marco Polo), pelo ouvinte (Kublai Khan) e pela matéria narrada (as cidades), elementos que determinam um enquadramento. Essa espécie de "narrativa enquadrada" remete à situação primitiva (arquetípica) do narrador, ao narrador da tradição oral. Cria com a figura fixada do narrador uma perspectiva clara e limites fixos dentro dos quais terá de mover-se. (GOMES, 1994, p.42)

A figura do narrador na tradição oral cumpre o seu papel através dos seus relatos, já que "o relato transmite um saber recebido como proveito e exemplo, conselho - saber ligado à possibilidade de continuação da história, que está sendo

narrada, colocando narrador e ouvinte no fluxo narrativo comum e vivo." (Gomes, 1994, p.43). Tal "fluxo narrativo" e a "continuação da história" são indícios que remetem à Scherazade das *Mil e uma noites*, "a figura emblemática do narrador da tradição oral" (Gomes, 1994, p.43) oriental.

Existem alguns fatores que aproximam os narradores Scherazade e Marco Polo ambos despertando a curiosidade e o envolvimento dos seus interlocutores, o sultão e Kublai Khan. Calvino identificou o "segredo" da narrativa de Scherazade e podemos reconhecê-lo nas narrativas de Marco Polo.

A arte que permite a Scherazade salvar sua vida a cada noite está no saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo. É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto. (CALVINO, 1990, p.51)

"O desejo de se ouvir o resto" aponta para a importância da isotopia temática da "memória" para inaugurar as séries. O tema "memória" conjuga não só os relatos de Marco nos textos da moldura, mas também, o passeio que ela permite pelos textos da tradição. Além disso, a "memória" desdobra-se na isotopia temática que forma essa série.

Este processo de "revisitação" confere à narrativa uma "reatualização", ou seja, notamos o entrelaçamento da tradição com o contemporâneo. Segundo Gomes, as "viagens de Marco Polo (...) organiza[m] realidades descontínuas numa suíte narrativa. No início abundam os signos de um Oriente fabuloso, o *Livro das maravilhas* ou das *Mil e uma noites*." (1994, p.52). Tudo isso marca o início da narrativa, contudo, pouco a pouco, modifica-se o repertório e a cidade contemporânea ganha espaço na narração.

Marco, ao encarnar o narrador da tradição oral, num cenário que resgata o espaço "fabuloso" do Oriente, traz para o seu interlocutor, o imperador Kublai Khan, todo o encantamento, o mistério e o inusitado, componentes das cidades narradas. As narrações de Marco são tão envolventes quanto as de Scherazade. No caso dela, as narrativas, o fio condutor entre elas e a espera da próxima narrativa, lhe garantiam a vida; já para Marco, as narrações permitiam manter "viva" na memória a sua cidade natal, Veneza, embora ele afirme: " - Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza." (p.92). Apesar de Veneza ser seu ponto de partida, Marco reconhece:

- As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se - (...) - Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco. (p. 82)

Assim, podemos concluir que até mesmo no objetivo das narrações de Marco, há uma consonância clara com a figura de Scherazade: ambos querem manter algo "vivo" efetivamente. A transmissão oral e a competência para articular variados enredos evidenciam-se também como outros traços de consonância entre esses famosos narradores.

2.3 - O Jogo Combinatório: Uma visita ao *Decameron*

Em seu ensaio sobre "Exatidão" no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Calvino revela um pouco das suas predileções,

Queria lhes falar de minha predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas, explicar meus escritos em função de minha fidelidade a uma idéia de limite, de medida... Mas quem sabe não será precisamente essa idéia de limite que suscita a idéia das coisas que não têm fim, como a sucessão de números inteiros ou as retas euclidianas? (p.82)

O gosto pela combinação é traduzido por Calvino no *Le città* por meio de uma "exatidão" de números e séries bem definidos e que geram uma multiplicidade na rede de conexões e combinações possíveis. A escolha de onze séries temáticas, desdobradas em cinco cidades cada e distribuídas, nos capítulos intermediários, numa ordenação fixa decrescente que obedece rigorosamente à ordem 5, 4, 3, 2, 1 somadas a dez cidades no primeiro e nono capítulo, com as respectivas funções de inaugurar e finalizar tais séries, mostram uma "composição geometrizarante" que define bem o gosto de Calvino.

A associação de números com temas ou ordenação e desenvolvimento temáticos é reconhecida num outro clássico, o *Decameron*, obra escrita por Boccaccio, provavelmente em 1353. O título da obra significa "dez dias" ou "dez jornadas". O *Decameron* apresenta um fio conectivo entre as narrativas, há nessa obra uma espécie de "moldura" (*cornice*) que entra em consonância com os variados temas desenvolvidos nas narrativas.

A narrativa conta a fuga de dez jovens no período em que a peste assolou Florença. São sete moças e três rapazes que se encontram e fogem; sua primeira parada é em uma vila e depois num belo palácio. O enredo obedece, também, a uma

formulação matematizada que define a obra, pois dez são os dias em que as narrativas são desenvolvidas e dez são os narradores. Além disso, para cada dia um "rei" ou "rainha" eleitos, "propõem um tema em torno do qual [são] desenvolv[idas] as tramas das narrativas individuais. Isso, porém, não acontece nem na primeira nem na nona jornada" (Pazzaglia, p.389) (tradução nossa).

A matematização não se detém nisso, a escolha dos números no *Decameron* carrega um simbolismo muito presente na Idade Média e esta ordenação determina também parte do enredo.

À variada invenção das novelas se contrapõe uma vontade ordenadora, que todavia não limita a livre representação da realidade, mas a inscreve em uma ordem aberta, de qualquer modo, na racionalidade. Em tal sentido, os motivos estruturais da moldura são mais de um: no número dos narradores (3) e das narradoras (7) é vista a alusão ao número perfeito, o três da Trindade, e àquele das virtudes teológicas e cardinais. Isso pode parecer estranho ao leitor moderno, mas o simbolismo do número era um elemento comum da cultura na Idade Média. (PAZZAGLIA, p.389) (tradução nossa)

Os temas das narrativas obedecem a uma sucessão rigorosamente distribuída nos dias, o que dá uma forma harmoniosa aos textos. Há dois dias de tema livre, os demais agrupam-se entre êxitos e fracassos: no amor, na aventura e na aquisição de algo muito desejado.

Podemos traçar paralelos de comparação entre a organização e distribuição dos temas do *Le città* e do *Decameron*, já que ambos se valem de uma estrutura rigorosamente ordenada, apoiada em números e definida pelas escolhas temáticas. No *Le città*, as onze séries temáticas são disseminadas ao longo do texto, apresentando a seguinte ordem: 1- "as cidades e a memória", 2- "as cidades e o desejo", 3- "as cidades e os símbolos", 4- "as cidades delgadas", 5- "as cidades e as trocas", 6- "as cidades e os olhos", 7- "as cidades e o nome", 8- "as cidades e os mortos", 9- "as cidades e o céu", 10- "as cidades contínuas" e 11- "as cidades ocultas". Cada série

desdobra-se em cindo cidades, sendo que as cidades que inauguram as séries finalizam os capítulos, do segundo ao oitavo (penúltimo) capítulo da obra.

Podemos perceber que não só os diálogos em forma de molduras são retomados por Calvino em sua obra, mas também, uma estrutura geometricamente harmonizada, dividida em temas definidos, porém, com um resultado que permite criar fios "invisíveis" de ligação entre os temas, dando ares ao jogo combinatório e à pluralidade figurativa. Esse tipo de inspiração é encontrado também no *Decameron*.

Os temas escolhidos por Boccaccio revelam o olhar do escritor em conformidade com a sua época, assim, o "ideal de vida cortês" e a "dignidade do espírito" ocupam as molduras. Isso se confirma porque,

Frente ao ideal idílico da moldura, aquele pacato e sereno conversar se acampa, de fato, nas narrativas, o mundo vasto e tumultuoso da vida real, com os seus contrastes e a multiplicidade de casos e aventuras. Boccaccio olha o homem, o recolhe da realidade, única que o interessa como artista, do seu viver terreno, com o moderar-se dos instintos e paixões, com a sua inteligência e capacidade de domínio sobre si mesmo e sobre as coisas, com as suas culpas, as suas fraquezas e a sua virtude, a sua apaixonada procura de sucesso e felicidade. É toda uma galeria de tipos humanos que desfila diante de nós, salta com retratos sintéticos e densos, mas sobretudo cultivada no ritmo rápido e incessante da ação. (PAZZAGLIA, p.390) (tradução nossa)

Não é diferente o olhar de Calvino sobre o homem, seus valores e suas ações diante do espaço da cidade; sobretudo, quando descobrimos que a cidade não se limita a ser o espaço ou o cenário de uma narrativa, mas que também atua, interfere e modifica as ações e os valores do homem.

2.4 - A Figura do Labirinto: O percurso até a cidade moderna

Como já vimos, o processo de "reinvenção" na representação literária mobiliza os movimentos da trajetória do retorno, recuperando, assim, o reencontro das figuras míticas. A mais evidente delas, em nossa pesquisa, é a figura do labirinto. Essa figura percorre toda a história da narrativa e chega até nós, numa configuração atualizada na imagem da cidade.

No texto literário, o conceito do labirinto pode assumir diferentes funções. O labirinto pode ser concebido como imagem do mundo físico ou psíquico ou como imagem da existência. No labirinto é possível perder-se, mas como Teseu, consegue-se percorrer as ruas tortuosas e encontrar a saída, pode-se alcançar a consciência de uma verdade ideal ou existencial. Nesse sentido, o labirinto pode funcionar como símbolo de iniciação. O labirinto pode ser concebido como imagem da criação artística. Ao pensar na dança labiríntica de Ariadne, percebe-se que essa dança funcionava, segundo o mito, como rito mágico ou fórmula de suplicação. De um lado, portanto, o labirinto do mundo, criação aparentemente caótica, sem forma e irracional (dionisiaca), de outro o labirinto como construção racional e intelectual - ordem ao invés de desordem ou, em outro caso, desordem calculada e premeditada ou, ao contrário, desordem contingente - cujo artista (Dédalo) procura contrapor-se às forças caóticas do mundo. É numa relação com essas duas funções do conceito que se pode fazer uma distinção bastante nítida entre os dois modos pelos quais o labirinto pode ser incorporado no texto literário: o primeiro é o nível temático, como imagem do mundo e da psique humana, o segundo nível é o textual e eventualmente metatextual, como imagem do texto literário mesmo e dos seus aspectos de estrutura e de escritura. (CHIMIRRI, 1987, p. 136) (tradução nossa)

É possível perceber essas duas funções no *Le città invisibili*, tanto o nível temático quanto o nível textual espelham o mito do labirinto. Calvino utilizou-se

várias vezes desse mito e nos seus ensaios "*La sfida al labirinto*" (O desafio ao labirinto), "*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*" (Apontamentos sobre a narrativa como processo combinatório) e "*Cibernetica e fantasmi*"⁴ (Cibernética e fantasmas), ele é o assunto principal.

A figura do labirinto conjuga alguns mitos que apresentam funções diferentes e que são explorados de maneira distinta nos textos literários. São os mitos de Teseu, ao lhe impor a problemática da escolha; de Ariadne, a doadora do fio "salvador"; de Dédalo, o engenhoso construtor e, do Minotauro, o monstro destruidor. Contudo, observamos que,

Quando a literatura evoca o labirinto, o mais patente destes motivos reside talvez na prova imposta a Teseu de escolher entre os vários caminhos para chegar até o Minotauro e depois para sair do labirinto. Seus passos de herói grego se abrem improvisadamente à multiplicidade dos percursos, à vertiginosa pluralidade dos possíveis. A tensão primária que o mito coloca em cena é então a tensão entre o uno e o múltiplo. (BRUNEL, 1995, p.413) (tradução nossa)

Essa tensão proposta pelo mito do labirinto é, na verdade, uma problemática que impõe a questão da escolha, pois,

Seja a ida ou o retorno, de fato, o fio mágico de Ariadne indica a única saída para seguir. Em outras palavras, o mito põe o problema da escolha, mas fornece ao mesmo tempo o instrumento para resolvê-lo; mostra a pluralidade, mas rapidamente depois opera a sua redução à unidade. (BRUNEL, 1995, p.413) (tradução nossa)

A multiplicidade do mito salta da dilatação para a contração, ou seja, cria uma movimentação interna que permite a exploração do texto literário nesses dois movimentos. Desse modo, podemos identificar as escolhas de Calvino frente à função do mito na obra literária, já que, para ele,

⁴ Todos reunidos no livro *Una pietra sopra* (1995)



O mito é a parte oculta de toda história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada, porque ainda faltam palavras para chegar até o fim. Para narrar o mito não basta a voz do narrador no ajuntamento tribal de cada dia: são necessários lugares e épocas especiais, reuniões reservadas: a palavra não basta, ocorre o concurso de uma reunião de signos polivalentes, isto é, um rito. O mito vive do silêncio além da palavra; um mito tácito. Faz sentir a sua presença no narrar profano, nas palavras quotidianas; é um vazio da linguagem que aspira as palavras no seu turbilhão e dá à fábula uma forma. (1995, p.212) (tradução nossa)

A conjugação de mito e da história é articulada na figura do labirinto. Nesse procedimento temos a imagem contemporânea da cidade, porque o engenho da construção do labirinto é recuperado pela motivação de construir a cidade. O plano e o percurso desenham o labirinto mítico que encontramos dentro da metrópole moderna.

A visitação ao mito traz, para a contemporaneidade, o percurso feito pela tradição e que chega até nós na configuração das imagens do labirinto, refletidas nas imagens contemporâneas da cidade, pois

A cidade moderna são os ecos do labirinto - presídio complexo de ruas cruzadas e rios aparentemente sem embocadura - onde a iniciação itinerante e o fio de Ariadne se mostram tênues ou nulos. Invertendo-se uma das interpretações do mito, o labirinto aqui não é trilha para chegar-se ao centro; é, antes, marca da dispersão. Indica a vitória do material sobre o espiritual, do perecível sobre o eterno. Ou mais, o lugar do descartável e do novo e sempre-igual. (GOMES, 1994, p.64)

As categorias que marcam a imagem da cidade são as de dispersão e concentração. A marca da dispersão enreda o cidadão num labirinto que se dilata num movimento centrífugo e ultrapassa o centro metropolitano, promovendo a criação e a expansão de outros centros ao redor desse. Já a marca da concentração reúne dentro das fronteiras da cidade, o mesmo fenômeno urbano que caracteriza o

labirinto, um espaço único capaz de criar inúmeras possibilidades de saída e de leitura.

No *Le città invisibili*, notamos que a utilização dessa figura ocorre de duas maneiras, que conjugam as marcas de dispersão e de concentração. Primeiramente, temos o plano temático, que se dilata e transforma cada cidade em uma espécie de labirinto em miniatura. Na outra maneira, temos

A estrutura do labirinto [que] se reflete também no nível de organização textual. O texto é organizado segundo um número limitado de paradigmas temáticos. O paradigma das "cidades e a memória" se alterna com os das "cidades e os desejos", das "cidades e os símbolos", das "cidades delgadas", etc. O procedimento de alternância é combinado com o da multiplicidade: cada paradigma ocorre cinco vezes. Ao mesmo tempo se realiza um processo progressivo de exclusão e inclusão. De tal modo que os primeiros paradigmas (como a "memória", o "desejo", os "símbolos") são gradualmente substituídos por novos paradigmas que tornam a remeter à extensão da metrópole moderna. É evidente que tal construção impede uma leitura linear. A cada passo do seu percurso, o leitor é obrigado a deixar e a retomar os vários fios temáticos. Nessa perspectiva, a estrutura labiríntica é comparável à de um tecido ou de uma rede. (CHIMIRRI, 1987, p.148-149) (tradução nossa)

A investigação dos paradigmas que compõem a obra será apresentada posteriormente, numa configuração que procurará justificar as escolhas, as figuras e as redes de significação que estruturam tais paradigmas. Assim, diante dessa "estrutura labiríntica" que preenche os níveis temático e textual, percebemos o jogo combinatório, que se abre às várias possibilidades. Para Calvino,

... a literatura é, sim, jogo combinatório que segue as possibilidades implícitas no próprio material, independentemente da personalidade do autor, mas é jogo que a um certo momento encontra-se investido de um significado inesperado, um significado não objetivo (...) de tal forma a colocar em jogo o que, em um outro plano está no coração do autor ou da sociedade à qual ele pertence. (1995, p.214-215) (tradução nossa)

Não só o jogo combinatório soma-se à configuração do labirinto, mas também a predileção de Calvino pelas formas geométricas. Dessa forma, observamos que o uso dessas formas estende-se à organização textual e auxilia na construção do labirinto.

A melhor configuração para a imagem da cidade encontra-se no labirinto. Sua modernidade, sua estrutura e topografia revisitam a tradição por meio desse mito. A soma da composição dessa obra abre-se para uma visão disfórica da imagem da cidade, pois "as cidades tomam naturalmente a forma da moderna metrópole labirintica, onde a principal tensão emotiva reside na solitude e na falta de comunicação." (Frye, 1977, p.156). No texto de Calvino, no progredir dos diálogos entre Marco e Kublai, a focalização de cidades infernais, traduz a "tensão" que está além da oposição clássica de campo e cidade, nesse "jogo dialogal"

Dramatiza-se aqui, a pólis perversa, a cidade que perdeu o seu métron, campo fértil da crise urbana contemporânea. A cidade descentrada, labirintica, babélica - da desorientação dos sentidos -, que não se deixa ler. As formas foram esgotadas; diluíram-se as redes de relações que as engendraram; são retículos sem início nem fim, sua armadura desmoronou-se. (GOMES, 1994. P. 53)

Renato Cordeiro Gomes, estudioso das representações da cidade na literatura, conclui sua referência ao mito na imagem da cidade através das afirmações de Borges e Benjamin:

Assegura ainda Borges, referindo-se ao labirinto, que "um edifício construído para que alguém se perca, é símbolo inevitável da perplexidade". Caso se considere este edifício como metonímia, vemos simbolizada aí a cidade moderna, criação do homem, produto da técnica, da qual ele se torna prisioneiro e na qual se perde. Daí a perplexidade desse homem que se "aventura" pelo desenho intrincado da cidade-labirinto: ele, o indeciso, o hesitante, o irresoluto, está envolvido por muitas ramificações - não sabe que caminho tomar. "O labirinto é a pátria do hesitante. O caminho

daquele que teme chegar ao fim, facilmente desenhará um labirinto". já dissera Benjamin. E acrescenta: "A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto". (GOMES, 1994, p.64)

Assim, podemos concluir que o percurso através do labirinto estende-se ao conceito de literatura e metaforiza o desejo de dar ao texto literário a multiplicidade de saídas, de interpretações, de leituras possíveis e imagináveis, buscados por Calvino na composição dessa obra. Além disso, percebemos que as isotopias da perda e da confusão, presentes no labirinto, constituem os fios de significação que se entrelaçam na figura da cidade moderna, dando-lhe o caráter disjuntivo e disfórico inerente à matriz de que decorrem.

2.5 - O Retorno à História : Uma Paródia

Como ressaltamos anteriormente, o movimento de retorno estabelecido pela obra de Gullar não visita os textos da tradição; seu retorno se dá na História, ou seja, em acontecimentos que ganharam seus registros na História do homem. Na verdade, Gullar parodia esses acontecimentos, tentando preencher as lacunas destes fatos, com humor, fantasia e muita ironia. Isso porque "a paródia não é a destruição do passado, na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo." (Hutcheon, 1991, p.165). Será, portanto, dentro desse "paradoxo" que as narrativas se apresentarão.

Selecionaremos três narrativas que evidenciam esse tipo de retorno à História e procuraremos verificar os procedimentos narrativos utilizados por Gullar para parodiar. Deste modo, começaremos por Mori, a vigésima cidade da obra.

Identificamos na cidade de Mori um dos episódios mais tristes do século XX, a queda da bomba em Hiroshima em 1945. Já na sua apresentação, numa debreagem enunciativa, observamos o estado da cidade: "o país estava em guerra." (p.89). Sua localização a descreve como uma cidade que possuía um "importante porto de mar" (p.89) e na sua estrutura, "grande parte da cidade era constituída de casas de madeira" (p.89); são as primeiras informações a seu respeito.

Temos uma visão disfórica do estado da cidade, que vivia debaixo de "bombardeios aéreos" e que precisava precaver-se contra os incêndios constantes. A seleção de "aquela manhã" e a precisão do horário "oito horas", são designadas, primeiramente, para mostrar a rotina da cidade: o trabalho nas fábricas, crianças indo à escola, homens e mulheres ao trabalho. Entretanto, em meio a essa rotina, "ninguém prestou atenção ao ruído débil de um avião que estava agora em cima da cidade, a nove mil metros de altura*." (p.89). O asterisco da citação aponta para a nota ao lado da narrativa, que explica o acontecimento:

Tampouco sabiam os habitantes de Mori, que os deuses, reunidos, confabularam meses atrás sobre seu destino: "Ensinemos a esses pigmeus a força dos deuses", disse Smith, senhor do aço. Lethaby, deus do petróleo, cujo poder era por todos temido, queria resguardar seus interesses na pequena Mori: "Seria cruel demais. Destruiríamos milhares de vidas, pessoas inocentes, inclusive crianças."

"Mas eles se atreveram a agredir minha filha Pérola", argumentou Clifton, o deus alado, senhor das fortalezas-voadoras. "Não posso tolerar isso."

"Será em agosto, dia 6", decidiu Troyman, o deus dos deuses, que presidia a reunião. "Nesse dia, às oito da manhã, o fogo dos céus cairá sobre eles." (p.89-90)

A "filha Pérola" a que os deuses se referem é uma remissão irônica ao ataque japonês ao porto de Pearl Harbour, onde os japoneses destruíram boa parte da esquadra americana do Pacífico, motivando, então, a entrada dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial.

Notamos que o lugar do vazio da História é preenchido pela narrativa por meio da criação e da suposição das falas que determinaram o acontecimento fatal. A indignação pelo fato e a ironia se manifestam na escolha dos termos utilizados para demonstrá-lo. Na reunião, "os deuses" "confabularam" e decidiram o destino dos "pigmeus"; sendo assim, a ironia instaura a crítica diante da posição dos Estados Unidos na decisão de atacar Hiroshima, uma vez que os tais "deuses" são os magnatas americanos do aço e do petróleo.

A substituição dos governantes dos Estados Unidos por "deuses" é obviamente irônica já que procura explicar as razões que implicaram ação tão danosa; assim, Gullar afirma:

O crescimento da civilização industrial, o acelerado progresso tecnológico e científico determinarão a obsolescência de Satã e dos serafins, empurrando o homem moderno a buscar nas condicionantes objetivas da vida social ou nas profundezas do inconsciente as causas de seu comportamento. (GULLAR, 1989, p.9)

A descrição da queda da bomba mais parece um depoimento de um dos verdadeiros sobreviventes, devido a sua precisão figurativa. Observemos:

A bomba caiu exatamente no centro de Mori, onde se erguiam os grandes edifícios. Fez-se um clarão dez milhões de vezes mais forte que a luz da manhã. Tetos, paredes, pessoas, móveis, postes, veículos, árvores foram subitamente vaporizados e, feitos poeira, aspirados para o alto, formando um cogumelo de vários quilômetros de altura, enquanto um ciclone, rápido como um soco, demoliu a cidade, e um calor cósmico derreteu o ferro, a madeira, o asfalto, a pedra, a carne humana. (p.90)

Os efeitos radioativos da bomba também são descritos. E não param aí, a finalização da narrativa mostra que "Mori não morreu" (p.90): os sobreviventes a reconstruíram e fizeram "dela um centro de paz e cultura." (p.90). Essas informações não são diferentes do que realmente sabemos sobre a cidade de Hiroshima, tanto a descrição da queda da bomba até a recuperação da cidade são identificados na História. Todavia, o que se diferencia da História está nos "arredores da cidade", onde

os turistas poderão também admirar alguns exemplares de peixes que viraram pássaros e vivem agora trepados em árvores. Ou, se tiverem sorte, toparão numa esquina da cidade com um homem cujo cabelo, em lugar de crescer na cabeça, cresceu na testa e nos solados dos pés. (p.90-1)

Desta forma, as anomalias causadas pela radiação da bomba são exploradas na narrativa, ganhando, contudo, uma dimensão figurativa inusitada.

Notamos que a escolha do nome "Mori" para essa cidade nada tem de aleatória, pois a palavra "Mori" está anagramatizada dentro da palavra "Hiroshima". Temos, portanto, uma redução muito significativa diante de tal escolha.

Passaremos agora a analisar a cidade de Iscumbria, décima-terceira cidade da obra.

Dois são os indícios que ligam Iscumbria à Roma Antiga, o primeiro é a sua reconhecida beleza e o segundo é o episódio que traz a figura de Nero ao atear fogo na cidade. Mais uma vez, perceberemos que as lacunas deixadas pela História serão preenchidas pela ironia da construção literária.

A indignação pelo ato surge na enunciação, que traz para o presente o fato ocorrido há "vinte e três séculos", assim, "até hoje ninguém entendeu por que Adilimandro, o conquistador, foi tão implacável com Iscumbria, a mais bela cidade jamais construída pelo homem." (p.55)

Buscam-se várias razões para justificar tal feito, a crença compartilhada diz que "alguns afirmam" que a descendência de Adilimandro está ligada à figura de Axeminio, "rei morto por Dúlio I, fundador de Iscumbria." (p.55). Essa hipótese se baseia nas seguintes informações:

Talvez para compensar sua origem plebéia e apagar o crime que cometera, iniciou a construção de uma nova capital, cuja beleza deveria deslumbrar a todos. Ao destruir Iscumbria, duzentos anos depois, Adilimandro estaria vingando a morte de seu ancestral e desfazendo a afrontosa farsa com que Dúlio e seus descendentes buscaram ocultar um crime hediondo. (p.55-6)

Ao construir Iscumbria, Dúlio trouxe os "mais famosos arquitetos e artistas daquela época" (p.56) e isso transformou a cidade numa "espécie de síntese surpreendente da arte de numerosos povos." (p.56). Daí a sua tão admirada beleza. Seus sucessores continuaram a construir "novos palácios e jardins suspensos". Contudo, "para custear tanta beleza e luxo, as cidades dominadas pelos mineus tinham de pagar impostos escorchantes, o que provocava crescente revolta, cujas manifestações eram esmagadas a ferro e fogo." (p.56)

Adilimandro rendeu Iscumbria "só após dois anos de avanços e recuos" (p.57). Depois da tomada da cidade, Adilimandro resolveu comemorar sua vitória dando uma grande festa no "palácio central de Iscumbria".

E foi durante essa festa, quando já estavam todos excitados pela bebida, pela dança e pelos cânticos, que Fiza, uma prostituta de enfeitiçante beleza, que acompanhava Adilimandro em suas campanhas, começou a bradar que Iscumbria devia ser incendiada, do mesmo modo que os mineus haviam feito com a sua cidade natal. O discurso de Fiza foi ovacionado pelos convivas com tal entusiasmo que Adilimandro decidiu naquele momento iniciar ele mesmo o incêndio da cidade. E foi o que fez. Mal pôs fogo ao primeiro edifício, logo seus soldados se espalharam pelas ruas com tochas acesas nas mãos, a provocar incêndios, a matar a população e saquear os templos, palácios e residências. Os dignitários da cidade, vestidos de suas melhores roupas, jogavam-se para a morte

do alto dos edifícios e das muralhas. Em pouco tempo, Iscumbria era um monte de ruínas fumegantes. (p.57)

A descrição do episódio que destruiu Iscumbria é uma nítida paródia do acontecimento registrado pela História, quando Nero incendiou Roma, uma das mais belas cidades da sua época. Não há registros históricos que evidenciem as razões que levaram Nero a tomar tal atitude. A História justifica sua ação através do contexto que Roma vivia na época, ou seja, Roma estava vivendo o início da sua decadência, após tantos anos de domínio. Somam-se ao contexto histórico a vaidade e a tirania de Nero, um dos imperadores mais extravagantes da História. Dessa forma, numa tentativa de responder ao vazio deixado pela História, a narrativa, além de parodiar o fato, dá-lhe as circunstâncias e razões para justificar tal ação.

Indignada com essa ação, a população ainda se pergunta:

Terá sido essa a verdade? A destruição da mais bela cidade do mundo se deveu ao discurso de uma prostituta e ao rompante de um rei embriagado? Ou terá sido simplesmente o castigo que lhe foi imposto por ter ela vendido tão caro a sua rendição? (p.58)

A própria população respondeu a essa pergunta, afirmando,

Qualquer que seja a resposta a essa pergunta, em nada mudará o sentimento de perda que ainda hoje nos assalta quando contemplamos, sob o céu eterno e mutável, os restos da cidade ainda tismados pelo fogo que a consumiu. (p.58)

O "sentimento de perda" e o questionamento que rondam acontecimentos comprovados historicamente, como esse, saltam de geração em geração. Sem resposta, qualquer que ela seja, a imaginação sempre buscará costurar e preencher os "vazios" deixados pelo relato histórico.

A última cidade que analisaremos é Texclx, oitava cidade da obra. Nessa cidade, verificaremos que será parodiado o fim do Império Asteca. A narrativa aponta para vários indícios que nos permitem reconhecê-la na paródia.

O primeiro deles está no nome: Texclx se revela como uma redução do nome Tenochtitlán, a cidade que era o coração do Império Asteca. O nome do seu último imperador é retomado pelo com o mesmo processo: Moczetl seria uma redução do nome Moctezuma.

O início da narrativa reconta a chegada dos europeus à cidade,

Quando os conquistadores, depois de atravessarem o oceano desconhecido, depararam com Texclx, não acreditaram no que seus olhos viam: era inconcebível que naquelas terras remotas houvesse civilização capaz de construir uma cidade tão grande e bela quanto Veneza ou Paris. (p.35)

A primeira nota de rodapé traz um texto em espanhol que pertenceria ao livro *Historia verdadera de la nueva tierra* de Días del Castillo. O assunto dessa nota é o encantamento dos conquistadores. A segunda nota traz uma referência presente nos registros históricos, a organização da cidade, eles revelam,

Mas foram sobretudo os mercados, freqüentados diariamente por cerca de sessenta mil pessoas, que mais surpreenderam os conquistadores. Ficaram fascinados com a quantidade incrível de ouro, prata, pedras preciosas, plumas coloridas, frutas tropicais e tecidos caprichosos que se encontravam à venda naqueles lugares. (p.35)

A História tem o registro desse fascínio diante da organização dos astecas por meio de um dos europeus que estava na expedição que lá chegou. E aqui encontramos outra evidência a respeito da paródia de Tenochtitlán, pois tal registro é feito por Bernal Diaz, e o livro citado logo acima tem como autor Días del Castillo. Bernal Diaz afirmou:

Chegando à praça do mercado... ficamos espantados com o grande número de pessoas, a quantidade de mercadorias e com a regularidade e a boa organização que prevalecia... Todo tipo de mercadoria... tinha seu lugar fixo marcado para ela.⁵(p.15)

A enunciação identifica a cidade de Texclx como "centro do império izna" e, sobre seus imperadores, informa:

Os tiranos se sucediam, morriam de velhice ou eram assassinados. O poder passava das mãos de uma família para as mãos de outra, mas a relação entre a capital e o resto do império não se alterava: Texclx crescia, multiplicavam-se suas ruas, seus palácios, seus templos e túmulos suntuosos, cuja construção exauria a seiva dos homens e dos povoados distantes. Texclx esplendia riqueza e luxo, enquanto as demais cidades eram submetidas à servidão e à fome para mantê-la. (p.36)

A História registra em Tenochtitlán um comércio de escravos; eram grupos inferiores na sociedade asteca ou prisioneiros capturados em batalhas. A sociedade era dividida em clãs e o poder centrava-se na nobreza.

A religiosidade é outro elemento explorado na paródia. A enunciação revela-se parcial ao apresentar os deuses que regiam a cidade; observamos isso neste trecho:

... uma fé supersticiosa em Tzolx, deus pacífico que ensinara aos homens o trabalho artesanal e o cultivo de terra. Até que um dia, vindos do norte, chegaram ao planalto de Uxl as tribos irls, que pregavam a guerra e negavam qualquer poder a Tzolx; ocuparam Texclx, formaram um exército poderoso e subjugaram as demais cidades. Seu deus era Gyrr - o sol -, que exigia anualmente o sacrifício de centenas de jovens, cujos corações eram arrancados e queimados ao amanhecer, a fim de que o sol, assim alimentado, nunca se apagasse. As províncias ficaram obrigadas a enviar oitenta por cento de sua riqueza a Texclx e os jovens para o sacrifício anual. Quem se rebelasse seria esmagado pelo exército do imperador. (p.36)

⁵ Wood, T. *Desvendando a História - Os Astecas*. 1994

Entre os numerosos deuses da mitologia asteca, *Hiutzitopochtli* era o deus do sol e da guerra e *Tlaloc*, o deus da chuva e da fertilidade; eram essas as divindades mais cultuadas por esse povo. Já os sacrifícios humanos eram similares aos que atesta a narrativa e o objetivo era o de, realmente, satisfazer a vontade dos deuses para que não faltassem as providências de sobrevivência ligadas à natureza ou para vencerem os inimigos.

Os astecas viviam de acordo com o que acreditavam ser as formas de agradar os deuses; caso as cerimônias não fossem realizadas na época e com as oferendas corretas, os deuses poderiam zangar-se e lançar inúmeras punições sobre eles. Pairava sobre os astecas uma lenda, de que o deus *Quetzalcoatl* voltaria do leste e destruiria todo o império. Os registros da História confirmam a mais surpreendente coincidência, já que no final de um dos ciclos astecas, diversos acontecimentos terríveis ocorreram e não só isso, *Moctezuma*, o imperador da época, acabara de receber notícias de que desconhecidos aportavam em *Tenochtitlán*. Tratava-se, na verdade, de *Hernán Cortés*, soldado espanhol que liderava uma expedição ao continente americano ainda não explorado.

Moctezuma, contudo, estava diante de um grande dilema, seria aquele desconhecido o deus vingador? Somente depois de perceber que os desconhecidos eram humanos e não deuses, *Moctezuma* e os soldados reagiram na batalha que resultou no fim do império asteca. A chegada dos europeus é recontada por Gullar da seguinte maneira:

A rocha era o navio dos europeus. Quando o comandante da frota invasora chegou ao palácio e encontrou *Mocztel*, este lhe disse: "Estávamos à sua espera. O império izna é seu." (p.38)

Só sabemos o que ocorreu depois através da nota de rodapé que esclarece os acontecimentos posteriores e narra o fim do império, nos seguintes termos:

Mocztel foi levado para o cárcere e os europeus iniciaram o massacre de seu povo. Quando os habitantes de Texcxl se rebelaram, os invasores, tentando acalmá-los, trouxeram Mocztel da prisão para que ele, de uma das sacadas do palácio, falasse a seus súditos. Mal Mocztel começou o discurso, pedindo ao povo que se submetesse aos conquistadores, uma pedra lançada por um popular atingiu-o na frente e o matou instantaneamente. (p.38)

Constatamos, nessa narrativa, um maior grau de indícios históricos comprovados. O vazio e a lacuna deixados pela História são preenchidos por contextos coerentes e plausíveis para uma lógica do senso comum. Concluimos, portanto, que as narrativas anteriores apresentam uma maior liberdade de criação, pois as lacunas deixadas pelos registros históricos permitiram o seu preenchimento com fatos ou ações mais fantasiosas.

Desta maneira, notamos que

A linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo fato da mesma forma: a simples escolha dos pormenores a serem narrados, a ordenação dos fatos e o ângulo de que eles são encarados, tudo isso cria a possibilidade de mil e uma histórias, das quais nenhuma será a "real". Sempre estará faltando, na história, algo do real; e muitas vezes se estará criando, na história, algo que faltava no real. Ou melhor, algo que, ao se produzir na história, revela uma imperdoável falha no real. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105)

Podemos concluir que o movimento de retorno das *Cidades Inventadas*, além de possuir um ponto específico, a História comprovada, tem também o exercício de criar em suas lacunas, a possibilidade de reverter a "imperdoável falha" do "real", ou seja, a criação procura desvendar o que a História, enquanto "discurso verdadeiro", não foi capaz de registrar.

III- O QUADRO DA ENUNCIÇÃO

3.1- Mudanças e desvios: um enquadramento.

A estrutura do texto em capítulos de uma narrativa, os quais são iniciados e finalizados por frases que apresentam Marco Polo e Kublai Khan dialogando.

O estudo da enunciação nas obras escolhidas revela muito a respeito das questões individuais dos projetos que as englobam, bem como da constatação de consonâncias que giram em torno do procedimento de narrar a imagem da cidade. Para quem está na cidade, três são os olhares que podem determinar sua narração: 1) quem a percorre; 2) quem a visita ou 3) quem a habita. Nosso interesse está nesses três possíveis trajetos e nos recursos utilizados pelas narrativas para compor a personificação ou cenário das cidades. Além disso, procuraremos investigar a possibilidade que esta análise nos garante de detectar a construção da multiplicidade, do jogo combinatório, de ecos da tradição e dos efeitos de sentido gerados pelas escolhas ou mudanças de debruçamentos. Para tanto, além de analisarmos as questões colocadas acima, verificaremos a diferenciação do olhar sobre as cidades, o andamento da narração e o tom diferencial das narrativas. Em meio a essas análises, entrelaçaremos os pontos de junção e os procedimentos semelhantes empregados em ambas as obras.

É preciso salientar um elemento de diferença crucial presente no *Le città invisibili* e que não é encontrado no *Cidades Inventadas*; são os diálogos entre Marco Polo e Kublai Khan. Não há nada parecido na obra de Gullar, nenhum contexto que preceda ou contextualize formalmente a instauração das cidades. Já os diálogos, na obra de Calvino, são recursos importantes para a análise da narrativa, principalmente no estudo da enunciação. Iniciaremos nossa investigação por eles e depois passaremos a analisar o procedimento enunciativo nas cidades e o entrelaçamento delas nas obras em questão.

3.1- Molduras e descrições: um entrelaçamento.

A estrutura do *Le città* constitui-se de nove capítulos, os quais são iniciados e finalizados por textos que apresentam Marco Polo e Kublai Khan dialogando, somando ao todo dezoito textos. Esses textos diferenciam-se das narrações das cidades, numa primeira instância, graficamente, pois são escritos em itálico; posteriormente, porque colocam em cena o narrador das cidades (Marco Polo) com o seu interlocutor (Kublai Khan), num processo que evidencia uma gradação na comunicação entre os atores e depois, uma constatada abstração, também gradual, nos diálogos realizados. É preciso ressaltar que o "diálogo não é o limiar da ação mas a própria ação." (Bakhtin, 1997, p.256). Portanto, Marco Polo e Kublai Khan se fazem conhecer pelos conteúdos tratados nos diálogos: as descrições de Marco, os pensamentos de Kublai, os questionamentos, as dúvidas e os confrontos entre ambos adquirem uma certa profundidade filosófica, na medida em que eles chegam a questionar a própria existência, como podemos observar no trecho:

Polo: ... Pode ser que os terraços deste jardim só estejam suspensos sobre o lago das nossas mentes...

Kublai: ... E por mais longe que as nossas atribuladas funções de comandante e de mercador nos levem, ambos tutelamos dentro de nós esta sombra silenciosa, esta conversação pausada, esta tarde sempre idêntica.

Polo: A menos que não se dê a hipótese oposta: que aqueles que se afoam nos acampamentos e nos portos só existem porque nós dois pensamos neles, fechados neste tapume de bambus, sempre imóveis.

Kublai: Que não existem o esforço, os gritos, as pragas, o fedor, mas apenas esta azaléia.

Polo: Que os carregadores, os pedreiros, os lixeiros, as cozinheiras que limpam as entranhas dos frangos, as lavadeiras

inclinadas sobre a pedra, as mães de família que mexem o arroz aleitando os recém-nascidos, só existem porque pensamos neles.

Kublai: Para falar a verdade, jamais penso neles.

Polo: Então não existem.

Kublai: Não me parece ser essa uma conjectura que nos convenha. Sem eles, jamais poderíamos continuar balançando encasulados em nossas redes.

Polo: Devemos rejeitar a hipótese, então. Portanto, a hipótese verdadeira é outra: são eles que existem, não nós.

Kublai: Acabamos de demonstrar que, se nós existíssemos não existiríamos.

Polo: Eis-nos aqui, de fato. (p.109-10)

Esse tipo de diálogo entre Marco e Kublai só ocorre depois de um processo de aquisição da língua tártara por Marco e reflete a profundidade das discussões realizadas por eles, numa abstração gradual que percorre os textos dos diálogos.

Os textos em *itálico* formam uma espécie de moldura que antecipa a narração das cidades e cria o contexto para a inserção de um narrador permanente na figura de Marco Polo e de um interlocutor que interage constantemente com ele, que é Kublai Khan, grande interessado nas narrações de Marco, pois elas anunciam a amplitude do seu império. Essa técnica encontra ecos na tradição literária e pode ser chamada de moldura, como vimos anteriormente. Sendo assim, percebemos que os diálogos que emolduram a narrativa criam o contexto que permite a inserção e a coerência para a apresentação das cidades.

As molduras também expõem uma organização sistemática, na qual é possível depreender dois tipos distintos de enunciação: o primeiro é uma debreagem enunciva e o segundo é o diálogo apresentado em discurso direto. É notável a presença de vozes distintas que tecem a enunciação, questão à qual voltaremos mais adiante. A estrutura das molduras em *itálico* coloca somente os capítulos I e IV constituídos de pura enunciação debreada enunciva e os capítulos XIII e XIV formados puramente de diálogos; os demais utilizam-se dos dois procedimentos.

É preciso, antes de mais nada, esclarecer como a semiótica compreende o processo de enunciação e quais os procedimentos de projeção por ela desenvolvidos.

"A enunciação produz o discurso e, ao mesmo tempo, instaura o sujeito da enunciação." (Barros, 1988, p.74). Dentro do simulacro da enunciação, não somente a instauração do sujeito é importante, outros elementos precisam ser levados em consideração, pois

Como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do "sujeito", tomado como ponto de referência. Assim, espaço e tempo estão em dependência do *eu*, que neles se enuncia. O *aqui* é o espaço descrito do *eu* e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato de enunciação que o descreve. A partir desses dois elementos organizam-se todas as relações espaciais e temporais. (FIORIN, 2001, p.42)

A organização inscrita no processo de instauração de pessoa, espaço e tempo tem um mecanismo nomeado *debreagem*, ou seja,

Debreagem é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base, com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo (GREIMAS E COURTÉS, s.d., p.79).

O mecanismo de *debreagem* é constituído de dois tipos distintos: a enunciativa e a enunciva. "A primeira é aquela em que se instalam no enunciado os actantes da enunciação (*eu tu*), o espaço da enunciação (*aqui*) e o tempo da enunciação (*agora*)" (Fiorin, 2001, p.43-4). Já a segunda, "a *debreagem* enunciva é aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*).". (Fiorin, 2001, p.44).

