

JUNHO 2025

**António Miguel
Garrana Amaral**

**ILUSTRAR *AS CIDADES INVISÍVEIS*: DA NARRATIVA
ESCRITA À NARRATIVA VISUAL EM LIVROS DE
ARTISTA**

JUNHO 2025

**António Miguel
Garrana Amaral**

**ILUSTRAR *AS CIDADES INVISÍVEIS*: DA NARRATIVA
ESCRITA À NARRATIVA VISUAL EM LIVROS DE
ARTISTA**

Projeto apresentado ao IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Sofia Lopes da Ponte, Professora Auxiliar do IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia.

À la petite lumière de Zoé qui illumine mon cœur,

Ao Diogo, Luz dos meus olhos,

A Ti que caminhas a meu lado, sem nunca me deixares
de amparar quando ao transpor os escolhos que
surgem no caminho, sempre me deste a coragem
necessária para continuar este caminho que a vida nos
deu oportunidade de partilhar,

À minha orientadora de projeto, Sofia Ponte, por
nunca desistir de mim acreditando sempre neste
projeto, com uma enorme entrega e profissionalismo.

agradecimentos

Como sempre à minha Família, que sempre esteve ao meu lado em cada caminho que escolho traçar,

A um largo conjunto de professores daquela minha segunda casa, que IADE é, e IADE será. Sem ordem de preferência, Cristina Pinheiro, Rita Múrias, Eduardo Corte Real, Joanna Latka, Alexandre Magalhães, Sara Gancho, Diamantino Abreu, Pedro Oliveira, Fernando Mendes, Filipe Figueiredo, Ana Marques, Marta Poeira, Alexandra Dias Santos, Silvia Rosado, Helena Souto, Carlos Costa, João Bernarda, Fernando Oliveira.

Poderia e, talvez deveria citar aqui os outros trinta nomes dos quais guardo também muito em mim e sinto por eles enorme apreço.

À Susana Pereira que me lançou neste desafio e me fez reler esta obra de Italo Calvino.

Seria Injusto esquecer 6 pessoas que são muito importantes para todos aqueles que habitam esta casa a que chamamos IADE, o João Flecha e a Filipa no PrintLab, O Miguel no IT que tantas vezes chateamos porque o nosso “pisa papeis” passou de prazo, ao meu primeiro sorriso de boas-vindas do dia dado pela D. Leonor, e claro aos meus dois grandes companheiros Miguel e o Rúben no Lab 3D.

Um longo agradecimento a todos os que me ajudaram com a sua infinita generosidade, Maria Joana Vilela e Vasco Milne

A Todos os meus colegas que não viram em mim um velho, mas um amigo de caminhada.

palavras-chave

As Cidades Invisíveis; Criatividade; Ilustração; Livro de Artista; Semiótica.

resumo

Ilustrar *Cidades Invisíveis*: da Narrativa Escrita à Narrativa Visual em Livros de Artista é um projeto desenvolvido no âmbito do Mestrado em Design e Cultura Visual, que propõe uma análise sobre o processo de ilustrar a narrativa escrita de *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, publicado pela primeira vez em 1972 é uma das obras literárias mais ricas e complexas do século XX. Calvino descreve cidades imaginadas através de metáforas visualmente sugestivas, abordando temas como a humanidade, o tempo, a memória, a arquitetura e o desejo. Esta diversidade de interpretações visuais decorre do caráter humanista, simbólico e profundamente imaginativo da obra. Um estudo prévio, desenvolvido neste projeto de mestrado, levou à criação de dois livros de artista não literários: um ilustrado e outro de caráter escultórico, *metamorfoseando as Cidades de Calvino* e *Entre o Cheio e o Vazio*, respetivamente. Considerando a estrutura fragmentada da obra, que potencia múltiplas leituras, procurou-se refletir sobre a dimensão da narrativa escrita e as possibilidades de tradução visual que emergem de uma abordagem semiótica, explorando o seu papel na construção dos dois livros propostos, com o objetivo de aprofundar a análise da obra e preservar, na versão pictórica, a sua significação. Neste contexto, os livros convocam o leitor a uma participação ativa e assumem-se como objetos de experimentação artística, desafiando convenções editoriais e a função tradicional de suporte literário. Este processo criativo permitiu compreender como o conhecimento semiótico da comunicação potencia a criação de imagens que, no limite da transgressão de fronteiras linguísticas e culturais, ampliam a compreensão e a significação de uma obra ou ideia. Tal como *As Cidades Invisíveis*, também as ilustrações aqui propostas cruzam linguagens, operam em múltiplas camadas e recusam qualquer organização linear ou definitiva.