Vale salientar que "a *debreagem* enunciativa e a enunciva criam, em princípio, dois grandes efeitos de sentido: o de subjetividade e o de objetividade" (Fiorin, 2001, p.45). As escolhas discursivas propostas pelo *Le città* englobam o efeito de objetividade e realidade, pois, além da *debreagem* enunciva que apresenta um foco privilegiado na apresentação das coordenadas de pessoa-espaço-tempo, o uso do

diálogo é de fundamental importância para garantir e somar-se a esse efeito; a presença do diálogo marca também a debreagem interna, ou seja,

Trata-se do fato de que um actante já debreado, seja ele da enunciação ou do enunciado, se torna instância enunciativa, que opera, portanto, uma segunda debreagem, que pode ser enunciativa ou enunciva. É assim, por exemplo que se constitui um diálogo: com debreagens internas, em que há mais de uma instância de tomada da palavra. Essas instâncias subordinam-se umas às outras: o *eu* que fala em discurso direto é dominado por um *eu* narrador que, por sua vez, depende de um *eu* pressuposto pelo enunciado. Em virtude dessa cadeia de subordinação diz-se que o discurso direto é uma debreagem de segundo grau. (FIORIN, 2001, p.45-6)

Ao delegar voz aos actantes Marco Polo e Kublai Khan, o narrador tem a intenção de, por meio do diálogo, criar uma ilusão de realidade. Bakhtin ressalta a importância do "discurso direto dos heróis", pois para ele,

O tipo mais típico e difundido de discurso representado e objetificado é o discurso direto dos heróis. Este tem significação objetiva imediata mas não se situa no mesmo plano ao lado do discurso do autor e sim numa espécie de distância perspectiva em relação a ele. Não é apenas entendido do ponto de vista do seu objeto mas ele mesmo é o objeto da orientação enquanto discurso característico, típico, colorido. (BAKHTIN, 1997, p. 186-7)

Além disso, a utilização dos diálogos e dos textos em debreagem enuncia forma na obra uma tessitura que busca na coerência das estratégias utilizadas confirmar o efeito de realidade gerado por elas. Isso só é possível por meio da inserção da debreagem interna:

As debreagens internas são responsáveis pela produção de simulacros de diálogos nos textos, pois estabelecem interlocutores, ao dar voz a atores já inscritos no discurso. A debreagem de 2º grau cria uma unidade discursiva denominada discurso direto e proporciona ao enunciatário a ilusão de estar ouvindo o outro, ou seja, suas "verdadeiras" palavras. (FIORIN, 1996, p.46)

É importante notar uma evolução comunicativa entre Marco e Kublai. A moldura que finaliza o primeiro capítulo evidencia o modo pelo qual Marco havia começado a realizar seus relatos a Kublai. Como todos os seus embaixadores vinham de lugares distintos, cada um expressava-se como podia, todos se dirigiam a Kublai através de *"línguas incompreensíveis"*; assim, *"somente por meio de olhos e ouvidos estrangeiros o império podia manifestar a sua existência para Kublai."* (p.25)

Os relatos dos seus súditos buscavam informar a dimensão do império a Kublai. Todos eram ouvidos no *"palácio real de Kemenfu e aos jardins de magnólia em cuja sombra Kublai passeava enquanto ouvia os seus longos relatos."* (p.25); todos eram atenciosamente ouvidos,

Mas, quando o relatório era feito pelo jovem veneziano, entre o imperador e ele estabelecia-se uma comunicação diferente. Recém-chegado e ignorando completamente as línguas do Levante, Marco Polo não podia se exprimir de outra maneira senão com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraindo dos alforjes... (p.25)

Contudo, no mesmo texto, observamos a evolução de Marco na aprendizagem da *"língua tártara"*; assim, temos:

Com o passar das estações e das missões diplomáticas, Marco adestrou-se na língua tártara e em muitos idiomas de nações e dialetos de tribos. As suas eram as narrativas mais precisas e minuciosas que o Gran Khan podia desejar, e não havia questão ou curiosidade à qual não respondessem. Contudo, cada notícia a respeito de um lugar trazia à mente do imperador o primeiro gesto ou objeto com o qual o lugar fora apresentado por Marco. (p.26)

O texto que encerra o segundo capítulo retoma o momento da chegada de Marco e a sua peculiaridade nos relatos é novamente ressaltada, pois o texto inicia-se como dando continuidade aos textos dos outros capítulos: *"... Recém-chegado e*

ignorando totalmente as línguas do Levante, Marco Polo só podia se exprimir extraindo objetos de suas malas" (p.41). Mais uma vez, o caráter gestual é enfatizado na comunicação entre os dois. Nesse momento, revela-se a dificuldade de Kublai para o total entendimento dos relatos de Marco, já que *"nem sempre as relações entre os diversos elementos da narrativa resultavam claras para o imperador; os objetos podiam significar coisas diferentes"* (p.41). A imprecisão do relato procedia do desconhecimento da língua utilizada e isso, num primeiro instante, apesar de não permitir uma relação "perfeita" entre os objetos apresentados e a intenção de Polo ao descrevê-los, não causava irritação ao imperador, ao contrário,

...Kublai considerava valioso em todos os fatos e notícias referidos por seu inarticulado informante era o espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras. As descrições das cidades visitadas por Marco Polo tinham esse dom: era possível percorrê-las com o pensamento, era possível se perder, parar para tomar ar fresco ou ir embora rapidamente. (p.41)

Ao expor a maneira como Marco descrevia as cidades, dando espaço para que Kublai pudesse "percorrê-las" com o pensamento, retomamos a idéia de Italo Calvino a respeito do que é um livro. Tal definição já foi mencionada, contudo, retornamos a ela para reafirmar o projeto e as idéias de Calvino: para ele, um livro "é um espaço no qual o leitor deve entrar, girar e quem sabe perder-se, mas em certo ponto encontrar uma saída, ou então algumas saídas"¹.

Esse "dom" das descrições de Marco tinham o mesmo sentido de uma leitura, da nossa leitura, quando também percorremos as cidades por ele narradas no desenrolar dos capítulos.

O progresso de Marco é mencionado e os passos do seu processo de evolução também, pois

¹ Cf. Presentazione, In: *Le città invisibili*, 1993, p.VI

Com o passar do tempo, nas narrativas de Marco, as palavras foram substituindo os objetos e os gestos: no início, exclamações, nomes isolados, verbos secos; depois, torneios de palavras, discursos ramificados e frondosos, metáforas e imagens. O estrangeiro aprendera a falar a língua do imperador, ou o imperador a entender a língua do estrangeiro. (p.41-2)

Evidencia-se, assim, o processo de evolução da aprendizagem de Marco ao trocar os gestos por palavras, depois por discursos, até a criação de "metáforas e imagens"; há uma abstração conquistada pela transformação dos relatos. A profundidade filosófica adquirida nos diálogos já foi mencionada anteriormente. Essa mesma abstração direciona-se às cidades, inseridas nos capítulos e séries posteriores, numa gradação que envolve os textos de moldura e as seqüências de cidades narradas.

Ao analisar "as duas leis discursivas mais evidentes", Fiorin (2001) esclarece que a primeira diz que

A lei da informatividade exige que, numa dada situação de comunicação, se se deseja mesmo transmitir informações ao parceiro e não apenas manter uma conversação, só se enunciem coisas que a pessoa a quem se fala não conheça. (p.34)

Sendo assim, os diálogos de Marco e Kublai estruturam-se baseados nessa lei, pois o veneziano informa ao imperador sobre as cidades do seu império que lhe são desconhecidas. A atenção do imperador se dá pelo "estilo" dos relatos do estrangeiro, somados às importantes informações por ele trazidas.

Marco, na função de enunciador das cidades, torna-se

sujeito da enunciação [e] põe a linguagem em funcionamento, ou seja, quando se designa como *eu* e se apropria da linguagem inteira, ele, como diz Greimas, "constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo em que constrói a si mesmo" (Greimas e Courtés, s.d., p.127). Isso se dá por uma orientação transitiva, isto é, um ato de mirar o mundo.(FIORIN, 2001, p.42)

O veneziano "constrói" um mundo que é desconhecido do imperador dos tártaros devido a sua dimensão, mas o "mirar" de Marco diante desse mundo traz, por meio da linguagem gestual e depois verbal, o conhecimento necessário a Kublai, para que ele possa, ao menos, imaginar o tamanho do seu império.

Verificaremos, entretanto, que há outras estratégias importantes para a compreensão da obra, não só para identificarmos os efeitos de sentido gerados por elas, mas também para analisarmos o entrelaçamento entre os textos das molduras e as descrições das cidades. Para tanto, investigaremos a presença das vozes distintas que entrelaçam a enunciação.

Bakhtin nos esclarece a respeito da instauração de vozes que formam a tessitura da narrativa:

Sempre que no contexto do autor há um discurso direto, o de um herói, por exemplo, verificamos nos limites de um contexto dois centros do discurso e duas unidades do discurso: a unidade da enunciação do autor e a unidade da enunciação do herói. Mas a segunda unidade não é autônoma, subordina-se à primeira e dela faz parte como um de seus momentos. (BAKHTIN, 1997, p. 187)

Identificamos as vozes do "autor" e do "herói" tecidas nos textos que emolduram a obra. Na debreagem enunciativa, a voz em 3ª pessoa destaca "ele-Marco Polo" ou "ele-Kublai Khan" ou então "eles-Marco e Kublai". Na debreagem enunciativa, as vozes em primeira pessoa são dadas ao Polo e ao Kublai em discurso direto. Cumpre esclarecer que "os diferentes tipos de desembreagem e as subdelegações de voz definem unidades discursivas e produzem efeitos de sentido diferenciados." (Barros, 1988, p.76). Os efeitos de sentido gerados pela mudança de debreagem procuram criar, ao mesmo tempo, os efeitos de objetividade e subjetividade; do mesmo modo que a enunciação apresenta Marco e Kublai, ela lhes dá voz.

É no plano da voz que reconhecemos os diferentes efeitos de sentido gerados por essa estratégia. Um deles é "em particular os apelos pessoais dirigidos do eu

narrante ao tu ouvinte coletivo - respectivamente, Calvino e o público, emissor e destinatário da enunciação, não permutáveis entre eles - através da forma indireta do texto..." (Ravazzoli, 1978, p.107) (tradução nossa)

Observaremos, em primeiro lugar, que os "apelos pessoais" feitos em segunda pessoa do discurso e terceira pessoa verbal (você) podem referir-se tanto ao interlocutor Kublai quanto ao leitor genérico. Os trechos são:

"Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos." (p.28)

"...eis o que encontrava no término da viagem." (p.94).² (grifos nossos)

Esses apelos não se reduzem aos diálogos em itálicos. Nas descrições das cidades, o narrador Marco pede a atenção do seu ouvinte Kublai. Essa "intromissão" do narrador se dá nas seguintes cidades:

- a) "Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Zaíra dos altos bastiões." (p.14)
- b) "Nos atlas do seu império, ó Grande Khan, devem constar tanto a grande Fedora de pedra quanto as pequenas Fedoras das esferas de vidro." (p.32)
- c) "Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve." (p.59)

A cidade de Irene é "o único caso verdadeiro e próprio de intervenção internarrativa" (Ravazzoli, 1978, p.103 (tradução nossa). Para Ravazzoli, esse trecho traz a figura do "autor implícito" que, segundo ela, se faz presente também nos textos de debreagem enunciativa que são intercalados com os diálogos em discurso direto.

² Em italiano, o mesmo trecho mostra que o verbo utilizado está em segunda pessoa do singular, "questo trovavi al termine del viaggio." (p.100).

Após uma descrição de Irene e do modo como os viajantes a observam, eis a intervenção:

A essa altura, Kublai Khan espera que Marco diga como é Irene vista de dentro. E Marco não pode fazê-lo: não conseguiu saber qual é a cidade que os moradores do planalto chamam de Irene: ... (p.114-5)

A ambivalência ao se reportar a Kublai ou ao "leitor genérico" estende-se também às descrições das cidades e tem Cecília, a quarta da série das "cidades contínuas", como exemplo:

Você reprova o fato de que as minhas histórias o transportam para o meio de uma cidade sem falar a respeito do espaço que separa uma cidade da outra (...). Responderei com uma história. (p.138) (Grifos nossos)

O plural da terceira pessoa (vocês) também se apresenta nas descrições de algumas cidades:

Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome (p.30)

Se quiserem acreditar, ótimo. Agora contarei como é feita Otávia, cidade teia-de-aranha. (p.71) (Grifos nossos)

Já o "nós coletivo" não se reduz ao "eu + você dos diálogos entre Marco e o Khan" (Ravazzoli, 1978, p.109) (tradução nossa). A utilização da primeira pessoa do plural revela uma voz que carrega uma "mensagem conhecida universalmente". Identificamos tais vozes nos trechos:

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas. (p.44)

- Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge. (p.44)

" - O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos." (p.150) (grifos nossos)

Podemos, portanto, concluir que a variação de vozes soma-se ao projeto inicial do texto como jogo combinatório, na medida em que faz parte das estratégias que "determinam a dinâmica comunicativa interna" (Ravazzoli, 1978, p.100) (tradução nossa). Tais estratégias, além de criar o efeito de realidade, procuram convidar o leitor, através dos "apelos pessoais", a entrar, a percorrer e visitar as cidades narradas. Assim, o leitor é convidado a participar das viagens de Marco, tal como acontece com Kublai.

3.2- Olhares sobre a cidade

É possível distinguir dois tipos de olhares que os textos em questão trazem sobre a cidade. Um primeiro seria concentrado no *topos* de viagem, ou seja, o olhar do viajante, de quem visita e percorre a cidade; é esse o tipo de olhar de Calvino sobre as suas cidades. Já nas cidades de Gullar, o olhar volta-se para a história, isto é, para quem habita e conhece a cidade.

Marco possui olhos atentos, voltados para o diferente e para os detalhes. A seleção de imagens estabelecida por ele na narração das cidades demonstra, além da predileção de Calvino por "séries", "simetrias" e "combinatórias", uma outra, assim afirmada:

Uma outra vertigem então se apodera de mim, a do detalhe do detalhe do detalhe, vejo-me tragado pelo infinitesimal, pelo infinitamente mínimo. como antes me dispersava no infinitamente vasto. (CALVINO, 1990-B, p.83)

Esses detalhes projetam-se nas descrições das cidades ou dos habitantes que Polo encontra em suas viagens. Selecionaremos três trechos que procurarão evidenciar esse olhar, o olhar do viajante, carregado de detalhes. Assim, temos:

- 1) "Passa uma moça balançando uma sombrinha apoiada no ombro, e um pouco das ancas, também. Passa uma mulher vestida de preto que demonstra toda a sua idade, com os olhos inquietos debaixo do véu e os lábios tremulantes. Passa um gigante tatuado; um homem jovem com os cabelos brancos; uma anã; duas gêmeas vestidas de coral" (p.51)
- 2) "Por longo tempo, Pirra foi para mim uma cidade encastelada nas encostas de um golfo, com amplas janelas e torres, fechada como uma taça, com uma praça em seu centro profundo como um poço e com um poço em seu centro". (p.87)
- 3) " No lugar dos tetos, imagina-se que a cidade ífera possui latas de lixo invertidas, das quais transbordam cascas de queijo, embalagens gordurosas, água da louça suja, restos de espaguete, velhas vendas." (p.103)

A seleção de imagens e figuras que ocupam as cidades descritas sugere a precisão do detalhe e a atenção dos olhos do viajante. Já em Gullar, as descrições das cidades procuram apresentá-las de maneira mais genérica; o uso de um ou outro detalhe justifica-se para indicar o espaço por ela ocupado. Seus personagens recebem o mesmo investimento figurativo generalizado, como podemos depreender dos seguintes trechos:

- 1) " Hoje, ela está em ruínas, com seus teares imóveis nos pavilhões silenciosos povoados de morcegos. No pátio dos fundos, enferrujam-se os trilhos e os vagões que outrora conduziam a lenha para as fornalhas. O povo de Inoa quase todo abandonou a cidade, tängido pelo desemprego e a fome." (p.62)

- 2) "...Fraternópolis se tornou uma potência econômica que, apoiada no desenvolvimento interno, tornara as cidades vizinhas mercado para seus produtos e, ao mesmo tempo, fornecedoras de matéria-prima para as suas indústrias." (p.39)
- 3) "Corria a vida, assim, leve e livre, quando morreu o rei Tuyan e assumiu o trono seu filho Tuyin, versado em música e poesia, um homem jovem, valente e vaidoso. (p.103)

A diferenciação desses olhares e configuração das imagens somam-se aos projetos individuais das obras estudadas. Além disso, determinam o andamento e o tom das narrativas.

3.3- Andamento das narrativas

As questões que definem o andamento da narrativa desdobram-se em dois andamentos diferentes: a aceleração e a desaceleração. Ambos se fazem presentes nas obras em questão.

Em seu ensaio sobre "Rapidez", Calvino destaca o ritmo da narrativa por meio da duração do tempo. Ele afirma:

Não quero de forma alguma dizer com isto que a rapidez seja um valor em si: o tempo narrativo pode ser também retardador ou cíclico, ou imóvel. Em todo caso, o conto opera sobre a duração, é um sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o. Na Sicília, os contadores de histórias usam uma fórmula: "lu cuntunum metti tempu" [o conto não perde tempo], quando quer saltar passagens inteiras ou indicar intervalo de meses ou de anos. A técnica da narração oral na tradição popular obedece a critérios de funcionalidade: negligencia os detalhes inúteis mas insiste nas repetições, por exemplo quando a história apresenta uma série de obstáculos a superar. O prazer infantil de ouvir histórias reside igualmente na espera dessas repetições: situações, frases, fórmulas. Assim como nas poesias e nas canções as rimas

escandem o ritmo, nas narrativas em prosa há acontecimentos que rimam entre si. (1990-B p.48-9)

É necessário, contudo, assinalar elementos de coerência nestes procedimentos. Dessa forma, como já observamos, o *Le città* ocupa-se de detalhes para a composição de suas cidades, o detalhe requer tempo, ou seja, gasta-se mais tempo para descrevê-lo, assim, perceberemos que a desaceleração da narrativa auxiliará na configuração das imagens. Nas *Cidades Inventadas*, a aceleração da narrativa proporcionará saltos nas descrições, com o propósito de chegar-se ao fim dela ou a outro fato mais importante a ser destacado.

Investigaremos, portanto,

a idéia de alongamento da duração de uma circunstância em contraste com a iminência de sua ruptura [que] transporta-nos ao domínio do andamento temporal, ou seja, à oposição entre desaceleração e aceleração respectivamente. (TATIT, 2001, p.116)

Selecionaremos, no *Le città*, trechos que evidenciem o procedimento de desaceleração somado ao critério do detalhe. Para tanto, destacamos as seguintes passagens:

- 1) " Chegou o dia em que as minhas viagens me conduziram a Pirra. Logo que coloquei os pés na cidade, tudo o que imaginava foi esquecido; Pirra tornara-se aquilo que é Pirra; e imaginei que sempre soubera que a cidade não tinha vista para o mar, escondido atrás de uma duna baixa e ondulada; que as suas ruas correm em linha reta; que as casas são reagrupadas em intervalos, não altas, e são separadas por descampados de depósito de madeira e serrarias; que o vento move os cataventos das bombas hidráulicas. (p.87)
- 2) "Os subúrbios que me fizeram atravessar não eram diferentes dos da cidade anterior, com as mesmas casas amarelinhas e verdinhas. Seguindo as mesmas flechas, andava-se em volta dos mesmos canteiros das praças." (p.118)

- 3) "Quem vai a Olinda com uma lente de aumento e procura com atenção pode encontrar em algum lugar um ponto não maior do que a cabeça de um alfinete que pouco ampliado mostra em seu interior telhados antenas clarabóias, jardins tanques, faixas através das ruas, quiosque nas praças, pistas para as corridas de cavalo. Aquele ponto não permanece imóvel: depois de um ano, já está grande como um limão;" (p.119)

Notamos que nesse procedimento "a desaceleração faz a duração durar, de modo a dar tempo ao tempo" (Tatit, 2001, p.116-7). Ao "dar tempo ao tempo", a enunciação pode prender-se a detalhes, tal como acontece nos trechos selecionados. No primeiro exemplo, o caminhar despreocupado pela cidade permite descrevê-la tal como ela se apresenta e não como ela foi imaginada; já no segundo exemplo, permite descrevê-la e compará-la com outras cidades visitadas; na última, as descrições revelam mudanças ocorridas com o passar do tempo.

Já com a aceleração, temos a presença do *tempo histórico* nas *Cidades Inventadas*, pois

O *tempo histórico* representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos. Os intervalos curtos do *tempo histórico* se ajustam a acontecimentos singulares: guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos. Os intervalos longos correspondem a uma rede complexa de fatos ou a um processo (formação da cidade grega, desenvolvimento do feudalismo, advento do capitalismo, por exemplo). (NUNES, 1995, p.21)

Os "intervalos curtos", com grandes saltos, são os procedimentos que possuem maior rentabilidade nas passagens das *Cidades Inventadas*; é o que notamos nos seguintes trechos:

- 1) "...Como as histórias de fantasmas e as lendas, os fatos da guerra pertenciam à noite. Pela manhã, os habitantes de Zinuk voltavam ao trabalho duro, como no dia anterior.

Foi assim durante muitos, anos, até que um dia, ao entardecer, o velho Golot, pastor de cabras, desceu a ribanceira muito assustado" (p.69)

"Sou assim o único sobrevivente de Zinuk que, hoje, é uma cidade pacata como antes." (p.71)

2) "Algum tempo depois, a descoberta de novas rotas marítimas e a expansão da navegação oceânica reduziram drasticamente o intercâmbio comercial por terra naquela região da Ásia. A decadência de Vat Phan foi rápida e surpreendeu a maioria de seus habitantes (p.25)

"No final do último século, da antiga e florescente Vat Phan, quase nada restava: tinha sido reduzida ao conjunto arquitetônico do templo, tal como o encontraram os assustados siians, séculos atrás. (p.25)

A velocidade da narração apresenta um ritmo de aceleração que é marcado cronologicamente, ou seja, "acrescenta a ordem das datas a partir de acontecimentos qualificados, que servem de eixo referencial" (Nunes, 1995, p.20). Encontramos, assim, a marcação do tempo por meio das expressões "durante muitos anos", "algum tempo depois" ou "séculos atrás".

Ao nos referirmos às notações da duração por meio dos dois andamentos selecionados, sabemos que são várias as modalidades de tempo, "o tempo é plural em vez de singular." (Nunes, 1995, p.23). Essa pluralidade, acrescentada à imagem da cidade, constitui mais uma isotopia que a caracteriza. O tempo, dentro e fora da literatura, é algo precioso; dentro dela, podemos controlá-lo, medi-lo, estancá-lo ou retê-lo; porém, fora dela, resta-nos apenas contá-lo e vivê-lo, não podemos detê-lo. Também sobre o tempo, Calvino discorreu em seu ensaio "Rapidez"; ele acrescenta:

Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença: não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia do tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa a

divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. (1990-B, p.59)

Nessas qualidades ressaltadas por Calvino, podemos depreender alguns procedimentos utilizados tanto por ele em sua obra, como na obra de Gullar. O "saltar de um assunto para outro" tendo um fio da meada que sustenta a narrativa está no estilo de Calvino; o mesmo procedimento é identificado no estilo de Gullar, contudo, de uma maneira distinta, o fio se estabelecendo de outra forma, como já vimos anteriormente.

3.4 - O Tom das Narrativas

Até aqui, selecionamos os recursos utilizados pela enunciação para a criação dos mais diversos enunciados e na variação dos objetivos projetados por ela. Observamos, entretanto, que há uma diferença crucial na escolha dos nomes das cidades, na seleção de palavras e em alguns comentários desenvolvidos dentro das narrativas.

Os nomes das cidades do *Le città* são existentes e todos femininos; além disso, a variação desses nomes evoca diversas línguas e culturas. É o que verificamos, por exemplo, com os nomes: "Berenice" - nome de várias rainhas e princesas do Egito; "Argia" - nome clássico retirado de um mito tebano; "Bersabéia" - nome hebraico que se encontra no Antigo Testamento; "Isidora", nome de origem grega, e outros.



É diferente, contudo, o procedimento de escolha dos nomes das *Cidades Inventadas*: tal como sugere o título, os nomes são inventados e, mesmo assim, notamos a recorrência de dois procedimentos distintos para essa formação:

- 1- Contração: "Texclx" é uma possível contração de Tenochtitlán e "Mori" é uma contração de Hiroshima;
- 2- Paronomásia: "Ufu", capital de Afá, Efê, Ofó, Aná, Ené, etc; "Utó", cidade perto dos rios "Itó" e "Etó"; "Tuxmu", cidade irmã caçula de "Tixmi" e de "Taxmá"

A ironia é, também, um elemento utilizado por Gullar para nomear suas cidades; a cidade de "Fraternópolis" cujo significado seria cidade dos irmãos, prega a desigualdade como lei fundamental, já a cidade "Bela", que sugere a beleza, denominação adjetival em português, pode ser lida como no latim, o plural do substantivo neutro "Bellum", que significa exatamente "guerra". Aliás, a ironia e a sátira são os recursos mais utilizados por Gullar para a composição de suas cidades. Selecionaremos alguns trechos que ilustram esses recursos.

Por exemplo, temos a cidade de "Tyfw" que é disputada por duas tribos, os "Budhun", que fedem demais e os "Al-Fhaz-Ens" que se perfumam demais. A luta entre as duas tribos já dura "dois mil, duzentos e vinte e dois anos" (p.33) e não tem expectativa de terminar, pois

Como os budhuns jamais abrirão mão de feder muito e os al-fhaz-ens de perfumar-se ao máximo, não há esperança de que a guerra acabe. "A menos que os dois lados cheguem um dia à conclusão de que aquilo já está chato demais", escreveu o filósofo Ka-H-Rhegra. (p. 34)

A sátira está na escolha do nome das tribos que, apesar de uma escrita meio rebuscada, é criativa e bem humorada. O nome do filósofo é irônico e também apresenta o traço de criatividade usado para as tribos.

Já a cidade de Aldrova tem, nos seus habitantes, uma peculiaridade "eram ferreiros - rijos, sujos, implacáveis" (p.27). Os habitantes das cidades vizinhas colocavam-se

Em torno deles - surdos ao martelar do malho na bigorna - (...), que plantavam e colhiam, fabricando vinhos, licores, torrando café que perfumava as casas. É verdade que os ferreiros têm pênis de ferro? Se não é, parece... Será verdade que, quando fodem, nada falam, não fazem carinho, metem, gozam e voltam para a forja a bater ferro, que é só disso que eles gostam? São histórias inventadas... (p.27-8)

Ao descrever a atitude sexual dos ferreiros de Aldrova, as palavras utilizadas e o contexto configuram um discurso chulo, sem nenhuma preocupação com as "conveniências".

Na cidade de Tuyutuya, um acontecimento "diferente", além de surpreender aos habitantes, ganhou registro em uma revista de grande circulação. Após um duelo do rei Tuyin com o seu rival Tuuon, que durou a noite inteira, descobrimos que

Ao despontar do dia seguinte, sem vencedor, nem vencido, o rei estendeu a mão a seu contendor, beijou-o na boca e o convidou a morar com ele no palácio. Mas uma vez, Tuyuyua se equivocara: não previra que Tuyin, vaidoso como era, ao defrontar-se com um homem em tudo igual a si, fatalmente se apaixonaria por ele. Foi o que aconteceu: saíram dali de mãos dadas e nunca mais se separaram. (p.104-5)

Tal acontecimento foi registrado na "Revista *Amiga*, Bloch Editores, Rio de Janeiro, 1995" (p.105), como referência da nota que descrevia o fato. É de conhecimento comum que essa revista, além de ser popular, com assuntos fúteis e fofocas, é uma revista de grande circulação nacional. A determinação do espaço "Rio de Janeiro" e do tempo "1995", soma-se ao recurso de ironia usado para compor a nota.

Todos estes elementos contribuem para a formação do tom da narrativa, ou seja, os elementos selecionados por Gullar para a composição das suas cidades possuem um tom, além de disfórico, irônico e satírico. Os recursos da ironia demonstrada também na escolha vocabular e no registro quase informal do discurso e da sátira auxiliam na instauração da isotopia da degradação, principal isotopia temática da obra.

O procedimento de Calvino é tributário de um tratamento diferente, por exemplo, nos acontecimentos sensuais. Na cidade de "Valdrada", "os amantes com os corpos nus rolam pele contra pele à procura da posição mais prazerosa" (p.53). Já na cidade de Ipásia, a relação som e desejo justifica-se da seguinte forma:

Agora basta ouvir o relincho dos cavalos e o estalo dos chicotes para ser tomado por uma trepidação amorosa: em Ipásia, deve-se entrar nas estrebarias e nos haras para ver belas mulheres montadas nas selas com as coxas nuas e de botas, e que, quando se aproxima um jovem estrangeiro, atiram-no em montes de feno ou de serragem e espremem contra ele os mamilos rijos. (p.48)

A sensualidade é tratada de uma maneira distinta no *Le città*, existe uma certa delicadeza, há uma seleção de figuras que procuram despertar a sensibilidade dos canais perceptivos por meio do visual, do tátil e da audição. Podemos ampliar a questão da sensualidade, ao pensar na personificação das cidades: a escolha de nomes femininos, o trajeto feito pelo viajante ao penetrar, percorrer, olhar, descrever, satisfazer-se ou rejeitar a cidade, também são atitudes que podem ser consideradas como sensuais.

A ironia manifesta-se sutilmente nas cidades de Calvino. "Bersabéia" é um exemplo, pois

Preocupada em acumular os seus quilates de perfeição, Bersabéia crê que seja virtude aquilo que a esta altura é uma melancólica obsessão de preencher os receptáculos vazios de si mesma; não sabe que os seus únicos momentos de abandono

generoso são aqueles em que se desprende, deixa cair, se expande. (...) Essa é a cidade celeste e em seu céu correm cometas de cauda longa, emitidos para girar no espaço como o único ato livre e feliz de que são capazes os habitantes de Bersabéia, cidade que só quando caga não é avara calculadora interesseira. (p.104)

Na cidade de Leônia, cidade que "refaz a si própria todos os dias" (p.105), nunca se usa um sabonete ou um lençol mais de uma vez, todas as coisas usadas são jogadas fora no dia seguinte, logo após o seu uso. Assim, "as coisas são jogadas fora, [e] ninguém mais quer pensar nelas." (p.105).

O resultado de tamanho desperdício: apesar de os lixeiros levarem para longe os restos da cidade, paira sobre ela uma ameaça, desconhecida por seus habitantes,

Quanto mais cresce em altura, maior é a ameaça de desmoronamento: basta que um vasilhame, um pneu velho, um garrafão de vinho se precipitem do lado de Leônia e um avalanche de sapatos desemparelhados, calendários de anos decorridos e flores secas afunda a cidade no passado que em vão tentava repelir.... (p.106)

Percebemos, assim, nas duas cidades "Bersábeia" e "Leônia", que a ironia é instaurada por meio da enunciação, que revela *saber* mais do que os habitantes sabem a respeito da relação deles com a cidade. Tais relações podem ser equacionadas por meio dos valores que definem os termos utilizados na composição do quadrado semiótico que trabalha com os "valores do parecer e do ser" e nos seus desdobramentos de negação. Dessa maneira, é estabelecida uma relação de *mentira* entre Bersabéia e a cidade do céu, pois ela não é (*não-ser*) o que deseja, ao menos, *parecer*; já a cidade de Leônia configura o *segredo*, não parece (*não-parecer*) o que realmente ela é (*ser*). São recursos formadores da ironia no *Le città*.

Notamos que a variação de recursos para a formação dos tons diferenciais das narrativas está estreitamente ligada à isotopia estruturadora de cada obra, ou seja, a invisibilidade e a invenção. Coerentes em sua distinção promovem, mais uma vez, uma outra maneira de evidenciar a pluralidade presente no signo da cidade. Não só os

tons, mas também o andamento e os olhares sobre ela vêm adicionar-se a essa pluralidade.

IV- OS EIXOS FORMADORES DAS OBRAS

4.1- O Eixo Sintagmático da Invisibilidade:

Em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Calvino abre o ensaio sobre "Exatidão" procurando defini-la em três tópicos:

- 1) um projeto de obra bem definido e calculado;
- 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis;
(...)
- 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. (p. 71-2)

Esses tópicos podem ser resgatados na análise do projeto do livro *Le Città Invisibili*, pois sua estrutura apresenta uma composição rigorosa de cinquenta e cinco cidades, distribuídas em nove capítulos e inseridas em onze séries temáticas. Cada capítulo é inaugurado e finalizado por diálogos em itálico entre Marco Polo e Kublai Khan, sugerindo a formação de molduras. Além disso, o primeiro e o nono capítulos agrupam dez cidades cada e os demais capítulos, apenas cinco. A inserção das cidades obedece ao esquema fixo de ordem decrescente (5,4,3,2,1); assim, ao iniciar-se um capítulo, encerra-se uma série temática e, no seu encerramento, inaugura-se outra série. A precisão é, portanto, marca primordial desse livro.

Longe de limitar tal projeto, as imagens e a linguagem utilizadas criam redes de significações complexas, que se multiplicam a cada leitura e promovem o jogo combinatório das possibilidades. Deste modo, Calvino realiza em seu livro tudo aquilo que para ele é a definição de "Exatidão", mas não só isso, pois a respeito do livro ele afirma:

Outro símbolo, ainda mais complexo, que me permitiu maiores possibilidades de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas, foi o da cidade. Se meu livro *Le città invisibili* continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjeturas; e também porque consegui construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros, numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas. (CALVINO, 1990-B, p. 85-6)

A riqueza da estrutura do *Le città* promove a variação também em sua leitura, podendo o leitor-viajante, assim, escolher o itinerário desta aventura que pode ser feita seguindo a linearidade proposta pela própria organização do texto, por meio das séries temáticas ou separando os diálogos de Marco Polo e Kublai Khan das cidades.

A construção da estrutura deste texto pode ser figurativizada de duas maneiras: a primeira é a do mosaico, que lembra a predileção de Calvino "pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções matemáticas" (Calvino, 1990-B, p.82); a segunda é o labirinto, figura que sintetiza a sua concepção de livro, pois para ele o livro

... é um espaço no qual o leitor deve entrar, girar, e quem sabe perder-se, mas em um certo momento encontrar uma saída, ou até mesmo algumas saídas, a possibilidade de abrir-se uma estrada para sair. (Presentazione, p.VI)

A presença do labirinto configura-se nas múltiplas possibilidades de "saídas" constituídas pela leitura de uma obra. Não apenas uma narrativa em destaque, mas também, toda a literatura encontra fios de identificação com a imagem do labirinto. No ensaio "La sfida al labirinto" (O desafio ao labirinto), Calvino chama a atenção para essa imagem:

... existe o fascínio do labirinto enquanto tal, do perder-se no labirinto, do representar esta ausência de saídas como a verdadeira condição do homem. (...) (no impulso de encontrar uma saída existe sempre uma parte de amor pelos labirintos em si, e o jogo de perder-se nos labirintos faz parte também de uma certa obsessão para encontrar a saída). (CALVINO, 1995, p. 116)

O percurso da linearidade da narrativa nos ajudará a encontrar uma das múltiplas saídas constituídas pela rica estrutura do *Le città*. Para isso, verificaremos a passagem de uma cidade para outra, priorizando a inserção de cada nova série temática. Deste modo, estaremos investigando o eixo sintagmático da obra, ou seja, a maneira pela qual se dá o encadeamento do discurso, por meio dos componentes temáticos e figurativos que o compõem.

No capítulo I, temos a introdução de três séries temáticas que serão disseminadas pelo texto em diferentes capítulos até serem finalizadas na quinta cidade. A unidade semântica de cada série temática é recoberta por diferentes figuras que criam os fios "invisíveis" de significação que percorrem toda a obra, isto é, as isotopias que atuam como pluralidade figurativa gerando a coerência entre tema e figura.

A série que inaugura a narrativa é a da "memória" e não por acaso, pois a memória guarda, preserva, retém e descreve fatos ou acontecimentos. A escolha da "memória" para abrir as séries temáticas justifica-se pelo enredo criado, já que é por meio da memória que Marco Polo relata suas viagens e faz a descrição das cidades que conheceu a Kublai Khan. Dessa forma, tal escolha engloba o contexto presente nos diálogos que emolduram a narrativa.

Diomira é a cidade que inicia o livro; nela o tema da memória liga-se ao reconhecimento, "todas as belezas [de Diomira] o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades" (p.11). Entrelaçam-se, nessa cidade, a isotopia da memória e da visão, ambas relacionadas à questão do reconhecimento, de rever e reconhecer algo que já foi visto. Em Isidora, a segunda cidade, observamos que a caracterização espacial da cidade é figurativizada nas possibilidades inesperadas que se abrem para o viajante ao chegar ali, e não só isso, pois "ele pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade" (p. 12). Assim, o desejo pela cidade antecipa os acontecimentos mais surpreendentes, porém já "pensados" pelo viajante; isso acontece porque "o homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade" (p.12). A cidade surge, portanto, em oposição aos "terrenos selváticos" percorridos pelo viajante.

A essência da cidade é mais do que essa oposição, pois ela

...é uma cidade dos seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega[-se] em idade avançada. (...) Os desejos agora são recordações. (p.12)

O desejo é o grande manipulador da cidade de Isidora e a temporalidade desdobra-se para manter essa manipulação. A "diferença" que justifica Isidora em dois momentos apresenta as seguintes oposições:

Jovem	:	Idade avançada
_____		_____
Sonhos/desejos		Recordações

Dessas oposições conclui-se que a chegada a Isidora revela que o tempo passou, que se chega a ela em "idade avançada" e que até aquele momento não havia consciência dessa passagem. Isso estabelece outra mudança; os desejos e sonhos caracterizados pela juventude também se transformaram; essa transformação

se manifesta pelo advérbio "agora", que define a simultaneidade com o momento da enunciação e a conscientização da mudança temporal. Esse fato assinala a inserção de Isidora na isotopia da memória enquanto recordação e, a partir daí, podemos perceber que são estabelecidas duas isotopias: uma é a da memória, que segue em continuidade à série temática desdobrando-se em desejos que se converteram em "recordações", outra é a antecipação do surgimento da nova série temática, que estará presente na próxima cidade, inaugurando a série "As cidades e o desejo". O entrelaçamento dessas duas isotopias marca a linearidade da narrativa e o reconhecimento de um processo de estruturação que será recorrente no desenrolar do texto, processo esse que contribui para a multiplicidade de significações da obra.

Dorotéia é a cidade que inaugura a série dos desejos. Os fios de consonância que anteciparam o surgimento dessa nova série encontram-se projetados nessa cidade. Assim, pode-se falar de Dorotéia de duas maneiras, uma que apresenta o aspecto espacial da cidade, numa descrição que aponta as "muralhas", as "pontes levadiças", os "canais" e "bairros" que a dividem, bem como a relação de troca entre os habitantes, o casamento entre jovens de um bairro com o outro e as trocas de "mercadorias exclusivas" entre as famílias. A outra maneira nos é apresentada pelo "cameleiro" que conduziu o viajante até Dorotéia; é por meio do discurso dele que podemos traçar as consonâncias existentes na passagem de uma cidade (Isidora) para a inauguração de uma série (desejos). Afirmo o camaleiro:

Cheguei aqui na minha juventude, numa manhã; muita gente caminhava rapidamente pelas ruas em direção ao mercado, (...) Aquela manhã em Dorotéia senti que não havia bem que não pudesse esperar da vida. Nos anos seguintes meus olhos voltaram a contemplar as extensões do deserto e as trilhas das caravanas; mas agora sei que esta é apenas uma das muitas estradas que naquela manhã se abriam a mim em Dorotéia". (p.13)

As oposições constituintes de Isidora mostram-se em Dorotéia; podemos esquematizá-las desta forma:

Isidora

Dorotéia

Espaço anterior

"terrenos selváticos" x "cidade"

"extensões do deserto" x "cidade"

Chegada

"jovem" x "velhos"

"juventude" x "anos seguintes"

As isotopias presentes em Dorotéia permitem identificar o fio condutor que estabelece o início de uma nova série e a continuidade da ordem sintagmática estruturadora da narrativa.

Dando continuidade à temática do desejo, observamos a segunda cidade desta série, Anastácia, que manifestará em sua composição elementos anunciadores do surgimento de uma nova série temática e estabelecerá com esta uma relação de consonância.

A apresentação de Anastácia ocorre com a focalização do modo de chegada até a cidade, pois "a três dias de distância, caminhando em direção ao sul, encontra-se Anastácia". (p.16). Contudo, após situar-se no espaço, a enunciação feita em 1ª pessoa lista as mercadorias que ali o viajante compraria por "preços vantajosos", mas ele admite que,

... com essas notícias não falaria da verdadeira essência da cidade: porque, enquanto a descrição de Anastácia desperta uma série de desejos que deverão ser reprimidos, quem se encontra uma manhã no centro de Anastácia será circundado por desejos que despertam simultaneamente. (p.16)

Desta forma, podemos selecionar, da lista de mercadorias apresentada pelo narrador, figuras que despertam não só o desejo, mas também a sensibilidade dos canais perceptivos. Por exemplo:

- 1) "ágata ônix crisópraso e outras variedades de calcedônia" (p.16): a seleção dessas pedras estimula o sentido da visão e seu valor lhes é atribuído pela sua raridade, o que determina uma certa vaidade ou desejo de riqueza;
- 2) "deveria louvar a carne do faisão dourado que aqui se cozinha na lenha seca da cerejeira e se salpica com muito orégano" (p.16) : nesta descrição cruzam-se o sentido da visão do "faisão dourado" e o olfato, marcado pelo cheiro do cozimento a "lenha" e pelo "orégano", além do paladar, ao degustar-se tal especiaria. A fome e o desejo de comer bem são despertados pela seqüência figurativa apresentada pelo narrador;
- 3) "falar das mulheres que vi tomar banho no tanque de um jardim e que às vezes convidam - diz-se - o viajante a despir-se com elas e persegui-las dentro da água" (p.16) : nesta seqüência, o desejo sexual é despertado pela sensualidade da descrição das mulheres.

Assim, os "desejos" despertados pela cidade são de três ordens: 1) social (aquisição de riquezas), 2) gastronômico e 3) sexual. Tais desejos são, em geral, reprimidos em outros lugares, mas, em Anastácia, eles, além de despertarem, circundam o viajante. E não é só isso,

A cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte. e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer. (p.16)

A manipulação de Anastácia prende o viajante por meio da *tentação*, ou seja, uma das quatro variedades da manipulação, a qual dá ao destinador-manipulador o *poder* através de um sistema de valores positivos¹. Sendo assim, Anastácia age como destinador-manipulador, já que nela o gozo, que em outro lugar é

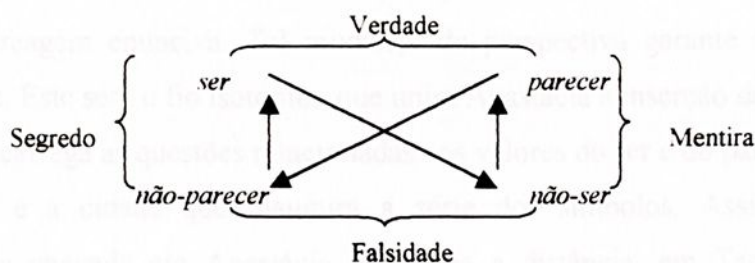
¹ Cf. BARROS, D. L. P. *Teoria Semiótica do Texto*, 1999, p.33.

"reprimido", não é desperdiçado. Diante de tal tentação, não resta outra alternativa ao viajante a não ser entregar-se totalmente à manipulação e nela "residir".

Apesar de essa tentação mostrar-se benéfica e libertadora para o viajante, pois ele tem a possibilidade de liberar seus desejos reprimidos e satisfazer-se, ele desconhece a ambigüidade de tal atitude, na medida em que

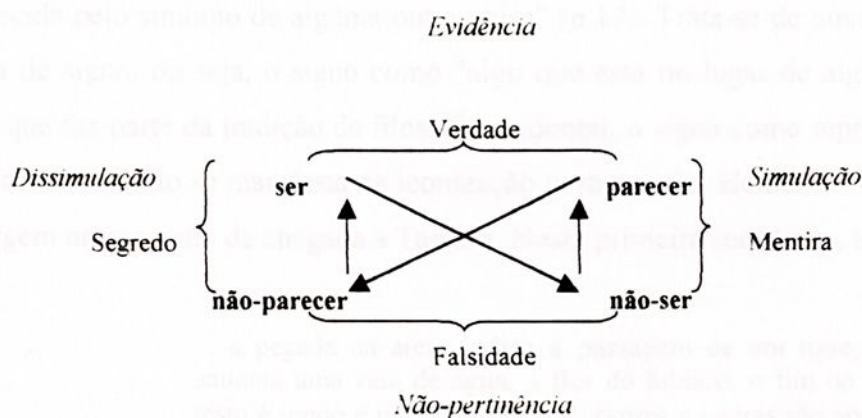
Anastácia, cidade enganosa, tem um poder, que às vezes se diz maligno e outras vezes benigno: se você trabalha oito horas por dia como minerador de ágatas ônix crisóprasos, a fadiga que dá forma aos seus desejos toma dos desejos a sua forma, e você acha que está se divertindo em Anastácia quando não passa de seu escravo. (p.16)

A "verdadeira essência" de Anastácia sugerida pelo adjetivo "enganosa" revela que a cidade não é o que parece ser. Diante desta constatação, podemos aplicar o quadrado da veridicção proposto por Greimas, o qual foi fundado sobre a oposição entre os valores do parecer e do ser². Veremos que a combinação desses valores e dos termos que os definem, com suas negações, definirá a cidade de Anastácia como mentirosa, pois o quadrado assim se apresenta:



O quadrado da veridicção recebeu algumas reformulações que tiveram como objetivo propor variações graduais entre os pólos "ser-parecer". Denis Bertrand, em seu livro *Caminhos da Semiótica Literária* (2000), apresenta uma dessas

reformulações, proposta por Per Aage Brandt que "substituiu os termos existentes por outra denominação, de cunho mais pragmático (indicada aqui em *itálicos*)"³



Utilizando um dos termos propostos por Brandt, Anastácia estará junto do termo "simulação", ou seja, o percurso discursivo que apresenta a cidade, simula por meio da tentação, a "mentira" que esconde a sua essência. Contudo, tal consciência é negada ao viajante, que está seduzido pela "mentira" de Anastácia; a sua "verdade" só é revelada ao viajante-narrador que num primeiro momento aparece como "eu" numa debreagem enunciativa narrando e depois, distancia-se da cidade e lança sobre ela o seu olhar, numa enunciação que a descreve num ele-lá-então, ao modo da debreagem enunciva. Tal mudança de perspectiva garante a revelação sobre a cidade. Este será o fio isotópico que unirá Anastácia à inserção da nova série temática, que carrega as questões relacionadas aos valores do ser e do parecer.

Tamara é a cidade que inaugura a série dos símbolos. Assim como a focalização da chegada em Anastácia evidencia a distância, em Tamara não é diferente, pois "caminha-se por vários dias entre árvores e pedras" (p.17). O trajeto

² Bertrand, 2000, p.243

³ Idem p.245

que leva até à cidade anuncia, desde então, a relação dela com os símbolos, que se desenvolverá por meio de uma "escala gradual de figuratividade"⁴.

Num primeiro momento, ao fixar o olhar em alguma coisa, a cidade "é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa" (p.17). Trata-se de uma definição clássica de signo, ou seja, o signo como "algo que está no lugar de alguma outra coisa"; que faz parte da tradição da filosofia ocidental, o signo como representação. Esse reconhecimento se manifesta na iconização gerada pelos elementos figurativos que surgem no caminho de chegada a Tamara. Nesta primeira seqüência, temos:

... a pegada na areia indica a passagem de um tigre: o pântano anuncia uma veia de água, a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável - árvores e pedras são apenas aquilo que são. (p.17)

Os elementos que compõem essa seqüência figurativa estabelecem traços de iconicidade, já que "a iconicidade ocorrerá se os traços que o formante reúne forem suficientes para permitir sua interpretação como representante de um objeto do mundo natural" (Bertrand, 2000, p.212). Esse recurso evidencia algo do saber-comum, de uma "crença partilhada" que se comunica por meio das figuras apresentadas. Essas figuras não representam a si mesmas, mas formam "saberes" identificáveis.