Keywords

Semiotics; Creativity; Illustration; Invisible Cities; Artist Book.

Abstract

Illustrating Invisible Cities: From Written Narrative to Visual Narrative in Artist's Books is a project developed within the Master's Degree in Design and Visual Culture. It proposes an analysis of the process of illustrating the written narrative of *Invisible Cities* by Italo Calvino, first published in 1972. This is one of the most complex and conceptually rich literary works of the twentieth century. Calvino describes imagined cities through visually suggestive metaphors, addressing themes such as humanity, time, memory, architecture, and desire. The wide range of visual interpretations arises from the humanist, symbolic, and profoundly imaginative character of the work. A previous study, expanded in the context of this master's project, led to the creation of two non-literary artist's books: one illustrated and the other sculptural in nature, titled *Metamorphosing Calvino's Cities* and *Between Fullness and Emptiness*, respectively. Taking into account the fragmented structure of the work, which invites multiple readings, this project reflects on the written narrative and its potential for visual translation through a semiotic approach. This methodology aims to deepen the analysis of the literary work while preserving its meaning in pictorial form. Within this framework, the artist's books invite the reader to engage actively and position themselves as objects of artistic experimentation that challenge traditional editorial conventions and the book's merely literary function. The creative process has contributed to a deeper understanding of how semiotic knowledge enhances the production of images that, by operating at the boundary of linguistic and cultural transgression, expand the possibilities of comprehension and signification. Like *Invisible Cities* itself, the illustrations proposed here intersect diverse languages, operate across multiple layers, and resist any fixed or linear arrangement.

ÍNDICE

palavras-chave.....	1
resumo.....	1
Keywords	2
abstract	2
ÍNDICE	2
ÍNDICE DE FIGURAS.....	6
INTRODUÇÃO	8
Objetivos	12
O atlas gráfico Mnemosyne	13
Enquadramento	17
Metodologia	22
Estrutura do Documento	25
CAPÍTULO 1 - As Cidades Invisíveis: obra escrita e obras ilustradas	26
1.1 Breves notas sobre o autor	26
1.2 Breves notas sobre o livro e a narrativa visual contemporânea	27
1.3 Livros Ilustrados d’ <i>As Cidades Invisíveis</i>	31
1.3.1 As Cidades Invisíveis, edição da Companhia das Letras (2012)	32
1.3.2 <i>As Cidades Invisíveis</i> , edição de Mariner Books (2015)	32
1.3.3 <i>As Cidades Invisíveis</i> , edição de Folio Society (2015)	34
CAPÍTULO 2 - Uma Análise Semiótica às ilustrações de <i>As Cidades Invisíveis</i>	39
2.2 A semiótica como chave interpretativa.....	40
2.2.1 A Semiótica de Eco (na senda de Peirce)	45
2.2.2 A Semiótica Linear	46
2.2.3 A polissemia visual como operação cultural segundo Martine Jolly	48
2.3 Cidades Ilustradas: da narrativa escrita à narrativa visual	50
2.3.1 A Cidade e os Nomes, Tema I:	50
Clarice.....	50
2.3.2 A Cidade e a Memória, Tema II:	51