Ao penetrar pelas ruas da cidade, uma segunda seqüência nos é exibida, num conjunto de figuras que encarnam "saberes" relacionados aos símbolos presentes nas variadas cidades, assim,

Os olhos não vêem coisas mais figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes, o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo da guarda; a balança, a quitanda. (p.17)

⁴ Bertrand, 2000, p.211- 212.

O olhar, portanto, engana-se com o que vê, na medida em que uma coisa representa uma outra coisa. Dessa forma, podemos retomar os valores propostos pelo quadrado da veridicção e associá-los ao *parecer não ser* que define a mentira e aqui, estabelecer a consonância entre Anastácia e Tamara por meio dessa isotopia. Contudo, é preciso salientar que em Anastácia o segredo *ser não parecer* rege a simulação *parecer não ser* ocultada em sua essência aos habitantes e revelada apenas ao viajante-narrador. Esses valores em Tamara são investidos de maior abstração, pois apesar de tais figuras não serem efetivamente aquilo que parecem, não existe contradição entre eles e sim, uma relação de identidade formada por uma "crença partilhada" que a estabeleceu. A isotopia da mentira manifesta-se em graus variáveis nas duas cidades e, por isso, torna-se possível identificar uma maior abstração presente na cidade de Tamara.

Ao examinarmos as duas primeiras seqüências de Tamara, observamos que o tratamento figurativo dado à isotopia da mentira procede da iconização, mas, na terceira, a gradação torna-se mais abstrata, passando para o símbolo, pois,

Mesmo as mercadorias que os vendedores expõem em suas bancas valem não por si próprias mas como símbolos de outras coisas: a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Averróis, sabedoria; a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade. (p.18)

A última etapa na escala da abstração atinge a arbitrariedade dos signos da linguagem e, é a ela que a cidade é comparada, mas não só isso, o viajante-narrador utiliza-se da debreagem enunciativa para revelar a *verdade* sobre Tamara e chamar a atenção do leitor-viajante para ela,

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. (p.18)

Ao inaugurar a série dos símbolos, Tamara instaura a problemática da representação através de uma variação gradual dos componentes figurativos formadores da isotopia do *parecer não ser* que rege o valor *mentira*. Sua peculiaridade está na demonstração de uma relação não contraditória na manifestação desses valores e no grau de abstração atingido por meio da arbitrariedade dos signos.

A cidade é, por excelência, espaço para as mais distintas representações e Tamara encarna essa problemática, pois ela é "esse carregado invólucro de símbolos [e], o que contém e o que esconde, ao se sair de Tamara é impossível saber" (p.18). Desse modo, a configuração utilizada para formar a cidade de Tamara define a evidente necessidade humana de estabelecer e utilizar símbolos e representações porque até "nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante..." (p.18)

Até aqui, foram levantados elementos identificáveis no processo de antecipação e introdução das novas séries temáticas, o que marca as relações isotópicas em variações mediadas pelos componentes figurativos. A recorrência de traços semânticos estabelece os temas desenvolvidos ou antecipados pelas cidades. Esse processo desenvolve-se por todo o eixo sintagmático do texto; assim, o entrelaçamento de duas isotopias temáticas resulta na criação de vários elementos figurativos, o que além de definir uma rede de significações também promove a multiplicidade nas suas possíveis combinações.

Podemos afirmar, portanto, que a duplicidade das isotopias é instaurada por meio de um "termo conector". Fiorin (1996) assim o define,

Um conector de isotopias é um termo que possui dois ou mais significados, isto é, é um termo polissêmico, presente no texto, que possibilita sua leitura em dois planos distintos, que permite a passagem de uma isotopia a outra. A dupla leitura apóia-se, pois, num elemento polissêmico inscrito no texto. (p.83)

A memória, o desejo e os símbolos são lexemas ricos em traços semânticos, os quais geram uma certa multiplicidade, na medida em que tais lexemas são tomados enquanto tema. Cada um deles compõe a sua própria isotopia e, em virtude da sua riqueza semântica, permite a constituição de uma nova isotopia que formará uma classe temática. Os elementos utilizados ligam-se por meio da consonância presente no alinhavo das duas isotopias.

4.2- O eixo sintagmático da invenção

A construção de todo esse processo de geração e multiplicação de sentidos é uma particularidade da obra de Calvino. Já na obra de Gullar, o eixo sintagmático não obedece à rigorosa "arquitetura" desenvolvida no *Le città invisibili*. Em sua estrutura, a obra *Cidades Inventadas* é composta de vinte e três cidades, uma seguida da outra. Não há capítulos que as dividam e existe uma certa composição temática que permite agrupá-las por consonância e que forma o eixo paradigmático, o qual investigaremos posteriormente. É importante salientar que, apesar de as *Cidades Inventadas* não possuírem o mesmo rigor, existe, também, nessa obra, um eixo sintagmático que a organiza. A isotopia mais evidente é a da degradação, ou seja, a narrativa elege elementos disfóricos para a apresentação das cidades; a tensão, o medo, a guerra e a força destruidora da natureza são os componentes dessa

isotopia. Assim, constatamos que a disjunção, nas suas variadas modalidades, é o elemento que define tal isotopia. Verificaremos os traços semânticos dessa isotopia nas quatro primeiras cidades da narrativa.

Em Odon, a degradação ocorre através da desobediência do povo às determinações do deus Igork em relação ao cultivo do fumo. Esses fatos nos são apresentados por meio da debreagem enunciativa, na qual o sujeito "eu", um habitante da cidade, busca no passado a causa para o atual estado de Odon.

A categoria de pessoa-espaco-tempo mobiliza três momentos distintos no percurso da cidade até a sua degradação. Temos, portanto, em seus primeiros relatos:

Um livro de leitura do curso primário, adotado há uns cinquenta anos nas escolas da cidade, assim a descrevia: "Odon, nossa progressista cidade, fica no fértil vale de Uz, à margem do Gôni. (p.1)

Foi uma época de progresso e euforia. O contato freqüente com o exterior trouxe inovações à vida da cidade. (p.2)

Nesse primeiro momento, a debreagem enunciativa define a conjunção da cidade de Odon com o deus Igork, de um modo subentendido, já que o percurso é marcado pela euforia, ou seja, o estado inicial reflete o período de conjunção da cidade com o seu destinador, o qual providenciava uma boa colheita de fumo à população que, como sinal de agradecimento e devoção, mantinha um constante culto ao deus Igork. Contudo, a negligência dos habitantes com os cultos a Igork, sinalizada na mesma debreagem, mostra o processo de disjunção entre esses atores e o início da isotopia da degradação, nas seguintes transformações:

Foi então que "em certa tarde de sombrio calor, o rio começou a inchar e feder como um bicho morto", dizem os Textos. "Um vento escuro e quente soprava rasteiro, torrando as ervas. Era o hálito de Igork, indignado. Os pássaros da cidade começaram a fugir, aos

bandos, como lhes ordenara Igork, e foram pousam em suas torres. Os habitantes corriam, sufocados, de um lado para o outro, sem sabedoria. (p.2-3)

A terra fedia sob o sol escuro. Da lama, não nasceram plantas e sim ratos, que encheram as ruas de Odon, invadiram as casas, roeram roupas e móveis. O povo, temendo matá-los, fugiu para os campos. (p.3)

Os traços semânticos que compõem a isotopia da degradação e enfatizam o descontentamento do deus Igork com o desprezo da população de Odon. Sendo assim, Igork passa de destinador para anti-sujeito e nesse processo, instaura a disjunção entre ele e a cidade, pois dotado da competência do *poder fazer*, Igork manipula a natureza e transforma o estado da cidade, produzindo o anti-objeto que é a devastação, no lugar do objeto-valor que era o fumo. Isso ainda não é tudo, a mudança para a debreagem enunciativa reafirma a degradação da cidade e revela a sua atual situação; "Odon é agora uma jaula abandonada no deserto"(p.4). Nesse último momento, a marca temporal "agora" traz para a enunciação a atualidade do momento da cidade, reiterando a isotopia da degradação numa imagem disfórica da cidade, o "deserto". Nos primeiros momentos, o aspecto de imperfeição do verbo "descrevia" e da perfeição "foi" e "trouxe" sinalizam a distância entre o fato narrado e o momento da enunciação. O habitante-narrador posiciona-se em conjunto com os outros habitantes na tentativa de mudar o estado da cidade; isso se observa na utilização da primeira pessoa do plural, no trecho:

Há alguns anos, fizemos uma nova tentativa de recuperação das terras próximas, para plantar fumo. Construímos açudes e canais de irrigação. (...) O vento carregou a areia para as valas plantadas, abandonamos os açudes cujas águas o sol chupou depois. (p. 4) (grifos nossos)

Além da degradação assinalada pelo estado atual da cidade e da tentativa frustrada de recuperação, o estágio final de degradação assume seu auge com a omissão do nome da cidade no "último mapa" e é com esse acontecimento que o habitante-narrador individualiza-se e diz: "Admiti, para me consolar, que se tratava de um lapso" (p.5). Assim, a ausência do reconhecimento da cidade assinala o último grau de degradação de Odon por meio do total esquecimento. O esquecimento confirma a morte da cidade.

Em Ufu, a segunda cidade, o processo de degradação não chega a realizar-se, ele aparece apenas virtualizado. Ufu é "a nação mais rica de que a História tem notícia" (p.7). Desse modo, a cidade não apresenta, de imediato, qualquer circunstância de disforia ou prenúncio de degradação. Apesar disso, percebe-se que o desenvolvimento e a estabilidade financeira mantidas pela cidade traz conseqüências de desapego, pois "Ufu tem uma história, ainda que seus habitantes não se lembrem disso, tão absorvidos estão por sua vida atual." (p.7)

A velocidade na qual Ufu cresce e a impossibilidade de registrar os velocíssimos acontecimentos determinam a presença de um Museu que conte a História do surgimento da cidade até os seus dias atuais. Ufu havia se transformado em uma megalópole, "a cidade crescia vertical e horizontalmente, numa aceleração constante" (p.8) e por isso, tornava-se impossível registrar todos os acontecimentos marcantes na cidade.

A debreagem enunciativa apresenta a trajetória da cidade e a intervenção da "aceleração", que num primeiro momento mostra-se positiva pelo enriquecimento e estabilidade nela gerados, e num segundo momento revela a sua face negativa, no sentido da impossibilidade de qualquer tipo de controle, pois nem os viajantes nem os habitantes possuem "uma visão total e definida" de Ufu, já que a megalópole "não se rende a nenhuma definição" (p.9)

A ausência de definição e a "aceleração constante" anunciam a virtualidade da degradação de Ufu, gerando uma certa ameaça, porque,



Paira, não obstante, sobre essa poderosa cidade uma grave ameaça. O seu desenvolvimento condena-a a se desenvolver mais e mais, à custa do extermínio das outras cidades do país, cujos habitantes fogem para Ufu. Alguns estudiosos, que já perceberam o perigo, convenceram o governo a constituir uma comissão para planejar o crescimento da cidade e, se possível, controlá-lo. (p.10-1)

Essa "ameaça" ganha mais propriedade com a declaração do urbanista Finordt Gaiws, que afirma em seu livro *Mastering a Metropolis*, "destruamos Ufu antes que ela nos destrua a todos" (p.11) . O efeito de realidade é obtido por meio da "ancoragem actancial, temporal e espacial e a delegação de voz, (...) dois procedimentos de obtenção da ilusão de referente ou de realidade" (Barros, 1994, p.61); vale ressaltar que em geral, essas obras citadas e seus autores são remissões a estudos e autores atestados historicamente que, na maioria dos casos são mais ou menos dissimuladas, provocando um efeito irônico. Dessa maneira, a figura do urbanista, seu livro e sua declaração somam-se e ganham efeito de realidade pois ancoram a narrativa em pessoa-tempo-espaco específicos.

Prevê o urbanista que a cidade crescerá e "morrerá como o câncer morre" (p.11). A figura da doença revela um futuro condenado e disfórico para a cidade e apesar da autoridade instaurada pelo urbanista, ele "foi dado como louco e [foi] internado numa clínica especializada"(p.9). Mesmo com o reconhecimento da sua "loucura" , seus estudos sobre Ufu podem ser considerados corretos, pois ninguém sabe como acabar com a aceleração da cidade; e sua ameaça foi anunciada pelo aceleramento do tempo, ou seja, está prestes a acontecer.

Já em Alminta, a terceira cidade, a debreagem enunciva faz um percurso temporal que expõe o presente-passado-presente, num ciclo que define e justifica a isotopia da degradação e do desaparecimento da cidade.

A apresentação de Alminta mostra o estado atual da cidade:

O mato bravo, os ratos e os morcegos se apoderaram de Alminta, já faz mais de um século. A História não diz em que dia exato isso aconteceu, (...) Hoje seria impossível, sem se romperem os urtigais

e a teia selvagem dos parasitas, ter uma visão da forma de Almintá, tal como era antes da Abolição. (p.13)

A História surge como valor de verdade incontestável e nem ela sabe explicar o que houve com a cidade. O cenário impede que se imagine ter emitido naquele lugar uma cidade. O "mato bravo", os "ratos" e os "morcegos" são lexemas que entrelaçados ao cenário estabelecem os primeiros traços semânticos da isotopia da degradação.

A marcação temporal projetada na sequência "mais de um século" e na palavra "Abolição" sugerem uma relação estreita com um período histórico vivido no Brasil, mas isso será explorado com maiores detalhes posteriormente.

Os atuais habitantes da cidade são "dois dementes", "um branco e um negro", "as famílias de pescadores" e "um padre". Esses habitantes ignoram a "defunta cidade, hoje pátria de bichos imundos, povoada de fantasmas" (p.14). Eles ignoram até o passado de Almintá, o que evidencia que "a história de Almintá reside, hoje, apenas no papel das monografias, que já ninguém pega para ler." (p.14)

Apesar de toda essa descrição degradante da cidade, "Almintá viveu um dia" (p.14). Em suas ruas passeavam jovens brancas, senhores, senhoras, todos bem vestidos; suas ruas eram enfeitadas. Mas, como era tempo de escravidão, os negros da cidade dormiam nos porões, nos forros e assoalhos das casas, onde "os ratos e morcegos espreitavam". (p.14)

A presença dos negros é marcada por um certo desprezo, na medida em que eles não são considerados como pessoas e aparecem em dois momentos específicos comparados aos ratos; primeiramente, o local que ocupam para dormir, os "porões" das casas e depois, sobre o desconhecimento do estilo de "vida" deles. É apenas no "cruzar" das histórias que se nota a presença de ambos, dos negros e dos ratos.

A vida secreta dos habitantes é contada num "livro proibido, que contava as intimidades da vida em Almintá, revela[ndo] a riqueza passional de sua gente." (p.14). Nem todos os habitantes são contemplados nesse livro, pois "da vida



dos negros, sabe-se pouco, como da vida dos ratos: só os momentos em que cruzaram com a história dos brancos." (p.15)

O passado de Almintá, "capital do estado", é recheado de festas pomposas, de títulos de nobreza e "importância política". Todavia, um fato rompe com esta estabilidade, o anúncio da visita do imperador à cidade. "Essa notícia, por si só, fez crescer exageradamente a vaidade dos almintenses. Até os escravos a comentavam com orgulho e espanto." (p.15). Para essa visita, foram construídos "portais de mármore", "muros" e "arcos". Contudo, ao chegar "a notícia de que o imperador havia sido deposto por uma rebelião militar" (p.15); parou-se com a construção e as ruínas podem ser vistas ainda hoje. Além disso, os escravos foram libertos e a cidade entregue a eles. Essa notícia ancora-se a acontecimentos vivenciados no Brasil e ganham um efeito de real, tratando-se "de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como "reais" ou "existentes". (Barros, 1994, p.60). Tais recursos serão analisados posteriormente com maior profundidade.

Todo esse percurso demonstrado anteriormente relata o passado de Almintá, dos seus momentos de glória e euforia, até o princípio da sua ruína; fato que é narrado por uma debreagem enunciativa que se revela onisciente, apontado para os detalhes que são ignorados pela História e pelos atuais habitantes da cidade.

O retorno ao presente vem para reafirmar o estado de degradação total da cidade. "A história dos ratos começa aí, onde acaba a dos homens"(p.16). A vida dos ratos não substituiu a dos homens e, assim, Almintá "está morta agora" (p.13). A ausência humana e a presença disfórica dos ratos marcam o mais alto grau de degradação da cidade, sua morte. O sentido de existência da cidade perde-se por completo com o abandono dos "senhores de escravos" e dos próprios "escravos". A morte da cidade sobrevém mesmo com a presença de poucos habitantes citados anteriormente. Prevalece, assim, a disforia da morte sobre Almintá.

Já em Rti , próxima cidade da sequência, a degradação manifesta-se não na disforia do seu desaparecimento ou morte, e sim, na dúvida sobre sua existência. Sua apresentação destaca a localização da cidade, pois "Rti não ficava sobre a terra,

mas abaixo da superfície" (p.17); contudo, essa não é a sua única peculiaridade, já que os "seus edifícios mediam entre dez e trinta centímetros de altura" (p.17)

Rti, "a pequena cidade subterrânea", foi descoberta pelo "inglês Georges Sams, por volta de 1630, na Índia" (p.17). Tal acontecimento se deu após a queda de Sams num "grotão"; essa experiência está registrada em seu livro que aparece em nota de rodapé: "1. Sams, Georges, *Rti e a civilização subterrânea*, MS, Biblioteca Municipal de Gual, v. I, p.3." (p.17). E ele passou a investigar tudo a respeito daquela cidade. A clareza da presença da pessoa, do espaço e do tempo fazem parte do "procedimento de desembreagem interna com efeito de referente" (Barros, 1994, p.59). Assim, como "o referente está claro, a verdade [está] garantida" (Barros, 1994, p.59-60). Mesmo que a obtenção de tal procedimento crie um ambiente inverossímil, como é o caso da localização e dos habitantes de Rti.

O inusitado e o irônico são traços constantes não só sobre a descoberta de Rti, mas também com relação aos seus habitantes, que, segundo Sams, "tinham forma humana e altura máxima de quatro centímetros" (p.18). Esses elementos inverossímeis somam-se no indício que gera a dúvida em relação à existência da cidade.

Foram dez anos de pesquisa e várias as descobertas de Sams. Ele descobriu que "Rti é apenas uma das várias cidades subterrâneas que aquele povo miúdo construiu no subsolo da Índia." (p.18). O "trabalho artesanal" e a "distribuição de águas" eram frutos do bom desenvolvimento daquela população. Entretanto, pouco havia sido descoberto sobre o extermínio desses "homúnculos", levantando-se apenas hipóteses de guerra entre cidades vizinhas.

De sua investigação,

Sams deixou os resultados de seus estudos e pesquisas em dois volumes de manuscritos, recolhidos mais tarde à Biblioteca Municipal de Gual, cidade onde passou os últimos anos de sua vida. (p.18)



Em sua época, os eruditos "não o levaram a sério."(p.18). Somente no século XVIII, o "português José da Cruz Gamado" e um grupo de estudiosos decidiram investigar a veracidade das descobertas de Sams. Na Índia, porém, nada encontraram a respeito da cidade de Rti. Sua conclusão a respeito do pesquisador inglês define o insucesso da pesquisa e corrobora a hipótese da inexistência da cidade, pois para Gamado tudo "não passou de produto da imaginação fértil de Sams"(p.18); trecho retirado do seu livro *Em busca de Rti*.

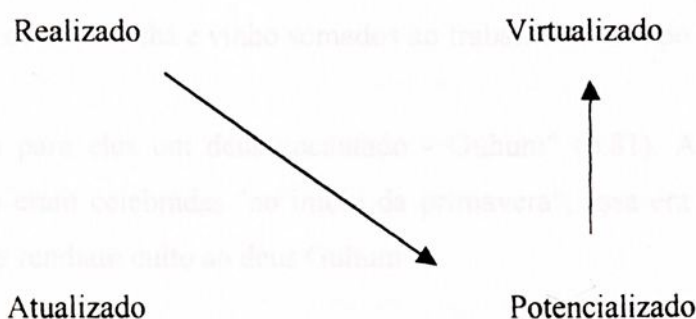
A polêmica em relação a Rti estende-se, agora, ao seu descobridor. O alemão Fritz Kurt examinou rigorosamente os escritos de Sams e descobriu:

... que as citações feitas por ele de livros antigos, que aludem ao povo de Rti, não correspondem à verdade: ele cita obras inexistentes, autores inventados, obras inventadas, páginas inexistentes de obras existentes, obras inexistentes de autores reais, em suma, mistura a realidade com a ficção para forjar o mito de Rti. (p.19)

A descoberta do alemão Kurt é reveladora não só a respeito da questão instaurada sobre a existência ou não da cidade de Rti; mais que isso, ela denuncia o processo de criação que perpassa todas as cidades da obra. É o caso, por exemplo, do trocadilho com o autor Gabriel García Márquez que aparece na cidade de Zambarbina como "Muriel Farcia Xarques", autor do livro *Pueblos e ciudades*. Também temos a presença de sua esposa Cláudia Ahimsa como namorada de José de Castro Maia, na cidade de Gemamir. Desse modo, a composição das cidades serve-se da "mistura [d]a realidade com a ficção", numa feitura que "brinca" com o nome de escritores consagrados, atribuindo-lhes obras inexistentes ou vice-versa. Podemos, dessa forma, somar esse procedimento ao eixo sintagmático estruturador da obra, junto à isotopia da degradação, já que as cidades assinaladas anteriormente receberam a presença de sujeitos dotados de autoridade (*poder*) ou conhecimento (*saber*) a respeito das cidades, quase todos os autores de livros citados no interior das narrativas.

Para finalizar, Fritz Kurt afirma que, além de Sams nunca ter ido à Índia, ele duvida da própria existência de Georges Sams. Kurt acredita que "trata-se de um louco ou um gozador que, usando de um nome falso, inventou essa história fantasiosa" (p.19)

Apesar de todo o questionamento a respeito da cidade e do seu descobridor, ainda existem jovens críticos que se interessam pela obra de Sams: é o caso de "Aaalin Games e John S. Roker", que a consideram como "fonte de todo um ramo de literatura utópica"(p.19). Sendo assim, não se encerram as questões relacionadas à verdadeira existência de Rti e seu descobridor Georges Sams. A dúvida instaurada não é respondida claramente e a isotopia da degradação surge no fato da incerteza, sendo esta virtualizada na possibilidade da existência. Podemos utilizar os modos de existência para analisar a posição da cidade. Assim temos:



A existência de Rti principia na *conjunção* do modo *realizado*, ou seja, não se questiona a sua existência, afinal, ela é fruto da descoberta da pesquisa de um estudioso. Contudo, ao ser questionada, passa-se para a *não-conjunção* do modo *potencializado*, pois questiona-se a existência da cidade. Por fim, não só a sua existência é questionada, mas também, a figura do seu descobridor; passa-se assim do modo *potencializado* para o *virtualizado*, lugar da *disjunção*. Não há uma solução



para esse questionamento acerca de Rti e apesar da presença de alguns admiradores, o estado da cidade continua *virtualizado* e definido pela disjunção.

É dessa maneira que o eixo sintagmático forma-se na obra *Cidades Inventadas*. A isotopia da degradação prevalece em diferentes graus de disforia; selecionando "valores disfóricos que, por sua vez, instruem noções como as de ruptura, separação, parada, distanciamento e,..." (Tatit, 2001, p. 100) morte. Soma-se a essa isotopia, o processo de criação mencionado anteriormente. Contudo, duas cidades rompem com a isotopia da degradação, são as cidades de Wen-Fen e a Tuyutuya. Verificaremos em quais instâncias ocorre esse rompimento e quais são os elementos e a significação deste rompimento em meio ao conjunto das cidades na obra. Para isso, iniciaremos com a cidade de Wen-Fen.

A apresentação da cidade de Wen-Fen começa com a sua localização, "a pequena Wen-Fen nascera à margem de um rio largo e manso que fecundava o vale de Chuian" (p.81). Neste primeiro momento, a conjunção entre os habitantes e a natureza caracteriza o modo de viver da cidade, uma vida "tranquila", com a comercialização de azeite, chá e vinho somados ao trabalho no campo e a criação de animais.

"O rio era para eles um deus encantado - Guhum" (p.81). As benfeitorias trazidas pelo rio eram celebradas "no início da primavera"; essa era a ocasião em que os habitantes rendiam culto ao deus Guhum e,

Desse modo agradeciam a Guhum o sacrifício que fizera, abrindo mão da condição divina para tornar-se um simples rio em benefício dos seres humanos. (p.82)

A figura de Guhum e o seu sacrifício apresentam referências ao mito de Jesus Cristo, o qual também abriu mão de sua divindade e tomando a forma humana habitou na Terra, fazendo milagres e ajudando todo o povo. Reconhecemos, assim, a intertextualidade dessa passagem com a história bíblica que apresenta o seu salvador.

O rio Guhum, que abastecia a cidade, personifica-se no percurso. Ele

"descia das montanhas cantando, alegre como um menino, e vinha crescendo à medida que a ele se juntavam outros riosinhos, regatos, fios d'água, numa espécie de confraternização." (p.81)

É essa "espécie de confraternização" gerada pelo rio e compartilhada pelos habitantes que marca esse primeiro momento da narrativa. Todavia, essa tranquilidade sofrerá um ataque repentino, sendo esse anunciado "num fim de tarde abafado e quente"(p.82). O "fim de tarde" sugere o início da noite e junto com ambos, algumas oposições são estabelecidas, dia e noite, claro e escuro, conhecido e desconhecido... Esse foi o período do dia que anunciou a chegada "de um homem vindo de muito longe, quase sem fôlego" (p.82) e que "estava assustado e aflito", desejando falar com o governador da cidade. A tarde abafada e quente, a chegada do desconhecido e sua aflição são elementos que instauram o início do rompimento da harmonia e da tranquilidade da cidade de Wen- Fen.

O forasteiro havia conseguido fugir do ataque que os mongóis fizeram à sua cidade, devastando-a. Contou a Kin-Fi, o governador, que os mongóis estariam se aproximando de Wen-Fen. Com esse acontecimento, o primeiro conflito abate o governador, que hesita em contar ou não aos habitantes sobre a ameaça que muito em breve afligiria a cidade.

A noite do governador é marcada pela preocupação sobre a ameaça e a reação da população. Contudo, a resolução desse conflito se deu no dia seguinte, quando Kin-Fi chamou o "conselheiro em que ele mais confiava" (p.83) e "concluíram que o povo tinha que ser informado da ameaça" (p.83). Decidiram, portanto, que caberia à população "decidir seu próprio destino: resistir ou não resistir." (p.83). O poder da decisão é delegado à população que escolheria o seu *fazer* diante do anti-sujeito apresentado na figura dos mongóis.

A notícia caiu como um raio sobre a população e "de repente, a vida tranqüila e feliz tornou-se turva" (p.84). A transição entre "feliz" do primeiro momento e

"turva" deste segundo é refletida na imagem do "céu sempre azul" e que agora está coberto por uma nuvem. Com essa notícia, a população lançou seu olhar sobre o rio Guhum e, como ele "continuava a correr límpido e sereno em seu leito" (p.84), muitos não acreditaram na ameaça que caía sobre a cidade. Assim, a decisão foi tomada pelo governador, que fez com que cada líder, sacerdote, administrador, mestre de ofício, etc, usasse da sua "autoridade" para mobilizar a população a fim de enfrentar o inimigo. Essas autoridades deveriam despertar na população o *querer* lutar, além de desenvolver nela o *poder* como competência para tal tarefa. Seu objeto-valor a ser preservado era "aquela vida feliz e tranqüila, (...) [que] era o seu maior tesouro" (p.84). O modo de vida da população é seu objeto-valor e ao mesmo tempo é usado como uma forma de manipulação para garantir o empenho dela na luta contra os mongóis. A população compreende que sem os valores atribuídos a cidade, tais como: felicidade, liberdade, diversão, tranqüilidade; "não valeria a pena continuar vivos" (p.84). Assim, todos se preparam para a guerra, homens, mulheres e crianças valem-se de suas competências específicas para organizar seus postos e atividades.

Depois de todos preparados, a população espera pelo inimigo que se aproxima e seus primeiros sinais são trazidos por fugitivos das cidades já atacadas pelos mongóis. Esses fugitivos chegam "mortos de cansaço e pavor, alguns mutilados" (p.85). Tais sinais despertam a tensão entre os habitantes de Wen-Fen, que chega ao máximo quando, "na linha distante do horizonte, como uma vaga escura e crescente, surg[em] as hordas mongóis." (p.85). Aqui principia a guerra.

Arqueiros e municidores ocuparam seus postos após o alarme e dispararam a primeira chuva de flechas que feriu muitos mongóis, fazendo com que muitos deles tombassem. Contudo, o governador advertiu que eles não iriam desistir e tinha razão. No amanhecer do outro dia, os mongóis tornaram a atacar, investindo, agora, em uma nova tática que os expunha menos. Os defensores de Wen-Fen mantinham seu ânimo inquebrantável e assim, o efeito "positivo" da atitude deles fez com que os mongóis recuassem novamente.



A alegria dos defensores da cidade durou pouco, pois verificaram que o estoque de flechas chegava ao fim e o exército inimigo tinha uma superioridade numérica que continuava a crescer. Mesmo assim, eles decidiram que "de qualquer modo, lutar[iam] até o fim" (p.86). Sua disposição estava alicerçada no objeto-valor representado pela cidade e que lhes valia tanto quanto a própria vida.

Diante de tal determinação, o desfecho inicia-se à noite, que marca o momento de angústia e clímax, quando "as pessoas se olharam com decisão e firmeza" (p.86), numa competência que as levavam *querer-poder-fazer*, ou seja, lutar e vencer para preservar suas vidas e a cidade onde viviam. Assim, o ataque definitivo aconteceria ao amanhecer, "mas, de repente, as estrelas sumiram. Grossos pingos de chuva começaram a cair, com violência crescente." (p.86). O "giro estrelado" da noite quebra um pouco com a tensão marcada pela escuridão da noite, já o sumiço das "estrelas" e o início da chuva revelam a intervenção da natureza durante o conflito.

Essa chuva dura doze dias e, mesmo provocando uma inundação tremenda na cidade, ela afugenta os mongóis e dessa forma, a população de Wen-Fen sairia vitoriosa contra seus inimigos. Após um mês, os mongóis não voltaram mais. Ocorre, portanto, uma intervenção "divina" no desfecho da guerra, pois com a chuva que durou todo aquele tempo, as águas do rio Guhum subiram e inundaram não só a cidade, mas também todo o vale. E embora "ensopado", todo o povo "ria aliviado e dava vivas a seus arqueiros heróicos" (p.86).

O deus Guhum, elemento mágico da narrativa, intervém na guerra do seu povo e age garantindo o acontecimento que salvou o seu povo, fazendo com que os inimigos desaparecessem. A população de Wen-Fen estava convencida "de que mais uma vez o jovem deus Guhum mostrara o quanto os amava e à sua pequenina cidade." (p.87)

A enunciação é apresentada na debreagem enunciativa, numa onisciência que procura ganhar credibilidade por meio de uma citação ficcional que encerra a narrativa. Tal citação refere-se ao tempo que se passou sem o ataque do inimigo e à

certeza do amor do deus Guhum pelo povo e pela cidade que estariam na "Introduction to a Supposed Autobiography of Gengis Khan, Review of History and Antropology, v. V., ano 12, Oxford University, 1925" (p.87). Tal procedimento procura ancorar o discurso num tempo, o ano de "1925" e num espaço precisos, a "Oxford University". Mais uma vez, o procedimento de ancoragem cria a ilusão de real no interior da narrativa. Sendo assim, o discurso tece junto à ficção, os elementos reconhecíveis na referencialidade histórica e forma com eles a tessitura do discurso ficcional.

O percurso da cidade de Wen-Fen rompe, portanto, com a isotopia da degradação estabelecida na obra. A conjunção final da cidade se dá pela intervenção do deus Guhum que a salva, permitindo que ela viva, ou melhor, renasça após a inundação. A "noção de continuidade" incluída na conjunção prevalece nessa cidade. Outra cidade que apresenta uma ruptura relacionada a essa isotopia é a cidade de Tuyutuya não por acaso é a cidade que encerra a obra. Assim como fizemos em Wen-Fen, levantaremos os elementos nessa cidade que promovem o rompimento com o eixo sintagmático.

Tuyutuya é uma cidade que se dedicou "à criação de cavalos" e se aperfeiçoou nessa prática, além "da produção de grãos e farinhas". Toda a população vivia bem. No entanto,

Corria a vida, assim, leve e livre, quando morreu o rei Tuyan e assumiu o trono seu filho Tuyin, versado em música e poesia, um homem jovem, valente e vaidoso. Com sua inteligência e entusiasmo, empolgou os súditos e deu novo impulso à cidade. (p.103)

Tuyin obteve grande êxito em sua administração, fato que "aumentou-lhe a vaidade". Com isso, os primeiros cochichos a respeito do filho do rei foram substituídos por "críticas abertas"; contudo, "Tuyin não dava importância,

entregando-se a iniciativas estapafúrdias" (p.103); a maior delas foi a estátua de si mesmo fundida em ouro que Tuyin mandou erguer.

As ações do novo rei começaram a causar "revolta e indignação" na população e sendo assim, ela decidiu "levar suas queixas ao próprio Tuyuyuã, deus criador da natureza e dos homens" (p.104). Mais uma vez, um elemento mágico, caracterizado como um "deus" é, solicitado a intervir nos acontecimentos da narrativa, tal como ocorreu nas narrativas já analisadas. O deus Tuyuyuã, preocupado com o destino das qualidades que ele mesmo havia dado a Tuyin, resolve "corrigir seu próprio erro" e faz uso de um "estratagema"; sem avisar a ninguém,

...fez chegar a Tuyutuya um homem exatamente igual a Tuyin, um sósia, como ele, valente, belo e inteligente, e que se chamava Tuuon. A intenção era fazer com que Tuuon desafiasse Tuyin para uma disputa pública, tanto intelectual quanto física, a fim de derrotá-lo diante de seu próprio povo. "Ele aprenderá uma lição de humildade", disse para si mesmo Tuyuyuã. (p.104)

Tal como planejava o deus Tuyuyuã, não demorou para que o sósia do rei chegasse à cidade "vestido humildemente", cumprindo os seus afazeres e desafiando o rei, declarando-se mais inteligente e mais forte que ele. Entretanto, os desafios do sósia não chegaram a incomodar o rei, que "conteve sua vaidade". A insistência do forasteiro, porém, fez com que Tuyin marcasse um duelo. A disputa durou um dia inteiro e, no despertar do outro dia,

... sem vencedor nem vencido, o rei estendeu a mão a seu contendor, beijou-o na boca e o convidou a morar com ele no palácio. Mas uma vez, Tuyuyuã se equivocara: não previra que Tuyin, vaidoso como era, ao defrontar-se com um homem em tudo igual a si, fatalmente se apaixonaria por ele. (p.104-5)

A figura do deus é ironicamente delineada, pois esse deus é um "criador" imperfeito, que ao se dispor a corrigir seu erro, erra novamente. Sua intervenção é marcada pelo imprevisível; Tuyuyuã rompe com a figura do "deus perfeito" e

evidencia a sua falta de "controle" sobre a vida daquela população. E assim, Tuuon que a princípio seria o anti-sujeito capaz de fazer Tuyin se redimir, acabou transformando-se em seu aliado e objeto de desejo, mas nem tudo se perdeu do propósito do deus Tuyuyuã, pois a presença de Tuuon modificou a vida de Tuyin. Este, ao descobrir a finalidade que trouxera Tuuon, resolveu se redimir diante do povo, enfrentando o "gigante Tuuuual", que habitava na "Grande Floresta" e dela trazendo "os cedros sagrados e as plantas milagrosas que só lá cresciam" (p.105)

A prova que qualificaria a mudança do rei não lhe foi imposta, contudo, ele mesmo se propôs a enfrentar o anti-sujeito "Tuuuual", o qual retinha para si, plantas que curavam doenças incuráveis. Para este desafio, o sujeito Tuyin foi acompanhado do seu agora aliado Tuuon. O desafio durou "setenta dias" e Tuyin "voltou arrastando, glorioso, o cadáver do gigante Tuuuual" (p.105). Sua sanção foi, portanto, positiva, na medida em que todo o povo reconheceu o seu esforço ao matar o gigante, assim facultando a todos o acesso à floresta.

O desfecho estaria completo, todavia, "Tuuon voltara da floresta ardendo em febre e sofrendo desmaios." (p.105). Seu amado havia sido "envenenado por um pequeno sapo azul" (p.105) e tal fato iria levá-lo à morte. O final trágico de Tuuon,

... chamou a atenção para uma realidade a que Tuyin sempre buscava escapar: a certeza de sua própria morte. Agora, essa certeza a ele se impunha, de maneira indisfarçável. Olhava para o seu palácio, sua estátua de ouro, o céu matinal, a paisagem ensolarada e soluçava: "Eu também vou morrer um dia! Eu também vou me perder no fundo da terra!" Inconsolável, passava os dias na floresta, vagando, desinteressado dos problemas da cidade, que se ressentia disso. (p.106)

O percurso da cidade encerra-se com a vitória do rei sobre o do gigante. Agora, a figura do rei fará seu percurso individual em busca da imortalidade. A "ninha Tivini" manda-o procurar "Tizanu, o único homem que recebeu dos deuses o dom da imortalidade".(p.106)

Ao encontrar o dono da imortalidade, Tuyin lhe implorou para que este lhe dissesse como conseguir dos deuses tal prodígio. Tizanu contou-lhe como conseguiu esse feito e, numa recriação paródica dos mitos bíblicos do homem no paraíso, da sua expulsão e da justificativa do dilúvio, confidenciou:

"Os deuses, ao criarem os homens, deram a eles a imortalidade. Mas os homens começaram a falar, falar, discutir, fazer tanto barulho que os deuses não conseguiam mais dormir. Então resolveram dar fim à humanidade para voltarem a dormir em paz. Por isso, retiraram dos homens o dom da imortalidade e provocaram um grande dilúvio para afogá-los. A intenção dos deuses, porém, era refazer a humanidade com pessoas menos barulhentas." (p.107)

A ação dos deuses na criação dos homens é carregada de ironia, bem como a justificativa para o dilúvio. Os deuses, assim como Tuyuyuã, não possuem controle sobre o fazer do homem e é por isso que se justifica a ação dos deuses ao tirar do homem o direito à imortalidade.

Depois de toda essa explicação, Tizanu faz a Tuyin uma proposta, se ele conseguisse ficar sem dormir por "sete dias consecutivos", Tizanu proporia aos deuses que transferissem a Tuyin a sua imortalidade. Contudo, tal prova estava além da sua competência, uma vez que no quarto dia ele adormeceu e não conseguiu obter seu objeto-valor, o dom da imortalidade.

Triste, Tuyin retorna à cidade. Sua busca sofreu uma sanção negativa devido a sua falta de competência para a tarefa proposta. A volta de Tuyin é marcada pelo seu olhar diante da Tuyutuya que despertava; a cidade "parecia sorrir-lhe, acolhedora."(p.107).

Ao penetrar na cidade, "um galo cantou glorioso; outro, mais distante, respondeu." (p.108). O galo é uma figura mítico-religiosa no Novo Testamento, é ele quem chama Pedro à consciência de ter negado a Jesus, tal como o Cristo havia predito:

"começou ele a praguejar e a jurar: Não conheço esse homem! E imediatamente o galo cantou. Então Pedro se lembrou da palavra que Jesus lhe dissera: Antes que o galo cante, tu me negarás três vezes." (Mateus 26: 74-5)

Tuyin, ao contemplar sua cidade e ouvir o canto do galo, também é chamado à consciência e pensa: "A existência é para sempre em cada momento" (p.108). Esse pensamento retoma a idéia da máxima latina "Carpe diem", "Aproveite o dia"; tal pensamento o invade com "uma renovada alegria".

A imortalidade é um desejo que percorre a humanidade desde sempre. Calvino, ao ler as reflexões do poeta italiano Leopardi e o confronto entre o que é "indefinido" e o que é "infinito", afirma que,

...O homem então projeta seu desejo no infinito, e encontra prazer apenas quando pode imaginá-lo sem fim. Mas como o espírito humano é incapaz de conceber o infinito, e até mesmo se retrai espantado diante da simples idéia, não lhe resta senão contentar-se com o indefinido, com as sensações que, mesclando umas às outras, criam uma impressão de ilimitado, ilusória mas sem dúvida agradável. (CALVINO, 1990-B, p. 78)

E é exatamente isso que acontece com Tuyin, já que no seu percurso de retorno, ele "atravessou a ponte levadiça e penetrou em Tuyutuya, reconciliado com o seu destino de homem." (p.108). Sua reflexão acerca da existência ganha a "ilusória" sensação de "ilimitada" na perspectiva da infinitude de "cada momento" e assim, a "agradável" sensação de reconciliação com a vida, com o mundo e com o seu destino garante ao sujeito Tuyin uma sanção positiva que rompe com o eixo sintagmático estruturador da obra a isotopia da disjunção, ao mostrar um desfecho firmado na conjunção do sujeito com os seus valores.

Observamos que o eixo sintagmático das duas obras obedece a uma regulamentação interna que entra em consonância com o projeto individual de cada uma. Sendo assim, percebemos que a estrutura fragmentada e a aparente

individualização das narrativas encobrem uma "correlação invisível" carregada de significação. A imagem da cidade e suas relações temáticas permitem que tal correlação seja estabelecida, pois

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. (CALVINO, 1990-B, p.47)

A cidade seria, portanto, o "nó" que cria essa "rede" e que oferece às narrativas uma multiplicidade marcante, sendo ela objeto e, ao mesmo tempo, sujeito. Em *Le città invisibili*, o percurso das cidades tende a uma configuração mais voltada para sua faceta de sujeito; já nas *Cidades Inventadas*, o mesmo percurso é mais explorado no sentido da cidade enquanto objeto. Sendo assim, verificamos que uma faceta não exclui a outra, elas se complementam na complexidade de apreensão da imagem da cidade e revelam-se eficientes na estruturação de cada narrativa consideradas sob o ponto de vista do seu desenvolvimento sintagmático.

4.3 - O Eixo Paradigmático do invisível :

Analisamos, anteriormente, os elementos que compõem o eixo sintagmático das obras em questão. O reconhecimento de um "conector de isotopias" tornou evidente a continuidade da estruturação temática, no caso das *Cidades Inventadas*, bem como a passagem de uma isotopia a outra, a qual permite a formação e inserção das novas séries desenvolvidas ao longo do texto, procedimento identificado mais precisamente no *Le città invisibili*.

Passaremos, agora, a analisar o eixo paradigmático que constitui as narrativas. Com ele, entraremos nas questões de figuratividade e tematização que envolvem a imagem da cidade. Para isso, acreditamos ser necessário fundamentar teoricamente o que é imagem, imaginário, figura, tema e isotopia; sobretudo, como esses elementos entram em consonância ou divergência na comparação das "cidades" analisadas e como tais relações conduzem à geração de sentido nos textos.

Ferrara (2000) afirma que "é indiscutível que a cidade se faz representar e se dá a conhecer concretamente pelas suas imagens." (p.115). Para essa estudiosa,

a cidade é cenário e atriz de uma relação social que contracenam com o homem, usuário ou cidadão urbano; assim sendo, imagem e imaginário correspondem à capacidade cognitiva do homem de produzir informação em todas as suas relações sociais; nos dois casos, produz-se informações, mas de modo diverso. (FERRARA, 2000, p.118)

É assim que, Ferrara distingue os conceitos determinantes para a conceitualização da imagem e do imaginário. Segundo ela, "a imagem corresponde à informação solidamente relacionada a um significado que se constrói numa síntese de contornos claros que a faz única e intransferível. A imagem tem um e apenas um significado, ..." (2000, p.118). De forma complementar, ela apresenta o conceito de imaginário:

o imaginário corresponde à necessidade do homem de produzir conhecimento pela multiplicação de significados, atribuir significados a significados; suas produções não são únicas, mas se acumulam e passam a significar mais por meio de um processo associativo no qual um significado dá origem a um segundo ou terceiro e, assim, sucessivamente. (2000, p.118)

Ao definir "imagem" enquanto unidade e "imaginário" como pluralidade, Ferrara encontra "traços qualificativos" que nos ajudam a compreender a relação entre ambos e a cidade. Para ela,

Nos dois casos, encontramos traços qualificativos ou predicativos da cidade e são eles que nos possibilitam distinguir a imagem do imaginário e, sobretudo, criar uma relação entre eles, ou seja, um padrão que, ao distingui-los, os identifica. (2000, p.119)

Em relação a importância do uso da imagem na literatura, Calvino a incluiu no seu ensaio sobre a "Visibilidade" como valor a ser preservado no "próximo milênio". Ressalta tal importância, afirmando:

...estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. (1990, p. 107-8)

A produção de conhecimento estimulada pela imagem define o fazer poético e mais uma vez, Calvino nos esclarece,

Pois, bem, creio ser indispensável a toda forma de conhecimento atingir esse golfo da multiplicidade potencial. A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associação de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível. (1990, p.107)

A utilização de imagens na formação dos mais variados discursos é estudada em semiótica sob a rubrica da "figuratividade": "uma imagem do mundo se delinea, instalando tempo, espaço, objetos, valores." (Bertrand, 2000, p.156). A figuratividade é um estudo de muita rentabilidade:

... a dimensão figurativa do sentido proporciona uma primeira caracterização possível da leitura, compreendemos também que ela a insere no interior de uma classe muito mais geral de discursos. Com efeito, a figuratividade rege largamente muitas outras formas e gêneros discursivos: a narrativa mítica, o conto popular, o provérbio, o texto religioso, o discurso jornalístico ou publicitário, os episódios de troca cotidiana, etc. (BERTRAND, 2000, p.156-157)

Percebemos que o uso da imagem, por meio da composição figurativa que a delinea, dá ao discurso "as formas infinitas do possível e do impossível", como bem observou Calvino. A variação dessas formas define a figuratividade "como uma propriedade semântica fundamental da linguagem. Ela proporciona manifestações graduais, de acordo com o uso que o discurso faz dela." (Bertrand, 2000, p.210). Desse modo, o tratamento figurativo dado a um discurso tem a possibilidade de gerar uma "maneira mais ampla os fenômenos semânticos e as realizações culturais que se ligam aos processos de figurativização." (Bertrand, 2000, p.156) e não só isso, pode conferir uma estrutura de valores capaz de formar uma "rede associativa" de significação.