<i>Maurilia</i>	54
2.3.3 A Cidade e o Desejo Tema III:	57
Despina (ver imagem 9 p.37)	57
2.3.4 A Cidade e os Sinais, Tema IV:	60
Tamara	60
2.3.5 As Cidade Subtis, Tema V:	64
Otávia	64
2.3.6 A Cidade e as Trocas, Tema VI:	66
Esmeraldina	66
2.3.7 A Cidade e os Olhos, Tema VII:	69
Zemrude	69
2.3.8 A Cidade e os Mortos, Tema VIII:	69
Adelma	71
2.3.9 As Cidades Ocultas, Tema IX:	73
Teodora	73
2.3.10 As Cidades Contínuas, Tema X:	75
Cecília	75
2.3.11 As Cidades e o Céu, Tema XI:	77
Períncia	77
2.4 Reflexão sobre a análise das onze cidades analisadas	79
CAPÍTULO 3 – O Processo de Criação dos Livros de Artista – “Casulos” e “Entre o Cheio e o Vazio”	81
3.1 O conceito de livro de artista enquanto um atlas visual de <i>As Cidades Invisíveis</i>	81
3.2 Processo inicial e primeiras ilustrações	84
3.3 Justificação da Construção do livro escultórico “Entre o Cheio e o Vazio.”	87
3.4 As Novas Cidades Invisíveis de Calvino: o Livro de Artista – uma narrativa visual	91
3.5 Entre o Cheio e o Vazio: A Arquitetura da Ausência e da Presença	100
NOTAS CONCLUSIVAS	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura A Imagem representativa da diversidade e multiplicidade de abordagens e artistas que representaram a obra _____	11
Figura B Imagem da Publicidade Panzani analisada por Barthes _____	53
Figura 1 Representação Gráfica analítica baseada do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg ____	14
Figura 2 Esquema para a metamorfose da Narrativa Escrita para Visual _____	24
Figura 3 Diagrama Características da Narrativa Escrita _____	29
Figura 4 Diagrama Características da Narrativa visual _____	30
Figura 5 Cidades Invisíveis ilustradas por Matteo Pericoli _____	32
Figura 6 Cidades Invisíveis ilustradas por Karina Puente _____	33
Figura 7 Cidades Invisíveis ilustradas por Dave McKean _____	34
Figura 8 Karia Puente, Despina, Mariner Books _____	35
Figura 9 Ilustração de autor, Despina, Casulos, Projeto Mestrado _____	36
Figura 10 Dave McKean, Fedora, Fólio Society _____	37
Figura 11 Ilustração de autor, Fedora, Casulos, Projeto Mestrado _____	37
Figura 12 Estrutura base da semiótica de Umberto Eco _____	41
Figura 13 Ícone – Identificação dependente do grau de abstração do observador. Cabeça Humana, Real? Escultórica? Ou simples desenho? _____	43
Figura 14 Esquema de representação de mensagem através da semiótica e semiologia ____	43
Figura 15 Diagrama O signo na Representação Visual _____	44
Figura 16 Ilustração de autor, Clarice, Casulos, Projeto Mestrado _____	50
Figura 17 Ilustração de autor, Maurilia, Casulos, Projeto Mestrado _____	54
Figura 18 Ilustração de autor, Tamara, Casulos, Projeto Mestrado _____	60
Figura 19 Esquema Teórico baseado na semiótica dinâmica de Peirce, 1931 _____	62
Figura 20 Ilustração de autor, Otávia, Casulos, Projeto Mestrado _____	64
Figura 21 Ilustração de autor, Esmeraldina, Casulos, Projeto Mestrado _____	66
Figura 22 Esquema - Teoria da Percepção Visual _____	68
Figura 23 Ilustração de autor, Zemrude, Casulos, Projeto Mestrado _____	69
Figura 24 Ilustração de autor, Adelma, Casulos, Projeto Mestrado _____	71
Figura 25 Ilustração de autor, Teodora, Casulos, Projeto Mestrado _____	73