Caso recuperemos, por outro lado, o "desdobramento das categorias semânticas [disseminadas] ao longo do discurso" (Bertrand, 2000, p.187), teremos a formação da isotopia: "a isotopia designa a iteração de semas ao longo de uma cadeia sintagmática" (Bertrand, 2000, p.188).

A isotopia intervém na leitura sob duas formas:

as isotopias figurativas - que concernem antes de mais nada aos atores, ao espaço e ao tempo, no desenvolvimento de uma narrativa, por exemplo - serão distinguidas das isotopias temáticas, mais abstratas, e estabelecidas pela leitura a partir da superfície figurativa. (BERTRAND, 2000, p.190)

Para a nossa análise, recorreremos aos percursos figurativos e temáticos formadores do eixo paradigmático das obras. Há, contudo, uma diferença crucial no percurso temático desenvolvido pelas narrativas em questão, pois o *Le città invisibili* compõe temas mais gerais e as *Cidades Inventadas* firmam-se em temas mais sintéticos e relacionados à isotopia da degradação, formadora do eixo sintagmático; mesmo assim, podemos estabelecer fios de consonância por meio das figuras, ou seja, do percurso figurativo por elas traçado.

Iniciaremos com o *Le città*, que possui uma gama mais variada de temas a serem desenvolvidos. Como já vimos, a estrutura da obra nos apresenta onze séries temáticas que distinguem as cidades, sendo elas: "a memória", "o desejo", "os símbolos", "delgadas", "as trocas", "os olhos", "o nome", "os mortos", "o céu", "contínuas" e "ocultas". Nossa análise buscará identificar as diferentes manifestações figurativas na composição das três primeiras séries temáticas (memória, desejo e símbolos) e das três últimas (céu, contínuas e ocultas), a fim de traçar a gradualidade do figurativo na obra. Para isso, procuraremos evidenciar o percurso que se estende da iconicidade à abstração, procedimento pertencente ao nível discursivo da análise.

Como foi dito anteriormente, há nessa seleção temática uma composição com termos abstratos, dotados de certa generalidade. Cada série, ao se desdobrar em cinco cidades, revela a pluralidade de significação dos lexemas escolhidos. Tal procedimento torna-se possível, porque

...cada lexema possui um núcleo significativo [...], suscetível de ser analisado em detalhes, e, a partir desse núcleo, várias significações podem desenvolver-se. Essas possibilidades significativas são múltiplas, mas não infinitas. Ao contrário, elas são bem delimitadas, porque todas essas significações virtuais estão, de alguma maneira, relacionadas ao chamado núcleo estável de significação. Por isso, um lexema é uma organização virtual de sentido, que, embora possuindo um núcleo permanente, realiza-se de maneira distinta nos diferentes contextos em que se encontra. (FIORIN, 1996, p.69-70)

A seleção dos lexemas formadores das séries desenvolve nas cidades as "significações virtuais" de "maneira distinta" em cinco contextos diferentes; exploramos, com isso, a multiplicidade dos lexemas escolhidos e a composição dos temas:

Tematização: é o procedimento semântico do discurso que consiste na formulação abstrata dos valores narrativos e na sua disseminação em percursos, por meio da recorrência de traços semânticos. (BARROS, 1999, p.90)

A "disseminação" dos "traços semânticos" ao longo da narrativa nos permitirá identificar os graus de figuratividade utilizados para compor cada série, por meio da "recorrência" desse traço no lexema selecionado. Assim, analisaremos cada lexema que forma as séries temáticas e verificaremos como se dá esse desdobramento quádruplo de variações significativas e como se forma a organização e a consonância de tal procedimento com o projeto de

"jogo combinatório" estruturador da narrativa. Para tanto, iniciaremos com as cidades formadoras da série da memória.

O termo "memória" é definido pelo Dicionário Houaiss como:

1 capacidade de lembrar, 2 recordação, 3 (...), 4 biografia, 5 relato histórico escrito por quem viveu determinada época.

A ligação feita entre o termo "memória" e a imagem da cidade abre uma pluralidade de relações entre: memória, mudança, presente, passado, tempo e espaço.

Memória e mudança são interdependentes, mas dependem das relações que mantêm com o espaço e o tempo. Nesse sentido, temos uma dupla caracterização da memória: em primeiro lugar, o espaço é marcado, assinalado pela memória, em segundo, a memória é a construtora do espaço. (FERRARA, 2000, p.146-7).

Essa dupla caracterização ganha contornos que exploram a significação do termo "memória", no sentido de reconhecer, fixar para não perder e recordar. Observamos que os recursos utilizados para compor a imagem da cidade com a idéia da "memória" apropriam-se das relações espaço-temporais para multiplicarem-se,

Nesse caso, presente e passado estão superpostos, ou seja, a memória apropria-se do espaço tendo o tempo como suporte; presente e passado estão em comparação ou confronto para construir, entre eles, uma relação produtiva, ou seja, descobrir, no passado, as dívidas, influências ou mudanças em relação ao presente. O conjunto dessas idéias demandam o percurso da análise a fim de que se esclareçam. (FERRARA, 2000, p.147).

Na primeira cidade da série da "memória", Diomira, as relações entre espaço e tempo ocorrem no sentido do reconhecimento ou da "capacidade de lembrar", pois ao caminhar pela cidade, nota-se que "todas essas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades" (p.11). Contudo, existe uma "peculiaridade" em Diomira,

trazida pela significação do seu nome, pois Diomira significa "ilustre entre o seu povo"¹. A distinção dessa cidade está num acontecimento que só ocorre lá, com data marcada, dando a ela um caráter especial, pois

...quem chega numa noite de setembro, quando os dias se tornam mais curtos e as lâmpadas multicoloridas se acendem juntas nas portas das tabernas, e de um terraço ouve-se a voz de uma mulher que grita: uh!, [e o viajante] é levado a invejar aqueles que imaginam ter vivido uma noite igual a esta e que na ocasião se sentiram felizes. (p.11)

O grito da "mulher" faz o viajante comparar o presente (é levado a invejar) com um passado impreciso (que na ocasião), além de comparar o que ele viveu com o que imagina que "aqueles" tenham vivido por causa do valor "felicidade" atribuído àquela determinada "noite".

O desdobramento do termo "memória" encontra nas cidades de Isidora, Zaira e Zora as variadas projeções figurativas definidas pela concepção da "recordação". Em Isidora, as relações de espaço e tempo que procuram no passado os desejos relacionados à cidade; assim, ao chegar e percorrê-la, o viajante "pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade" (p.12). O desejo de encontrar uma cidade permite ao viajante reconhecer em seu espaço tudo o que ele desejava. Todavia, o desejo em Isidora é revelador do passado, numa comparação que o transforma em sonho, pois que,

Isidora, [...], é a cidade de seus sonhos; com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que vêm a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações. (p.12)

A "diferença" dessa cidade pode ser polarizada nas relações contrárias estabelecidas entre jovem x velho, desejos x recordações. A passagem da "juventude"

¹ Dizionario italiano



entre os habitantes mostra o sentido do lembrar presente na significação do termo "memória".

Zaíra é a cidade que melhor exprime as relações de espaço e tempo determinadas pela memória. Polo, ao tentar descrevê-la a Kublai enfocando apenas os aspectos espaciais, julga insuficiente tal relato, pois "a cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado" (p.14). Aludindo a essas relações, Marco Polo mescla "as medidas do espaço" e o comportamento dos habitantes, num emaranhado de situações que procuram identificar o que, afinal, é a cidade de Zaíra. Sendo assim, ele procura relacionar tais "medidas" com os "acontecimentos" e essa é a sua descrição:

... a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; o fio esticado do lampião à balaustrada em frente e os festões que empavesavam o percurso do cortejo nupcial da rainha; a altura daquela balaustrada e do salto do adúltero que foge de madrugada; a inclinação de um canal que escoar a água das chuvas e o passo majestoso de um gato que se introduz numa janela; a linha de tiro da canhoneira que surge inesperadamente atrás do cabo e a bomba que destrói o canal; os rasgos nas redes de pesca e os três velhos remendando as redes que, sentados no molhe, contam pela milésima vez a história da canhoneira do usurpador, que dizem ser o filho ilegítimo da rainha, abandonado de cueiro ali sobre o molhe. (p.14)

Apesar dessa descrição minuciosa que mistura o espaço com as atitudes dos habitantes, não se consegue determinar uma descrição precisa da história de Zaíra. Isso se justifica porque

a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (p.14-5)

Os elementos escolhidos para descrever o passado da cidade são espaciais, numa configuração que elege o espaço como o "narrador" desse passado. A cidade é, portanto, como "uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata" (p.14), ou seja, as linhas que contornam Zaíra são as verdadeiras reveladoras do seu passado, na medida em que as suas "recordações" ao se misturarem se dilatam e encontram na mistura das relações.

Notamos que a isotopia temática da memória desdobrou-se nas cidades citadas acima, de maneira a explorar todo o significado desse lexema. Vale salientar que

A tematização consiste em dotar uma seqüência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os elementos (da tematização) e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais. (BERTRAND, 2000, p.215)

As figuras e os valores desenvolvidos nessa série foram determinantes na formação da rede associativa que permitiu a instauração dessa isotopia. Entretanto, não só a recorrência dos traços semânticos compõe uma isotopia, esclarece Fiorin :

As pesquisas sobre figuratividade, por exemplo, revelam que não só os percursos figurativos geram efeitos de sentido, mas também a quebra de sua coerência é radicalmente significativa. (FIORIN, 2001, p.19)

A "quebra" ou a ruptura de uma isotopia ocorre sempre em algum termo que a constitui e esse é o procedimento utilizado para a formação das cinco cidades que compõem cada série no *Le città*. Agora, cabe-nos observar qual é a cidade que estabelece essa "quebra" na isotopia da memória.

"Ao se transporem seis rios e três cadeias de montanhas, surge Zora, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer". (p.19). Essa é a descrição que apresenta a cidade de Zora:

Zora tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casas, apesar de não demonstrar particular beleza ou raridade. (p.19)

A sequência figurativa do espaço da cidade é que estabelece a permanência de Zora na memória de quem a visita ou habita. Não é só essa a sua peculiaridade, "o seu segredo é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se sucedem como uma partitura musical da qual não se pode modificar ou descolar nenhuma nota." (p.19). Dessa maneira, o "olhar" identifica as figuras através da sua imobilidade, o que faz Zora permanecer "ponto por ponto" fixa na memória, seguindo uma sequência imutável.

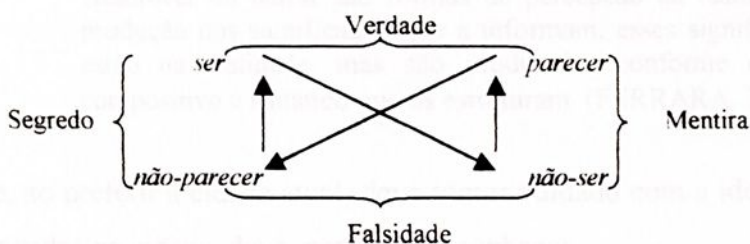
Zora é tão particular nessa sua relação com a memória que ela

... não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalhas, constelações, partes do discurso. Entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. De modo que os homens mais sábios do mundo são os que conhecem Zora de cor. (p.19-20)

A descrição de Zora com a finalidade da recordação, de algo a não esquecer, é realizada numa debreagem enunciativa que lista uma série de "coisas" que em geral, são difíceis de serem memorizadas, portanto, Zora é o lugar de "evocação à memória", com o mérito de ser conhecida pelos "homens mais sábios do mundo". Tais informações deveriam fazer de Zora uma cidade muito conhecida, mas não é isso o que acontece: numa mudança de debreagem, o viajante de observador em terceira pessoa que era, passa a posicionar-se como "eu" na enunciação e descreve o fim de Zora.

Mas foi inútil a minha viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo. (p.20)

Tal afirmação nos parece um paradoxo, já que Zora é conhecida pelos "homens mais sábios do mundo", contudo, Zora tem um segredo; se retomarmos os valores do ser e do parecer distribuídos no quadrado de veridicção, teremos o não-parecer e o ser como definidores do valor "segredo", como apresenta o quadrado abaixo²:



O "segredo" de Zora, apesar de todo o esforço desta para manter-se fixa na memória, reforçou a sua degradação total, ela "desfez-se e sumiu". A cidade foi "esquecida".

A revelação do segredo de Zora por meio da debreagem enunciativa mostra a ruptura da coerência estabelecida pela série da memória, pois o que se opõe aos significados do lexema "memória" é o esquecimento. Sendo assim, a cidade de Zora quebra com os traços semânticos que formaram a isotopia temática da memória e está associada a ela por meio do elemento opositor que foi revelado através do segredo da cidade.

Maurília, quinta cidade dessa série, é uma cidade dupla que compara o seu presente com o passado, contido em cartões postais. Ao chegar à cidade, "o viajante é

convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido" (p.30). O passado de Maurília está contido nesses cartões e, ao observá-los, "é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual" (p.30); tal procedimento tem suas razões, dado que

Cada fotografia transforma a simples constatação da visualidade documental em um texto descritivo ou narrativo que organiza uma lógica não necessariamente linear e causal, mas perceptiva e cognitiva, capaz de produzir uma informação sobre a cidade. Descrever ou narrar são formas de percepção da realidade como produção dos significados que a informam; esses significados não estão na realidade, mas são produzidos conforme o processo compositivo e sintático que os estruturam. (FERRARA, 2000, p.61)

O viajante, ao preferir a cidade atual, deve tomar cuidado com a identificação das mudanças ocorridas na cidade, deve, portanto, reconhecer

...que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões postais, ... (p.30)

O valor "graça" encontra-se representado nos cartões-postais e é louvado pela população que, mesmo valorizando as mudanças trazidas pela metrópole, "pode-se recordar com saudades daquilo que foi" (p.30), comparando uma cidade com a outra e constituindo sua "história" por meio da composição figurativa trazida pelos cartões.

Até aqui, analisamos as relações estabelecidas entre a Maurília provinciana e a metrópole, contudo, somos informados, por meio da enunciação, de que não há nenhuma relação entre ambas, já que "os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava

² O quadrado da veridicção foi desenvolvido por A. J. Greimas e estamos utilizando a esquematização do livro *Caminhos da Semiótica Literária* (2000) de Denis Bertrand.

Maurília." (p.31) O único elo de ligação entre as duas cidades é, portanto, o nome idêntico, compará-las é inútil, na medida em que elas são individualizadas, e mesmo que tal revelação não alcance seus habitantes, nós, leitores, somos informados dessa distinção. Sendo assim, os valores da "saúde", que as unem, servem de elementos de junção determinados através das significações presentes no termo "memória", tais como "recordação" ou "relato histórico escrito por quem viveu determinada época"

Notamos que a isotopia da "memória" desdobra-se nas relações espaço-temporais estabelecidas entre a cidade e os habitantes. Neste primeiro momento, portanto, a manifestação da gradualidade nos elementos figurativos instaurados sugere um tratamento mais iconizado, vinculado às determinações espaciais presentes em cada cidade.

O termo "desejo", formador da segunda série, implica o desenvolvimento de uma isotopia figurativa fortemente marcada por elementos que despertam a sensibilidade. Esse termo é definido pelo Dicionário Houaiss como:

1 vontade de conseguir (algo), 2 ambição, 3 impulso sexual.

O ato de desejar tem uma relação direta com um elemento que falta, coletiva ou individualmente; há sempre um objeto-de-valor a ser alcançado. Será esse o contexto no qual se desdobrará a isotopia do desejo.

Tal isotopia está ligada ao prazer e a figura da "cidade concentra também os prazeres, os da festa, os dos diálogos na rua, nas tabernas, nas escolas, nas igrejas e mesmo nos cemitérios." (Le Goff, 1998, p.25). A cidade é, dessa maneira, reconhecida como espaço para a possível realização de variados desejos.

Dorotéia é a cidade que inaugura a série dos desejos e há duas maneiras de se falar da cidade: a primeira focaliza o espaço e as relações dos habitantes entre si; a segunda é como fez o camaleão que conduziu o viajante até ela. Na primeira maneira, a debreagem enuncia mostra apenas os detalhes no conjunto de espaços que a formam. O viajante, na segunda maneira, pronuncia-se na mudança de

debreagem introduzindo a figura do camaleiro, ao dizer "como fez o camaleiro que me conduziu até ali" (p.13).O relato do camaleiro revela um outro olhar sobre Dorotéia, ele enfatiza o momento de sua chegada : "Cheguei aqui na minha juventude, uma manhã;" (p.13). O sentimento do camaleiro ao chegar na cidade demonstra a sua relação com o desejo, pois "aquela manhã em Dorotéia senti [o camaleiro] que não havia bem que não pudesse esperar da vida." (p.13) Sendo assim, o "bem" que o camaleiro tanto almejava, fosse ele qual fosse, a vida teria a capacidade de lhe dar, ou seja, ele poderia esperar qualquer desejo que a vida lhe daria.

Para finalizar a descrição de Dorotéia, o camaleiro enfoca o tempo presente e revela os vários caminhos que conduzem até a cidade.

...Nos anos seguintes meus olhos voltaram a contemplar as extensões do deserto e as trilhas das caravanas; mas agora sei que esta é apenas uma das muitas estradas que naquela manhã se abriram para mim em Dorotéia". (p.13)

Ao penetrar em Dorotéia na sua "juventude", o camaleiro "não conhecia nada além do deserto e das trilhas das caravanas." (p.13); vários foram os desejos despertados pelas imagens contempladas por ele naquela "manhã",

...muita gente caminhava rapidamente pelas ruas em direção ao mercado, as mulheres tinham lindos dentes e olhavam nos olhos, três soldados tocavam clarim num palco, em todos os lugares ali em torno rodas giravam e desfraldavam-se escritas coloridas. (p.13)

Em oposição às imagens vazias das "extensões do deserto", até então as conhecidas pelo camaleiro, as imagens da cidade produziram nele a certeza de que ele podia esperar tudo o que quisesse da vida. Tais imagens despertaram a sensibilidade dos canais perceptivos que foram figurativizados através da visão das pessoas e das "mulheres", destacando-lhes a beleza e as rodas girando; da audição por meio da música do "clarim" e do tato, na diferença subentendida entre o deserto e a cidade.

A isotopia do desejo seleciona elementos que despertam, em virtude da composição de figuras e imagens, a manifestação de um desejo e o reconhecimento de que as sensações produzidas através da rua visitada pelo camaleão era "apenas uma das muitas "estradas" que despertariam seus desejos ou um "bem" que ele deseja alcançar.

Fedora é uma cidade múltipla que será analisada sobre essa questão, posteriormente. No entanto, ressaltaremos os elementos que a fazem pertencente à série do desejo. Fedora, "metrópole de pedra cinzenta": sua descrição focaliza o que há de mais importante na cidade, ou seja, no centro, encontramos um "palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo." (p.32). O desdobramento da isotopia do desejo afirma-se com a presença dessas esferas e soma-se ao motivo da sua existência, uma vez que

Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente. (p.32)

O desejo de "transformá-la na cidade ideal" deu a "alguém" a idéia de construir uma Fedora em miniatura. Assim, a cidade projeta-se conforme a definição "vontade de conseguir" atribuída ao desejo. Contudo, a passagem do tempo e a transformação inevitável da cidade fizeram com que a cidade em miniatura não passasse "de um brinquedo numa esfera de vidro." (p.32). A utilização do pronome indefinido "alguém" com a insuficiência da contenção do tempo, tornam inútil a projeção do "possível futuro" da cidade.

Agora Fedora transformou o palácio das esferas em museu: os habitantes o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos,...(p.32)

O advérbio "agora" traz o enunciado para o momento da enunciação e mostra o que foi feito com as "esferas de vidro". Cada "esfera" corresponde à projeção de um desejo daquilo que a cidade poderia ser. Já que não se pode transformar a cidade, tal como se deseja, o museu existe para que o seu desejo tome forma numa composição figurativa que tenta suprir, ainda que momentaneamente, o desejo da "cidade ideal" para cada habitante.

Ao contemplarem as esferas de vidro, os habitantes imaginam-se

...refletidos no aquário de medusas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse sido dessecado), percorrendo no alto baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizando pela espiral da minarete em forma de caracol (que perdeu a base sobre a qual se erguia). (p.32)

Desse modo, observamos que a contemplação ocorre para suprir a frustração do que havia na cidade e por motivos apresentados dentro dos parênteses foram transformados. Mais uma vez, a conjunção condicional "se" indica uma hipótese ou uma condição que define a atual situação da cidade. As "esferas" projetam aquilo que existia na cidade e a sensação de perda gera a frustração nos habitantes em não terem podido ou conseguido manter Fedora tal como ela foi um dia.

A importância da Fedora e das "pequenas Fedoras" é destacada por Marco Polo em seu relato a Kublai Khan; segundo ele, ambas deveriam constar do "atlas do grande império",

Não porque sejam igualmente reais, mas porque são todas supostas. Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é; as outras, o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo. (p.33)

Nesse caso, a focalização do desejo procura imaginar o possível, tenta apreender algo que inevitavelmente será transformado pelo tempo e assim, poderá perder-se por deixar de existir. Notamos que em Fedora, a apreensão do tempo e o

desejo de assegurar-se daquilo que ela já foi, configuram as relações de desejo e tempo na ilustração das esferas miniaturas da cidade.

A cidade de Anastácia já foi analisada anteriormente no eixo sintagmático, portanto, retomaremos apenas alguns elementos que justifiquem a sua presença na série do desejo.

Ao compor a descrição da cidade focalizou-se, num primeiro momento, a distância e a localização da cidade, bem como a enunciação em primeira pessoa, numa debreagem enunciativa que apresenta uma lista de mercadorias que podem ser compradas ali por "preços vantajosos". Entretanto, a essência da cidade está na "descrição de Anastácia [que] desperta uma série de desejos que deverão ser reprimidos" (p.16); tal descrição encontra-se na lista de mercadorias apresentada pelo narrador, e as figuras selecionadas para esta composição despertam o desejo através da sensibilidade dos canais perceptivos em três ordens distintas: 1) social, 2) gastronômico e 3) sexual. Dessa forma, essa cidade figurativiza o termo "desejo" na sua segunda definição dada pelo dicionário, que é "ambição", esse termo englobando, de certa maneira, algumas das questões aqui identificadas, pois que está definido como:

1 anseio por poder, riqueza, fama, etc. 2 aspiração

A isotopia do desejo já se justifica nesta análise, contudo, não é só isso, pois

...quem se encontra uma manhã no centro de Anastácia será circundado por desejos que se despertam simultaneamente. A cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer. (p.16)

A certeza da realização do desejo, sem correr o risco da frustração, faz de Anastácia um local no qual se deseja "residir" para sempre. Sua particularidade de

permitir o gozo de todo e qualquer desejo surge como uma tentação irresistível para qualquer habitante ou viajante. Todavia, a cidade esconde sua essência, que nos é revelada numa debreagem enunciativa que afirma,

Anastácia, cidade enganosa, tem um poder, que às vezes se diz maligno e outras vezes benigno: se você trabalha oito horas por dia como minerador de ágatas ônix crisóparos, a fadiga que dá forma aos seus desejos toma dos desejos a sua forma, e você acha que está se divertindo em Anastácia quando não passa de seu escravo. (p.16)

O poder da manipulação de Anastácia está na "fadiga" que toma a forma dos desejos e deles se serve para enganar aquele que trabalha ao imaginar que está se divertindo. Constatamos no capítulo anterior o adjetivo "enganosa" atribuído a cidade e como essas questões são esclarecidas por meio da utilização do quadrado de veridicção.

Em Despina, a terceira cidade da série do desejo, são utilizadas a primeira e a terceira das definições do termo "desejo", ou seja, "vontade de conseguir" e "impulso sexual". Sua apresentação focaliza o modo de se chegar até ela; "há duas maneiras de se alcançar Despina: de navio ou de camelo. A cidade apresenta-se de forma diferente para quem chega por terra ou por mar." (p.21)

O camaleiro que estava percorrendo o deserto, ao avistar Despina,

...sabe que é uma cidade, mas a imagina como uma embarcação que pode afastá-lo do deserto, um veleiro que esteja para zarpar, com o vento que enche as suas velas ainda não completamente soltas, ou um navio a vapor com a caldeira que vibra na carena de ferro, [...] as janelas térreas iluminadas, cada uma com uma mulher que se penteia. (p.21)

Desse modo, o camaleiro projeta o seu desejo nas formas da cidade em oposição ao deserto. Mesmo identificando Despina como cidade, ele "a imagina" e constrói imagens com figuras que projetem a oposição do local onde ele se encontra,

que é o deserto. Essa oposição está nas figuras da "embarcação", do "veleiro" e "do navio a vapor".

Não é diferente a atitude do marinheiro que chega a Despina por mar, ele

...sabe que é uma cidade, mas a imagina como um camelo de cuja albarda pendem odres e alforjes de fruta cristalizada, vinho de tâmaras, folhas de tabaco, e vê-se ao comando de uma longa caravana que o afasta do deserto do mar rumo a um oásis de água doce à sombra cerrada das palmeiras, rumo a palácios de espessas paredes caiadas, de pátios azulejados onde as bailarinas dançam descalças e movem os braços para dentro e para fora do véu. (p.21-2)

A oposição também rege a atitude do marinheiro que ao avistar Despina a imagina como "um camelo", "uma longa caravana" e as "palmeiras". As figuras selecionadas exprimem o desejo do marinheiro por terra seca e as vantagens que dela ele pode desfrutar.

Nas duas imagens criadas de maneira distinta conforme a localização dos atores, há apenas uma figura que se identifica como desejo de ambos, é a figura da "mulher que se penteia" na composição do cameleiro e das "bailarinas [que] dançam" na do marinheiro. O desejo de ordem sexual elege a figura da mulher em situações de extrema sensualidade ao se pentear ou ao dançar. Outra consonância reside no verbo "afastar" presente nas duas descrições; a localização do cameleiro e do marinheiro é comparada ao deserto e a projeção figurativa ressoa no desejo de "afastá-los" do local em que se encontram.

Despina é uma cidade dupla, analisaremos oportunamente sua duplicidade. Entretanto, a enunciação nos esclarece que

Cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe; é assim que o cameleiro e o marinheiro vêem Despina, cidade de confim entre dois desertos.(p.22)



Isso só é possível porque para se chegar em Despina há duas maneiras de alcançá-la, a terra ou o mar e, é o percurso feito em meio a esses elementos que promove a distinção do desejo de quem a ela chega. A falta coloca-se como oposição espacial, que dá às duas projeções contornos e elementos espaciais que procurem satisfazer a necessidade de ambos.

A cidade de Zobeide deve a sua existência ao "impulso sexual", termo que define o desejo. Sua apresentação destaca "Zobeide, cidade branca, bem exposta à luz com ruas que giram em torno de si mesmas como um novelo." (p.45). Há uma explicação para a peculiaridade da formação de Zobeide e isso tem a ver com a sua formação:

...homens de diferentes nações tiveram o mesmo sonho - viram uma mulher correr de noite numa cidade desconhecida, de costas, com longos cabelos e nua. Sonharam que a perseguiam. Corriam de um lado para o outro, mas ela os despistava. Após o sonho, partiram em busca daquela cidade; não a encontraram, mas encontraram uns aos outros; decidiram construir uma cidade como a do sonho. (p.45)

Cada homem refez o percurso que continha os traços da fugitiva, instalaram também uma "muralha" que não havia no sonho, mas que serviria para impedir a sua fuga. Ao término da construção, "a cidade era Zobeide, onde se instalaram na esperança de que uma noite a cena se repetisse."(p.45). Mas, nem sonhando nem acordado, nenhum homem reviu a mulher. As ruas passaram a levá-los ao trabalho e com o passar do tempo, acabaram esquecendo a "perseguição do sonho".

Mesmo assim, "novos homens de outros países, que haviam tido um sonho como o deles, e [ao chegarem] na cidade de Zobeide reconheciam algo das ruas do sonho"(p.45) decidiram ficar por lá, contudo,

...mudavam de lugar pórticos e escadas para que o percurso ficasse mais parecido com o da mulher fugitiva e para que no ponto em que ela desaparecera não lhe restasse escapatória. (p.45-6)

A razão da existência da cidade está no desejo de conter a "mulher" que apareceu no sonho de todos. A descrição dela desperta o desejo sexual e a vontade de tê-la. Todos foram atraídos pelo mesmo sonho e desejo e, ao decidirem "construir uma cidade como a do sonho" (p.45), vários foram os caminhos e ruas que a constituíram.

A construção da cidade, mesmo para os "recém-chegados", era incompreensível, pois eles não entendiam "o que atraía essas pessoas a Zobeide, uma cidade feia, uma armadilha." (p.46). A edificação da cidade tomou a forma do desejo dos homens obcecados pelo sonho e, com isso, fizeram da cidade "uma armadilha" para que pudessem deter a fugitiva.

A ruptura da isotopia do desejo possui como elemento de oposição direta algo que se repudia ou algo que simula ser o que não é. A ambigüidade de Anastácia, a "cidade enganosa", cumpre o papel da "quebra" na medida em que ela não é o que parece ser e em que ao colocar a figura de "escravo" para esclarecer a sua simulação, reforça a ilusão vivida pelos habitantes dessa cidade. Ao despertar os mais variados desejos nos habitantes e ao permitir que nenhum desejo seja desperdiçado, a cidade utiliza-se de figuras e situações que fazem com que o habitante acredite estar controlando tudo e na verdade, é ele quem está sendo controlado.

Na série dos símbolos inicia-se o processo de abstração da figuratividade, processo que terá um maior aprofundamento nas séries que finalizam a narrativa. O termo "símbolos" sugere uma variação que pode partir da iconização e chegar ao mais alto grau de abstração sem perder o fio da coerência. No desdobramento desse termo, todas as suas significações em potencial ganham contornos figurativos abstratos e apresentam relações estreitas com a palavra, o discurso, o olhar e a memória.

O dicionário Houaiss define o termo "símbolo" da seguinte maneira:

1 o que, por analogia, representa ou substitui outra coisa, 2 objeto material us. para representar coisas imateriais, 3 representação gráfica, 4 emblema.

Essas quatro definições aparecem na configuração das cidades da série dos símbolos, entretanto, todas expressam uma forma de problematizar as definições de "símbolo". Tentaremos, portanto, identificar as projeções dessas definições e a problematização dos termos indicados.

Tamara é a cidade que instaura a série dos símbolos. Essa cidade já foi analisada no eixo sintagmático, contudo, ressaltaremos os elementos que justificam sua presença nessa série e qual a sua ligação com as relações de significação do lexema "símbolo".

A relação de Tamara com os símbolos se dá primeiramente no seu trajeto, pois nele "raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa" (p.17); desse modo, a idéia de "representa[r] ou substitui[r] outra coisa" é figurativizada pelo olhar que "reconhece" algo, pois,

A pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável - árvores e pedras são apenas aquilo que são. (p.17)

Nessa seqüência temos figuras que "representam" não a si mesmas, mas a outras coisas. Todavia, aquilo que não "representa" não fala e não apresenta "relações", é o caso das "árvores" e das "pedras".

A chegada à cidade mostra suas ruas e paredes "cheias de placas", nas quais, mais uma vez,

Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. (...) Outros símbolos advertem aquilo que é proibido em algum lugar - entrar na viela com carroças, urinar atrás do quiosque, pescar com vara na ponte - e aquilo que é permitido - dar de beber às zebras, jogar bocha, incinerar o cadáver dos parentes. (p.17)

Na primeira seqüência, a relação figura/significação passa pelo processo de iconicidade, ou seja, a significação de cada figura é representada por um ícone. Na segunda seqüência ocorre um aprofundamento das relações figura/significação, já que as figuras selecionadas simbolizam profissões ou lugares reconhecidos por meio de um saber-comum, a tal relação gera o processo de estilização. A terceira seqüência, sugere cenas da vida urbana, tais como ocorrem, por exemplo, no trânsito de uma cidade; entretanto, as figuras utilizadas referem-se ao contexto espacial da cidade de Tamara e, sendo assim, o que é proibido ou permitido está relacionado com o que existe em termos de espaço na cidade, a presença das "carroças", "quiosque", "zebras" ou "cadáveres".

Não é diferente o espaço tratado como religioso, ou seja, os "templos". Nesse momento surge a significação dada ao símbolo como "objeto material usado para representar coisas imateriais".

...vêm-se as estátuas dos deuses, cada qual representado com seus atributos: a cornucópia, a ampolheta, a medusa, pelos quais os fiéis podem reconhecê-los e dirigir-lhes a oração adequada. (p.17)

Os "atributos" dos deuses os identificam, de tal sorte que eles são reconhecidos não por suas imagens, mas pela idéia representada nos "atributos" que se referem a eles.

O espaço da cidade é todo contornado por figuras ou símbolos que representam os edificios e os templos. Se por acaso, algum elemento do contexto não apresentar nenhuma figura que o identifique, "a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar a sua função: o palácio real, a prisão, a casa da moeda, a escola pitagórica, o bordel." (p.18). Observamos, portanto, que, na ausência de representação, a "forma" e o "lugar" determinados pelo espaço na cidade servem para identificá-los.

A escala gradual de figuratividade nessa cidade inicia-se com a iconicidade da primeira seqüência figurativa e ganha profundidade com as outras seqüências

apresentadas. A última seqüência que compõe a cidade traz a alegoria como elemento da escala da figuratividade:

...as mercadorias que os vendedores expõem em suas bancas valem não por si próprias mas como símbolos de outras coisas : a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Averróis, sabedoria; a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade." (p.18)

As ruas de Tamara são comparadas a "páginas escritas" e sua autoridade perante o viajante revela-se na modalidade do dever-fazer, já que

... a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. (p.18)

O último grau de abstração da figuratividade em Tamara exhibe sua essência, ou seja, o olhar sobre a cidade lê o que ela impõe por definição. Na verdade, a cidade é "esse carregado invólucro de símbolos", e essa idéia não se restringe apenas a Tamara, mas ganha referências na imagem da cidade de uma maneira geral.

Zoé diferencia-se de todas as outras cidades porque em sua composição figurativa, direcionada pelo contexto espacial, existe uma alternância, não há um símbolo que sinalize a delimitação de um lugar para o outro, pode-se tudo,

Em todos os lugares da cidade, alternadamente, pode-se dormir, fabricar ferramentas, cozinhar, acumular moedas de ouro, despir-se reinar, vender, consultar oráculos. Qualquer teto em forma de pirâmide pode abrigar tanto o lazareto dos leprosos quanto as termas das odaliscas. (p.34)

Essa particularidade de Zoé causa no viajante uma grande confusão, pois ele se vê "incapaz de distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem." (p.34). Isso acontece porque o viajante traz consigo uma

imagem pronta dos pontos que compõem uma cidade, essa imagem é fruto de uma "crença compartilhada" que se cristalizou em sua mente.

Para a cidade de Zoé é estabelecida uma conclusão que a justifica, já que "a existência em todos os momentos é uma única, a cidade de Zoé é o lugar da existência indivisível." (p.35). A falta de distinção, a perda total dos símbolos dos pontos e a utilização deles em Zoé, colocam questões que procuram evidenciar o porquê da cidade ou "qual a linha que separa a parte de dentro da de fora, (...)" (p.35)

A contrariedade dos símbolos é reconhecida também em Ipásia onde, mais uma vez, as relações de espaço frustram a expectativa do viajante. A isotopia dos símbolos encontra nessa cidade o mais alto grau de abstração relacionado às significações do termo "símbolos".

O viajante, ao apresentar Ipásia, chama a atenção para as "mudanças de língua" que são identificadas nessa cidade; isso porque "não se refere às palavras mas às coisas." (p.47). Ao chegar à cidade numa manhã, o viajante a descreve:

Um jardim de magnólias refletia-se nas lagoas azuis. Caminhava em meio às sebes certo de encontrar belas e jovens damas ao banho: mas, no fundo da água, caranguejos mordiam os olhos dos suicidas com uma pedra amarrada no pescoço e os cabelos verdes de algas. (p.47)

Indignado com a visão que obteve ao chegar, o viajante afirma: "Senti-me defraudado e fui pedir justiça ao sultão." (p.47). Seu trajeto levou-o primeiramente ao sultão e depois ao filósofo que, sentado na grama, disse ao viajante: "Os símbolos formam uma língua, mas não aquela que você imagina conhecer." (p.48). Os símbolos surgem, mais uma vez, relacionados à língua; na cidade de Tamara, os símbolos haviam sido relacionados ao "discurso".

A fala do filósofo levou o viajante a refletir e posicionar-se dizendo:



Compreendi que devia me liberar das imagens que até ali haviam anunciado as coisas que procurava: só então seria capaz de entender a linguagem de Ipásia. (p.48)

O "saber-comum" a respeito da composição de uma cidade surge em Ipásia subentendido na consciência do viajante que para compreendê-la precisa liberar-se "das imagens" cristalizadas de cidade, previamente fixadas em seu espírito.

As "belas jovens" que o viajante desejava encontrar não estão nas lagoas, encontram-se nas "estrebarias" e o reconhecimento sonoro de um "relincho de cavalo" ou "estalo dos chicotes" provocam no viajante uma "trepidação amorosa", porque nesse lugar ele pode

...ver belas mulheres montadas nas selas com as coxas nuas e de botas, e que, quando se aproxima um jovem estrangeiro, atiram-no em montes de feno ou de serragem e espremem contra ele os mamilos rijos. (p.48)

Ipásia possui sua própria linguagem, entendê-la é desprover-se do que habitualmente se encontra em uma cidade. Quando o "espírito" do viajante anseia por "música", ele indica

...sei que esta deve ser procurada nos cemitérios: os músicos se escondem nas tumbas; de uma fossa para outra, replicam trinados de flautas, acordes de harpas. (p.48)

O inusitado "cemitério", lugar do silêncio, em Ipásia é o contrário, é o lugar da música. Com tudo isso, o viajante declara que "chegará o dia em que o meu único desejo será partir." (p.48). Sua partida acontecerá no porto, contudo no "pináculo mais elevado da cidadela" (p.48), devendo passar um "navio lá em cima." (p.48). Sua pergunta evidencia a contradição do ponto de partida escolhido para passar o navio: "Algum dia ele passará?" (p.48)

A frase que finaliza a narrativa retoma as questões das relações da cidade com os símbolos enquanto elementos da linguagem e assim, o viajante afirma: "Não existe linguagem sem engano." (p.48). Tal afirmação será figurativizada por Olívia, cidade que encerra essa série. A questão do "engano" e da "mentira", ou seja, da impossível correspondência entre "linguagem" e "coisa", será, mais uma vez, assinalada.

Ao apresentar a última cidade da série, Marco Polo chama a atenção de Kublai para a relação entre a cidade e o discurso, dizendo:

Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles. (p.59)

Essa ligação entre a "cidade" e o "discurso" se dá pela representação, ou seja, pela figuratividade, que manifestará a relação entre um e o outro. Marco dá um exemplo de como este processo ocorre, com a cidade de Olívia. Ele afirma:

Se descrevo Olívia, cidade rica de mercadorias e de lucros, o único modo de representar a sua prosperidade é falar dos palácios de filigranas com almofadas franjadas nos parapeitos de bífiores; uma girândola d'água num pátio protegido por uma grade rega o gramado em que um pavão branco abre a cauda em leque. (p.59)

Sendo assim, para "representar" a riqueza da cidade, ele precisa eleger figuras que espacialmente remetem à idéia de "prosperidade". O objetivo de Marco é "descrever" a cidade e, para isso, ele seleciona imagens que possam "traduzir", por exemplo, a "operosidade dos habitantes". Para "explicar como o espírito de Olívia tende para uma vida livre e um alto grau de civilização" (p.59), outra seleção de figuras compõe a imagem que seja relacionada à sua explicação.

A modalidade do *dever-fazer* manifesta-se no discurso de Marco, pois, para falar de Olívia, ele se coloca numa obrigatoriedade que busca a descrição perfeita, assim, ele declara "Se devo descrever" e "Se devo explicar".

No início da sua apresentação, Marco chama a atenção de Kublai para que ele não confunda a "cidade com o discurso que a descreve"; já no final da sua descrição sobre Olívia, Marco chama novamente a atenção de Kublai, dizendo:

Pode ser que isto você não saiba: que para falar de Olívia eu não poderia fazer outro discurso. Se de fato existisse uma Olívia de bífiores e pavões, de seleiros e tecelãs de tapetes e canoas e estuários, seria um mero buraco negro de moscas, e para descrevê-la eu teria de utilizar as metáforas de fuligem, dos chiados de rodas, dos movimentos repetidos, dos sarcasmos. A mentira não está no discurso, mas nas coisas. (p.60)

A descrição de Marco busca representar Olívia tal como ela é, entretanto, a perfeição entre a cidade e o discurso não é possível, apenas a "relação" entre eles é rentável; a "metáfora" coloca-se como possibilidade para essa relação. Se o "discurso" é verdadeiro, a "cidade" enquanto "coisa" é que é mentirosa, desse modo, a relação entre ambos se dá pela representação, à qual não corresponde de forma ideal o objeto representado, a cidade.

Já em Zirma, verificamos, além da simbologia que a define, há também um jogo entre números (singular e plural). A debreagem enunciativa focaliza as imagens guardadas na memória dos que retornam da cidade, afirmando que essas são "bastante diferentes: um negro que grita na multidão, um louco debruçado na cornija de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira." (p.23)

As imagens são singulares e sugerem que cada pessoa pode ter retornado apenas com uma delas em sua memória. Essa afirmação revela pouco sobre a cidade, pois

Na realidade, muito dos cegos que batem as bengalas nas calçadas de Zirma são negros, em cada arranha-céu há alguém que enlouquece, todos os loucos passam horas nas cornijas, não há puma que não seja criado pelo capricho de uma moça." (p.23)

Sendo assim, apesar de os viajantes (plural) terem gravado imagens singulares, a "realidade" pluraliza tais imagens. Há uma justificativa para esta estratégia, na medida em que "a cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente." (p.23).

Na mudança para a debreagem enunciativa, o viajante projeta-se no "eu" e relata o que fixou depois de retornar de Zirma:

...minha memória contém dirigíveis que voam em todas as direções à altura das janelas, ruas de lojas em que se desenham tatuagens na pele dos marinheiros, trens subterrâneos apinhados de mulheres obesas entregues ao mormaço. (p.23)

A narração do viajante compõe imagens plurais: "dirigíveis", "janelas", "ruas", "marinheiros", etc. As mesmas imagens surgem na descrição dos seus "companheiros de viagem", contudo, com uma diferença de número, pois eles

...juram ter visto somente um dirigível flutuar entre os pináculos da cidade, somente um tatuador dispor agulhas e tintas e desenhos perfurados sobre a mesa, somente uma mulher-canhão ventilar-se sobre a plataforma de um vagão. (p.23)

O jogo entre singular e plural resgata as imagens da memória e na composição dos atores, observamos a exposição da circularidade das imagens que constituem a cidade. Esse jogo ocorre porque "a memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir." (p.23).

A cidade e a memória são identificadas pelo mesmo atributo, são "redundantes", ou seja, repetem-se. A repetição das imagens por meio dos símbolos dá vida a Zirma, sua existência define-se pelo repetir dos "símbolos" guardados na memória e se que reafirmam no jogo entre singularidade e pluralidade, fruto dos elementos componentes da cidade e dos sujeitos que a visitam.

A cristalização da imagem da cidade impõe ao visitante os elementos que devem compô-la. As relações de espaço são determinadas por essa cristalização, que

além disso determina a forma desses elementos. Dessa maneira, há sempre uma expectativa diante da chegada a uma cidade, pois

Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. (p.34)

Mesmo que esses componentes sejam "diferentes" ou "dispostos de maneiras diversas", o viajante reconhece cada um desses lugares e os distingue de outros, isso apenas num lance do olhar. Essa "crença compartilhada" permite que se confirme

...a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares. (p.34)

Essa "hipótese", mesmo marcada pelas "diferenças" e pela falta de "figura" ou "forma", faz com que cada elemento ganhe seu próprio contorno diante das "cidades particulares" e, desse modo, apesar das distinções, cada ponto da cidade corresponde ao que ele simboliza.

O encerramento dessa série concentra todas as discussões propostas pela figuritividade dos símbolos, a fixação, a repetição, a contradição, a relação entre o discurso e as coisas, a demarcação de limites, as diferenças. Todas essas questões recuperam, de certa forma, a representação dos símbolos, sua eficácia ou sua falha. De todas as cidades analisadas, Zoé é a que rompe com a isotopia dos símbolos, pois ela é a única que se mostra "incapaz de distinguir os pontos da cidade" (p.34) e não só isso, a sua relação com os símbolos não os contradiz e nem os representa, eles simplesmente se confundem na mente do viajante, pois "a cidade de Zoé é o lugar da existência indivisível" (p.35). A ruptura se dá, portanto, na falta de "forma" e na confusão proporcionada pelas "figuras" e espaços que compõem a cidade, tal como visto anteriormente.

Observamos que as três primeiras séries da narrativa apresentam variações no tratamento figurativo dado às cidades, contudo, essa variação firma-se, num primeiro momento, numa figuratividade de maior "representação icônica", na medida em que as figuras selecionadas procuram reproduzir "uma percepção sensível" ligada aos significados dos lexemas que as compõem. Isso porque,

a iconização se formará se a densidade sêmica dos traços for levada, ou, em outras palavras, se o semema escolhido admitir muito poucas variações semêmicas e se suas associações forem bastante restritas. (BERTRAND, 2000, p.231)

Notamos, entretanto, que já na série das "cidades e os símbolos" inicia-se um tratamento figurativo diferenciado, ou seja, inicia-se a utilização dos graus mais abstratos da figuratividade, pois

a abstração se formará se a densidade sêmica for baixa. Em outras palavras, se o semema admitir uma larga faixa de variações semêmicas e se os contextos de uso forem muito abertos (a "beleza", por exemplo). (BERTRAND, 2000, p.213)

Havíamos percebido, em capítulos anteriores, que os textos das "molduras" apresentam uma abstração crescente no desenrolar da narrativa, procedimento também utilizado nas séries que apresentam as cidades. Para a confirmação de tal procedimento, selecionaremos as três últimas séries da obra (céu, contínuas e ocultas), com a finalidade de identificar a representação abstrata dos lexemas, das figuras e das imagens instauradoras dessas cidades. Para tanto, iniciaremos com a série do céu.

A cidade que inaugura a série do céu é "Eudóxia, [cidade] que se estende para cima e para baixo, com vielas tortuosas, escadas, becos, casebres" (p.91). Há, contudo, uma peculiaridade a respeito de Eudóxia, já que nela

...conserva-se um tapete no qual se pode contemplar a verdadeira forma da cidade. À primeira vista, nada é tão pouco parecido com Eudóxia quanto o desenho do tapete, ordenado em figuras simétricas que repetem os próprios motivos com linhas retas e circulares, entrelaçado por agulhadas de cores resplandecentes, cujo alternar de tramas pode ser acompanhado ao longo de toda a urdidura. Mas, ao se deter para observá-lo com atenção, percebe-se que cada ponto do tapete corresponde a um ponto da cidade e que todas as coisas contidas na cidade estão compreendidas no desenho, dispostas segundo as verdadeiras relações, as quais se evadem aos olhos distraídos pelo vaivém, pelos enxames, pela multidão. (p.91)

A debreagem enunciva mostra que a "verdadeira forma da cidade" está estampada no tapete, que num olhar distraído, observa pouco das relações entre os dois. Faz-se necessário "observá-lo com atenção", para perceber a correspondência dos "pontos" da cidade no tapete, pois

É fácil perder-se em Eudóxia: mas quando, se olha atentamente para o tapete, reconhece-se o caminho perdido num fio carmesim ou anil ou vermelho amaranço que após um longo giro faz com que se entre num recinto de cor púrpura que é o verdadeiro ponto de chegada.(p.91-2)

As relações entre o tapete e a cidade ultrapassam a delimitação de espaço, elas vão além, na medida em que,

Cada habitante de Eudóxia compara a ordem imóvel do tapete a uma imagem sua da cidade, uma angústia sua, e todos podem encontrar, escondidas entre os arabescos, uma resposta, a história de suas vidas, as vicissitudes do destino.(p.92)

Com a finalidade de desvendar "a relação misteriosa" entre o tapete e a cidade, um oráculo foi interrogado.

Um dos dois objetos - foi a resposta - tem a forma que os deuses deram ao céu estrelado e às órbitas nas quais os mundos giram; o

outro é um reflexo aproximativo do primeiro, como todas as obras humanas.(p.92)

Tal "resposta" confirma o que os profetas acreditam ser o tapete um "harmônico desenho" de "feitura divina"; essa foi a interpretação dada por eles ao tapete. A debreagem enunciva traz na observação do narrador-observador uma possível controvérsia. Assim,

da mesma maneira pode-se chegar à conclusão oposta: que o verdadeiro mapa do universo seja a cidade de Eudóxia assim como é, uma mancha que se estende sem forma, com ruas em ziguezague, casas que na grande poeira desabam umas sobre as outras, incêndios, gritos na escuridão. (p.92)

Não há nenhum indício preciso da localização do tapete em relação à cidade, subentende-se que ele esteja no céu da cidade e é aí que estaria a sua ligação ao traço da série. A interpretação que os profetas deram ao tapete revela a harmonia do céu como traço de identificação à cidade, todavia, a sua "conclusão oposta" define o caos e a deformidade, ou seja, o espaço da cidade imprimiria o "verdadeiro mapa do universo", tendo como traço disfórico a deformidade.

A cidade de Bersabéia é uma cidade tripla, que será analisada com maior profundidade posteriormente. Por ora, selecionaremos os traços que a fazem pertencente à série do céu.

Há em Bersábeia duas crenças que determinam a composição da cidade. A primeira afirma

que suspensa no céu exista uma outra Bersabéia, onde gravitam as virtudes e os sentimentos mais elevados da cidade, e que, se a Bersabéia terrestre tomar a celeste como modelo, elas se tornarão uma única cidade. (p.103)

A "tradição" descreve a cidade celeste como feita de "ouro maciço, com tarraças de prata e portas de diamante, uma cidade-jóia" (p.103). Desse modo, "fiéis a essa crença, os habitantes de Bersabéia cultuam tudo o que lhes evoca a cidade celeste." (p.103).

A segunda crença também transmitida pela tradição diz

que existe uma outra Bersabéia no subterrâneo, receptáculo de tudo o que lhes ocorre de desprezível e indigno, e eles zelam constantemente para eliminar da Bersabéia emersa qualquer ligação ou semelhança com a gêmea do subsolo. (p.103)

Notamos que Bersabéia divide-se em três: a celeste, a terrestre e a subterrânea. Cada uma delas possui uma configuração distinta, a primeira é a desejada, um modelo a ser copiado; a segunda procura igualar-se com a celeste e a terceira é a repudiada. "A imagem que a tradição divulga" (p.102) aproxima-se muito da imagem divulgada pela Bíblia ao se referir ao céu e ao inferno. A composição figurativa do céu bíblico traz a mesma imagem de "cidade-jóia" divulgada pela tradição em Bersabéia. A configuração do inferno, com o lixo, a podridão e a repugnância que inspira, também se assemelha ao retrato bíblico do inferno. Há uma aproximação figurativa na seleção das cidades celeste e subterrânea, com as imagens trazidas pela Bíblia do céu e do inferno.

É importante observar que,

Nas crenças de Bersabéia, existe uma parte de verdadeiro e uma de falso. É verdade que duas projeções de si mesma acompanham a cidade, uma celeste e uma infernal; mas há um equívoco quanto aos seus conteúdos. (p.104)

Ignoram os habitantes de Bersabéia que a cidade infernal foi "desenhada pelos mais prestigiosos arquitetos" e foi construída com tudo o que há de mais caro e refinado. Já a cidade celeste "refulge com todo o bem da cidade, reunido em torno do

tesouro dos resíduos" (p.104), ou seja, a cidade celeste é um corpo que gravita com o restos doados da Bersabéia terrestre.

Assim, "preocupada em acumular os seus quilates de perfeição, Bersabéia crê que seja virtude aquilo que a esta altura é uma melancólica obsessão de preencher os vazios de si mesma" (p.104). Ao desconhecerem o verdadeiro conteúdo de suas projeções, a Bersabéia terrestre aproxima-se cada vez mais da cidade "infernai", pensando estar mais próxima da cidade "celeste", por força das suas aquisições e seus acúmulos.

Há uma crítica à atitude dos habitantes, pois "o único ato livre e feliz de que são capazes os habitantes de Bersabéia, cidade que só quando caga não é avara calculadora interesseira." (p.104).

Ter no céu um modelo a ser seguido, é a isotopia que se desdobra em: Tecla, Perínia e Ândria. Ao chegar à cidade de Tecla, pouco se vê, a cidade está "escondida atrás do tapume, das defesas de pano, dos andaimes, das armaduras metálicas..." (p.117), ou seja, a cidade está em plena construção. O viajante pergunta aos habitantes: "Por que a construção de Tecla prolonga-se por tanto tempo?" (p.117). Os habitantes respondem sem deixar suas tarefas: " - Para que não comece a destruição." (p.117). Outra pergunta é feita aos habitantes, assim,

...[quando] questionados se temem que após a retirada dos andaimes a cidade comece a desmoronar e a despedaçar-se, acrescentam rapidamente, sussurrando: - Não só a cidade. (p.117)

Ao espiar "através do cercado", o viajante procura entender o sentido da construção e pergunta novamente aos habitantes: "Qual é o objetivo de uma cidade em construção senão uma cidade? Onde está o plano que vocês seguem, o projeto?" (p.117). Os habitantes afirmam mostrar o projeto, assim que acabarem sua "jornada de trabalho".

O trabalho cessa ao pôr-do-sol. A noite cai sobre os canteiros de obras. É uma noite estrelada.

- Eis o projeto - dizem. (p.117)

A noite, com o céu estrelado, revela o "projeto" seguido pelos habitantes de Tecla. Esse é, portanto, o motivo da cidade estar sempre em construção, pois ela segue o desenho das estrelas no céu.

O céu também é o determinador na cidade de Perínia. Para "ditar as normas da fundação" da cidade, foram convocados os astrônomos, que

...estabeleceram a localização e o dia segundo a posição das estrelas. traçaram as linhas cruzadas do decumano e do cardo orientadas uma como o curso solar e a outra como o eixo em torno do qual giram os céus, dividiram o mapa segundo as doze casas do zodíaco de modo que cada templo e cada bairro recebesse influxo correto das constelações oportunas, ... (p.130)

Na verdade, a construção de Perínia tinha um objetivo claro, ela "espelharia a harmonia do firmamento; a razão da natureza e a graça dos deuses determinariam o destino dos habitantes." (p.130). Os cálculos dos astrônomos foram seguidos com exatidão e após a sua edificação, "diversas raças" vieram habitar a cidade. Com o passar do tempo, a primeira geração de Perínia cresceu e atingiu "a idade de casar e ter filhos." (p.130). Contudo, os habitantes de "hoje" revelam que algo saiu estranho, já que

Nas ruas e praças de Perínia, hoje em dia, vêem-se aleijados, anões, corcundas, obesos, mulheres com barba. Mas o pior não se vê: gritos guturais irrompem nos porões e nos celeiros, onde as famílias escondem os filhos com três cabeças ou seis pernas. (p.130)

A população atual não reflete a harmonia e a perfeição desejada pelos astrônomos, que a construíram rigorosamente, segundo "a posição das estrelas". Dessa forma,

Os astrônomos de Perínia encontram-se diante de uma difícil escolha: ou admitir que todos os seus cálculos estavam errados e que as suas cifras não conseguem descrever o céu, ou revelar que a ordem dos deuses é exatamente aquilo que se espelha na cidade dos monstros. (p.130-1)

Há uma dissonância entre o objetivo da construção da cidade e o estado em que ela se encontra "hoje em dia". A frustração dos astrônomos está nessa "difícil escolha", sobre a própria competência ou a "ordem" tão estranha dos deuses.

A cidade que encerra esta série, também buscou nos traçados do céu a forma da sua construção. Trata-se de Ândria, cidade que

...foi construída com tal arte que cada uma de suas ruas segue a órbita de um planeta e os edifícios e os lugares públicos repetem a ordem das constelações e a localização dos astros mais luminosos: Antares, Alpheratz, Capela, as Cefeidas. (p.136)

Observamos que não só a construção da cidade é regida pelos astros, mas também os "trabalhos", "ofícios" e as "cerimônias" são regulados por meio de um "mapa que corresponde ao firmamento daquela data: assim, os dias na terra e as noites no céu se espelham." (p.136). Tal correspondência permite que se faça a leitura que o viajante fez da cidade: diz "fui levado a declarar", ou seja, sua observação acerca da cidade e da relação desta com o céu revela:

- Compreendo bem como vocês, sentindo-se parte de um céu imutável, engrenagens de um meticuloso mecanismo, evitem fazer em sua cidade e em seus costumes a mais ligeira mudança. Ândria é a única cidade que conheço à qual convém permanecer imóvel no tempo. (p.136)

Tal declaração deixou os habitantes "pasmos", pois ao responderem sobre a possível perturbação causada pelo "ritmo astral da cidade", os habitantes responderam:

- A correspondência entre a nossa cidade e o céu é tão perfeita - responderam -, que cada mudança em Ândria comporta uma novidade nas estrelas. Os astrônomos perscrutam com os telescópios depois de cada mudança que acontece em Ândria e assinalam a explosão de uma nova, ou a passagem do laranja para o amarelo de um ponto remoto do firmamento, a expansão de uma nebulosa, a curvatura de uma espiral da Via Láctea. Cada mudança implica uma cadeia de outras mudanças, tanto em Ândria como nas estrelas: a cidade e o céu nunca permanecem iguais. (p.137)

As "virtudes" dos habitantes são destacadas: "a confiança em si mesmos e a prudência". (p.137). Essas "virtudes" demonstram o cuidado dos habitantes em relação às mudanças na cidade e no céu, dessa forma, "antes de qualquer decisão calculam os riscos e as vantagens para eles e para o resto da cidade e dos mundos." (p.137).

A isotopia que compõe a série do céu desenvolve-se na disforia e na disjunção com o alto, ou seja, toda essa série rompe com os valores pré-estabelecidos culturalmente e com a definição do termo "céu" como "1firmamento, 2 paraíso"³. Na verdade, ocorre uma ruptura segundo os "conceitos e valores" inscritos na "racionalidade figurativa". Como explica Bertrand,

Ela põe a felicidade no alto ("estar no sétimo céu") e a tristeza embaixo ("cair em depressão profunda"), o consciente no alto ("a consciência emerge") e o inconsciente embaixo ("ele caiu num sono profundo"), a saúde e a vida no alto ("ele está no auge de sua forma"), a doença embaixo ("ele caiu de cama"), a virtude no alto ("estar acima de qualquer suspeita") e o pecado embaixo ("ela caiu na vida"), o racional no alto ("um alto nível intelectual") e o passional embaixo ("dominar suas emoções"), etc (2000, p.219)

)

³ Dicionário Houaiss

Todas as cidades são fixadas na terra e possuem o céu como modelo. Nessas condições, vislumbrar o alto traz para a cidade a direção a ser tomada ou revela algo sobre ela. Ao retomarmos as cidades, podemos perceber:

Em Eudóxia, a oposição

- 1- frente à conclusão apresentada pelo oráculo traz imagens de destruição como sendo ela, "o verdadeiro mapa do universo";
- 2- Bersabéia, ao enganar-se com o conteúdo das projeções de si mesma, aproxima-se cada vez mais da cidade "gêmea" que tanto repudia;
- 3- Tecla conduz a construção da cidade segundo o projeto do céu com o temor do desmoronamento e assim, nunca termina a sua construção;
- 4- Perínia, ao buscar a perfeição junto aos astros e aos deuses, faz surgir uma cidade de "monstros".

De todas essas cidades, a única que rompe com a isotopia da disforia é a última, Ândria. As demais cidades trazem nas suas projeções espaciais um espelhamento, um desejo de projetar a harmonia e a perfeição entre céu e terra. Contudo, a impossibilidade de tal união se manifesta por meio da disjunção e da disforia nas imagens criadas. Ândria é, portanto, a cidade que se mostra eufórica, sua relação com o céu revela-se harmônica.

Até aqui, a abstração formou-se diante das relações pautadas nos elementos figurativos firmados na variação das "redes associativas" instauradas pela espacialidade. Ao estabelecer uma posição contraditória, o céu projeta-se através dos traços figurativos baseados no espaço, apresentando as relações disfóricas vistas anteriormente.

As séries "contínuas" e "ocultas", que finalizam a obra, possuem uma grande "variação semêmica" e atribui-se a esses lexemas uma abstração que se desenvolve nas composições figurativas do espaço. A abstração presentifica-se sempre associada a um significado ou valor contido no lexema.



Ao iniciarmos com as cidades das séries "contínuas", desejamos, desde já, advertir que a isotopia se desdobrará num processo de continuidade, que trará a tensão do limite espacial; a fronteira e a demarcação serão elementos tensivos junto a essa isotopia. É o que encontramos, por exemplo, na

...cidade de Leônia [que] refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém-tirados da embalagem, veste roupões novíssimos, extrai das mais avançadas geladeiras latas ainda intactas, escutando as últimas lengalengas do último modelo de rádio. (p.105)

Essa descrição evidencia a "opulência de Leônia", mas todas essas coisas citadas "são jogadas fora para dar lugar às novas." (p.105). Nada nessa cidade é reaproveitado e "uma vez que as coisas são jogadas fora, ninguém mais quer pensar nelas." (p.105).

Não existe nos habitantes nenhuma preocupação sobre o destino das coisas que são "expelidas" da cidade, pois

A imundície de Leônia pouco a pouco invadiria o mundo se o imenso depósito de lixo não fosse comprimido, do lado de lá de sua cumeeira, por depósitos de lixo de outras cidades que também repelem para longe montanhas de detritos. Talvez o mundo inteiro, além dos confins de Leônia, seja recoberto por crateras de imundície, cada uma com uma metrópole no centro em ininterrupta erupção. Os confins entre cidades desconhecidas e inimigas são bastiões infectados em que os detritos de uma e de outra escoram-se reciprocamente, superam-se, misturam-se. (p.106)

A despreocupação com o espaço ocupado pelos detritos expelidos esconde uma ameaça que avança silenciosamente, porque,

Quanto mais cresce em altura, maior é a ameaça de desmoronamento: basta que um vasilhame, um pneu velho, um garrafão de vinho se precipitem do lado de Leônia e uma avalanche de sapatos desemparelhados, calendários de anos decorridos e flores secas afunda a cidade no passado em que em vão tentava

repelir, misturado com o das cidades limítrofes, finalmente eliminada - um cataclismo irá aplinar a sórdida cadeia montanhosa, cancelar qualquer vestígio da metrópole sempre vestida de novo. Já nas cidades vizinhas, estão prontos os rolos compressores para aplinar o solo, estender-se no novo território, alargar-se, afastar os novos depósitos de lixo. (p.106-7)

O desperdício de Leônia ameaça o seu limite e a sua existência, pois que basta apenas um elemento para fazer com que toda a pilha de entulhos caia e cubra a cidade. Na verdade, as "montanhas" "escondem" a tal ameaça, negligenciada pelos seus habitantes. A tensão sobre o limite espacial se dá por meio delas e é revelada pela debreagem enunciativa.

Em Trude, a presença da tensão do limite também ocorre. O uso da debreagem enunciativa reforça essa tensão. O discurso do viajante, projetado no "eu" dessa debreagem, apresenta a cidade nos seguintes termos:

Se ao aterrissar em Trude eu não tivesse lido o nome da cidade escrito num grande letreiro, pensaria ter chegado ao mesmo aeroporto de onde havia partido. Os subúrbios que me fizeram atravessar não eram diferentes dos da cidade anterior, ...(p.118)

Essa tensão se estruturará diante dos traços de "igualdade" e "não diferenciação" que permite comparar Trude com outras cidades. Observamos esses traços nos seguintes trechos: "as mesmas flechas", "mesmos canteiros das mesmas praças", "não variavam em nada". As atitudes são também marcadas por esses traços, pois ele "já tinha ouvido e dito os meus diálogos" (p.118)

A repetição de elementos constituintes da imagem de uma cidade, somadas ao traço de igualdade, intensifica a tensão do limite em Trude, assim, questiona-se a ida e a partida da tal cidade; a resposta surge na afirmação de uma única mudança, já que de Trude,

- Pode[-se] partir quando quiser - disseram-me -, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é

recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto. (p.118)

O espaço do aeroporto é o único lugar capaz de mudar algo, o "nome" da cidade, mudança que não acarretará nenhum prejuízo a Trude, pois ela não tem limite, ela se estende cobrindo o "mundo". O único traço de distinção é o nome que passa a não ter função.

A expansão e a falta de limites foram identificadas, até agora, junto aos elementos de conteúdo espacial, contudo, em Procópia, esses traços atingem não somente o espaço, mas também o aspecto actorial, numa progressão temporal que justifica tal expansão. Sua apresentação também se projeta numa debreagem enunciativa:

Todos os anos nas minhas viagens faço escala em Procópia e hospedo-me no mesmo quarto da mesma pensão. Desde a primeira vez, fiquei encantado ao contemplar a paisagem que se vê abrindo a cortina da janela: um fosso, uma ponte, um pequeno muro, uma sorveira, um campo de espigas de milho, um espinhal com amoras, um poleiro, um costado amarelo de colina, uma nuvem branca, um pedaço de céu azul em forma de trapézio. (p.132)

A paisagem descrita mostra com detalhes todos os elementos vistos da janela do viajante e o que ele avistou durante "todos os anos" em que ele visitava a cidade. Em relação à população, ele declara: "Tenho certeza de que da primeira vez não havia ninguém: foi só no ano seguinte que, (...) pude distinguir uma cara redonda e chata" (p.132). Já "no ano seguinte, havia três pessoas" (p.132). Assim, com o passar do tempo, aumentou-se o número de pessoas, e o viajante afirma: "ao retornar vi seis" (p.132). Desse modo,

Todos os anos, assim que entrava no quarto, abria a cortina e contava algumas caras a mais: dezesseis, incluindo aqueles no fundo do fosso: vinte e nove, oito dos quais empoleirados na

sorveira; quarenta e sete, sem contar os que estão no poleiro.
(p.132)

Notamos que os espaços que antes eram contemplados pelo viajante através da janela e que até então eram solitários, agora, mostram-se cheios de pessoas. Tais mudanças foram observadas "ano após ano" pelo viajante. A paisagem da janela modificou-se, pois ele afirma:

...vi o costado da colina cobrir-se de uma multidão cada vez mais compacta; mas, desde que as pessoas sobre a ponte ganharam o hábito de acavalar-se uns nos ombros dos outros, não consigo olhar mais adiante. (p.133)

A enunciação atualiza o discurso e descreve a "nova" paisagem vista da mesma janela de antes.

Este ano, afinal, ao erguer a cortina, a janela enquadra somente uma extensão de faces: de um canto ao outro, em todos os níveis e em todas as distâncias, vêem-se essas caras redondas, paradas, chatas chatas, com um esboço de sorriso, e no meio muitas mãos, que se mantêm às costas dos que estão adiante. O céu também desapareceu. Dá no mesmo eu me afastar da janela. (p.133)

O crescimento populacional de Procópio invadiu todos os seus espaços, não há mais limites para a invasão, visto que até o "céu" "desapareceu".

O estudo sobre a cidade e a sua transformação ao longo dos anos mostra que esses acontecimentos apontados pela ficção ocorreram de forma significativa na cidade "real", na medida em que

Todos sabem que, em sua fase inicial, a grande indústria se instalou nas grandes cidades ou em suas imediações, dando lugar a fluxos migratórios que multiplicaram até por dez a população urbana e praticamente destruíram a coesão das comunidades urbanas tradicionais. Multiplicou-se, portanto, a quantidade e, paralelamente, degradou-se a qualidade urbana; ... (ARGAN, 1998, p.78)

Essa degradação de "qualidade" apontada no progresso da cidade também acontece em Procópio. O viajante mostra como a multiplicação de pessoas o atingiu:

Não que seja fácil me movimentar. No meu quarto, somos vinte e seis pessoas: para mover os pés, preciso incomodar os que estão agachados no chão, abro espaço entre os joelhos daqueles sentados sobre a cômoda e os cotovelos daqueles que se revezam para se apoiar na cama - todas pessoas gentis, felizmente. (p.133)

A declaração a respeito das pessoas mostra-se irônica, já que no início da narrativa, as pessoas eram qualificadas como "chatas" e agora elas são "gentis". Procópio ficcionaliza um acontecimento reconhecido historicamente e ironiza a "gentileza" dos invasores da cidade. O limite não existe nessa cidade, todos os lugares foram superlotados e a paisagem da cidade "desapareceu".

Já em Cecília, a delimitação espacial retorna. Muito parecida com a tensão descrita em Trude, essa cidade utiliza-se do mesmo traço tensivo e figurativiza-se de maneira distinta. Numa debreagem enunciativa, o "eu" narrador evoca o problema do limite espacial dizendo,

Você reprova o fato de que as minhas histórias o transportam para o meio de uma cidade sem falar a respeito do espaço que separa uma cidade da outra: se é coberto por mares, campos de centeio, florestas de lariços, pântanos. Responderei com uma história. (p.138)

A tal "história" trará Cecília como personagem, que procurará ilustrar o problema da distinção entre uma cidade e outra. Sua narrativa conta: "Pelas ruas de Cecília, cidade ilustre, uma vez encontrei um pastor que conduzia rente aos muros um rebanho tilintante." (p.138). Esse pastor, ao dirigir-se ao viajante, pergunta o nome da cidade onde estão e justifica sua ignorância:



- Perdoe-me - o outro respondeu -, sou um pastor em transumância. Às vezes ocorre de eu e as cabras atravessarmos cidades, mas não sabemos distingui-las. Pergunte-me o nome dos pastos: conheço todos, o Prado entre as Rochas, o Declive Verde, a Grama à Sombra. Para mim as cidades não têm nome: são lugares sem folhas que separam um pasto do outro e onde as cabras se assustam nas encruzilhadas e debandam. Eu e o cachorro corremos para manter o rebanho unido. (p.138)

O viajante responde ao pastor:

- Ao contrário de você - afirmei -, só reconheço as cidades e não distingo o que fica fora. Nos lugares desabitados, as pedras e o prado confundem-se aos meus olhos com todas as pedras e prados. (p.138)

Pastor e viajante confundem-se quando ocupam lugares opostos, a cidade para o pastor e os "lugares desabitados" para o viajante. Desde então, "passaram-se muitos anos" (p.139) e o viajante conheceu muitas outras cidades e continentes, contudo, ao caminhar entre "as esquinas de casas idênticas" (p.139); ele perdeu-se e avistando um "passante" perguntou onde estava, eis sua resposta: " - Em Cecília, infelizmente! - respondeu-me. - Há tanto tempo caminhamos por estas ruas, eu e as cabras, e não conseguimos sair..." (p.139). O viajante recordou-se,

Reconheci-o, apesar da longa barba branca: era aquele pastor. Seguiam-no umas poucas cabras sem pêlo, que nem mesmo fediam mais, tão reduzidas a carne e osso estavam. Pastavam papelada nas latas de lixo. (p.139)

O espanto e a falta de fronteiras, apesar de tanto tempo ter se passado, levam o viajante a dizer:

Não pode ser! - gritei. - Eu também, não sei desde quando, entrei numa cidade e continuei a penetrar por suas ruas. Mas como pude chegar aonde você diz se me encontrava em outra cidade, muito distante de Cecília, e ainda não tinha saído de lá? (p.139)

Sobre essas questões da continuidade e da falta de limites, o estudioso da antropologia da comunicação urbana, Massimo Canevacci, utiliza-se da cidade de Cecília para afirmar,

A melhor representação de São Paulo, que provavelmente Calvino nunca visitou, é também a mais inquietante das metáforas com as quais podem ser descritas as cidades invisíveis. É o caso de Cecília, um dos últimos exemplos de cidades contínuas. Marco Polo quer responder a uma objeção do Kublai Khan sobre o espaço existente entre uma cidade e outra, sempre ignorado pelas histórias. (1997, p.131)

Ainda sobre São Paulo e as questões do espaço, o antropólogo ressalta;

Pode-se entrar em São Paulo sem nunca se ter saído dela. A cidade é contínua na memória, na morte ou no desejo. Mas ainda mais o é no espaço conquistado por ela própria. (1997, p.133)

O pastor responde ao viajante destacando que em Cecília, "os espaços se misturaram (...) Cecília está em todos os lugares" (p.139). Assim, "Cecília" e "Trude" possuem a mesma extensão da continuidade, projetam-se em "todos os lugares".

A instigante Pentesiléia também se desenvolve seguindo a isotopia da continuidade, e sua tensão está entre a distinção do "dentro" e do "fora" da cidade. O apelo constante da debreagem enunciativa provoca no leitor a vontade de distinguir o espaço restrito da cidade. Em sua apresentação, o "eu" narrador focaliza o espaço que descreve o seu "ingresso na cidade". Entretanto, ele destaca,

Você avança por horas e não sabe com certeza se já está no meio da cidade ou se permanece do lado de fora. Como um lago de margens baixas que se perde em lodaçais, Pentesiléia expande-se por diversas milhas ao seu redor numa sopa de cidade diluída no planalto" (p.142)

Ao penetrar na cidade, o espaço de dentro e de fora confundem-se, misturando-se nas paisagens descritas. Para descobrir a extensão de Pentesiléia, o viajante pergunta as pessoas com as quais depara e para respondê-lo, "elas fazem um gesto circular que não se sabe se quer dizer: "Aqui", ou então: "Mais adiante", ou: "Aqui em volta", ou ainda: "Do outro lado". (p.143). A imprecisão do limite da cidade se manifesta nas orientações dessas pessoas.

Não satisfeito com as respostas, o viajante quer saber de quem vive na cidade e a resposta não é diferente. A conclusão a que se chega é que,

Deste modo, você prossegue, passando de uma periferia para a outra, e chega a hora de partir de Pentesiléia. Você pergunta sobre a estrada para sair da cidade; volta a percorrer a fileira de subúrbios espalhados como um pigmento leitoso; vem a noite; iluminam-se as janelas, ora mais ralas ora mais densas. (p.143)

Assim, o espaço que delimita a cidade de Pentesiléia não se distingue na sua extensão, ela é "contínua" do lado de "dentro" e de "fora". A reflexão sobre o espaço dessa cidade leva a questionar sua extensão e sua limitação, tal como em Cecília, pois

Se escondida em algum bolso ou ruga dessa circunscrição transbordante existe uma Pentesiléia reconhecível ou recordável por quem ali esteve, ou então se Pentesiléia é apenas uma periferia de si mesma e o seu centro está em todos os lugares, você já desistiu de saber. A pergunta que agora começa a corroer a sua cabeça é mais angustiante: fora de Pentesiléia existe um lado de fora? Ou, por mais que você se afaste da cidade, nada faz além de passar de um limbo para o outro sem conseguir sair dali? (p. 143)

Pentesiléia encerra a série das "cidades contínuas". Retomando os pontos desenvolvidos em todas as cidades dessa série, podemos afirmar que a projeção de cada uma delas é estabelecida por meio da figura que as identifica "em todos os lugares", ou seja, a isotopia da continuidade é figurativizada na não ruptura ou na não delimitação do espaço, na expansão que as iguala. A cidade que rompe com essa isotopia é Procópio, que apesar de manter-se idêntica, são os seus habitantes que se

estendem e multiplicam-se, tendo o traço físico igualado em sua descrição dos rostos e na atitude.

A série das "cidades ocultas" finaliza a obra e procuraremos evidenciar os graus de abstração desenvolvidos por elas. Algumas das cidades pertencentes a essa isotopia serão posteriormente aprofundadas nas questões que as identificam em suas projeções como duplas ou múltiplas; desse modo, destacaremos apenas as questões que a justificam nessa isotopia.

A cidade de Olinda é uma cidade múltipla, que se expande de forma circular figurativizada numa "cabeça de alfinete"; depois, num "limão", num "cogumelo", num "prato de sopa" e finalmente numa "cidade de tamanho natural". Essa dilatação circular ocorre sinalizada pelo passar do tempo.

O processo de dilatação de Olinda não permite que a primeira cidade desapareça, pois "uma nova cidade que abre espaço em meio à primeira cidade impele-a para fora." (p.119) e assim, a cidade expande-se.

A "primeira Olinda" oculta-se na dilatação do espaço, na medida em que,

...uma Olinda inteiramente nova que em suas dimensões reduzidas conserva os traços e o fluxo de linfa da primeira Olinda e de todas as Olindas que despontaram uma de dentro da outra; e no meio desse cercado mais interno já despontam - mas é difícil distingui-las - as Olindas vindouras e aquelas que crescerão posteriormente. (p.120)

Na verdade, a multiplicação da cidade oculta os traços da primeira, as Olindas que virão serão parte da dilatação da primeira. Assim, o espaço é o elemento de mobiliza o processo de ocultamento.

É diferente em Raíssa, que desenvolve esse ocultamento figurativizado na categoria tímica, pois, "a vida em Raíssa não é feliz." (p.134). A sequência figurativa que apresenta a cidade traz figuras disfóricas e tristes, pois

Nas mesas em que em todos os momentos alguém esmaga os dedos com o martelo ou fura-se com a agulha, ou nas colunas de números negativos dos registros dos comerciantes ou dos banqueiros, ou diante da fila de copos vazios sobre o balcão dos botequins, ainda bem que as cabeças abaixadas poupam olhares tortos. Dentro das casas é pior, e não é necessário entrar para sabê-lo: no verão, as janelas ribombam de brigas e pratos quebrados. (p.134)

A disforia é tão marcante em Raíssa que as pessoas "acordam de manhã com um pesadelo e logo começa outro." (p.134). A composição figurativa dessa cidade recupera, em sua apresentação, as imagens que a justificam como "não feliz". Há, entretanto, uma contradição que revela uma outra face da cidade, sua face "oculta", é o que notamos na sequência infinita de histórias, pois

Todavia, em Raíssa sempre há uma criança que da janela sorri para um cão que pulou num alpendre para comer um pedaço de polenta que caiu das mãos de um pedreiro que do alto do andaime exclamou: "Minha jóia, tem um pouco para mim?"... (p.134)

No desenrolar dessa história sem fim, o traço da felicidade manifesta-se, isso ocorre na medida em que observamos figuras como: "uma grande dama (...) que estava feliz mas mais feliz ainda estava o seu cavalo" (p.134); "pássaro feliz liberado da gaiola por um pintor feliz" (p. 135).

O encerrar dessa história nos remete a um livro na página em que ele fala:

Em Raíssa, cidade triste, também corre um fio invisível que, por um instante, liga um ser vivo ao outro e se desfaz, depois volta a se estender entre pontos em movimento desenhando rapidamente novas figuras de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe. (p.135)

A cidade de Marósia é uma cidade dupla, sua figuratividade oscila entre a comparação aos ratos e às andorinhas. Seus habitantes se comportam ora como uns

ora como os outros. A mudança de comportamento se dá na sucessão do tempo marcado; a primeira delas anuncia: " - É hora de concluir o século dos ratos e iniciar o das andorinhas... " (p.140). Tal mudança ocorre conforme a profecia de uma sibila que havia sido questionada sobre o destino da cidade.

O viajante, numa debreagem enunciativa, reafirma a mudança:

Retornei a Marósia anos depois; considerava-se que a profecia da sibila havia tempos se tornara realidade; o velho século está enterrado, o novo está em seu ápice. A cidade certamente mudou, talvez para melhor. (p.140)

Contudo, notamos que essa mudança não é permanente, pois "de um momento para o outro a Marósia anterior voltará a soldar sobre as cabeças o seu teto de pedra, teias de aranha e mofo." (p.141).

O viajante procura interpretar a profecia e revela:

Eu o interpreto da seguinte maneira: Marósia consiste em duas cidades - a do rato e a da andorinha; ambas mudam com o tempo; mas não muda a relação entre elas: a segunda é a que está para se libertar da primeira. (p.141)

Depois da identificação da duplicidade de Marósia e sua mudança na sucessão do tempo, percebemos que a cidade "oculta" é aquela que está concomitantemente presente com a primeira, esperando que o "século" da dominante termine para que ela possa tomar o primeiro lugar e assim, sucessivamente.

Berenice também é uma cidade dupla que simultaneamente revela-se com dois adjetivos contrários: "injusta" e "justa". A debreagem enunciativa procura apresentar a cidade por meio da modalidade do *dever-fazer* identificada nas expressões: "Em vez de falar de Berenice, cidade injusta (...) eu deveria falar da Berenice oculta, a cidade dos justos..." (p.146).

A descrição do comportamento dos habitantes da cidade de Berenice procura distingui-los conforme os adjetivos que qualificam a cidade. Desta forma, torna-se possível "inferir uma imagem da futura Berenice" (p.147):

Contanto que se tenha em mente o que estou para dizer: na origem da cidade dos justos está oculta, por sua vez, uma semente maligna: a certeza e o orgulho de serem justos... (p.147)

Esse processo não pára por aí, pois

Uma outra cidade injusta, portanto, apesar de diferente da anterior, está cavando o seu espaço dentro do duplo invólucro das Berenices justa e injusta. (p.147)

Para se chegar a uma conclusão sobre Berenice, o viajante, em debreagem enunciativa, declara:

Pelo meu discurso, pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas o que eu queria observar é outra coisa: que todas as futuras Berenices já estão presentes nesse instante, contidas uma dentro da outra, apertadas espremidas inseparáveis. (p.147)

Tal como a cidade de Marósia, Berenice desenvolve seu processo de ocultamento numa sucessão no tempo que traz um tipo e depois um outro, contrário, de cidade.

Em Teodora é diferente, os habitantes lutaram muito pela própria sobrevivência, pois

Depois de expulsar os condores do céu, foi necessário enfrentar a proliferação das serpentes; o extermínio das aranhas permitiu que as moscas se multiplicassem e negrejassem; a vitória sobre os cupins deixou a cidade à mercê das traças. Uma a uma, as espécies incompatíveis com a cidade sucumbiram e foram extintas.

Graças à fúria de dilacerar escamas e cascos, de arrancar élitros e penas, os homens deram a Teodora a imagem exclusiva de cidade humana que ainda a caracteriza. (p.144)

A cidade de Teodora é caracterizada também como "grande cemitério do reino animal" (p.144), devido aos inúmeros ataques de diferentes animais sobre a cidade. Agora, depois de longos anos,

O homem finalmente havia restabelecido a ordem do mundo que ele próprio transtornara: não existia nenhuma outra espécie viva para recolocá-lo em dúvida. Como recordação do que era a fauna, a biblioteca de Teodora conservaria em suas estantes os tomos de Buffon e de Lineu. (p.145)

Os habitantes de Teodora, todavia, estão

... longe de supor que a fauna esquecida estava se despertando do letargo. Relegada por longas eras a esconderijos apartados, desde que fora despojada do sistema das espécies agora extintas, a outra fauna retornava à luz dos porões da biblioteca onde se conservavam os incunábulo, saltava dos capitéis e dos canais, empoleirava-se no travesseiro dos dormentes. As esfinges, os grifos, as quimeras, os dragões, os hircocervos, as harpias, as hidras, os unicórnios, os basiliscos retomavam a posse de sua cidade. (p.145)

Dessa série podemos destacar a própria cidade de Teodora como aquela que promove a ruptura da isotopia, pois seu ocultamento não está na cidade, como acontece com as demais cidades, e sim na ação silenciosa dos animais que a querem retomar.

Com Teodora, encerramos a série das "cidades ocultas". Essas duas últimas séries "contínuas" e "ocultas" desdobram-se numa articulação figurativa já mais abstrata que se utiliza da qualificação ampla que esses termos possibilitam, para compor a variação figurativa presente nas suas cidades. A série das "cidades contínuas" desenvolve-se por meio da tensão do limite e a das "ocultas", no reconhecimento de uma outra cidade presente, em geral, contrária à primeira.

4.4 O Eixo Paradigmático da História

Há nas *Cidades inventadas* um eixo paradigmático que as distingue. Esse eixo é estruturado de forma diversa do apresentado anteriormente e seguido de forma rigorosa pelo *Le città*. Contudo, mesmo sendo diferente, ele existe e nos permite organizar as cidades, mostrando que, além da presença do eixo sintagmático, mais simplificado que o do *Le città*, também podemos classificá-las, usando outros critérios.

As narrativas que compõem as *Cidades inventadas*, além de evidenciar fatos comprovados historicamente reinventando-os, também

...criam mundos simbólicos onde o ser e a política se regem por leis que não negam nem corrigem as de nosso mundo, pois se situam fora dele. Não são críticas nem propostas. São alternativas, voltadas para o sentimento de vazio que corrói os grupos e os seres, projetando-os em outras dimensões. (CANDIDO, 1993, p.12)

Em consonância com a isotopia da degradação que formaliza o eixo sintagmático dessa obra, podemos estabelecer três níveis que diferenciam as cidades. Tomaremos como modelo os três níveis utilizados por Antonio Candido "na poesia histórica de Cavafis" (1993, p.159)⁴; uma vez que o reconhecimento histórico será o formalizador desse eixo, dividindo-se em:

- 1) um "espaço não-identificado";
- 2) um "espaço de civilizações mais ou menos definidas";
- 3) uma "catástrofe historicamente identificada".

⁴ Cf. *O discurso e a cidade*. 1993

Para tanto, selecionaremos duas cidades que se desenvolvem segundo esses critérios. Assim, sobre o "espaço não-identificado", separamos as cidades de Inoa e Utó. Iniciaremos com Inoa, cidade que teve seu desenvolvimento marcado por um acontecimento:

Onde hoje é Inoa, havia apenas meia dúzia de casebres quando, certa manhã, três homens desceram de um carro, ali, e começaram a explorar o terreno, a falar e a tomar notas. Um mês depois chegavam as máquinas de terraplanagem, as misturadoras de cimento, e começou-se a construção da fábrica de tecidos. Uma fotografia, ainda existente no escritório da fábrica, mostra aqueles mesmos homens no dia em que foi lançada a pedra fundamental. São eles: Ordizo Fenz (o proprietário), Tonn Gur (o advogado) e Hind Rws (o engenheiro). (p.59)

A escolha da cidade de Inoa para a instalação da fábrica foi justificada como segue:

Havia pelo menos duas razões: Inoa fica[va] à beira de uma lagoa pantanosa, marginada de mangues, madeira que a fábrica utilizaria como combustível; a segunda razão é que o município de Nioan, ali perto, produz algodão em larga escala. (p.59)

Observamos que não há nenhuma referência que nos permita identificar o espaço dessa cidade. A nota que aparece indicada logo no primeiro parágrafo anuncia o atual estado dos homens que lhe garantiram o progresso. A nota diz:

1. Ordizo Fenz, depois que deixou Inoa, foi residir na cidade balneária de Uut, onde morreu afogado juntamente com uma jovem ex-operária de sua fábrica, de quem se tornara amante. Tonn Gur reside atualmente em São Paulo; quando morava em Inoa, seduziu uma datilógrafa, e desse amor nasceu-lhe um filho, que cedo se tornou famoso nas letras do país: o poeta Kif Gur, que se mudou para Ufu e ali morreu atropelado por uma bicicleta na Avenida 445.798 East, aos 25 anos. Quanto ao engenheiro Hind Rws, suicidou-se quando viu rejeitado pelo governo seu projeto para a

construção de uma nova ponte da estrada de ferro São Luís-Teresina, sobre o rio Parnaíba. A fábrica de Fiação e Tecidos de Inoa foi a única obra sua, construída. (p.59-60)

Os espaços apresentados pela nota identificam cidades reconhecidas, como São Paulo, e "inventadas", como Ufu, a segunda cidade da obra. Essas referências espaciais citadas não auxiliam na busca de uma identificação de Inoa, ao contrário, elas deliberadamente a confundem.

Não é diferente o procedimento criado para compor a cidade de Utó. Sua descrição, apesar de muito sensual, pouco revela sobre uma referência espacial que possa ser identificada por meio dela. Assim, a cidade é apresentada:

Feito uma moça do interior, de olhos claros, rosada e sorridente, seios generosos e firmes (ainda que trêmulos), pés descalços, coxas sedosas, vestido solto no corpo que cheira como flor, assim era a cidade de Utó, nascida na confluência de dois pequenos rios: o Itó e o Etó - o primeiro, de águas verdes, e o segundo, azul celeste. (p. 73)

Utó é marcada por "um clima de fraternidade e otimismo" (p.74) e a cidade produz apenas aquilo que é necessário para o seu próprio consumo. Contudo, não são todos os habitantes que se mostram felizes com a cidade.

Assim, os moços mais ambiciosos deixam a cidade em busca de melhores oportunidades: porque querem enriquecer, ou tornar-se famosos, ou simplesmente para experimentar a celeridade dos grandes aglomerados urbanos, como Ufu ou Chicago. (p.74)

A nova referência a "Ufu" aparece como sinônimo de progresso e agitação, ela surge ao lado da cidade de "Chicago", reforçando os sinônimos da primeira, tendo como referência uma cidade reconhecida historicamente.

O segundo nível nos permite identificar "espaço[s] de civilizações mais ou menos definidas". Para exemplificar esse nível, selecionamos as cidades de Gemamir e Zambarbina.