Figura 26 Ilustração de autor, Cecília, Casulos, Projeto Mestrado	75
Figura 27 Ilustração de autor I, Períncia, Casulos, Projeto Mestrado	77
Figura 28 Representação gráfica do traçado dos temas por capítulo no livro “As Cidades Invisíveis”	84
Figura 29 Esquema de trabalho projetado a partir do traçado anterior	85
Figura 30 Thumbnails Grupos I a III	93
Figura 31 Thumbnails Grupos IV a VII	94
Figura 32 Thumbnails Grupos VIII a XI	95
Figura 32 Fonte Faxada	96
Figura 34 Livro Casulos – Volume I “Metamorfoseando as Cidades Invisíveis”	97
Figura 35 Livro Casulos – Volume I “Metamorfoseando as Cidades Invisíveis”	98
Figura 36 Diagrama do Método Actancial para a Narrativa Visual	99
Figura 37 Livro Escultórico – Volume II “Entre o Cheio e o Vazio”, Projeto “Metamorfoseando as Cidades Invisíveis”	100
Figura 38 Recorte Laser Volume II “Entre o cheio e o vazio”	101
Figura 39 Planificação e preparação ficheiro CDR para corte	102

INTRODUÇÃO

Ilustrar Cidades Invisíveis: da Narrativa Escrita à Narrativa Visual em Livros de Artista é um projeto desenvolvido no âmbito do programa de Mestrado em Design e Cultura Visual do IADE – Universidade Europeia, que analisa o processo de ilustrar o texto *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino. O estudo levou à criação de dois tipos de Livros de Artista não literários, um ilustrado e o outro de carácter escultórico. *As Cidades Invisíveis* é um dos textos literários mais ricos e complexos do século XX, onde Italo Calvino descreve cidades imaginadas através de metáforas visualmente sugestivas, para tratar conceitos complexos da experiência humana, tais como, humanidade, tempo, memória, linguagem, arquitetura, morte, identidade ou desejo. A sua estrutura literária ultrapassa a barreira lógica da leitura de um livro permitindo ao leitor vagar na narrativa, escolhendo a forma como se relaciona com a obra.

Atualmente as áreas do Design e da Cultura Visual integram perspetivas abrangentes e multidisciplinares sobre as representações visuais e permitem o desenvolvimento de uma reflexão e análise crítica diversa e subjetiva, um enquadramento ideal para este projeto criativo de ilustração e desenho, já que, tal como sublinham Richard Howells e Joaquim Negreiros, a cultura visual contribui também para a construção da identidade cultural e por isso exige, cada vez mais, uma alfabetização visual crítica. Os autores advogam que “o mundo visual não é apenas um mundo moderno. É necessário um regresso à literacia visual, estamos constantemente numa aprendizagem sobre especificidades que os nossos antecessores vivenciaram e conheciam melhor.” (Howells & Negreiros, 2012, pp. 5-6). Esta ideia reforça a urgência de dotar o observador de ferramentas de leitura crítica, sobretudo num tempo em que a imagem possui uma influência significativa na perceção e na representação da realidade. Howells e Negreiros questionam ainda: “Quantos de nós serão capazes de analisar com o mesmo rigor e lógica uma imagem ou um texto escrito?” (*Ibidem*, p. 6). Esta provocação está no cerne deste projeto que pretende reivindicar para a imagem o estatuto de discurso complexo, tão válido e exigente quanto o texto literário o é. Ainda de acordo com os mesmos autores, “a cultura visual molda a nossa perceção individual da compreensão sobre a sociedade cultural em que estamos inseridos” (*Ibidem*, p. 1), reforçando a necessidade de uma abordagem multidisciplinar à leitura visual. Entenda-se: a imagem não é apenas testemunho de sentido, mas agente ativo na sua construção.

As Cidades Invisíveis de Italo Calvino é um livro seminal da literatura contemporânea. Publicado em Itália pela primeira vez em 1972, numa Europa tumultuosa, onde, numa sociedade

em transformação, o existencialismo e as preocupações sociais são notórios. No período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, o existencialismo afirmou-se como uma corrente filosófica de grande ressonância nas esferas culturais, políticas e sociais da segunda metade do século XX. Entre os seus principais representantes, Jean-Paul Sartre destacou-se por uma abordagem profundamente humanista, alicerçada na liberdade individual, na responsabilidade ética e na edificação do sujeito através da praxis. A sua proposta ontológica e epistemológica teve repercussões significativas nos movimentos sociais e culturais das décadas de 1960 e 1970, exercendo particular influência nos acontecimentos de Maio de 1968, em França. Os movimentos estudantis e a vaga global de contestação que deles emergiram configuraram-se como manifestações concretas de princípios existencialistas fundamentais: a rejeição de estruturas normativas impostas, a valorização da autonomia do sujeito e a reivindicação do direito à escolha consciente. A efervescência cultural da época, expressa em fenómenos como o feminismo da segunda vaga, os movimentos anticolonialistas, o movimento hippie e, subsequentemente, o punk, evidencia uma apropriação crítica do pensamento sartriano, em especial do conceito segundo o qual “a existência precede a essência”. Esta ideia implica uma conceção do ser humano enquanto entidade inacabada, cuja identidade se constrói à medida que se realizam escolhas e estas se projetam no seu futuro Eu.

Nas artes performativas, o Teatro do Absurdo, como exemplificado nas obras de Samuel Beckett e Eugène Ionesco, tornou-se veículo privilegiado da expressão estética da angústia existencial, da consciência do absurdo, da representação do vazio e falta de sentido que caracterizam a condição humana, segundo a perspectiva existencialista. De forma análoga, o cinema da época recorreu a dispositivos formais como espaços fechados, iluminação soturna e narrativas introspectivas, que traduzem visualmente o mal-estar existencial. A adaptação cinematográfica de *La Nausée* (1938), romance inaugural de Sartre, constitui um exemplo paradigmático desta representação da crise ontológica do sujeito moderno. No domínio da literatura, para além da obra do próprio Sartre, autores como Albert Camus e Franz Kafka desenvolveram reflexões que convergem em torno de temáticas centrais ao existencialismo, nomeadamente a liberdade, a responsabilidade ética, a alienação e o confronto com a ausência de propósito de vida. Estas obras literárias promovem uma interrogação constante sobre a possibilidade de construção de sentido num mundo desprovido de garantias ontológicas. As artes visuais, por seu lado, não ficaram também indiferentes ao conceito do existencialismo. A recusa de valores universais e de verdades transcendentais deu origem a práticas artísticas que privilegiaram a subjetividade, a

indeterminação e a abertura interpretativa. A concepção sartriana segundo a qual o ser humano é o somatório das suas ações e não o produto de uma essência pré-estabelecida, legitima a arte enquanto campo de problematização do ser e de experimentação existencial.

O presente projeto inscreve-se neste horizonte teórico e filosófico, incorporando pressupostos existencialistas tanto na sua fundamentação conceptual como no seu processo criativo. À semelhança da obra que o inspirou, *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, o trabalho desenvolvido propõe uma reflexão sobre a construção do sentido, da tensão entre liberdade e responsabilidade e do modo como a expressão visual pode constituir uma prática de autoconhecimento e de transformação existencial. Neste contexto, as obras criadas não se limitam à representação figurativa, mas instigam um diálogo ativo com o observador, convocando-o a participar no processo de significação. Trata-se, portanto, de uma prática artística que se alinha com a filosofia sartriana, para a qual a liberdade do sujeito não é apenas condição de existência, mas também produto e finalidade.

As Cidade Invisíveis centra-se num diálogo ficcional anacrónico entre o explorador Marco Polo e o imperador mongol Kublai Khan. Polo descreve uma série de cidades fantásticas que afirma ter visitado no vasto império deste imperador. As descrições das cinquenta e cinco cidades não são propriamente geográficas, mas metafóricas, filosóficas e oníricas. A narrativa surge fragmentada, potencia múltiplas interpretações e, por isso, permite diversas abordagens ilustrativas. As primeiras ilustrações do presente projeto tiveram lugar em 2020, no âmbito da unidade curricular de Desenho e Comunicação Visual, da Licenciatura em Design, sobre a cidade de *Esmeraldina*. A obra de Italo Calvino tem sido amplamente representada por artistas plásticos e ilustradores, tal como evidencio com os printscreens abaixo representados a partir de motores de busca e plataformas de arquivos-imagem, como o Google e o Pinterest. Destaco a presença da minha ilustração de Esmeraldina (circundada a vermelho) publicada na agenda cultural de Setúbal e no blogue Viralenga (Figura A).