Na cidade de Gemamir, notamos que as descrições espaciais lembram as cidades históricas de Minas Gerais. A primeira delas está no relato de "William B. Forest" ao chegar à cidade acompanhado por um homem. O relato diz:

Montamos e seguimos viagem. Após talvez uma hora e meia de caminhada, descortinei, engastada nas fraldas da montanha, a cidade com seu casario colonial e as numerosas igrejas, cujas torres se destacavam no conjunto.(p.64)

As anotações e os diálogos entre Forest e o homem reforçam as imagens que as aproximam das cidades históricas e dos fatos acontecidos nelas. É o que percebemos neste trecho:

Em frente, havia uma igreja de bela fachada toda trabalhada em mármore branco. Dentro, não era menos caprichosa a execução dos altares, do púlpito, o revestimento das paredes e o teto com murais de cores vivas e perspectiva esfuziante.

- Toda ela é forrada de ouro - disse-me o guia. - Esse foi todo o ouro que restou de nossas minas, hoje exauridas.

"O resto eles levaram", conta Forest, ... (p.64-5)

Outra referência soma-se à idéia da cidade de Gemamir ter no plano de fundo as cidades históricas mineiras do século XVIII ou XIX. Essa referência não se encontra nas características espaciais, mas sim, nos fatos sociais apresentados de maneira crítica no trecho:

- Esta é uma cidade de preguiçosos - disse ele, com um sorriso. - Os brancos têm por ocupação diária fornicar e jogar baralho, enquanto os negros escravos aproveitam a distração dos donos para cochilar ou conversar fiado. As donas de casa passam os dias sentadas, a dar ordens às escravas, que estão sempre à sua volta, para servi-las, para aliviá-las do calor abanando os leques, para trazer-lhes refrescos de caju ou maracujá, bolinhos de macaxeira ou licor de pitanga. Nisso se entretêm, enquanto os maridos estão nos quartos dos fundos com alguma escrava jovem e fogosa. - Assim me falou o guia, entre risos e olhares maliciosos, que me fizeram rir também. - E por que as mulheres não fazem o

mesmo com os negros? Perguntei.; - Fazem - disse ele -, algumas fazem mas, se dão o azar de engravidar, têm que abortar o filho escuro. - E aduziu: - Mas em Gemamir, quem mais pratica sexo são exatamente aqueles que fizeram voto de castidade: as freiras e os padres. (p.65)

As referências citadas acima nos permitem identificar "mais ou menos" as cidades históricas mineiras e "mais ou menos" o tempo da descrição da cidade. Em Zambarbirna, a referência à Alemanha e à figura de Hitler são, de certa forma, "mais ou menos" identificadas. O espaço que instaura a cidade pouco revela sobre a identificação, pois

A cidade nasceu sobre uma extensa plataforma, situada numa encosta da cordilheira, de frente para o oceano. Essa plataforma, fecundada pelas cinzas de vulcões já mortos, favoreceu o cultivo do milho e da soja, além de hortaliças e frutas, que constituíram inicialmente as fontes de riqueza da cidade. (p.77)

Zambarbirna apresentou uma "mudança frenética" que mexeu com as estruturas da cidade. Esse acontecimento fortaleceu-se com

A revolução tecnológica, que abalou a crença religiosa, [a qual] terminou por gerar um movimento contrário ao progresso material e defensor do retorno à idade mítica. Denunciou-se a razão como culpada pela mediocrização da vida e erigiu-se a irracionalidade como valor fundamental: a decadência do homem teria começado quando ele trocou a festa pelo trabalho, a paixão pela razão, a crueldade pela bondade, criando uma "comunidade de covardes". A consequência lógica desse raciocínio era, primeiro, que o forte devia eliminar o fraco e, segundo, que não havia por que o governo dar assistência a deficientes e velhos, em nome de uma falsa virtude chamada caridade. (p.78)

Com essa mudança no ponto de vista, no comportamento do governo e nas questões sobre a religião, observamos que de forma "mais ou menos" identificada, temos a figura de Hitler, suas idéias e suas atitudes. É o que constatamos no seguinte trecho:

... essa filosofia foi adotada pelo último governante de Zambarbirna, que pôs em prática a eliminação física de todos os membros da comunidade tidos como "entraves à construção de uma sociedade sadia e poderosa". Embora esse procedimento causasse horror à maioria dos zambarbirnos, ninguém se atrevia a contestá-lo, temendo ser tido como um fraco e, portanto, sujeito a ser eliminado também. (p.78)

A eliminação dos fracos para instituir a "construção de uma sociedade sadia" ajusta-se ao discurso de Hitler, quando ele eliminou milhares de judeus, julgando-os como raça inferior. A discriminação de Hitler tinha como objetivo alegado formar a "raça pura", "a raça ariana", aquela que seria superior a todas as demais raças. Desse modo, a referência a esse fato histórico reconhecido e "mais ou menos" resgatado pela narrativa, ajudam a compor o segundo nível do eixo paradigmático da obra.

O último nível, aquele que nos permite reconhecer "catástrofe[s] historicamente identificada[s]", encontra-se nas cidades de Texclx, Iscumbria, Mori e Fraternópolis; a maioria analisada anteriormente no capítulo sobre os "Fios da Tradição". As três primeiras retomam de forma paródica as catástrofes vivenciadas respectivamente em Tenochitlan, Roma e Hiroshima; somente Fraternópolis é que terá sua análise aprofundada nas projeções, capítulo posterior. Julgamos desnecessário retomar as análises já realizadas; dessa forma, ao mencionar a catástrofe correspondente à cidade "inventada", reafirmamos a presença desse terceiro nível identificado na obra de Gullar.

Ao concluirmos este capítulo, salientamos a distinção que especifica a estrutura do eixo paradigmático das obras. Cada uma delas desenvolve-se de forma coerente com o seu projeto individual portanto, os eixos sintagmático e paradigmático, de certa maneira, dialogam e ajustam-se as idéias principais nelas desenvolvidas. Vale ressaltar que em ambas as obras as cidades aparecem individualizadas, dando a idéia de fragmentação e independência; entretanto, foi-nos

possível resgatar eixos estruturadores das obras que, apesar de possuírem formações específicas, somam-se à multiplicidade intrínseca ao termo "cidade".

A composição das cidades de Colares, além da diversidade regional, é marcada por uma diversidade de elementos, que se somam à diversidade de elementos que compõem a cidade. A diversidade de elementos que compõem a cidade é marcada por uma diversidade de elementos, que se somam à diversidade de elementos que compõem a cidade. A diversidade de elementos que compõem a cidade é marcada por uma diversidade de elementos, que se somam à diversidade de elementos que compõem a cidade.

Adicionalmente, a diversidade de elementos que compõem a cidade é marcada por uma diversidade de elementos, que se somam à diversidade de elementos que compõem a cidade. A diversidade de elementos que compõem a cidade é marcada por uma diversidade de elementos, que se somam à diversidade de elementos que compõem a cidade.

Hoje, esta perspectiva está profundamente marcada no âmbito da arquitetura, que se tornou um campo de atuação para os arquitetos. A diversidade de elementos que compõem a cidade é marcada por uma diversidade de elementos, que se somam à diversidade de elementos que compõem a cidade. A diversidade de elementos que compõem a cidade é marcada por uma diversidade de elementos, que se somam à diversidade de elementos que compõem a cidade.

V - AS PROJEÇÕES DAS CIDADES

A composição das cidades de Calvino, além de obedecer rigorosamente a uma inserção temática, numérica e graduada por uma abstração crescente no desenvolvimento da obra, apresenta também outros critérios de inserção que revelam a predileção do escritor pela arte combinatória e a multiplicidade que ela empresta ao texto literário. Apesar de Gullar não demonstrar esta mesma predileção, torna-se possível resgatar, em suas cidades, elementos pertencentes a esta arte por meio do fio condutor que une as obras, a complexa imagem da cidade.

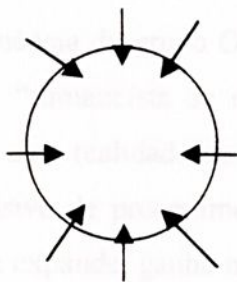
Admirador das várias ciências, Calvino buscou em seus estudos e obras estabelecer pontes que ligassem a literatura a outras áreas do conhecimento; a matemática e a biologia eram as suas preferidas. Ao comparar os avanços destas áreas com a continuidade histórica e biológica de Hegel a Darwin no século XIX, ele afirma:

Hoje esta perspectiva está radicalmente mudada: na história não seguimos mais o curso de um espírito imanente nos fatos do mundo, mas as curvas dos diagramas estatísticos, a pesquisa histórica está cada vez mais se matematizando. E quanto à biologia, Watson e Crick nos demonstraram como a transmissão dos caracteres da espécie consiste na duplicação de um certo número de moléculas na forma de espiral formada de um certo número de ácidos e de bases: a interminável variedade de formas vitais se pode reduzir a combinações de certas quantidades finitas. (CALVINO, 1995, p. 205)

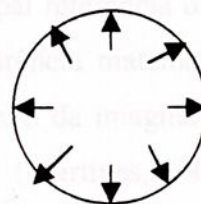
Desta análise de Calvino, podemos resgatar elementos da matemática e da biologia presentes em sua obra. A estrutura global do *Le Città* mostra-se geométrica, matematicamente pensada e distribuída; aproximando o olhar, veremos a *interminável variedade* das formas das cidades que, como as moléculas estudadas pela biologia, também podem ser reduzidas a *combinações de certas quantidades finitas* estabelecidas pela leitura que delas se faz.

Ainda reafirmando esta ponte entre o texto literário e outras ciências, Andrea Martines ressalta o fascínio de Calvino pela teoria cosmológica do Big Bang e a pulsação que se constitui na dilatação e concentração de uma superfície mínima¹. Resgatando esses elementos, podemos aplicá-los como instrumental analítico rentável e englobante na obra de Calvino e também na de Gullar. O próprio Calvino nos dá a chave para a leitura desta imagem como sendo duas fases do mesmo processo que se fazem presentes tanto no plano temático quanto no plano estrutural, podendo ser vistas da seguinte forma:

Concentração



Dilatação



O “lugar da multiplicidade das coisas possíveis” é para Calvino o texto literário, as duas figuras da pulsação são as duas modalidades gnoseológicas oferecidas ao narrador, os dois modos de crescimento do texto: do externo, para a concentração de uma forma fechada da multiplicidade do existente, e do interno, como explosão de um objeto singular de uma multiplicidade

¹ Cf. Martines, A. . La Riscrittura Combinatoria di Italo Calvino, p.6

virtualmente infinita de possibilidades. (MARTINES, 2001, p. 6-7)

A figura da concentração em Calvino é exemplificada por esse crítico em sua experiência na catalogação das *Fiabe Italiane*, na presença do "labirinto gnoseológico-cultural" da literatura e na insistência da necessidade de um discurso articulado que encarne e instrumentalize o mundo em que vivemos, elementos retirados do artigo "La Sfida al Labirinto". O discurso e a imagem do labirinto geram a possibilidade de englobar a multiplicidade estrutural do mundo, das cidades e do homem. Borges é uma referência dessa instância e serve de exemplo para esta figura, pois "é o aleph borgesiano, o lugar onde se encontram, sem se confundir, todos os lugares da terra, vistos de todos os ângulos..." (Martines, 2001, p.7). Deste modo, temos o mundo externo concentrado no texto, gerando os múltiplos ângulos, os diversos caminhos e as inúmeras relações presentes na rede que os entrelaça.

A figura da dilatação, ao contrário, é o crescimento centrífugo do texto, "como aumento das possibilidades latentes da significação do objeto, multiplicidade gerada pelo próprio texto (das capacidades analíticas e poéticas do autor) e não encontradas no mundo externo." (Martines, 2001, p.7). É nesta figura que encontramos a influência do grupo OULIPO e como principal referência o escritor Raymond Roussel, "romancista de uma misteriosa transparência matemática que almejava construir uma realidade que fosse inteiramente fruto da imaginação, por meio do uso obsessivo de procedimentos combinatórios..." (Martines, 2001, p.7). Aqui, o labirinto se expande, ganha novas trilhas, nas instâncias da coordenação de tempo e espaço e na *significação do objeto* garantida pelas várias leituras passíveis de serem realizadas.

O crítico Calvino faz uso destas duas figuras ao analisar o projeto de Proust na *Recherche*:

A rede que concatena todas as coisas é também o tema de Proust, mas em Proust essa rede é feita de pontos espaço-temporais ocupados sucessivamente por todos os seres, o que comporta uma multiplicação infinita de dimensões do espaço e do tempo. O mundo dilata-se a tal ponto que se torna inapreensível... (CALVINO, 1990-B, p. 125)

Ao utilizarmos o processo de dilatação e concentração com o propósito de apreensão do fio condutor que o une à imagem da cidade, temos na figura da *concentração* os elementos empíricos e miméticos que estruturam a composição da imagem da cidade, os quais compõem “a rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”. Assim, a figura da concentração é a ponte que estabelece as relações dos textos com o seu referente construído e com os registros históricos reconhecidos. Já na figura da dilatação, os elementos da estrutura interna promovem a “multiplicidade gerada pela próprio texto”, num jogo combinatório que procura “apreender, assim, as cidades [e] detectar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno” (Gomes, 1994, p.50). Observamos, portanto, que neste “código interno” a maioria das cidades não apresenta nenhuma projeção, são cidades únicas. Contudo, existem grupos distintos em que as cidades revelam projeções duplas, triplas ou múltiplas de si mesmas.

A projeção das cidades lança uma luz peculiar sobre a questão da invisibilidade presente no título do *Le Città Invisibili*; esse procedimento marca não apenas os desdobramentos das cidades, mas também a conversão do invisível em visível por meio da construção da linguagem e da revelação das estratégias utilizadas para tais desdobramentos. Essas projeções também são encontradas nas *Cidades Inventadas* e dessa maneira podemos perceber consonâncias entre as obras estudadas.

As coordenadas de espaço e tempo ganham prioridade nas projeções. A singularidade de uma das coordenadas ou o desdobramento de ambas são verificáveis na rede de conexões internas dos textos e, assim, podemos identificar a figura da *dilatação* gerando a multiplicidade dos elementos internos da narrativa aliados à composição das cidades nos textos.

5.1- As Duplas:

No *Le Città*, obedecendo à ordem linear da inserção, podemos classificar como duplas as seguintes cidades:

- 1- Maurília: as cidades e a memória 5;
- 2- Valdrada: as cidades e os olhos 1;
- 3- Zemrude: as cidades e os olhos 2;
- 4- Sofrônia: as cidades delgadas 4;
- 5- Aglaura: as cidades ocultas 3;
- 6- Eusápia: as cidades e os mortos 3;
- 7- Marózia: as cidades ocultas 3;
- 8- Berenice: as cidades ocultas 5.

Nas *Cidades Inventadas*, temos :

- 1- Odon;
- 2- Fraternópolis;
- 3- Tuxmu

O desdobramento temporal e espacial não é a única característica existente nas cidades duplas, é importante salientar que a sua duplicidade é marcada por “uma estrutura relacional construída por oposições elementares constituintes, do tipo alto/baixo” (Bertrand, p.171), vida/morte, simetria/assimetria, etc. Assim, essas oposições serão somadas à duplicidade do tempo e do espaço, elementos de consonância no interior das narrativas e entre elas.

Começaremos por Maurília, a quinta cidade da série da memória. Ao chegar à cidade, o viajante é convidado a conhecê-la e, ao mesmo tempo, a examinar os cartões postais que a representam como era antes. Nesse momento, ele pode observar os cartões que representam a cidade no passado, num afastamento temporal e espacial determinado e em contraste com o momento da enunciação.

Desse modo, a primeira oposição elementar refere-se ao tempo, que se desdobra no /presente/ da enunciação reportada e no /passado/ da cidade, representado pelos cartões postais.

Como integrante da série da memória, Maurília tem sua narrativa assinalada pela lembrança de uma cidade no passado, recordada pelos seus habitantes. De tal forma que, os conhecedores da cidade do passado, os habitantes estabelecem uma relação com o viajante marcada pelo *dever-fazer*, pois,

Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças (...) reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com velha Maurília provinciana não restituem uma certa graça perdida, a qual todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões postais...(p.30)

Comparando as duas cidades, é determinado para o viajante escolher de acordo com os valores selecionados pelos habitantes, numa distinção que demonstra o seguinte contraste:

Maurília dos cartões		Maurília atual
Província	X	Metrópole
Certa graça		Magnificência e Prosperidade

A transformação da cidade-província em cidade-metrópole, apesar do progresso, custa a perda de *uma certa graça*, característica evidente da província e só percebida através do afastamento temporal, já que, antes, “não se via absolutamente nada de gracioso” na Maurília provinciana e agora, por meio dos cartões, “pode-se recordar com saudades daquilo que foi.”(p. 30). O valor “graça” perdido no tempo e reconstituído pelos cartões através da *saudade* é que estabelece a escolha dos habitantes na comparação das cidades e faz com que este conhecimento atribua um *dever-fazer* ao viajante, que não o possui até então.

A oposição província x metrópole recebe valores subjetivos estabelecidos pelos habitantes e não questionados pelo viajante.

A simultaneidade é um valor temporal que revela sua fragilidade no caráter da comparação, ou seja, para se comparar faz-se necessário um afastamento temporal ou espacial, para que o julgamento seja justo. Com a finalidade de figurativizar esta fragilidade existente na comparação imediata, são utilizadas as figuras dos “deuses que vivem com os nomes e nos solos [e] foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos.” (p.31). A relação entre os *deuses domésticos* e os *deuses estranhos* se dá a partir dos *nomes* que possuem e dos *solos* que ocupam, marcando a distinção através do tempo, pois com a saída de uns, chegaram os outros. A diferenciação entre melhor e pior estabelecida pela comparação torna-se vã e é ilustrada pela figura dos deuses,

É inútil querer saber se estes [os novos deuses] são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília. (p.31)

O nome Maurília é o único traço de semelhança evidente nestas cidades, traço que se torna insuficiente para compará-las, na medida em que define cidades diferentes que *por acaso* possuem o mesmo nome. Maurília, portanto, é um só plano de expressão, mas que define dois planos de conteúdos diferentes, distintos no tempo de manifestação /passado/ e /presente/ e na qualificação /província/ e /metrópole/.

Ao encerrar a série da memória, Maurília instaura um novo valor para as questões relacionadas ao passado e à recordação. Isso decorre da opinião do narrador, que apresenta as comparações feitas pelos habitantes e pelo visitante de Maurília como ilusão (= não ser + parecer), assim, os velhos cartões-postais não são, apesar de parecerem, a Maurília do passado.

A questão temporal marcada pela comparação do passado/presente por meio de um objeto também ocorre na cidade de Odon, das *Cidades Inventadas*. Nesta narrativa, o estado presente da cidade consiste em “um amontoado de casas velhas

no meio de um deserto – o deserto de Uz” (p.1). Contudo, “[n]um livro do curso primário, adotado há uns cinquenta anos nas escolas da cidade, assim, a descrevia: ‘Odon, nossa progressista cidade, fica no fértil vale de Uz, à margem do Gôni’ (p.1). Essa descrição havia mais de “dois ou três séculos” que não correspondia ao que ali se via, ou seja, o afastamento temporal e espacial do narrador permitiu que ele comparasse o “amontoado de casas” no deserto e a descrição do “fértil vale de Uz”.

Em Maurília, os velhos cartões postais definem a mudança da província para a metrópole, esta transformação se dá “naturalmente”, como crescimento da cidade que passa a ter “magnificência” e “prosperidade” como valores. E apesar de os habitantes sentirem falta da “graça perdida” de província, podemos observar que Maurília obteve uma certa ascensão em sua transformação. Em Odon, esse movimento se dá ao contrário, resultando na degradação total da cidade, pois os habitantes teriam rompido com Igork, deus do tabaco, e assim:

... Igork teria se revoltado contra Odon porque seus habitantes, criando o comércio do fumo, violaram um preceito divino que proibia o uso do tabaco além do que lhe destinara Igork: “Minha carne é sonho e saúde – o ouro do ouro.” (p.2)

“Lendas”, “Textos do Santo”, “poemas” e “os homens mais velhos da cidade” são os instrumentos de autoridade que a população de Odon tem como referência para conhecer a primeira cidade, anterior à vingança de Igork. Estes instrumentos são somados às descrições dos livros primários, o que garante maior veracidade à narração.

No momento em que a cidade conhecia o “progresso” e a “euforia”, em que as “ruas se multiplicavam” em função do comércio do tabaco, “já a essa altura, o culto de Igork fora negligenciado e uma nova visão do mundo, menos supersticiosa e mais pragmática, tomava os espíritos”(p.2). Foi então que “em certa tarde de sombrio calor, o rio começou a inchar e feder como um bicho morto”, dizem os Textos.”(p.2).

A partir dessa "tarde", Odon nunca mais seria a mesma, pois a sua população havia rompido com o "preceito divino" que é o contrato estabelecido entre o divino e os humanos e passaram a comercializar o tabaco, esquecendo o culto a Igork. O deus do tabaco soprou um "vento escuro" sobre as plantas, os animais e a terra, queimando-os por "dois dias e duas noites". O rio transformara-se em lama e inundou todas as casas. Isso não era tudo,

... A terra fedia sob o sol duro. Da lama, não nasceram plantas e sim ratos, que encheram as ruas de Odon, invadiram as casas, roeram roupas e móveis. O povo, temendo matá-los, fugiu para os campos. (p.3)

Num ensaio em que aborda, de um ponto de vista generalizante, as relações das cidades com os seus deuses, Calvino afirma: "Uma cidade pode passar por catástrofes (...) ver descendências diferentes virem depois nas suas casas, ver mudar as suas casas pedra por pedra, mas deve, no momento certo, sob formas diversas, reencontrar os seus deuses"². Em Odon, não houve esse reencontro com o deus Igork e, por consequência disso, muitos morreram e a maioria da população vive da "mendicância". "Odon é agora uma janela abandonada no deserto"(p.4). Esse "agora" revela a atual situação da cidade, pois as tentativas de recuperação foram frustradas, afirmam os habitantes :

Construímos açudes e canais de irrigação. Esperamos com ansiedade o rebentar dos primeiros brotos, mas o campo permaneceu impassível, como um homem morto, surdo ao nosso apelo. (p.4)

Não é apenas o solo que se tornou "impassível" diante do "apelo" e da tentativa da população em renovar o estado da cidade, mas também, "no último mapa do país não consta o nome de Odon. Há só uma vasta área em branco, com a denominação DESERTO DE UZ" (p.4). Todos esses elementos contribuíram para a total degradação da cidade, contudo; o "lapso do cartógrafo" é o traço que afirma

² cf. Calvino, I. "Gli dèi della città". In: *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 1995, p. 344.

com maior evidência este fato, sobretudo porque, recuando-se alguns séculos, a cidade era citada em livros, poemas e textos sagrados.

Acredita-se que um rio de ouro corre no deserto, alguns saem ao encontro desse rio e quando não são afogados e abandonados no deserto, voltam com a "língua seca e estéril". Desta maneira, cumpre-se a maldição de Igork, que nos Textos afirmava: "Tu comerás pedra se venderes a carne sagrada de Igork"(p.5).

Conclui-se, portanto, que a transformação temporal assinala a duplicidade em Maurília e Odon, descrevendo a primeira, de província a metrópole, um percurso ascendente e a segunda, de metrópole ao esquecimento, um percurso decadente. Marcadas essas transformações por cartões-postais e por livros, os habitantes procuram resgatar "algo" perdido no tempo: em Maurília é a graça da província e em Odon é o consolo de um dia ela ter sido próspera. O resgate no tempo está associado à memória; em ambos os casos, essa memória vale-se de instrumentos para manter viva, na mente dos habitantes, uma figura incontestável do que foi e nunca mais será cada uma das cidades. A duplicidade, portanto, surge nas figuras dos livros e dos cartões.

A relação temporal ainda apontada pela comparação por meio do distanciamento está evidente na cidade de Aglaura, a primeira cidade da série dos nomes, no *Le Città*. Contudo, outros elementos são utilizados para esta comparação. O viajante nada mais tem a acrescentar, além das coisas que os habitantes repetem a respeito da cidade, "uma série de virtudes proverbiais, de defeitos igualmente proverbiais, algumas extravagâncias, algumas inflexíveis observâncias às regras." (p.65). Alguns observadores, comparando Aglaura com outras cidades, lhe atribuíram a característica de ser "um constante sortimento de qualidades. A conclusão a que se chega é que, pode ser que nem a Aglaura que se descreve nem a Aglaura que se vê tenham mudado muito desde então." (p.65). Essa conclusão determina a duplicidade de Aglaura, pois nota-se aí a distinção entre uma cidade "dita" e uma cidade "vista". Esta diferenciação é notada através da distância temporal estabelecida à cidade, já que o viajante se faz presente mediante as coordenadas da enunciação firmadas no eu/aqui/agora e os "antigos observadores",

no ele/lá/então, tempo marcado por "desde então", trazendo o discurso para o presente e chamando a atenção para as diferenças entre os momentos.

Aglaura apresenta a seguinte particularidade: "o que era estranho tornou-se habitual, excêntrico o que se considerava a norma, e as virtudes e os defeitos perderam excelência ou desdouro num ajuste de virtudes e defeitos distribuídos de maneira diferente." (p.65). Os valores de Aglaura se formam na estranheza e por meio da troca do que é habitual pelo que é estranho, criando a imagem de uma cidade pautada nas exceções em contraposição às regras, ao comum. Deste modo, "nada do que se diz a respeito de Aglaura é verdadeiro, contudo, permite captar uma imagem sólida e compacta de cidade, enquanto os juízos esparsos de quem vive ali alcançam menor consistência." (p.65). Mais uma vez, a oposição entre dizer e ver surge, confrontando o discurso que a constrói com a imagem que dela se faz. Dos comentários feitos pelos habitantes a respeito da cidade verifica-se que "o resultado é o seguinte: a cidade que dizem possui grande parte do que é necessário para existir, enquanto a cidade que existe em seu lugar existe menos." (p.65). A "imagem sólida e compacta da cidade" está no discurso, no que dizem sobre ela, é ele quem constrói a figura, o que a representa, é o dizer. De maneira distinta ao discurso/dizer estão os "juízos esparsos" ligados à "cidade que existe em seu lugar", ou seja, a cidade que se vê, esta "existe menos", em razão da "menor consistência" a ela conferida por seus habitantes frente ao discurso que a formalizou. Eis aqui uma disjunção discursiva evidenciada pela posição dos habitantes.

Essa disjunção não está apenas no discurso dos habitantes; o viajante-narrador também revela o contraste que estrutura o discurso a respeito da cidade, afirmando:

... se quisesse descrever Aglaura limitando-me ao que vi e experimentei pessoalmente, deveria dizer que é uma cidade apagada, sem personalidade, colocada ali quase por acaso. Mas nem isso seria verdadeiro: em certas horas, em certas ruas, surge a suspeita de que ali há algo de inconfundível, de raro, talvez até de magnífico. (p.66)

A descrição subjetiva do viajante manifesta a imprecisão de se captar a imagem verdadeira de Aglaura, unindo-se ao discurso dos habitantes, o *apagada* e o *magnífico* surgem como oposição relacionados a ela, marcando uma duplicidade que a faz distinta no discurso e na existência. O nome Aglaura é derivado do latim *Aglai*a e significa “a esplêndida” ou “a maravilhosa”. Assim, o significado do nome da cidade une-se ao traço oculto da sua manifestação, estreitando a sua imagem ao modo como ela é vista, mesmo quando esta imagem esteja limitada no tempo “em certas horas” e no espaço “em certas ruas”.

É possível perceber que Aglaura tornou-se o objeto-valor de seus habitantes e do viajante-narrador, que procuram apreender a essência da cidade por meio da manifestação discursiva opositiva, sem perceber que se trata de duas cidades distintas. Sobre esta questão, Calvino ressalta “a necessidade de perceber como diferentes cidades sucedem-se e sobrepõem-se sob um mesmo nome de cidade, [sendo] necessário não perder de vista qual foi o elemento de continuidade que a cidade perpetuou ao longo de toda a sua história, aquilo que a distingue das outras cidades e lhe tem dado sentido”.³ A manifestação das duas cidades, cuja continuidade se dá por meio do mesmo nome, oculta determinações que estão além do “acaso”. Deste modo, podemos notar que é estabelecida uma ironia discursiva nas relações habitantes/cidade e viajante/cidade, ambas pautadas na disjunção discurso/objeto; percebe-se que “tudo o que se disse sobre Aglaura até agora aprisiona as palavras e obriga a rir em vez de falar.” (p.66). Ironia marcada pelo riso que toma o lugar da fala e reafirma a disjunção entre discurso e cidade.

O desdobramento de Aglaura não é percebido pelos seus habitantes, pois eles “sempre imaginam habitar numa Aglaura que só cresce em função do nome Aglaura e não se dão conta da Aglaura que cresce sobre o solo.” (p.66). Os juízos esparsos dos habitantes em referência à cidade não permitem que eles percebam a diferença entre a cidade “que cresce” apenas “em função do nome” e a outra “que cresce sobre o solo”. Ao descrever Olívia, a quinta cidade da série dos símbolos, o viajante Marco chama a atenção do seu interlocutor Kublai Khan para a disjunção existente entre discurso e objeto, dizendo:

Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles. (p.66)

Partindo-se da fala de Marco dentro da série "As cidades e os símbolos", o alerta que ele faz a Kublai reafirma a diferenciação entre objeto/cidade e discurso, ressaltando contudo "uma ligação entre eles"; no caso da cidade de Aglaura, essa ligação está no nome da cidade, pois é "em função do nome Aglaura" que crescem as duas cidades, mesmo se os habitantes não se dão conta dessa diferenciação.

O viajante percebe a distinção existente em Aglaura e "gostaria de conservar as duas cidades distintas na mente, [contudo] não resta alternativa senão falar de uma delas, porque a lembrança da outra, na ausência de palavras para fixá-las, perdeu-se." (p.66). O desejo de "conservar as duas cidades" está relacionado à memória que procura uma figura para se fixar, pois as palavras, assim como as cidades, perdem-se no tempo e o dizer sobre um objeto é enfraquecido em comparação com a sua imagem, ao vê-lo e fixá-lo.

Desta maneira, notamos que Aglaura se duplica no contraste da cidade que é vista em associação à cidade que é dita, de tal forma que as categorias dizer/ver as distinguem, mantendo-se a ligação entre elas por meio do nome. Em *Fraternópolis*, nas *Cidades Inventadas*, o significado do nome também se liga à cidade, contudo, essa ligação se dá por meio da ironia e, apesar de esta última cidade não se apresentar como dupla, podemos delinear elementos de consonância entre Aglaura e *Fraternópolis* em virtude de suas relações com o tempo e o nome.

O nome *Fraternópolis* é uma junção do radical latino *frater*, que significa "irmão", e do radical grego *pólis*, que significa cidade. A junção desses radicais sugere como significado: uma cidade de irmãos, de fraternidade ou igualdade. Entretanto, a narrativa inicia-se afirmando que "nenhuma cidade conseguiu em tão pouco tempo acumular tanta riqueza e tanta desigualdade quanto *Fraternópolis*." (p.39). A localização de *Fraternópolis* é o "golfo das Fúrias", local de "terra fértil e subsolo muito rico" (p.39). Essas características fizeram a cidade compreender "que

³ Cf. Calvino, I. "Gli dèi della città". In: *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori. 1995. p.343.

devia precaver-se contra a cobiça dos vizinhos”(p.39). Assim, a cidade equipou-se de tudo o que era necessário para tornar-se independente e

Essas medidas deram ótimo resultado e de tal modo que muito cedo Fraternópolis se tornou uma potência econômica que, apoiada no desenvolvimento interno, tornara as cidades vizinhas mercado para seus produtos e, ao mesmo tempo, fornecedoras de matéria-prima para suas indústrias. (p.39)

O desenvolvimento da cidade é ressaltado por meio da aceleração temporal evidenciada nas expressões “em tão pouco tempo” e “muito cedo”. Essas expressões estabelecem uma transformação, pois Fraternópolis teria se transformado em uma potência em comparação com as cidades vizinhas. Entretanto, “se alguma época houve igualdade entre os fraternopolitanos, foi há tanto tempo que nem registro deixou na história da cidade”. (p.40). O distanciamento e a falta de registro de “igualdade” entre os habitantes e conseqüentemente entre Fraternópolis e as outras cidades não demonstram ter ocorrido uma transformação, a qual se houve, perdeu-se na distância. Existe, porém uma hipótese que tenta explicar a transformação,

Talvez isso tenha ocorrido antes das primeiras guerras, quando se formou o exército que assegurou a sobrevivência da cidade. Em retribuição aos serviços prestados, os generais exigiram terras e braços escravos para cultivá-las. Assim teria começado a desigualdade, que só se acentuou com o passar do tempo. (p.40)

Mais uma vez, o tempo conduz as ações. O andamento acelerado das mudanças não deixou marcas reconhecíveis e o “talvez” demonstra a incerteza da hipótese que se perdeu “com o passar do tempo”. Desse modo, o nome da cidade, que significaria algo próximo da comunhão e a da igualdade, distancia-se deste significado, levando a seu contrário; percebe-se que a manifestação da cidade está na dimensão da falsidade (não-ser/não-parecer) isotopia que permeará toda a narrativa.

Descontentes com a evolução da injustiça, algumas cidades tentaram se rebelar, mas Fraternópolis contava com o apoio dos governantes dessas cidades, que

se deixaram corromper. Além disso, Fraternópolis também armava os exércitos dessas cidades e, quando necessário, deslocava-os para as cidades rebeladas a fim de contê-las. Essas informações nos são dadas em nota de rodapé, com a finalidade de esclarecer a ação da cidade, e não só isso, essas notas reforçam a natureza irônica presente no discurso; deste modo, são selecionadas dois tipos de notas: uma esclarecedora, que explica mais detalhadamente um fato (exemplo na nota 1 da página 40):

1. Na verdade, Fraternópolis contava, para aumentar seus lucros, com a colaboração dos governantes das cidades vizinhas, que se deixavam corromper. Por isso, armava os exércitos daquelas cidades, a fim de que eles contivessem o descontentamento popular; quando esse descontentamento atingia as forças armadas, as tropas fraternopolitanas intervinham, em defesa do governo corrupto; quando - o que era raro - um governante se rebelava, Fraternópolis induzia o exército a derrubá-lo. (p. 40)

A outra confirmadora, que exhibe as fontes dos fatos citados, com o nome do livro ou artigo retirados, o ano, a editora, e o autor, todos envolvidos com a cidade da narrativa, exemplos nas notas 2 e 3 da página 41:

2. Esse artigo de Field, publicado no Correio de Fraternópolis (13/5/89), trazia, ironicamente, a seguinte epígrafe: "Mais la vision de la justice est un plaisir de Dieu seul", Jean-Arthur Rimbaud.

3. *A desigualdade justa*, R. Field. Ed. Abril, Fraternópolis, 1870.

O governo da cidade "dava-se ao luxo da franqueza" para explicar as regras do jogo econômico:

"Somos a favor da desigualdade", disse certa vez Rigã, governador de Fraternópolis, "e o assumimos, em lugar de adotarmos a atitude hipócrita que promete a igualdade incompatível com a realidade." (p.40)

Antonio Candido (1993), em *O Discurso e a Cidade*, explica a primeira parte do seu trabalho afirmando que as obras selecionadas por ele "inventam

enredos inseridos em sociedades existentes, reconhecíveis por indícios que o leitor é capaz de conferir com os da realidade historicamente comprovada”(p.10). Observando Fraternópolis podemos inferir que se trata de uma crítica aos Estados Unidos, pois, somado às atitudes baseadas na desigualdade entre os vizinhos, que seriam os demais países da América, opressão sobre os demais países das Américas, historicamente, e cada vez mais sobre o conjunto do planeta nos dias de hoje. Temos ainda outro indício, o nome do governador Rigã que foneticamente está muito próximo do nome de um ex-presidente dos Estados Unidos na década de 80, Ronald Reagan. Deste modo, a narrativa ficcional faz alusão a elementos da “realidade historicamente comprovada” para entrelaçar os fios que compõem o texto e expor de forma irônica uma sociedade que possui uma postura injusta e opressora, apesar de mostrar-se justa e perfeita.

“A desigualdade foi se tornando tão escandalosa que alguns intelectuais sentiram-se na obrigação moral de denunciá-la.”(p.40). Mas, a força da persuasão do governo em manipular a população foi tão eficiente, que alguns teóricos da sociedade desenvolveram a seguinte tese:

“Os homens são essencialmente desiguais; nem todos têm a mesma inteligência, a mesma capacidade de trabalho nem o mesmo tirocinio empresarial; alguns são mais ambiciosos e persistentes, outros mais preguiçosos e desinteressados. Como então querer que tenham todos o mesmo ganho, recebam partes iguais do produto social? Pagar o mesmo a quem produz muito e a quem produz pouco não é instituir a injustiça? Pagar salário igual ao competente e ao incompetente não é desvalorizar a competência e desestimular a produção? Se a imposição da igualdade é tão injusta quanto a aceitação da desigualdade, esta tem a vantagem de tornar a sociedade mais rica, enquanto aquela conduz ao empobrecimento. Por isso torna-se inevitável concluir que a desigualdade é mais justa que a igualdade.” (p.41)

Com a finalidade de criar um efeito irônico de realidade, essa tese teria sido retirada do livro *A desigualdade justa*, de R. Field, da Ed. Abril de Fraternópolis em 1870, como consta na nota de rodapé da página 41. A figura do escritor refere-se a Roberto Campos, um dos principais nomes da direita pró-americana no Brasil nas

últimas décadas (é a tradução do nome em inglês). A Editora Abril também pertence a uma família de grande influência e de direita, que são os Civita.

A campanha de desigualdade teria dado tão certo em Fraternópolis “que no desfile carnavalesco daquele ano, os sambas-enredos exaltavam a desigualdade e a competição” (p.42). Porém, alguns “defensores da tese contrária ou se calaram ou mudaram de cidade” (p.42). Assim, podemos inferir que o indício dado pelo “desfile carnavalesco” apoiando a desigualdade refere-se ao Brasil, que comungaria e se curvaria diante da tese fabricada pelos Estados Unidos, alegorizado na cidade de Fraternópolis. Os “intelectuais” conscientes da “escandalosa” situação e contrários à tese, tiveram uma de duas atitudes: ou “se calaram” ou “mudaram de cidade”; atitudes que lembram muito as alternativas dos intelectuais no Brasil em tempos da ditadura militar, em especial durante a mais recente delas (1964-1985).

O nome da cidade e o modo como os habitantes se relacionam com Aglaura e com Fraternópolis constituem um traço de consonância entre ambas, apesar de serem esquematizadas de maneiras diferentes. Os habitantes em Aglaura não percebem a diferenciação entre a “cidade que cresce sobre o solo” e a que “cresce [só] em função do nome”; deste modo, o nome da cidade oculta sua duplicidade, percebida apenas pelo narrador, que as distingue e deseja conservá-las distintas em sua mente. Já em Fraternópolis, o nome é uma ironia dupla, sendo que a primeira encontra-se no contraste do significado do nome da cidade com a ação dos governantes, numa crítica à manipulação política na sociedade e a segunda está na passividade e submissão na atitude dos habitantes, ressaltando-se, porém, que apenas os “intelectuais” percebem tal manipulação e não aceitam fazer parte dela. Além disso, temos o tempo como agente de transformações: em Fraternópolis, a aceleração provocou a perda do momento em que a cidade ainda era justa, não deixando nenhum registro desse acontecimento; já em Aglaura, a sua duplicação é reconhecida apenas pelo viajante, contudo, nem mesmo ele é competente para guardar na memória as duas cidades distintas, pois o tempo faz com que uma das cidades se perca. A alienação dos habitantes de ambas as cidades pode ser também um traço de consonância, assim, evidencia-se a não distinção em Aglaura e a aceitação passiva em Fraternópolis.

Até aqui, as cidades duplas tiveram o tempo projetado em circunstâncias variadas, ligado à subjetividade da memória e da lembrança, à ordem enquanto sucessão dos acontecimentos e determinador de mudanças. Analisaremos, agora, outra categoria do tempo observável na oposição entre permanência e transição. Em *Le Città*, a quarta cidade da série das cidades delgadas é Sofrônia. “A cidade de Sofrônia é composta de duas meias cidades (...). Uma das meias cidades é fixa, a outra é provisória.” (p.61). Sofrônia apresenta sua duplicidade marcada pela divisão espacial e temporal sugeridas pela distinção entre fixa x provisória.

A primeira metade de Sofrônia é formada por

uma grande montanha-russa de ladeiras vertiginosas, o carrossel de raios formados por correntes, a roda-gigante com calvinas giratórias, o globo da morte com motociclistas de cabeça para baixo, a cúpula do circo com os trapézios amarrados no meio. (p.61)

Assim, a primeira metade configura-se por meio de elementos característicos e pertencentes a um circo, o que leva a concluir que esta é a metade “provisória” da cidade de Sofrônia.

A segunda metade “é de pedra e mármore e cimento, com o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto.” (p.61). Os elementos constitutivos da segunda metade da cidade são representados por figuras que sugerem fixidez e durabilidade, tais como a “pedra” e o “mármore”, o que permite concluir que esta é a metade fixa de Sofrônia.

Percebe-se, desta maneira, que a ligação existente entre as duas metades de Sofrônia é construída pela oposição elementar permanência x transição, figurativizada na relação cidade-pedra x cidade-circo. Contudo, esta relação se rompe, pois, “quando termina a temporada, [uma meia-cidade] é desparafusada, desmontada e levada embora, transferida para os terrenos baldios de outra meia cidade.” (p.61). Este acontecimento sugere que a cidade-circo seja provisória e itinerante, todavia, quando chega o dia de partir “os pedreiros destacam os frontões de mármore, desmontam os muros de pedra, os pilares de cimento, desmontam os ministérios...” (p.61). Revela-se, neste momento, que a cidade permanente é “a meia

Sofrônia dos tiros-ao-alvo e dos carrosséis”, numa inversão de elementos semânticos e figurativos que compõem a junção das meias cidades. Temos, portanto:

Permanência ----- cidade - circo

Transitoriedade ----- cidade de pedra

Sofrônia estaria, portanto, figurativizando em suas cidades o conceito de *permanência* e *transitoriedade*, pois a descrição espacial invertida atinge as coordenadas do tempo, e assim, a Sofrônia que permanece “começa a contar quantos meses, quantos dias se deverão esperar até que a caravana retorne e a vida inteira recomece.” (p.61). A junção das cidades passa pelo processo de datação e somente com a união das duas metades Sofrônia se faz inteira; para isso, é necessário que a temporada termine e a metade itinerante volte. A complementariedade das cidades permite que ambas perdurem e o transitar de uma das metades evidencie a ação do tempo que se figurativiza da maneira distinta em uma e na outra.

É possível, também, extrair uma diferenciação indicada por traços tímicos resultantes da ligação entre as cidades. A cidade-circo tem a alegria e a diversão como traços constituintes, é ela quem fica, quem permanece no tempo e no espaço; já a cidade-pedra, marcada pelos traços da seriedade e da obrigação, declara-se itinerante e móvel. Conclui-se que a completude de Sofrônia se dá apenas com a junção das suas duas metades, unindo simbolicamente seus elementos constitutivos com os traços tímicos, espaciais e temporais determinantes, elementos que permitem que “a vida inteira recomece”.

As coordenadas de espaço e tempo em Sofrônia apresentam sua duplicidade invertida com o propósito de ressaltar a junção de elementos contrários como solução para a completude da vida. A questão do contraste entre permanência

e transição pode ser analisada diferentemente na cidade de Marósia, terceira cidade da série "ocultas". Uma sibila foi interrogada a respeito do destino de Marósia, ela afirmou ver "duas cidades: uma do rato, uma da andorinha." (p.40).

A interpretação do oráculo aponta para um desdobramento temporal que tem os habitantes como fator principal de transformação. Desta maneira, a oposição elementar caracteriza-se através da leitura da imagem e do comportamento desses animais. O rato pertence à terra, vive nos esgotos, na imundície, é um animal indesejável, repugnante e, é assim que a sibila vê *atualmente* a cidade de Marósia e seus habitantes, "como bandos de ratos que comem restos caídos dos dentes de ratos mais ameaçadores." (p.140). Já a andorinha pertence ao céu, vive voando, é um animal delicado e, em relação ao futuro de Marósia, o oráculo vê que "está para começar um novo século em que todos os habitantes de Marósia voarão como andorinhas no céu de verão".(p.140). A duplicação temporal especificada pelo presente e pelo futuro é responsável pela transformação dos habitantes da cidade, que passarão de ratos a andorinhas.

A transformação da cidade começou com "os mais resolutos" que disseram: "- É hora de concluir o século dos ratos e iniciar o das andorinhas." (p.140). E "começou-se a perceber um ímpeto de andorinha nos habitantes, mesmo quando estavam todos ainda sob o sinistro e sórdido predomínio ratinheiro, fato este que pré-anuncia a verdade da profecia." (p.140).

As coordenadas de pessoa-tempo-espaco marcadas pelo eu-aqui-agora formam o centro dêitico que se faz competente para comparar a Marósia do ele-lá-então, determinadas na voz do narrador que diz:

Retornei a Marósia anos depois; considerava-se que a profecia da sibila havia tempos se tornara realidade; o velho século está enterrado, o novo está em ápice. A cidade certamente mudou, talvez para melhor. (p.140)

O distanciamento temporal e espacial permite que a comparação na evolução da cidade seja realizada com competência, observa-se, portanto, que a profecia se cumpriu e a cidade, realmente, se transformou "de rato para andorinha".

No que tange aos habitantes, as mudanças se verificam através do comportamento, pois nota-se que “existem pessoas que acreditam poder voar, mas já fazem muito se levantam do solo abanando balandraus de morcegos.”(p.141).