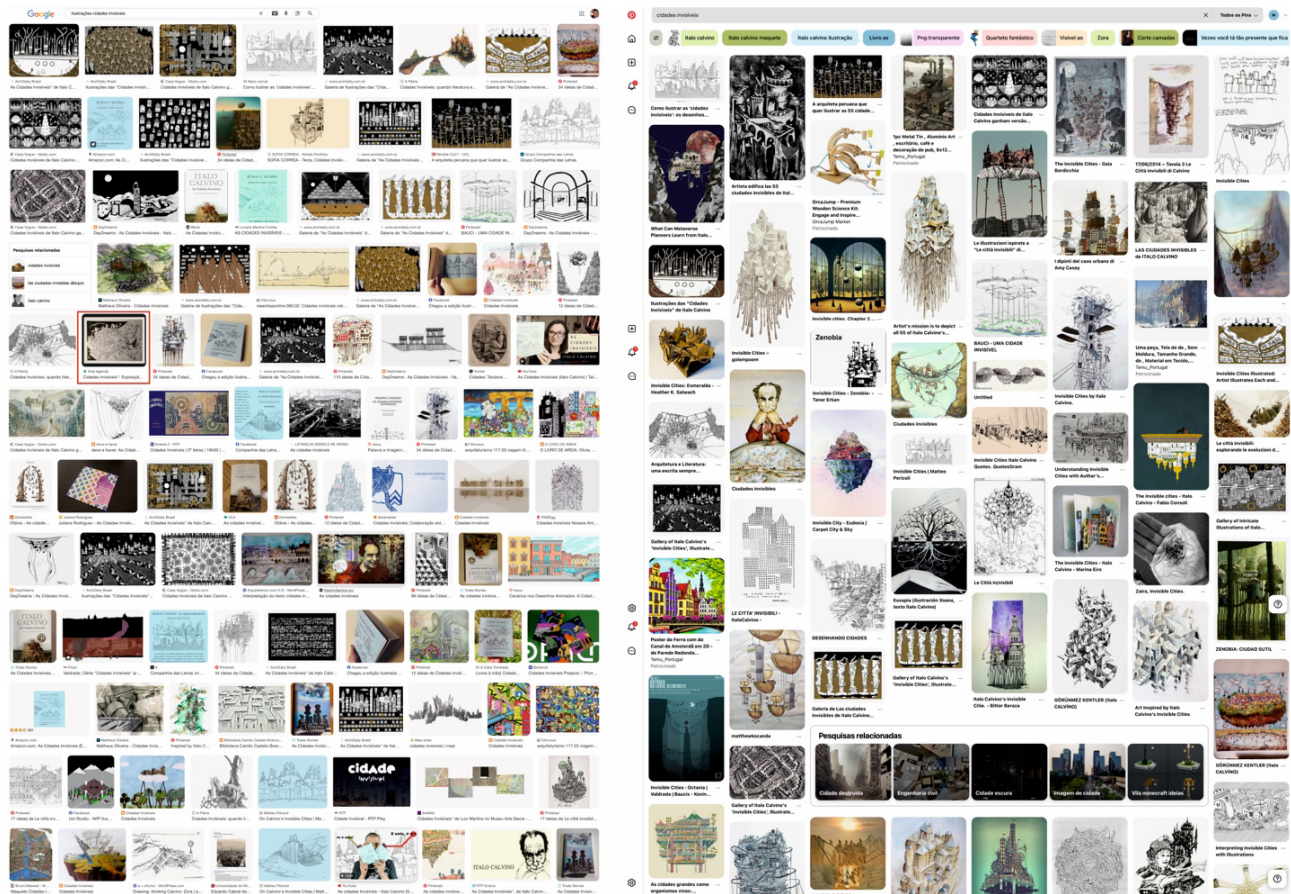


Figura A | Imagem representativa da diversidade e multiplicidade de abordagens e artistas que representaram a obra.

Italo Calvino terá dito sobre *As Cidades Invisíveis* “[que] continua a ser para mim aquele (livro) em que penso ter dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido reunir numa única representação todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas”¹ (Calvino, 2018, contracapa da edição D. Quixote). O livro encontra-se organizado em nove capítulos e onze temas. Cada tema é composto por cinco cidades: “As cidades e o nome”; “As cidades e a memória”; “As cidades e o desejo”; “As cidades e os sinais”; “As cidades subtis”; “As cidades e as trocas”; “As cidades e os olhos”; “As cidades e os mortos”; “As cidades ocultas”; “As cidades contínuas” e “As cidades e o céu”.

¹ parêntesis retos nossos.

Com o intuito de aprofundar conhecimento sobre esta obra e de desenvolver um trabalho de ilustração sobre ela, apoiámo-nos nos estudos semióticos relativos à investigação dos signos e símbolos, para transformar a narrativa escrita de Italo Calvino numa narrativa visual. A semiótica oferece uma estrutura analítica para a compreensão da linguagem (visual) e de como esta comunica significados complexos, em particular, o método actancial de Greimas que permite reconhecer os significados narrativos de uma obra, e compreender a função e o valor dos elementos que a compõem.

Deste estudo resultam dois objetos “não literários”, de natureza visual e fortemente artística: o primeiro, de carácter ilustrado; o segundo, uma peça de configuração escultórica. Ambos constituem propostas de tradução visual da obra *As Cidades Invisíveis*, procurando manter-se fiéis à densidade filosófica e à intencionalidade poética da narrativa de Italo Calvino. Importa referir, contudo, que estes dois livros de artista revelam inclinações semiológicas distintas: enquanto o primeiro opera através de um sistema de signos mais próximo da iconicidade e da representação figurativa, estabelecendo um diálogo direto com os episódios narrativos, o segundo adere a uma lógica mais abstrata e simbólica, propondo uma experiência tátil, espacial e interpretativa mais aberta. Em ambos, contudo, preserva-se a essência do universo calviniano, a descrição das cidades com nomes femininos que funcionam como arquétipos e metáforas da condição humana, bem como o diálogo entre Marco Polo e Kublai Khan, onde o desejo imperial de conhecer o território se converte, metaforicamente, numa busca interior pelo autoconhecimento.

Refere-se que para a legendagem das figuras se utilizou um formato alfa – numérico, letras para indicar imagens cuja autoria não é possível referenciar com exatidão: a imagem “A”- refere-se a um único printscreen que pretende demonstrar a diversidade de abordagens e artistas que já ilustraram a obra. A legendagem numérica diz respeito a ilustrações do autor ou de outros autores como são os casos de Karina Puente e Dave McKean, imagem retiradas das fontes editoriais originais, Mariner Books e Folio Society respetivamente.

Objetivos

Os objetivos deste trabalho são os seguintes:

- Realizar uma análise semiótica de excertos de *As Cidades Invisíveis* e a onze ilustrações autorais sobre esses mesmos excertos.
- Criar dois livros de artista a partir de *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino.

Com o propósito de contribuir para o estudo da transformação de narrativas escritas em narrativas visuais, compreendendo alguns dos aspetos que relacionam texto e imagem, uma pergunta guiou estes dois objetivos:

- Que relações semióticas se estabelecem entre o texto de Italo Calvino e as minhas ilustrações?

As Cidades Invisíveis de Ítalo Calvino, é um livro que tem mais de 244 edições, em 44 línguas e idiomas. É uma obra global, que ultrapassa a fronteira da raça, religião ou pensamentos políticos. Viu as suas últimas grandes edições serem publicadas, em 2022, por altura da comemoração dos cinquenta anos da sua primeira publicação. Em Portugal, o livro foi publicado pela primeira vez em 1996 por iniciativa da editora Teorema, em Lisboa. Desde então, outras publicações se seguiram, nomeadamente pela editora D. Quixote (2015), a editora Leya (2017) e editora Biblioteca Sábado (2019), todas com a tradução de José Colaço Barreiros.