Ao percorrer Marósia, “quando menos se espera se vislumbra uma cidade diferente, que desaparece um instante depois.”(p.141). Esse fenômeno talvez ocorra na medida em que são escolhidos as palavras, os gestos e o olhar sobre a cidade, assim,” basta que alguém faça alguma coisa pelo simples prazer de fazê-la”,(p.141), que toda a cidade se altera, “se transfigura, torna-se cristalina, transparente como uma libélula.”(p.141). Para isso, todas as ações que nortearam essa transfiguração devem acontecer “sem a pretensão de estar cumprindo uma operação decisiva”. (p.141). Ou seja, mediante a troca do /dever-fazer/ na ação dos habitantes pelo /querer-fazer/ ações desprendidas do dever, permite-se a transformação nos habitantes e a revelação da cidade que está oculta.

Diante dessas revelações, o narrador se pergunta se o oráculo havia errado, e ele mesmo responde, interpretando-o de forma subjetiva:

Não necessariamente. Eu o interpreto da seguinte maneira: Marósia consiste em duas cidades – a do rato e a da andorinha; ambas mudam com o tempo... (p.141)

A interpretação do oráculo realizada pelo narrador marca a duplicidade de Marósia, que se altera no tempo em oposição figurativizada pelos ratos e pelas andorinhas, atingindo o comportamento dos seus habitantes a cada alteração. Apesar da transformação assinalada pelo tempo e relativamente oculta na sua determinação, a relação entre as duas cidades não muda; ocorre que “a segunda é que está para se libertar da primeira.”(p.141). Deste modo, o narrador, assim como a sibila, procura interpretar o futuro de Marósia e além de perceber a duplicidade oculta da cidade, observa a possível ruptura entre elas, já que a cidade das andorinhas “está para se libertar” da dos ratos. A sibila em seu oráculo confirma uma sucessividade entre a cidade-rato e a cidade-andorinha; já o narrador, por sua vez constata que entre elas existe uma concomitância, ou seja, as duas cidades estão presentes, elas apenas alternam a identificação imediata, pois “de um momento para

o outro a Marósia anterior voltará a soldar sobre as cabeças o seu teto de pedra, teias de aranha e mofo.”(p.141). Assim, a mudança em Marósia se evidencia com a predominância de uma cidade em relação à outra, mesmo que, em outro momento, a “anterior” volte e ocorra a alternância entre elas.

A concomitância entre cidades pode ser verificada também em Berenice, a última cidade da série das ocultas. O desdobramento de Berenice estrutura-se na oposição que a classifica como injusta, tendo oculta a Berenice justa. O discurso do viajante em relação à cidade demonstra esta diferenciação dupla, quando ele afirma: “Em vez de falar de Berenice, cidade injusta (...) eu deveria falar da Berenice oculta, a cidade dos justos”. (p.146). Tal distinção que classifica a cidade como justa ou injusta é figurativizada por meio da conduta dos habitantes, na medida em que

... os injustos de Berenice enquanto tecem as suas intrigas com redonda eloquência e observam com olhar dominador as carnes redondas das odaliscas que se banham, [eu] deveria falar de como os justos, sempre prudentes em evitar as delações... (p.146)

Mascarado pela ironia, o discurso do narrador fala sobre os "injustos de Berenice" e suas ações, quando ele deveria falar dos "justos da cidade", pontuando o contraste que os caracteriza e que, por sua vez, caracteriza o desdobramento da cidade.

As informações a respeito da cidade permitem inferir “uma imagem da futura Berenice” (p.147), a qual está prestes a conhecer toda a verdade sobre a cidade atual. Essa verdade consiste em saber que “na origem da cidade [d]os justos está oculta, por sua vez, uma semente maligna; a certeza e o orgulho de serem justos.”(p.147).

Num primeiro momento, a Berenice injusta surge no discurso irônico do viajante, enquanto a Berenice dos justos está oculta para os habitantes e presente no discurso. Num segundo momento, que visa o futuro da cidade, prevalece a Berenice dos justos e a dos injustos se faz oculta numa "semente maligna", ou seja, não há exclusividade na existência das cidades, elas não se dividem nem se percebem, elas

se alternam na evidência e no ocultamento, tendo o fator tempo como sujeito responsável por esta alternância.

O orgulho dos justos acaba “fermentando rancores, rivalidades, teimosias, e o natural desejo de represália contra os injustos se contamina pelo anseio de estar em seu lugar e fazer o mesmo que eles.” (p.147). É por meio da ambigüidade do desejo dos habitantes da Berenice justa que, “uma outra cidade injusta, (...), apesar de diferente da anterior, está cavando seu espaço dentro do duplo invólucro das Berenices justas e injustas.” (p.147). Observa-se, assim, que a duplicidade em Berenice projeta-se na existência concomitante de uma cidade justa e outra injusta, depreendidas das ações dos habitantes e que, longe de se dividirem, formam um duplo invólucro que caracteriza a cidade, alterando-as no tempo.

Preocupado em não oferecer uma “imagem deformada” ao seu interlocutor, afirma o viajante: “... devo atrair a sua atenção para uma qualidade intrínseca dessa cidade injusta que germina em segredo na secreta cidade justa...” (p.147). Mais uma vez, a cidade injusta é contaminada por um segredo no qual germina o seu contrário que aos poucos, irá transformá-la, tomando seu lugar e prevalecendo sobre ela. Contudo, não se demora muito e “ao se perscruta[r] ulteriormente no interior deste novo germe de justiça, desdobre-se uma manchinha que se dilata na forma de crescente inclinação a impor o justo por meio do injusto...” (p.147). Verifica-se, portanto, que Berenice se desenvolve formando uma circularidade que põe em evidência ora a cidade justa ora a injusta, mantendo sua outra projeção oculta em forma de semente que, na ação do tempo, germina e toma o lugar da cidade existente.

Para concluir, o viajante acredita que o seu discurso sobre a “verdadeira Berenice” leva à conclusão de que ela “é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas.” (p.147). O desejo do viajante é, na verdade, revelar “outra coisa: que todas as futuras Berenices já estão presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas espremidas inseparáveis.” (p.147). Essa observação rompe com a impressão do discurso do viajante, na medida em que a apresentação das cidades alteradas no tempo sugere uma divisão entre elas, divisão esta que se revela ilusória, dado que as Berenices justas e injustas estão

"contidas uma dentro da outra", alteradas por meio da circularidade do tempo. As "futuras Berenices" trazem para o presente a projeção do futuro, unidas num duplo conjuntivo caracterizado pela distinção que as qualifica como justas ou injustas, evidenciando a contrariedade como elemento unificador e inseparável para o futuro desta e de todas as outras Berenices que virão. A estrutura de Berenice lembra o emblema do Tao⁴, símbolo oriental que expressa a idéia de inseparabilidade dos contrários.

Em Eusápia, a terceira cidade desta série dos mortos, os contrários, como em Berenice, também convivem em conjunção, porém de outra maneira. Diferentemente de todas as outras cidades desta série, nota-se que

Não existe cidade mais disposta a aproveitar a vida e a evitar as aflições do que Eusápia. E a fim de que o salto da vida para a morte seja menos brusco, os habitantes construíram no subsolo uma cópia idêntica da cidade. (p.101)

Eusápia divide-se em duas cidades, a dos vivos na superfície e a dos mortos no subsolo. A cidade situada no subsolo é "uma cópia perfeita" da cidade da superfície; assim, Eusápia se projeta para baixo, tendo o traço da igualdade marcando sua projeção. Essa divisão espacial é refletida na oposição vivos/superfície x mortos/subsolo, espaços já delimitados pela "ordem comum" dos fatos, pois, ao morrer, a pessoa passa a ocupar o subsolo. Contudo, a euforia e a disposição de Eusápia em aproveitar a vida com a finalidade de não sofrer fez com que seus habitantes se livrassem do maior causador de frustração e sofrimento, que é a morte.

A distinção espacial alto x baixo das duas cidades presente uma outra oposição elementar, vida x morte. Porém, a morte, nesta narrativa, apresenta-se eufórica. Isso se justifica na medida em que, a passagem da vida para a morte não

⁴ "Na China, símbolo da distribuição dualista de forças, composto do princípio ativo ou masculino (Yang) e do passivo ou feminino (Yin). Aparece em forma de círculo dividido por uma linha sigmóide, os dois campos resultantes acham-se assim dotados de um sentido dinâmico do qual careceriam se a divisão se fizesse por meio de um diâmetro. A metade clara representa a força Yang e a escura a força Yin, mas cada um delas tem um pequeno círculo no meio do tom contrário, para simbolizar que toda modalidade encerra sempre um germe da oposta." *Dicionário de Símbolos*, 1984, p.606

implica nenhuma ruptura, sendo esta a continuação da vida, num outro tempo e espaço conhecidos pelos habitantes.

Ao morrer, os habitantes são dissecados e suas peles cobrem seus esqueletos; depois, eles “são levados para baixo e continuam a cumprir antigas atividades.” (p.101). De todas as atividades que se reproduzem na cidade de baixo, as preferidas são aquelas que correspondem a momentos de descontração: “a maioria [dos habitantes] é posicionada em torno de mesas servidas, ou colocada em posições de dança ou gesto de tocar trombeta.” (p.101). Mas não é só de divertimento que vive a Eusápia dos mortos, pois “todos os comércios e profissões da Eusápia dos vivos são recriados no subsolo” (p.101), tendo-se, como critério para essa recriação, a satisfação por meio da atividade desenvolvida. Neste caso temos:

...o relojoeiro, no meio de todos os relógios parados de sua oficina, (...) o barbeiro [que] ensaboa com um pincel seco o osso dos zigomas de um ator enquanto este repassa o seu papel examinando o roteiro com as órbitas vazias... (p.101)

“A necrópole é apinhada de caçadores de leões, meios-sopranos, banqueiros, violinistas, duquesas...”(p.101), isto porque, depois da morte, muitos habitantes pedem “um destino diferente do que lhes coube na vida” (p.101). Todos os descontentes podem escolher uma vida melhor, com atividades que lhes tragam a satisfação que em vida não tiveram, escolha que faz com que a morte deixe de ser disfórica e passe a ser eufórica.

Uma “confraria de encapuzados” tem a incumbência “de acompanhar os mortos para baixo e instalá-los no lugar desejado.” (p.102). A competência desses atores não se limita ao deslocamento dos mortos da cidade de cima para a de baixo: mais que isso, esses “encapuzados” são os únicos vivos que possuem acesso à Eusápia dos mortos e tudo o que se sabe a seu respeito por “intermédio deles”. Dizem que mesmo depois da morte, os “encapuzados” continuarão no seu ofício na outra Eusápia, sem deixar de ajudar os vivos e fazendo “crer que alguns deles já morreram e continuam a ir de cima para baixo.” (p.102).

A ponte que liga as duas Eusápias está na amplitude desta congregação (os encapuzados), que exerce grande autoridade sobre a Eusápia dos vivos, já que ela é a mensageira, responsável pela circulação do saber entre as duas cidades.

“Dizem que cada vez que descem [os encapuzados] encontram alguma mudança na Eusápia de baixo.”(p.102). Os mortos promovem “inovações” em sua cidade, sendo estas “certamente frutos de uma reflexão ponderada, não de caprichos passageiros.”(p.102). Ao serem informados destas inovações e “para não ficar[em] para trás (...) os vivos querem fazer tudo o que os encapuzados contam a respeito das novidades dos mortos.”(p.102). Assim, os vivos passaram a “copiar a sua cópia subterrânea.” (p.102).

A impressão de realidade das cidades gêmeas é anunciada pelo verbo *dizem*, na 3ª pessoa do plural, garantindo a impessoalidade da informação e um saber compartilhado dentro da comunidade: “dizem (...) na realidade, [que] foram os mortos que construíram a Eusápia de cima semelhante à sua cidade. Dizem que não existe meio de saber quem são os vivos e quem são os mortos.” (p.102).

O desdobramento de Eusápia instaura uma relação dupla conjuntiva entre a cidade dos vivos e a dos mortos. Esta conjunção entre os mortos e os vivos, seu desdobramento espacial e seu resultado na vida dos habitantes tornam difíceis os meios de precisar uma verdadeira separação entre ambos. As categorias semânticas /vida/ e /morte/ não aparecem como contrárias, mas sim como complementares, pois as novidades dos mortos são copiadas pelos vivos e as atividades dos vivos são continuadas ou mudadas depois da morte dos atores, conforme as suas preferências, o que garante, aos vivos, completar na morte o que não fizeram em vida.

Em Eusápia, o parâmetro do espaço desdobra-se de acordo com o eixo da verticalidade, que situa, em cima, a cidade dos vivos e embaixo, a cidade dos mortos. O tempo também se desdobra, uma vez que os vivos estão no tempo presente e os mortos ocupam ou ocuparão a instância do futuro. O conhecimento dado aos habitantes de Eusápia a respeito do espaço e o modo como o ocuparão no futuro, garante-lhes a tranquilidade e a euforia no momento em que vivem; por isso, não lhes cabe sofrer com a expectativa e o mistério destinado à morte. Mais do que isso, a possibilidade de alterar o futuro com aquilo que mais se gosta de fazer,

reserva a euforia vivida pelos seus habitantes. O desejo saciado frente ao mistério da morte traz a euforia para os habitantes de Eusápia. O desejo é também o manipulador dos viajantes que chegam a Despina, terceira cidade da série do desejo,

Há duas maneiras de se alcançar Despina: de navio ou de camelo. A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar. (p.21)

A duplicidade de Despina está no modo pelo qual se chega até ela; são dois percursos distintos, um por terra e outro por mar. O percurso feito por terra é realizado pelo cameleiro que percorre o deserto e avista os contornos da cidade. Ao se aproximar dela, ele

sabe que é uma cidade, mas a imagina como uma embarcação que pode afastá-lo do deserto, um veleiro que esteja para zarpar, com o vento que enche as suas velas ainda não completamente soltas, ou um navio a vapor com a caldeira que vibra na carena de ferro, ... (p.21)

Já o percurso feito pelo mar é realizado pelo marinheiro que, chegando a Despina,

sabe que é uma cidade, mas a imagina como um camelo de cuja albarda pendem odres e alforjes de fruta cristalizada. (...) e vê-se ao comando de uma longa caravana que o afasta do deserto do mar rumo a um oásis de água doce à sombra cerrada das palmeiras, ... (p.21)

O desejo enquanto falta manipula a visão dos viajantes. Deste modo,

Cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe, é assim que o cameleiro e o marinheiro vêem Despina, cidade de confin entre dois desertos. (p.21)

A duplicidade em Despina está, portanto, na manipulação subjetiva da falta, pois tanto o cameleiro quanto o marinheiro "sabem" que se trata de uma cidade, mas, com o propósito de "afastarem" o "deserto" onde estão, projetam na forma da cidade aquilo que mais desejam, o que lhes falta e a "imaginam"

conforme o contraste de onde se encontram. A terra e o mar configuram a distinção dos "desertos" e contrastam a falta por meio da complementaridade, um elemento completa a falta ou o deserto provocado pelo outro, daí nascendo a duplicidade. Na verdade, a falta manipula os "dois desertos", intercalando-os por meio do percurso realizado até chegar a Despina, fazendo com que o desejo projete na forma da cidade a figura que se opõe ao lugar de onde se vem, completando-o.

A manipulação da forma da cidade por decorrência da subjetividade também acontece na cidade de Zemrude, segunda cidade da série dos olhos: "é o humor de quem a olha que dá a forma à cidade (p.64). Sendo assim, a cidade de Zemrude estabelece sua duplicidade pela variação do humor de quem a observa. Essa variação é determinada pela oposição elementar /alto/ x /baixo/, visto que "quem passa assobiando, com o nariz empinado por causa do assobio, conhece-a de baixo para cima (...) Quem caminha com o queixo no peito, com as unhas fincadas nas palmas da mão, cravará os olhos à altura do chão." (p. 64).

O espaço determina esta diferença, pois "quem passa assobiando" conhece seus "parapeitos, cortinas ao vento, esguicho." (p. 64). Já quem está com o "queixo no peito" passa a conhecer "os córregos, as fossas, as redes de pesca e a papelada." (p.64). Assim, a cidade anuncia-se dupla, uma duplicidade que se desenvolve no espaço e que ganha valor pelo *humor* de quem a observa. Contudo, "não se pode dizer que um aspecto da cidade seja mais verdadeiro do que os outros." (p.64), uma vez que o olhar e o humor selecionam a forma que a cidade pode ter, limitando-se por meio de um caráter subjetivo que se apresenta diferente, nem falso nem verdadeiro, apenas diferente. Talvez o olhar e o humor sejam complementares, já que a seleção fragmenta e separa a imagem da cidade.

Os habitantes comentam mais sobre a "Zemrude de cima sobretudo por parte de quem se recorda dela ao penetrar na Zemrude de baixo." (p.64). Passeando pelas ruas da cidade, encontra-se "o mau humor do dia anterior incrustado ao pé dos muros." (p.64). Depois de percorrer as ruas da cidade, chega um dia em que o olhar se abaixa de tal maneira que impede o contraste entre os "tubos dos beirais e a calçada". Verifica-se, portanto, que o movimento do olhar relacionado com o humor faz um percurso para baixo, que chega a escavar "até as adegas, os alicerces, os

poços.” (p.64). O *mau humor* é uma intensificação tímica que une o espaço cada vez mais fundo e baixo, neste caso, ao “pé dos muros” e depois aos poços; o olhar visava primeiramente a parte superior, se movimenta para baixo ao ponto de perscrutar estes espaços já citados e a variedade do humor, determinante da forma da cidade.

Conclui-se que Zemrude é construída por meio do olhar que a divide espacialmente segundo a oposição alto x baixo e distingue sua forma pelo contraste entre bom humor e mau humor. O olhar e o humor são elementos subjetivos e determinantes para intensificar a projeção espacial que faz prevalecer o movimento para baixo e o *mau humor* que norteiam a imagem da cidade. Assim, ligada à temática do olhar e da visão, Zemrude contribui com a subjetividade que dá o valor tímico de disforia aos elementos observados. Outra cidade estrutura-se através do posicionamento do olhar sugerido pela diferenciação do espaço no eixo alto x baixo; é Irene, quinta cidade da série dos nomes. Da “extremidade do planalto”, é possível perceber o povoado, quando as luzes se acendem. A primeira imagem da cidade é dada pelos

viajantes do planalto, [pel]os pastores que transumam os armentos, [pel]os passarinhos que vigiam as redes, [pel]os eremitas que colhem raízes, todos olham para baixo e falam de Irene. (p.114)

Tais pessoas, posicionadas no alto-planalto “olham de lá de cima [e] fazem conjecturas sobre o que está acontecendo na cidade” (p.114). Deste modo, os olhares externos de cima para baixo e o vento que leva a música e o alarido da movimentação da cidade sugerem o que está acontecendo em Irene. E mesmo que a intenção não seja de ir até à cidade, pois “as estradas que descem ao vale são ruins”, o que acontece é que “Irene magnetiza olhares e pensamentos de quem está lá no alto.” (p.114). O espaço dos observadores e o da cidade se opõem por meio das figuras planalto x vale e da posição alto x baixo. Quem olha para a cidade, apesar do magnetismo desta, não a conhece, lança sobre ela pensamentos e suposições, sendo Irene olhada do alto, distante daqueles que a observam.

O sujeito da enunciação projeta-se na desembreagem enunciativa e propõe Marco Polo e Kublai Khan como atores do enunciado, assim,

A essa altura, Kublai Khan espera que Marco diga como é Irene vista de dentro. E Marco não pode fazê-lo: não conseguiu saber qual é a cidade que os moradores do planalto chamam de Irene; por outro lado, não importa: vista de dentro, seria uma outra cidade, Irene é o nome de uma cidade distante que muda à medida que se se aproxima dela. (p.115)

A duplicidade de Irene está na diferenciação de posições dentro x fora determinadas pelo olhar, pois quem olha de fora e de longe, nomeia a tal cidade de Irene, contudo, para quem a observa de dentro, ela "seria uma outra cidade" qualquer. A regra é, portanto, que a aproximação modifica a cidade e por isso, Marco não pôde descrevê-la por dentro, porque se ele a visse, esta deixaria de ser Irene.

Questões relacionadas ao tempo somam-se na duplicidade de Irene:

A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar, ... (p.115)

A duração do tempo dividida entre brevidade e eternidade define a distinção entre uma e outra cidade. Associada com o espaço temos: fora/brevidade e dentro/eternidade, mesmo assim, a definição da cidade de Irene mostra-se imprecisa, visto que "cada uma [das cidades] merece um nome diferente" (p.115).

A imprecisão em Irene estrutura-se também no discurso, que muda para a debreagem enunciativa na voz de Marco Polo: "talvez eu já tenha falado de Irene sob outros nomes, talvez eu só tenha falado de Irene." (p.115).

As dimensões de espaço e tempo que caracterizam a cidade de Irene engendram não só uma duplicidade, mas também uma generalização que envolve as questões do olhar, do posicionamento e do nome da cidade. Essa generalização

surge na falta de Marco que procura distinguir Irene das demais cidades por ele visitadas.

Eusápia, Despina e Zemrude possuem elementos de valores tímicos que as definem como eufóricas ou disfóricas em projeções duplamente coordenadas pelas dimensões de espaço e tempo. Já em Irene, essas mesmas coordenadas assinalam a imprecisão desses valores, gerando uma duplicidade tão generalizante quanto imprecisa.

Quanto a Zemrude, cidade cuja manifestação é estabelecida pelo olhar de quem a vê, podemos ligá-la à cidade de Valdrada, na qual o olhar também é marcante, mas agora um outro tipo de olhar, em outras determinações de espaço e tempo.

Valdrada é a cidade que inaugura a série dos olhos, foi construída sobre as margens de um lago e ao chegar o viajante vê duas cidades: “uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo” (p.53). O espaço das duas cidades é simetricamente oposto; num primeiro plano temos Valdrada duplicada em sua arquitetura, na medida em que ela “foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho.” (p.53) . Este espelho é formado pelo lago, no qual a Valdrada refletida na água contém sua arquitetura exterior, e não só isso, “mas também o interior das salas com os tetos, e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários.” (p.53). Num segundo plano, o desdobramento da cidade atinge os acontecimentos, ou seja, a duplicidade define também o tempo, visto que “nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda.” (p.53). Assim, o tempo desdobra-se em “existir” e “acontecer”. Tal desdobramento focaliza primeiramente o “estado” da cidade, sua arquitetura, seus interiores, sua apresentação. Já os acontecimentos estão vinculados às ações dos habitantes. Os verbos utilizados para delinear essa ocorrência são: “foi construída” e “fosse refletido”, para o existir e “rolam” e “enfiam” para o acontecer.

Valdrada estabelece sua projeção através da figura de um espelho, é por meio dele que a cidade se desdobra. Na dimensão espacial, esse desdobramento parte das distinções exterior x interior, em cima x embaixo, que a caracterizam. As figuras terra e água também sugerem a diferenciação por meio dos elementos da

natureza, distinguindo-as e delimitando seus espaços. Esse mesmo contraste ocorre em Despina, e, como já vimos, a complementaridade que lá é delineada, aqui é assinalada pela diferenciação desses elementos.

Os habitantes de Valdrada mostram-se conscientes da projeção dos seus atos, “e essa consciência impede-os de abandonar-se ao acaso e ao esquecimento mesmo que por um único instante” (p.53). Dois elementos distintos buscam figurativizar a oposição nas ações dos habitantes, *os amantes* e *os assassinos*, suas ações reafirmam esta oposição, na medida em que “os amantes com os corpos nus rolam pele contra pele à procura da posição mais prazerosa, já os assassinos enfiam a faca nas veias escuras do pescoço” (p.53).

O discurso sobre o comportamento dos habitantes de Valdrada é construído para marcar uma neutralidade tímica, na qual as ações dos amantes e dos assassinos são narradas sem nenhum envolvimento ou julgamento afetivos; estruturam-se nos subcontrários não-amor x não-ódio, ou seja, pela aforia, que evidencia a ligação entre os habitantes e entre as cidades. Percebe-se, portanto, que “o que importa não é tanto o acasalamento ou o degolamento mas o acasalamento e o degolamento de suas imagens límpidas e frias no espelho.” (p.53). A imagem da cidade importa mais do que a própria cidade em si, pois a simultaneidade da projeção dos seus atos possui “a especial dignidade das imagens” (p.53).

O espelho, a projeção e a duplicidade determinam a variação entre o refletido /referente/ e o que se reflete /imagem/, pois “às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula.” (p.53). Nessa variação do valor dos elementos refletidos, é assinalado o poder do meio pelo qual é reproduzido um objeto.

Numa descrição formada pela assimetria, na medida em que “as duas cidades gêmeas não são iguais”, ou melhor, são inversamente correspondentes, o traço simétrico se reflete no espaço desenvolvido na arquitetura interior e exterior das cidades e no comportamento dos habitantes. A relação entre as cidades se mostra, mais uma vez, marcada pela aforia, já que “as duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar.” (p.54); identifica-se também uma afinidade firmada na dependência e na vigilância,

orientada pelo espelho, elemento unificador que, de modo ambíguo, constata o desdobramento das cidades.

Concluída a análise das cidades duplas e suas relações, temos, agora, as cidades triplas, as quais aparecem apenas no *Le Città*.

5.2- As Triplas:

A projeção das cidades triplas se dá em duas cidades, Laudômia, a última cidade da série dos mortos, e Bersabéia, a segunda da série do céu. Essas duas cidades dialogam no desdobramento das coordenadas de tempo e espaço, no confronto das temáticas e nas relações dos atores com suas projeções.

Primeiramente, verificaremos como a projeção se apresenta em cada cidade e, depois, analisaremos a relação entre elas.

Laudômia é uma cidade como todas as outras, “tendo ao seu lado a Laudômia dos mortos, o cemitério.” (p.127). Além de ter a cidade dos mortos ao seu lado, o que a tornaria dupla, ela compreende “uma terceira Laudômia, que é a dos não nascidos”. (p.127).

A Laudômia dos vivos e a dos mortos mantêm uma relação conjuntiva, observável, primeiramente, nos atores, pois “quanto mais a Laudômia dos vivos se povoa e se dilata, mais aumenta a quantidade de tumbas do lado de fora da muralha.”(p.127). O crescimento de ambas é proporcional. O espaço da Laudômia dos mortos preserva “o traçado das ruas e a seqüência das moradias repete a da Laudômia viva” (p.127), assim, a cidade dos mortos repete o espaço da dos vivos. A espacialidade que se repete em Laudômia tem consonância com o espaço

apresentado por Valdrada, na qual os pontos da cidade também se repetem, só que, nessa cidade, são refletidos no lago.

A Laudômia dos mortos exerce uma certa autoridade sobre a dos vivos, na medida em que esta, “para se sentir segura (...) precisa procurar na Laudômia dos mortos a explicação de si própria.” (p.127). Para isso, a população visita os mortos todas as tardes e busca decifrar “os próprios nomes nas lajes de pedra” (p.127), mas não só isso, “esta comunica uma história de sofrimentos, irritações, ilusões, sentimentos” (p.127). A população morta já passou pelos mesmos acontecimentos vividos pela população viva, agora, com uma diferença, observando “tudo livre do acaso, arquivado, posto em ordem” (p.127). Esse fato lhe garante essa autoridade por meio da experiência, o que facilita a explicação à Laudômia vivente, ainda que essas explicações corram o risco de ser “razões parciais, contraditórias, enganosas.” (p.128).

A terceira Laudômia foi conferida pelos vivos aos não-nascidos, para eles foi separado

...um domicílio igualmente vasto (...) o espaço não é proporcional ao seu número, que se supõe infinito, mas, sendo um lugar vazio, circundado por uma arquitetura repleta de nichos e reentrâncias e cavidades... (p.128)

O espaço destinado aos não-nascidos “supõe o infinito”, isso porque não se pode precisar nem a altura nem a dimensão desses habitantes e assim, a imaginação dos viventes procura atribuir-lhes dimensões subjetivas como o tamanho de um rato ou de um bicho da seda.

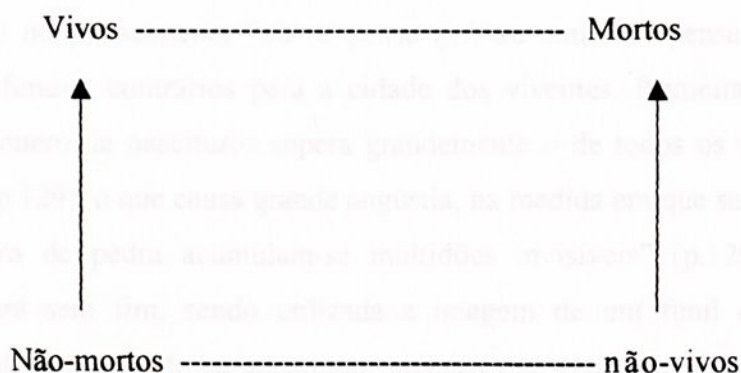
Os não-nascidos de Laudômia observam os viventes da cidade e ficam “atentos às incumbências de suas vidas futuras” (p.128), de tal forma que eles podem contemplar, numa veia do mármore, Laudômia “inteira daqui a cem ou mil anos” (p.128). Essa observação em referência ao futuro e à contemplação da cidade no decorrer dos anos permite aos não-nascidos “reconhecer os próprios descendentes e os das famílias inimigas, dos devedores e credores” (p.128). E por isso, os vivos freqüentam a casa dos não-nascidos, interrogando-os silenciosamente

a respeito deles mesmos, tendo como motivação para as perguntas o desejo de “deixar um ilustre memória de si ou encobrir suas vergonhas.”

A triplicidade de Laudômia estende-se às instâncias discursivas: o espaço, os atores e o tempo. Cada espaço definido é ocupado por um grupo de atores específicos que se ocupam de determinadas fatias do tempo. Vejamos:

- 1- Laudômia dos vivos: ocupa um espaço comum, igual em “todas as cidades”; ela é habitada pelos vivos, ocupados com o tempo do presente;
- 2- Laudômia dos mortos: localizada no cemitério e habitada pelos mortos, numa duplicação que repete espacialmente a cidade dos vivos, os mortos ocupando-se do passado;
- 3- Laudômia dos não-nascidos: localiza-se num domicílio vasto, é habitada por não-nascidos, que se ocupam do tempo futuro.

O ponto central para todas as referências encontra-se na Laudômia vivente, que se desdobra e determina a ligação entre as demais cidades. Fixada no presente, ela estabelece as seguintes relações de conjunção: presente / passado, presente / futuro, vivos / mortos, vivos / não-nascidos. Em nenhum momento menciona-se qualquer tipo de relação direta entre mortos e não-nascidos ou passado e futuro. A articulação das instâncias do discurso em Laudômia organiza-se segundo os termos da categoria elementar vida x morte, podendo ser ilustrada por meio de um quadrado semiótico.



O esquema pode ser disposto também numa linha temporal:

não-vivos ----- vivos----- não-mortos----- mortos

No caso de Laudômia, observamos que o quadrado semiótico que propõe a contradição entre os elementos vida e morte são explorados na cidade e fixados no discurso por meio do tempo, espaço e atores definidos. Porém, os não-nascidos são projetados na junção dos termos subcontrários, ou seja, não-morto/não-vivo. Tal junção instaura-se no discurso, onde tempo, espaço e atores mostram-se indefinidos. Deste modo, das quatro posições calculáveis do quadrado, apenas três são exploradas em Laudômia.

A Laudômia vivente mantém relações diferenciadas com os actantes das outras cidades; apesar de sua busca ser sempre individualizada, diferencia-se no aspecto formal da busca. Na Laudômia dos mortos, a cidade vivente busca a “explicação de si mesma”. Já na Laudômia dos não-nascidos, a busca se faz por meio de perguntas referentes ao futuro e à reputação dos viventes. Os mortos e os não-nascidos demonstram uma semelhança, nem uma nem outra transmitem segurança em suas respostas aos viventes, *só apreensão*. Essa *apreensão* decorre do fato de “se abrirem dois caminhos” no pensamento dos viventes e por não se saber “qual [deles] reserva maior angústia” (p.128). Os dois caminhos se abrem numa bifurcação no pensamento, “ou se pensa (...) ou então se pensa que...” (p.128). Revelam futuros contrários para a cidade dos viventes. Primeiramente, pensa-se “que o número de nascituros supera grandemente o de todos os vivos e todos os mortos” (p.129), o que causa grande angústia, na medida em que se imagina que em “cada poro de pedra acumulam-se multidões invisíveis” (p.129), a cidade se multiplicará sem fim, sendo utilizada a imagem de um funil que se abre em centenas de funis, onde se encontram aqueles que estão para nascer apertados e

sufocados. O segundo caminho propõe um outro destino para Laudômia, o seu fim. Para isso, “as gerações se sucederão até uma certa cifra e desta não passarão.” (p.129).

A imagem que procura explicar a essência das duas cidades, mortos e não-nascidos em contraste com a cidade dos vivos, se configura na metáfora “de uma ampulheta que não se vira” (p.129), na qual as duas cidades são representadas pelas duas ampolas: “cada passagem entre o nascimento e a morte é um grão de areia que atravessa o estreitamento” (p.129). As categorias semânticas /vida/ x /morte/ se projetam nas cidades dos não-nascidos e dos mortos, onde cada ator é representado por um “grão de areia” que entra para a vida no momento do seu nascimento e, depois de passar pelo “estreitamento”, encontra a morte. A ampulheta é a própria Laudômia e representa a vida e o presente, é composta por dois elementos indivisíveis e que se completam, que são as cidades dos nascituros e dos mortos, a primeira representando o nascimento e o futuro no inevitável “estreitamento” que sugere a passagem ou a mudança de um grão de uma ampola para outra: temos na outra ampola a representação da morte e do passado.

A cidade de Laudômia, em sua metáfora, exibe o percurso de vida de uma pessoa, numa indivisível consecução de fatos que parte do nascimento/futuro, para a vida/presente até chegar à morte/passado. Esse ciclo vital de nascimento-vida-morte abrange não só o ciclo de vida de um indivíduo, mas também, de uma comunidade ou de uma cidade, a existência de um corpo coletivo formado socialmente. Todo esse percurso é figurativizado no tempo somado ao presente, o que origina a triplicidade de Laudômia; dessa triplicidade surgem as variadas ligações apresentadas anteriormente.

A segunda cidade tripla chama-se Bersabéia. Pertencente à série do céu, ela divide-se em três, sua triplicidade distingue-se no espaço, nos atores e nas relações que os englobam. Essa divisão se dá por meio de uma crença transmitida na cidade: afirma-se que além da Bersabéia terrena existem a Bersabéia celeste e a subterrânea.

A Bersabéia terrena tem a cidade celeste como “modelo”, acredita-se que nela “gravitam as virtudes e os sentimentos mais elevados da cidade.” (p.103).

Além disso, a tradição divulga a imagem da Bersabéia celeste como “cidade-jóia, uma cidade de ouro maciço, com tarraxas de prata e portas de diamantes.” (p.103). Os habitantes da cidade terrena, “fiéis à crença (...), cultuam todo o que lhes evoca a cidade celeste: acumulam metais nobres e pedras raras.” (p.103). As Bersabéias celeste e terrena se relacionam de forma conjuntiva, servindo a primeira de modelo para a segunda, que busca espelhar-se naquela, com a finalidade de um dia fundir-se com ela numa única cidade.

A conjunção completa e a unidade plena com o que há de mais elevado em termos de sentimento e mais valioso na aquisição de materiais demonstram o estado almejado pela Bersabéia terrena. Para isso, toda a ação dos habitantes é norteada para o alcance total do estado de conjunção, ou seja, querer ser como a cidade celeste e formar com ela uma única cidade.

A mesma tradição que afirma existir a cidade celeste, afirma existir o seu contrário, ou seja, a Bersabéia subterrânea. A cidade no subsolo “é receptáculo de tudo o que lhes ocorre de desprezível e indigno” (p.103). Os habitantes da Bersabéia terrena rejeitam qualquer tipo de semelhança com a “gêmea do subsolo”, pois imaginam que nesta, no “lugar dos tetos (...) possu[em] latas de lixo invertidas, das quais transbordam casca de queijo, embalagens gordurosas, água de louça suja...”(p.103).

A disjunção e a repulsão são elementos que norteiam a oposição desejada pelos habitantes da Bersabéia terrena com a subterrânea, tudo isso nutrido pela imagem da cidade divulgada pela tradição.

Como já foi visto, a divisão em Bersabéia se dá por meio de uma “crença” divulgada por uma “tradição”, que possui o poder de nortear o comportamento dos habitantes nas diferenciações entre as cidades celeste e subterrânea. Percebe-se que as crenças em torno de Bersabéia apresentam uma parte de verdadeiro e outra de falso. “É verdade que duas projeções de si mesma acompanham a cidade, uma celeste e uma infernal, mas há um equívoco quanto aos seus conteúdos.” (p.104). Esse equívoco quanto ao conteúdo define que a cidade subterrânea foi “desenhada pelos mais prestigiosos arquitetos, construída com os materiais mais caros do mercado, (...) com ornamentos de passamanaria e franjas e falbalá pendurados em

todos os tubos e bielas.” (p.104). A Bersabéia celeste é um corpo que gravita e “refulge com todo o bem da cidade, reunido em torno do tesouro dos resíduos: um planeta que desfralda cascas de batatas, guarda-chuvas quebrados, meias gastas...” (p. 104).

Equivocada diante dos conteúdos das projeções de si mesma, a Bersabéia terrestre se aproxima cada vez mais da projeção que rejeita porque “crê que seja virtude aquilo que a esta altura é uma melancólica obsessão de preencher os receptáculos vazios de si mesma.” (p.104). A cidade celeste possui “cometas de caudas longas emitidos para girar no espaço como o único ato livre e feliz de que são capazes os habitantes de Bersabéia, cidade que só quando caga não é avara calculadora interesseira.” (p.104)

Conclui-se, portanto, que as categorias da essência e da aparência desviam a cidade terrestre do seu objeto-valor, na medida em que ela está “preocupada em acumular os seus quilates de perfeição.” (p.104). Assim, quanto mais acumula objetos valiosos e pensa desenvolver os mais puros sentimentos, o equívoco determina um ser outro da cidade, que busca na projeção do alto o modelo para unir-se, sem saber que seus valores invertidos pela crença da tradição a fazem semelhante à cidade infernal, tornando-a “gêmea” dessa projeção subterrânea.

As crenças a respeito das projeções de Bersabéia podem ser cotejadas com o mito do paraíso e do inferno apresentado pela mitologia bíblica. A mitologia cristã delineia a configuração do paraíso propondo como espaço o céu. A descrição bíblica da Nova Jerusalém após o julgamento final mostra como será a morada dos “santos”. No livro do Apocalipse podemos ver:

A estrutura da muralha é de jaspe; também a cidade é de ouro puro, semelhante a vidro límpido. Os fundamentos da muralha da cidade estão adornados de toda espécie de pedras preciosas... (Apocalipse, 21:18-19)

Para se alcançar esse lugar no céu, a vida terrena deve ser baseada no amor ao próximo e numa vida justa e humilde. A configuração mitológica do inferno, por sua vez, propõe em simetria invertida imagens de sujeira, tortura e podridão

correlativas ao mundo do pecado, da avareza e do egoísmo. Tais imagens possuem simetria com o que encontramos na Bíblia após o julgamento de Satanás e sua condenação,

O diabo, o sedutor deles, foi lançado para dentro do lago de fogo e enxofre, onde também se encontram não só a besta como o falso profeta, e serão atormentados de dia e de noite pelos séculos dos séculos. (Apocalipse, 20:10)

O conteúdo da Bersabéia celeste assemelha-se às imagens do paraíso do mito bíblico, o que justifica o desejo dos habitantes em acumular riquezas para estar próximos do seu objeto-valor e também demonstra a ironia dirigida ao comportamento equivocado dos habitantes da cidade terrestre.

Bersabéia, a viçosa, que tem seu nome registrado no Antigo Testamento da Bíblia, representa, como cidade, o inverso do mito bíblico. O deslocamento espacial estabelece a disjunção entre essência e aparência, na medida em que a cidade terrestre busca igualar-se ao modelo celeste, que é o seu objeto-valor; contudo, pelo equívoco promovido pela tradição, a Bersabéia terrena se distancia do seu modelo, igualando-se à cidade subterrânea, chegando ao ponto de semelhança máxima, tornando-se gêmea da projeção indesejada.

As projeções de Bersabéia e Laudômia estão entrelaçadas por fios de consonância, sobretudo nas coordenadas de pessoa-tempo-espço em que estas se desdobram. A triplicidade destas duas cidades se projeta nos parâmetros de tempo e espaço. Em Laudômia predomina o tempo; já em Bersabéia, o espaço predomina, os outros elementos acompanham essas projeções.

Laudômia é habitada por vivos, mortos e não-nascidos. Os vivos habitam a Laudômia vivente, os mortos, a cidade do cemitério e os não-nascidos, "qualquer domicílio vasto". O espaço se divide em três e acompanha as fases do ciclo vida-morte. Em Bersabéia, apenas a cidade terrestre é habitada, seu espaço também se divide em três e corresponde ao ideal desejado e indesejado dos habitantes, que por meio do espaço e do cenário configuram os desejos da cidade.

As relações entre as cidades e as suas projeções se diferem, em Laudômia identifica-se entre ela e suas projeções a complementaridade, pois os habitantes vivos buscam segurança em seus questionamentos com os mortos, e com os não-nascidos, eles buscam informações sobre o futuro. Assim, os mortos relatam o presente baseados no passado e os não-nascidos revelam o futuro, numa conjunção de projeções de espaço e habitantes, norteados pelo tempo. Essas mesmas relações se estabelecem de modo inverso na cidade de Bersabéia que, ao buscar a conjunção perfeita com a cidade celeste, está, na verdade, cada vez mais parecida com a cidade infernal. O equívoco do conteúdo desenvolve-se espacialmente, na distinção entre o alto e o baixo e no cenário que ela apresenta. A disjunção da cidade com seu modelo é norteadada pelo conteúdo equivocado e figurativizada no espaço.

Laudômia estabelece uma triplicidade conjuntiva, as coordenadas de pessoa-tempo-espaço desenvolvem-se harmonicamente. Já Bersabéia apresenta uma triplicidade disjuntiva, provocada pelo desconhecimento do equívoco dos conteúdos de suas projeções, o que causa uma desarmonia desconhecida por seus habitantes e confirmada pela enunciação.

5.3- As Múltiplas:

Ao constataremos as relações que norteiam as cidades duplas e triplas, podemos, então, analisar as cidades que se demonstram múltiplas. As dimensões de espaço e tempo dilataram-se na multiplicidade que faz parte da consistência própria de cada narrativa analisada. Para Calvino, "em nossa época a literatura se vem impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações em ato e potencialidade". (Calvino, 1990-B, p.127). No caso das cidades, a multiplicidade cria uma rede de conexões que procura "dar consistência à multiplicidade do escrevível na brevidade de uma vida que se consome" (Calvino, 1990-B, p.127). Assim, cabe-nos detectar os meios que as narrativas da "nossa época" criam para alcançar essa "ambição".

Na projeção das cidades múltiplas está o predomínio de elementos que se fazem consonantes à cidade que representam. Para a análise e classificação das cidades múltiplas, utilizaremos os conceitos desenvolvidos pelo estudioso V. Brondal, que no ensaio "Omnis et Totus" procura definir os tipos de totalidade existente. A multiplicidade surge em cada cidade em consonância com a série a que pertence, com sua ordem de aparecimento na obra e com o título, pois essas *cidades invisíveis* passam a ser visíveis pela construção da linguagem.

Fedora, inserida na série dos desejos, demonstra sua multiplicidade, utilizando o tempo, o desejo e uma possível consonância conjuntiva. Fedora, "metrópole de pedra cinzenta, possui no centro um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para outra Fedora." (p.32). A especificidade do material usado para caracterizar a cidade: o metal e do vidro, sugere categorias semânticas tais como: durável e efêmero. Essa relação de oposição organiza a "metrópole" e as "esferas de vidro", partes que constituem e caracterizam a cidade.

As esferas "são as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente." (p.32). Assim, temos nas esferas as várias possibilidades de forma da cidade, congeladas nos vidros e quando

observadas se comparam com a Fedora atual, que se tornou o ponto de partida para todas as outras Fedoras. Com o desejo de "transformá-la na cidade ideal, alguém construiu um modelo em miniatura. Contudo, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro." (p.32). Isso mostra a inutilidade de se querer conter o tempo e as transformações que ele imprime às coisas, principalmente, à cidade.

Fedora reuniu suas esferas num palácio e o transformou num museu onde

... os habitantes o visitam, escolhem a cidade que correspondem aos seus desejos, contemplam-na imaginando-se refletidos no aquário de musas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse sido dessecado), percorrendo no alto baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizando pela espiral do minarete em forma de caracol (que perdeu a base sobre a qual se erguia). (p.32)

Neste palácio, as esferas reunidas organizam-se na virtualidade dos desejos dos habitantes da cidade, cada uma imprime no seu interior a possibilidade de Fedora ser conforme o seu desejo. A contemplação das esferas permite que os desejos dos habitantes sejam projetados por meio daquilo que lhes falta, na medida em que a Fedora em que habitam tem águas do canal dessecadas, os elefantes banidos e a base da espiral perdida.

O viajante chama à atenção do seu interlocutor, Kublai Khan, a respeito de Fedora, devendo constar do "atlas do seu império", e não apenas a grande Fedora de pedra, mas também "as pequenas Fedoras das esferas de vidro." (p.32). Fedora é uma cidade estruturada pela totalidade partitiva, pois soma-se a cidade de pedra às várias esferas de vidro que, por sua vez, caracterizam uma pluralidade interna. Segundo o lingüista Brondal, que estuda os termos relacionados à idéia da totalidade, poderíamos aproximar Fedora da idéia de "OMNIS", porque esse é um termo numérico, que designa uma totalidade diferencial, marcada pela

componencialidade e, também, pela reunião de indivíduos que formam um grupo⁵. Assim, as esferas de vidro, reunidas, formam o conjunto da cidade.

A justificação dada para a inserção das pequenas Fedoras no atlas está na virtualidade que elas possuem em suas suposições, dado que,

...Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é, as outras, o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo. (p. 33)

A realização do possível, do tempo e do desejo se mostra ineficaz na medida em que esses elementos mudam constantemente, e quando um deles tenta se igualar ao outro, esse outro já mudou, ou seja, o tempo controla o desencontro desses elementos, caracterizando-os na temática do desejo e da possibilidade, todos firmados na virtualidade dos acontecimentos. A disjunção é, portanto, a marca reveladora da inapreensão do tempo e da impossibilidade de satisfação total do desejo humano.

Fedora reserva em suas esferas a potencialidade daquilo que a cidade não foi, mas poderia ter sido: o tempo cristalizou-se no vidro e nele conservou os desejos dos habitantes em torno da cidade. A cidade de Ufu, das *Cidades Inventadas*, tem na ação do tempo o contrário do que acontece em Fedora. Ufu já foi vista sobre quanto ao papel que desempenha na obra *Cidades Inventadas*; verificaremos aqui a sua relação com a obra *Le città invisibili*.

Capital de uma rica nação chamada Ifi, a cidade de Ufu tem "seu núcleo (...) constituído de vários núcleos menores, divididos em centenas de avenidas vastíssimas"(p.7). Tal como Fedora, Ufu pode ser vista como uma totalidade. Ufu, contudo, pertence ao termo de totalidade caracterizado por "TOTUS", dado que Brondal define esse é um termo integral, composto por uma massa indivisível⁶, ao passo que Ufu é formada por "vários núcleos menores", ou seja, o pronome indefinido "vários" designa a idéia mais geral que compõe o termo de totalidade⁷. Outro elemento de consonância entre ambas é a presença de um museu; entretanto,

⁵ Conferir o ensaio *Omnis et Totus*, In: *Actes sémiotiques-Documents*, 1986, VIII, 72.

⁶ Verificar texto do Brondal, p.15

⁷ Idem, p.12

em Fedora o museu reúne as "esferas de vidro" que correspondem aos desejos dos habitantes para a cidade, se ela não tivesse se transformado no que é atualmente. Em Ufu é diferente, em um determinado ponto da cidade funciona o "Museu de Ufu", no qual os serviços "estão quase integralmente voltados para a tarefa impossível de registrar seu presente velocíssimo" (p.7), mesmo que os habitantes não se lembrem Ufu possui uma história. O tempo desacelerado de Fedora permite que no museu se contemple e se escolha a cidade que corresponde aos desejos dos habitantes. Já em Ufu, o tempo acelerado demonstra que a busca pela conservação da sua história a faz "sem mito e sem memória", numa alucinante tarefa de tentar "guardar os vestígios materiais da [sua] História". Para os habitantes de Ufu, "cinquenta anos" equivalem a um "tempo remotíssimo" devido à aceleração do tempo.

"O aumento da população se acelerou e com isso Ufu teve de acelerar também seu ritmo de crescimento (...) A cidade crescia vertical e horizontalmente, numa aceleração constante." (p.8). Constata-se, assim, que as instâncias de pessoa e espaço também são atingidas com o crescimento da cidade. Tal crescimento chegou a atingir "as cidades mais próximas [que] foram absorvidas por Ufu, [e] tornaram-se subúrbios dela" (p.8). Para manter as condições de vida para os seus habitantes e os que chegavam, Ufu explorou algumas cidades e "as transformou em granjas gigantescas para a produção de cereais, carne de boi e ovelha, ovos e aves, que ela consumia vorazmente." (p.8)

Esse crescimento desmedido de Ufu mantém relações identificáveis com a "figura da dilatação" sugerida por Andrea Martines, na medida em que a "explosão de um objeto singular" gera a multiplicidade, dilatando as dimensões de espaço e tempo, formando a "inapreensibilidade" que se identifica nos habitantes de Ufu, que tentam em vão apreender o crescimento e as mudanças da cidade.

A aceleração em Ufu é tão rápida que

Nos últimos anos Afá, Efé, Ofó, Aná, Ené, Eni, Onó e Onu, seguindo o destino de Atá, Eté, Eti, Etó, Etu, Itá, Ité, Iti, Utu, Ará,

Eré, Iri, Oró e Uru (para ficar apenas nessas) também se tornaram uma minúscula parte da gigantesca metrópole. (p.8)

Ir para Ufu é o sonho de "todas as pessoas de todas as cidades do mundo". As pessoas que foram, "depois que voltam, cada qual (...) [tem] uma visão diferente da megalópole, que não se rende a nenhuma definição." (p.8). Contudo, não só os visitantes não conseguem atribuir definição para a cidade, pois "tampouco os que vivem em Ufu têm dela uma visão total e definida" (p.9). Deste modo, a "inapreensibilidade" em Ufu ocorre devido ao aceleração e à mudança constante da cidade.

Em consonância com as pequenas Fedoras e a virtualidade que estas comportam em torno do tempo e da mudança, verificamos que

...a Ufu que conheceram era muito diferente daquela de que lhes falavam e sabem que, uma semana depois, quando chegarem em casa, falarão de uma Ufu que já não existe mais, uma vez que ela se transforma veloz e incessantemente. É como se não tivesse ido lá. (p.9)

O olhar sobre a cidade é determinado pelo espaço que o habitante ocupa; por isso nem todos possuem a "mesma visão da cidade". Tal como na cidade de Zemrude do *Le Città*, onde o humor determina a forma da cidade, em Ufu

Os que moram nos andares mais baixos – e muitos deles jamais subiram aos andares de cima – têm diante de si apenas as vastas fachadas de outros edificios. Vêem aquela rua sem fim estender-se, como uma muralha, para um lado e para outro e não fazem idéia do número infinito de ruas iguais àquela que se sucedem à frente e atrás da sua; para estes, Ufu é apenas a sua rua. (p.10)

Verifica-se que "a vastidão de Ufu e seu crescimento desordenado estabelecem uma espécie de descontinuidade histórica entre os vários setores da cidade" (p.10), perigo constatado por alguns estudiosos que procuram inutilmente controlar, colher e analisar dados sobre as conseqüências do crescimento de Ufu e o

"exterminio das outras cidades do país". Outro perigo é a destruição total anunciada pelo "urbanista Finordt *Gaiws*" que no seu livro citado em nota de rodapé: "*Mastering a Metropolis*, Nova York, 1980", conclui que a cidade de Ufu deve ser destruída, antes que destrua a todos. A figura de um estudioso instaura certa autoridade no discurso que procura dar à cidade uma visão ou forma mensuráveis. Contudo, nem esta figura tem o poder de determinar ou sequer projetar o futuro de Ufu, cidade que não pára de crescer.

Podemos concluir que Fedora e Ufu são marcadas pela disjunção, porque tanto o "desejo" dos habitantes de Fedora quanto o "sonho" dos que habitam Ufu são frustrados pela inapreensibilidade do tempo. Mesmo que em Ufu a aceleração se mostre mais avassaladora, o passar do tempo em Fedora também deixa suas marcas disfóricas do que foi e não se vê mais.

O crescimento constante é uma marca também observada em Olinda, cidade que inaugura a série das cidades ocultas. Ao se chegar em Olinda é preciso estar com "uma lente de aumento", só assim, o viajante poderá "encontrar em algum lugar um ponto não maior do que a cabeça de um alfinete." (p.119). Através dessa "lente" pode-se enxergar, em miniatura, a arquitetura da cidade. Contudo, esse "ponto" observado "não permanece imóvel: depois de um ano, já está grande como um limão." (p.119).

Numa circularidade que se expande do interior para o exterior, Olinda cresce com a ação do tempo, "depois de um ano", e não pára aí, "depois como um cogumelo; depois como um prato de sopa." (p.119). Podemos, portanto, classificar Olinda como próxima ao termo Totus, a indivisibilidade e o todo integral designando esse tipo de totalidade, como definiu Brondal.⁸

A passagem do tempo é a norteadora da expansão da cidade, que surge minúscula e vai crescendo, circularmente, até "se torna[r] uma cidade do tamanho natural, contida na primeira cidade: uma nova cidade que abre espaço em meio à primeira cidade e impele-a para fora." (p.119). Mais uma vez, "a figura da dilatação" sugerida no ensaio de Andrea Martines, mencionado no início deste capítulo, serve de instrumento para apontar os modos de desenvolvimento temporal

e a expansão nas cidades aqui analisadas tanto na obra de Italo Calvino quanto na de Ferreira Gullar.

O crescimento de uma cidade em círculos, aumentando sua circunferência, é comum em várias cidades. Nelas, tudo se mantém: o "centro, as muralhas, os campanários", já os novos bairros se inflam ao redor da cidade. Porém, em Olinda é diferente,

... as velhas muralhas se dilatam levando consigo os bairros antigos, ampliados, mantendo as proporções sobre um horizonte mais largo nos confins da cidade,... (p.119)

A dilatação das cidades se dá no espaço, ampliando sua circunferência por meio da ação temporal constante. Em Olinda, nota-se a ausência de habitantes, toda a expansão e a multiplicidade dessa cidade reservam-se às coordenadas de espaço e tempo.

Pressionadas de "dentro para fora, todas as Olindas que despontaram uma de dentro da outra" (p.120) encontram "em suas dimensões reduzidas os traços e o fluxo de linfa da primeira Olinda." (p.120). O contínuo é, também, marca da totalidade Totus, vista anteriormente. Desta forma, Olinda se multiplica à maneira de uma totalidade homogênea cujas partes são indiscerníveis e que ao se expandir, se torna outra cidade, mantendo os traços da primeira, como fator de identificação.

A homogeneidade entre as Olindas, numa expansão interna, faz com que se torne "difícil distingui-las". E mais uma vez, o tempo determina a ação no futuro, anunciando "as Olindas vindouras e aquelas que crescerão posteriormente." (p.120), numa multiplicidade que revela o crescimento das cidades numa circularidade figurativizada pelo espaço e norteadas pelo tempo que circula no passado, no presente e na anunciação do futuro.

O traço da homogeneidade circular na dilatação em Olinda ocorre também em Clarisse, cidade pertence à série dos nomes. Mas, nessa cidade este traço se

⁸ ibidem.

apresenta fragmentado: Clarisse, "cidade gloriosa, [que] tem uma história atribulada" (p.98). Esta tribulação se dá pelas tantas vezes em que a cidade "decaiu e refloresceu, mas mantendo sempre a primeira Clarisse como inigualável modelo de todos os esplendores." (p.98).

Clarisse altera-se no tempo, dividida em "séculos de degradação e épocas mais alegres". No primeiro momento, a cidade sofria com as "pestilências", com o "desmoronamento de terras" e a negligência de habitantes que eram funcionários. Ao reconstruir-se a cidade, ela "repovoava-se lentamente com hordas de sobreviventes emersos no sótão e covas como férvidos ratos movidos pelo afã de revolver e roer." (p.98). Tanto o período inicial da cidade quanto o período de reconstrução são marcados por elementos disfóricos que estabelecem a disjunção da cidade com seus elementos estruturadores. Para que Clarisse fosse reconstruída, seus habitantes

... agarravam-se a tudo o que podia ser retirado de onde estava e colocado em outro lugar com uma outra utilidade: as cortinas de brocado terminavam por servir de lençóis.... (p.98)

Observa-se, portanto, que a nova Clarisse surgia "montada com os pedaços da Clarisse imprestável, [e] tomava forma uma Clarisse da sobrevivência." (p.98). A cidade se reestruturava por meio dos fragmentos, dos elementos deixados pela Clarisse anterior, a cidade se multiplicava trazendo consigo elementos que a identificavam.

... Todavia, não se perdera quase nada do antigo esplendor de Clarisse, estava tudo ali, apenas disposto de maneira diversa mas não menos adequada às exigências dos seus habitantes. (p.99)

Posteriormente aos "tempos de indigência, vinham as épocas mais alegres: [quando] uma suntuosa Clarisse-borboleta saía da mísera Clarisse-crisálida." (p.99).

A sucessão dos tempos marca a transformação de Clarisse que surge figurativizada por animais que se alternam nos períodos por ela vividos. Assim temos:

Séculos de degradação

Épocas alegres

ratos

borboletas

A "indigência" transformada em alegria é figurativizada pela metamorfose, pois a "Clarisse crisálida", fechada no seu casulo, é metamorfoseada dando lugar à "Clarisse borboleta" e esta transformação atinge toda a cidade. Em sua arquitetura, nota-se uma "nova abundância [que] fazia a cidade extravasar de novos materiais edifícios objetos, afluía gente nova de fora." (p.99)

Nesta nova Clarisse, "nada e ninguém tinha a ver com a Clarisse ou as Clarisses anteriores" (p.99), a única relação entre os habitantes e as cidades está no "nome da primeira Clarisse, [que cada vez] mais a nova cidade percebia afastar-se dela." (p.99). O tempo, com "a velocidade dos ratos", destrói Clarisse e dela restam apenas os fragmentos da "cidade gloriosa", adaptados segundo as necessidades dos habitantes e reaproveitados com novas funções. Os habitantes e os fragmentos de Clarisse, após tantas adaptações, somados à "velocidade" do tempo e ao afastamento inevitável do modelo, fariam de Clarisse "uma cidade sobre a qual ninguém sabia mais nada." (p.99)

Clarisse sofreu várias outras "deteriorações e pujanças", tantas que se perdeu a ordem da sucessão entre as Clarisses. Razão para isso:

Cada uma das novas Clarisses, compacta como um ser vivo com os seus odores e a sua respiração, ostenta como um colar aquilo que resta das novas Clarisses fragmentárias e mortas. (p.99)

(p.43) A multiplicidade em Clarisse se dá por meio dos fragmentos da primeira Clarisse, pois em cada objeto reutilizado na nova cidade está impresso, potencializado, o "ser vivo" que este foi; com o deslocamento para a nova Clarisse, ele passa a ser fragmentado e em sua nova função, ele morre. Portanto, os restos da velha Clarisse morrem na nova e, ostentados por ela, ocupam-se em novas funções, tão inusitadas que surgem figurativizadas num colar.

A real existência da "primeira Clarisse" é questionada, na medida em que "não existem provas para demonstrá-l[a]" (p.99), apenas uma crença muito difundida a sustenta. A única certeza que se tem é que

... um certo número de objetos desloca-se num certo espaço, ora submerso por uma grande quantidade de novos objetos, ora consumido sem ser repostos; a regra é sempre misturá-los e tentar recolocá-los no lugar. Talvez Clarisse sempre tenha sido apenas uma misturada de bugigangas espedaçadas; pouco sortidas, obsoletas. (p.100)

A conclusão a que se chega é que talvez Clarisse seja está "misturada de bugigangas", tão múltipla e distante do seu modelo quanto são múltiplas as combinações e trocas entre elas. A totalidade partitiva e externa de Clarisse permite que ela seja plural tanto quanto são os seus fragmentos. A reunião dos objetos que a constituem remete à componencialidade que designa o termo Omnis de totalidade. Contudo, não é uma totalidade harmônica e sim, fragmentada, aos pedaços; em tais fragmentos, a cidade tenta identificar-se para não se perder. Assim, a disjunção conduz todos os elementos formadores de Clarisse.

A pluralidade de Clarisse se dá em meio aos fragmentos que ela reúne das suas consecutivas decadências. Nas *Cidades Inventadas*, Tuxmu também renasce das suas ruínas, porém, essa cidade é dupla e considerada "como uma espécie de filha caçula da região" (p.43). Vejamos em que aspectos podemos compará-las.

Tuxmu teve seu desenvolvimento apoiado por Taxmá e Tixmi, suas "cidades irmãs". "As pessoas mais experientes desaconselharam tanta ajuda e proteção"

(p.43). Taxmá e Tixmi, além de auxiliarem no desenvolvimento de Tuxmu, ainda compravam "uma boa parte" do que a cidade produzia. Com a chegada da "Grande Estiagem" que "assolou a região", Tuxmu "entrou em pânico". Já as "cidades irmãs" souberam enfrentar as dificuldades. Percebe-se, portanto, que a relação mantida por Taxmá e Tixmi com Tuxmu é caracterizada pela dependência econômica e sentimental, tal como acontece, em alguns casos, nas relações de irmãos mais velhos com o mais novo. Nota-se, aqui, a personificação das cidades sob uma forma irônica.

Com o passar da "má fase", as cidades se recuperaram e retornaram o plantio das uvas, pois, aquela região era conhecida como "a terra dos vinhos". Todavia, "Tuxmu continuou em crise: (...) E a maioria dos habitantes entregou-se ao vício da bebida" (p.44).

A situação em Tuxmu agravou-se e Taxmá e Tixmi, preocupadas com a "cidade mimada", criaram um "grupo de trabalho" e marcaram um encontro com os governantes, porém

O resultado dessa missão foi desanimador. Os dirigentes de Tuxmu faltaram ao primeiro encontro. Mais tarde, telefonaram remarcando a reunião para o dia seguinte, mas, quando lá chegaram, estavam todos bêbados. (p.44)

A decadência de Tuxmu em virtude da bebida é focalizada por meio de um discurso irônico, já que uma das atitudes tomadas pelas cidades irmãs para curar Tuxmu foi convidar "até mesmo nomes famosos como Renler e Tasco, especialistas em psicanálise de cidades, novo ramo da ciência urbana, decorrente das patologias citadinas diagnosticadas ultimamente" (p.44). Outra ironia se faz na "medida repressiva" que não teria resultados, tal como aconteceu com a "Lei Seca nos Estados Unidos".

A bebida foi para Tuxmu o elemento degradante e toda a sua população tornara-se alcoólatra. As discussões para a criação de soluções com a finalidade de fazer a população parar de beber também são ironizadas, pois, apesar de "ninguém acredita[r] nela[s], claro, mas é que já estavam todos exaustos de discutir".(p.45), decidiram criar voluntários para convencer cada habitante a largar a bebida.

A degradação da população "tuxmunense" é tão grande que, "indiferente a tudo e a todos, [ela] entregava-se mais que nunca às farras e aos porres. A própria Sociedade de Alcoólicos Anônimos de Tuxmu instituiu um concurso para ver quem bebia mais em menos tempo". (p.45)

Com isso, o declínio de Tuxmu atingiu todo o funcionamento do comércio, da economia e da produção da cidade. Deste modo,

... a situação dos tuxmunenses foi se tornando insustentável: não havia mais comida, nem luz elétrica, nem água encanada. Nas ruas se amontoavam multidões de bêbados, já agora doentes e famintos, que mal conseguiam andar. Passavam os dias deitados uns sobre os outros, esperando a morte. E morriam. Assim morreram todos. E Tuxmu se acabou. (p.46)

A morte dos habitantes marca a degradação total da cidade. Contudo, apenas da primeira cidade, "porque a segunda, nascida próximo às ruínas da primeira, começa a florescer com vigor novo" (p.46). A duplicidade de Tuxmu, assim como em Clarisse, se dá por conta das ruínas que restaram das primeiras cidades. Clarisse "refloresce" a cada queda, mantendo o "esplendor" da Clarisse modelo; já Tuxmu "floresce" das "ruínas", portanto, as duas cidades passam pela degradação total e experimentam um novo período de existência; em Clarrise, isso ocorre de forma múltipla.

Pintada por um discurso irônico, Tuxmu tinha em suas ruínas uma substância quase milagrosa chamada "tínio, um metalóide raríssimo". A comprovação das propriedades dessa substância se faz por "pesquisas realizadas na Unicamp, São Paulo, [que] indicam que o tínio poderá curar também outras doenças, inclusive o mal de Alzheimer e o acoolismo crônico" (p.46). O uso do nome de uma instituição reconhecida e respeitada por suas pesquisas, como a Unicamp, engendra neste enredo ficcional um indício que busca inseri-lo numa sociedade existente, com a função de criar um efeito de real.

As ruínas instauram a continuidade das cidades de Clarisse e Tuxmu, uma múltipla e outra dupla. Encarada como uma totalidade, Clarisse, como já vimos anteriormente, é assinalada pelo termo Omnis, já que é dos fragmentos e das ruínas

que essa cidade se pluraliza. O termo Omnis designa o descontínuo enquanto fragmentado e divisível e forma-se a partir da reunião de indivíduos que formam um conjunto; nesse caso, podemos concluir que as ruínas reagregando-se, formam a cidade.

A projeção da multiplicidade pode configurar-se não apenas na continuidade, mas também na troca, diversificando os fios que unem as cidades. Isso pode ser visto em Eutrópia, a terceira cidade da série das trocas. Ao chegar a Eutrópia capital, "o viajante não vê uma mas muitas cidades, todas do mesmo tamanho e não dessemelhantes entre si." (p.62). Esta descrição aponta para uma totalidade indicada pelo termo Totus, o qual designa um todo integral e indivisível. O pronome indefinido "muitas", a igualdade no tamanho e na aparência reafirmam o termo Totus que exprime uma totalidade como negação da unidade independente.⁹ "Eutrópia não é apenas uma dessas cidades, mas todas juntas; somente uma é habitada, as outras são desertas; e isso se dá por turno." (p.62).

A explicação para terem apenas uma cidade habitada e tantas outras desertas está nos turnos, motivados da seguinte maneira:

... No dia em que os habitantes de Eutrópia se sentem acometidos pelo tédio e ninguém mais suporta o próprio trabalho, os parentes, a casa e rua,...) nesse momento todos os cidadãos decidem deslocar-se para a cidade vizinha que está ali à espera, vazia como se fosse nova, onde cada um escolherá um novo trabalho, uma outra mulher,... (p. 62).

O nome da cidade também sugere a motivação uma vez que "Eu" significa "boa" e "trópia", "dirigir-se para uma direção" (deslocar-se). Observa-se, portanto, que as trocas são motivadas para se vencer o tédio e a rotina que se fazem presentes nas vidas dos habitantes. "Assim as suas vidas se renovam de mudança em mudança" (p.62); e a variedade é garantida pelas "múltiplas incumbências" que a nova vida trará. As passagens e mudanças de função "ocorrem sem atritos e são

⁹ Termos desenvolvidos por Brondal.

tantas que no espaço de uma vida [os habitantes] raramente retornam para um trabalho que já lhes pertence." (p.62).

Comparada a um "tabuleiro vazio" que se movimenta para cima e para baixo, Eutrópia surge como uma "cidade [que] repete uma vida idêntica." (p.63). Isso ocorre na medida em que

...Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras, escancaram as bocas alternadamente com bocejos iguais. (p.63)

O comportamento dos habitantes mostra a repetição presente na rotina, sendo diferentes apenas os elementos e as situações. Observa-se, portanto, que "entre todas as cidades do império, Eutrópia permanece idêntica a si mesma." (p. 63); fato que revela ser Eutrópia a negação do que mais deseja, por meio da oposição entre rotina e variedade.

Deste modo, constata-se que "o patrono da cidade, Mercúrio, deus dos volúveis, cumpriu esse ambíguo milagre" (p.63); somente uma entidade mítica faria tal prodígio na vida dos habitantes, garantindo, apesar da aparência da variedade e do novo, a mais paradoxal repetição e rotina. Na Mitologia, Mercúrio possui uma vara que tem "a propriedade de apaziguar e reconciliar os inimigos"¹⁰. Tal propriedade pode ser também reconhecida em seu feito na cidade de Eutrópia, caracterizado como um milagre. Esse "milagre" consiste em assinalar que, por mais que se queira a mudança, é a rotina que faz o verdadeiro sentido de Eutrópia, mesmo quando mudam os "atores" ou as "palavras" nas situações.

Tal revelação se dá por meio da debreagem enunciativa, na qual o viajante ao apresentar a peculiaridade de Eutrópia e os turnos que a movimentam, diz: "Explico de que maneira." (p.62). Dessa forma, a mudança para a debreagem enunciativa tem o objetivo de evidenciar o paradoxo no qual a cidade vive e que é desconhecido dos habitantes.

Com a cidade de Eutrópia, encerramos a análise sobre as projeções das cidades e podemos levantar alguns elementos para concluir essa idéia.

Geralmente, a cidade é caracterizada pelo "signo da duplicidade", cujo objetivo é mostrar as relações de oposição ou de consonância que estruturam a sua imagem. Para Renato Cordeiro Gomes, "a duplicidade é o princípio estruturante das cidades invisíveis: cada cidade se divide em duas." (1994, p.50). Estudioso da cidade, ele coloca a "duplicidade" como fator que consegue estabelecer um "fio condutor" para a sua leitura. É sem dúvida, importante salientar o caráter duplo que a constitui; contudo, como vimos, o duplo é, na verdade, uma das manifestações da imagem da cidade, que não se limita a isso. O individual, o triplo e o múltiplo são outras possibilidades de projeção que tivemos ocasião de verificar.

De todas essas projeções, a que melhor define a imagem da cidade é a multiplicidade. Massimo Canevacci, antropólogo que estuda a cidade, afirma que,

...a multiplicidade coexistente com infinitas paisagens e mensagens urbanas, pertencentes a culturas diferentes e a contextos espaciais e temporais diversos, pode desempenhar uma função de frame dentro da qual - e somente dentro da qual - é possível pensar-se o pensamento. (CANEVACCI, 1990, p.78)

Não podemos esquecer que a multiplicidade é um dos conceitos desenvolvidos por Calvino em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990-B). Neste ensaio, o escritor italiano analisa autores, obras, épocas e, ao chegar à modernidade, explica:

...os livros modernos que mais admiramos nascem da conferência e do entrelaço de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. (CALVINO, 1990, p.131)

¹⁰ Victoria, L. A. P. *Dicionário Básico de Mitologia : Grécia , Roma , Egito*. Ilustrado/ Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p.97.

Nenhuma outra imagem pode configurar todas as tensões, relações e complexidades de maneira tão completa quanto a da cidade. Por isso, podemos afirmar que muito mais do que o caráter duplo, a multiplicidade de imagens, de fragmentos, olhares, leituras e interpretações em torno da composição da imagem da cidade nos capacita a conhecermos um pouco mais de nós mesmos, de como vivemos, habitamos e percorremos nossas cidades, do modo como nos movemos dentro delas e, mais importante, como elas nos movem, nos tocam e nos transformam.

A concentração e a dispersão são movimentos que propiciam toda essa mobilidade, como vimos nas projeções, a cidade ocupa desde o uno até o múltiplo numa coerência inerente a sua formação.

CONCLUSÃO

Ao finalizarmos este trabalho, após tecermos fios de consonâncias e de contraste entre as duas obras; procuramos mostrar a temática que as une, embora tenhamos percorrido caminhos imprevisíveis, tentamos articular uma possível saída do "labirinto" das cidades analisadas.

O termo "cidade" é definido pelo *Dicionário Houaiss* como:

1 concentração populacional importante, cujos moradores desenvolvem suas atividades basicamente dentro dela e não no campo 2 o centro da cidade 3 sede de município...

Tal definição mostra-nos que a primeira ênfase é dada à população, aos "moradores" e depois ao espaço definido como "centro", diferenciando-o do campo. Já o dicionário italiano *Garzanti* define a cidade como:

1 centro habitado, desenvolvido no plano administrativo, econômico, político e cultural, que representa um ponto de referência circunstante: (...) 2 parte, bairro de uma cidade: (...) 3 a população, o conjunto de habitantes de uma cidade...

Da consonância entre as definições do termo "cidade", podemos estabelecer ordens diferenciadas, as quais, de certa forma, ajustam-se às prioridades e aos projetos das obras em questão. Assim, podemos homologar:

Tonicidade	fraca	forte
Houaiss	espaço	humano
Garzanti	humano	espaço

A variação de tonicidade observada nos valores "humano" e "espaço" nos possibilitam inferir a ordem que se prioriza; define igualmente as estratégias utilizadas nas obras para compor a imagem de cidade. Observamos que Gullar apresenta em suas cidades uma maior frequência de remissões à história, pois reconhecemos cidades, países e personagens atestados historicamente. A maior tonicidade conferida ao humano justifica-se em Gullar, porque para ele vivemos

Num mundo sem deuses, [onde] o homem é responsável por seu próprio destino e por cada um de seus atos. A solução dos problemas agora depende exclusivamente de sua capacidade de compreender a realidade e de atuar sobre ela. Não há milagres: o homem cria a sua própria vida, produzindo e reproduzindo os meios de manter-se vivo como indivíduo e como espécie. Dividido em classe e nações presas a interesses contraditórios, ele atenta contra si mesmo e contra a natureza, mistifica-se e aliena-se em conceitos e preconceitos que o levam à produção de armas mortíferas capazes hoje de destruir a própria humanidade. Mas nenhum deus o salvará: só ele mesmo, na medida em que tome consciência do que deve ser feito e se una para fazê-lo, poderá impedir a eclosão do apocalipse. Este é o mundo em que vivemos, banal e delirante, mas onde se torna cada dia mais clara a necessidade de despertar e cultivar o que há de humano no homem. Os poetas podem ajudar nisso. E não por mistificar a realidade mas, pelo contrário, por revelá-la na sua verdade, que é prosaica e, ao mesmo tempo, fascinante. O poeta sonha no concreto o sonho de todos. Ele sabe que a poesia brota da banalidade do mesmo modo que o poema nasce da linguagem comum. Está na tua boca, na minha boca, a palavra que eventualmente se converterá em beleza. Ou não. (1989, p.14-5)

Podemos encontrar aqui as idéias que norteiam as estratégias da composição da imagem das cidades de Gullar, sua preocupação em questionar, rever e reinventar os fatos atestados historicamente. Essa declaração também justifica a escolha da

ancoragem histórica em sua obra: para Gullar, o importante é ressaltar os atos do homem, suas decisões e sua atuação no mundo, por isso, como assinalamos no capítulo sobre "Os Fios da Tradição", ele elege a paródia como processo de revisitação e questionamento.

Recontar a História e preencher os espaços vazios por ela deixados determinaram a escolha da conduta isotópica da obra, sendo assim, o fio da invenção norteou o processo de construção da imagem da cidade. Além disso, esses elementos, na sua profundidade, mostraram-se disfóricos: o tempo, a natureza, nenhum deus tem o poder de salvar o homem da sua condição de perdição. O ato de recontar suas próprias histórias e feitos não permite que o passado seja esquecido nem que os acontecimentos, em sua maioria disfóricos, sejam repetidos pelo homem. Contar suas histórias mantém o homem vivo, com seu passado e sua consciência.

Calvino posiciona-se diferentemente, ao estruturar sua obra com esquemas que visam à universalidade, sobretudo como espaço comum entre os homens. Ao referir-se a sua obra, Calvino afirma:

Penso ter escrito alguma coisa como um último poema de amor às cidades, no momento em que se torna sempre mais difícil vivê-las como cidade. Talvez estejamos nos aproximando de um momento de crise da vida urbana e *Le città invisibili* são um sonho que nasce do coração das cidades invivíveis. (...) Aquilo que está no coração do meu Marco Polo é descobrir as razões secretas que levaram os homens a viver nas cidades, razões que estariam além de todas as crises. As cidades são um conjunto de tantas coisas: de memória, de desejos, de signos de linguagem; as cidades são lugares de troca, como explicam todos os livros de história da economia, mas estas trocas não são somente trocas de mercadorias, são trocas de palavras, de desejos, de recordações. O meu livro se abre e se fecha sobre imagens de cidades felizes que, continuamente, tomam forma e dissipam-se, escondidas nas cidades infelizes. (CALVINO, Presentazione, *Le città invisibili*, p. 9-10)

É preciso salientar que as cidades de Calvino não são espaços estáticos, elas interagem com os habitantes e viajantes. Todas possuem nomes femininos e em

algumas descrições, há uma delicada sensualidade que é despertada pelas diversas ordens perceptivas como observamos em nossa análise.

O processo de construção da imagem da cidade na obra de Calvino desenvolve-se na questão da invisibilidade, suas cidades não possuem espaço nem tempo precisos, são *invisíveis*. A conduta isotópica da obra tem no fio da invisibilidade, somado à questão da memória e das demais variantes das séries que compõem as cidades, seus elementos de significação, os quais em profundidade, procuram resgatar a euforia, mesmo que velada, de se viver em cidade.

Ao identificarmos o posicionamento dos escritores sobre vida, cidade e literatura, desejamos mostrar a coerência dos projetos individuais das obras. Contudo, o mais importante na nossa reflexão encontra-se no fato de compará-las em torno do mesmo eixo figurativo, a cidade. Nossa pesquisa buscou espalhar e seguir os fios estruturadores das obras e, também, investigar aqueles que estavam menos evidentes; esses nos foram os mais significativos, como, por exemplo, os que formam os eixos sintagmático e paradigmático. Como Ariadne, nosso intuito foi reunir alguns fios e buscar, como Teseu, uma dentre as muitas saídas do labirinto das obras escolhidas.

O nosso propósito foi o de fazer uma análise integradora, capaz de evidenciar que, apesar de as obras terem sido escritas sobre a mesma temática, frutos de projetos diferentes, de visões de literatura distintas e escritores de nacionalidades diferentes, os trilhos para persegui-las, mesmo sendo múltiplos, poderiam expressar consonâncias interessantes. E isso só foi possível em virtude da complexidade e da generalidade intrínseca dessa imagem nos contextos culturais aludidos.

As obras escolhidas são contemporâneas e há uma consonância estrutural, além de temática, entre elas; notamos isso por meio das análises realizadas. O movimento de retorno das obras e as habilidades dos escritores em conciliar tradição e modernidade na invenção da narrativa formaram consonâncias significativas na nossa pesquisa.

As cidades, fragmentadas e individualizadas, unem-se por fios "invisíveis", apreendidos pelos eixos sintagmático e paradigmático, os quais foram capazes de

revelar uma ordem coerente, uma consonância temática e estrutural, além de anunciar soluções inventivas muito ricas nas propostas de poética da cidade.

Ao identificarmos as variadas projeções das cidades, pudemos destacar as estratégias narrativas utilizadas para compô-las, e não só isso, como essas projeções somam-se à criação dessa imagem. Aqui, a figuratividade, em seus graus diferenciados de manifestação, norteou-nos na busca da composição das isotopias formalizadoras, na convergência temática e numérica.

Quanto ao quadro da enunciação, há sem dúvida um maior destaque para os textos que emolduram as cidades de Calvino. Não se pode deixar de ressaltar a importância deles na constituição da obra. Como não há nada parecido na obra de Gullar, os outros aspectos da enunciação, apesar de mostrarem-se distintos: "olhares", "andamento" e "tons", reafirmam a complexidade no ato de narrar a cidade e as possibilidades diferenciadas de fazê-lo.

Ao compararmos obras de literaturas diferentes - italiana e brasileira - e de autores contemporâneos sobre a mesma temática, tivemos o propósito de ampliar e confrontar os diversos aspectos que os uniram ou os distanciaram nos movimentos de consonância e divergência. A atualização de um tema, os procedimentos utilizados para resolver as questões de invenção e reinvenção, estudados através de uma análise contrastiva, enfocando contextos diferentes, permitem uma ampliação no conhecimento estético e da crítica nas literaturas estrangeiras.

A "análise contrastiva" definiu e norteou toda a estrutura da nossa pesquisa. Já o instrumental semiótico auxiliou-nos a estabelecer as possíveis relações aqui determinadas. Assim, sejam as cidades "invisíveis" ou "inventadas", "eufóricas" ou "disfóricas", elas projetam e figurativizam o emaranhado das nossas vivências, na história ou na atemporalidade, no finito e no infinito, no simples ou no complexo; ato de viver em cidade.

BIBLIOGRAFIA

1. DE CALVINO:

CALVINO I. **As cidades invisíveis**. 4 ed. (Tradução de Diogo Mainardi). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 2 ed. (Tradução de Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990-B.

_____. **As cidade invisíveis**. 4 ed. (Tradução de Diogo Mainardi). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Por que ler os clássicos**. 6 ed. (Tradução de Nilson Moulin). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Le città invisibili**. 1 ed. Milano: Arnoldo Mondadori, 1993.

_____. **Una pietra sopra**. 1ed. Milano: Arnoldo Mondadori, 1995.

2. DE GULLAR:

GULLAR, F. **Antologia Poética**. 3 ed. São Paulo: Summus, 1979.

_____. **Barulhos**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

_____. **Indagações de Hoje**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.



_____. **Cidades inventadas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. **Melhores poemas de Ferreira Gullar** / seleção e apresentação de Alfredo Bosi. 6 ed. São Paulo: Global, 2000.

_____. **Cultura posta em questão, Vanguarda e Desenvolvimento: ensaios sobre arte.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

3. SOBRE TEORIA DA LITERATURA E SEMIÓTICA:

AUERBACH, E. **Figura.** (Tradução de Duda Machado). São Paulo: Ática, 1997. [Série Temas]

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** (Tradução de Paulo Bezerra). 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, D.L.P. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos.** 1 ed. São Paulo: Atual, 1988. [Série Lendo]

_____. **Teoria Semiótica do Texto.** São Paulo: Ática, 1999.

BAUDELAIRE, C. **A modernidade de Baudelaire** / Apresentação de Teixeira Coelho. (Tradução de Suely Cassal). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** (Tradução de Carlos Felipe Moisés). São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica Literária**. (Tradução Grupo CASA). São Paulo: Edusc, 2000.

BRONDAL, V. Omnis et totus: analyse et étimologie. In: **Actes Sémiotiques - Documents GRSL**, 72, 1986.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1999.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1994.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. (Tradução Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 5 ed. São Paulo: EDUSP/Contexto, 1996. [Coleção Repensando a língua portuguesa]

_____. **As Astúcias da Enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo**. 2 ed. São Paulo: Ática, 2001.

FLOCH, J.M. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral. In: **Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas**. São Paulo: CPS, 2001.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. (Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **Fábulas da identidade: estudos da mitologia poética**. (Tradução de Sandra Vasconcelos). São Paulo: Nova Alexandria, 2000.



FONTANILLE, J. ZILBERBERG, C. **Tensão e Significação**. (Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas). São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

FERRARA, L.D.A. *Organização urbana*. São Paulo: Edusp, 1993.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. (Tradução de Ricardo Cruz). Rio de Janeiro: Imago, 1991. (série logoteca)

Jacobs, J. *1961*

NITRINI, S. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *A cidade, a literatura e os estudos culturais do termo ao problema*. In: *Temas* - Revista de Estudos Literários, v. 3, n. 2 - jul.-dez. 1999

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995. [Série Fundamentos]

_____. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. (Tradução de Reginaldo Carreira Cordeiro de Moraes). São Paulo: Edusp/Unesp, 1998.

PAZZAGLIA, M. **Dal medioevo all'umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria**. 3 ed. Zanichelli.

_____. *A cidade brasileira*. UNB Imprensa Universitária, 2001

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores na escrivadinha: ensaios**. São Paulo: Companhia da lestras, 1990.

_____. *UMA, M.G.S. A poética das cidades*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996

TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *L. LOPES, L. S. A cidade no espaço do primeiro modernismo*. Petrópolis, Alameda

4. SOBRE CIDADE: *Editorial Esampa, 1996*

ARGAN, G.C. **História da arte como história da cidade**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *ALVINO L. OLIVEIRA*

CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *por escrito*. In: CHALHOE, A. *Pós-Moderno & Semiótica*. Cultura, Póssé, Literatura & Arte. São Paulo: Imago, 1991

CANEVACCI, M. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. 2 ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FERRARA, L.D'A . **Os significados urbanos**. São Paulo: Edups/Fapesp, 2000.

GOMES, R.C. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. In: **Ipotesi - Revista de Estudos literários**. v.3, n.2 - jul./dez: UFJF, 1999.

LE GOFF, J. **Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun**. (Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes). São Paulo: Editora Unesp, 1998.

LIMA, R. FERNANDES, R.C. **O imaginário da cidade**. Brasília: UNB/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LOBO, L. FARIA, M.G.S. **A poética das cidades**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LOUREIRO, L.S. **A cidade em autores do primeiro modernismo: Pessoa, Almada e Sá Carneiro**. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

5. SOBRE CALVINO E SUAS OBRAS

BARBOSA, J. A . Pós-moderno & literatura - Italo Calvino: leitura de conferência por escrever. In: CHALHUB, S. **Pós Moderno & Semiótica, Cultura, Psicanálise, Literatura e Artes**. São Paulo: Imago, 1994.



_____. As passagens obrigatórias de Italo Calvino. In: **Revista Cult**. Ano I, n.10, 1998.

CHIMIRRI, G.V. **Italo Calvino: tra realtà e la favola**. Catania: Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magistero Via Etnea, 1987.

DOLFI, A . L'ultimo Calvino o il labirinto dell'identità. In: **Rivista di letteratura italiana - Italianística**, ano XII, n. 2-3, Maggio/dicembre, 1983.

FERRARO, B. La collana della regina e la città-fabbrica in alcune opere di Italo Calvino negli anni Cinquanta e Sessanta. In: **Critica Letteraria**. Ano XXII, n.85/94, Fasc. IV, vol. 22, 1994.

_____. Figure e forme di conoscenza in alcune testi di Italo Calvino. In: **Critica letteraria**. Ano XXVI, n.98/99, vol. 26, fasc. II, 1998.

GAIBA, C. L'"Utopia pulviscolare" delle *Città invisibili*. In: **Critica Letteraria**. Ano XXVI, n. 98, vol. 26, fasc. I, 1998.

IOZZI, A . **A poética da reescritura: uma leitura pós-moderna de *Le città invisibili* de Italo Calvino**. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras - Área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo.

_____. A cidade como linguagem: a poética topográfica de *Le città invisibili*. In: **O italiano falado e escrito**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.



_____. A experiência literária e a contribuição ensaística de Italo Calvino. In: **Insieme - Revista da APIESP** - Associação de Professores de Italiano do Estado de São Paulo. N. 8, 2001.

MACIEL, S.D. **Literatura e História em *As cidades Invisíveis***. São José do Rio Preto, 1995. Dissertação (Mestrado em Letras - Área de Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Universidade Estadual Paulista.

RAVAZZOLI, F. Alla ricerca del lettore perduto in *Le città invisibili* di Italo Calvino. In: **Strumenti Critici** - Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria. N. 35, febbraio, 1978.

SPAGNOLETTI, G. **Storia della letteratura italiana del Novecento**. Milano: Grandi Tascabili Economici Newton, 1994.

TUSCANO, P. La lezione di Italo Calvino. In: **Critica Letteraria**, Anno XXI, n. 78/93, fasc. I.

6. SOBRE GULLAR E SUAS OBRAS:

BOSI, A . **História concisa da Literatura Brasileira**. 38 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

GULLAR, F. crítico **Ferreira Gullar /Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e exercícios por Beth Brait**. São Paulo: Abril Educação, 1981. [Literatura Comentada]



Cadernos de Literatura Brasileira - Instituto Moreira Salles: Ferreira Gullar,
n.6, setembro de 1998.

7. SOBRE MITOLOGIA:

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula) : História de deuses e heróis.** Tradução de David Jardim. 25 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HAMILTON, E. **Mitologia.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

8. SOBRE MARCO POLO E O IL MILIONE:

POLO, M. **Il Milione.** Roma: Arnoldo Mondadori, 1990.

VICENTINI, E. Il Milione de Marco Polo come portolano. In: **Italica**, n.2, vol.71, 1994.

Revista National Geographic - Brasil. Marco Polo - A maior aventura da História. Ano 2, n. 13, 2001.

_____. Marco Polo - Os 17 anos na China. Ano 2, n. 14, 2001.

_____. Marco Polo - A volta para casa. Ano 2, n. 15, 2001.

9. DICIONÁRIOS:



BRUNEL, P. **Dizionario dei Miti Letterari**. Milano: Bompiani, 1995.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de Símbolos**. (Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias, São Paulo: Moraes, 1984.

DE FELICE, E. **Dizionario dei nomi italiani**. Milano: S.p.a., 1986.

Dizionari Garzanti. Industrie per le Arti Grafiche Garzanti- Verga, 1997.

GREIMAS, A . J. & COURTÉS.J. **Dicionário de semiótica**. (Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, s/d.

Dicionário Houaiss. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

10. Outros:

ANDRADE, M. **Mário de Andrade** / seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por João Luiz Lafetá. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Literatura comentada.)

MOTTA, S.V. **Engenho & arte narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do real e do ideal**. São José do Rio Preto, 1998, 2 v. Tese (Doutorado em Letras/Área de Literatura Brasileira) - Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas - Universidade Estadual Paulista.

RAMOS, M.C.T. **A representação em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A consciência de Zeno***. São José do Rio Preto, 2001, Tese (Doutorado em Letras/ Área

de Teoria da Literatura- Literatura Comparada) - Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas - Universidade Estadual Paulista.

WOOD, T. **Desvendando a História: Os Astecas**. São Paulo: Manole, 1994.

11. Sites na Internet:

<http://www.geocities.com/athens/olympus/6043/Calvino.htm> 24/12/2001

<http://www.geocities.com/athens/olympus/6043/discordanza.htm> 26/01/2002

<http://www.italialibri.net/autori/calvinoi.html> 20/04/2002

Análise e reprodução deste trabalho

São José do Rio Preto, 24 de fevereiro de 2003

ADRIANA LINS PRECIOSO

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 24 de fevereiro de 2003.

ADRIANA LINS PRECIOSO