O atlas gráfico Mnemosyne

Construído a partir da análise comparativa de capas das edições internacionais da obra *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, o atlas gráfico menomosyne constitui um exercício visual de arqueologia gráfica que espelha a polissemia da obra e a sua ressonância transcultural. A metodologia adotada baseia-se na associação por semelhança formal, cromática ou simbólica, permitindo traçar afinidades visuais entre abordagens editoriais de diferentes contextos geográficos e temporais. Inspirado no método de análise visual warburguiano,² este atlas evidencia como as representações gráficas da obra funcionam como signos visuais de mediação entre o conteúdo literário e a sua receção cultural. A constelação de imagens (capas das várias edições do texto em estudo) reunida revela recorrências iconográficas como a cidade-labirinto, a arquitetura imaginária, o mapa e o fragmento urbano que se articulam com a estrutura fragmentária e metafórica do texto de Calvino. A multiplicidade de linguagens visuais adotadas, desde composições minimalistas até ilustrações de carácter onírico, reflete a abertura interpretativa da obra, em consonância com a proposta estética do seu autor. A organização das capas segundo

² O *Atlas Mnemosyne*, concebido por Aby Warburg entre 1924 e 1929, é um projeto iconológico que investiga a sobrevivência de motivos visuais da Antiguidade clássica na cultura europeia, especialmente no Renascimento. Composto por painéis de imagens dispostas em painéis fotográficos, o Atlas articula arte, mitologia, ciência e ritual numa abordagem comparativa e não linear.

relações de semelhança, não apenas cartografa as representações gráficas de “*As Cidades Invisíveis*”, mas também constrói uma narrativa visual autónoma que homenageia a memória e a reinvenção constante da obra no imaginário gráfico global; ou nos termos de Warburg: “[a] função da imagem não é apenas representar, mas conservar a energia emocional de uma época, permitindo que a memória cultural se reorganize em novas constelações.”³ (Warnke e Brink, 2010)

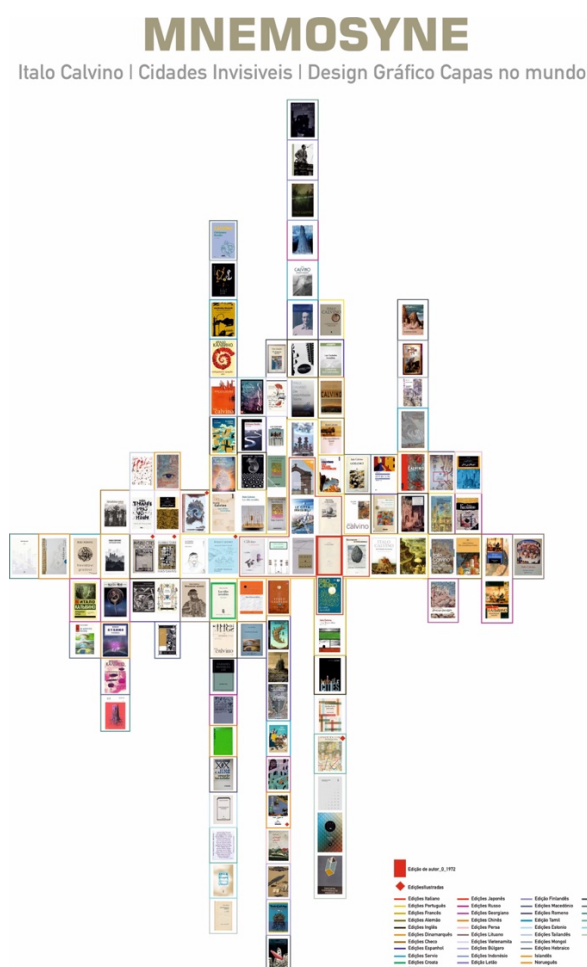


Figura 1 | Representação Gráfica de autor analítica baseada no Atlas Mnemosyne de Aby Warburg

Por ser uma obra de carácter humanista e social, reúne consensos generalizados da sua importância. Ao longo de mais de cinquenta anos, *As Cidades Invisíveis* inspiraram projetos artísticos que exploram a relação entre espaço, memória, percepção e identidade. No urbanismo e na arquitetura, a obra tem servido como espelho das dinâmicas urbanas contemporâneas,

³ parêntesis retos nossos. Tradução automática do alemão a partir da sinapsys da editora.

resultando em propostas que repensam o espaço urbano com base nas descrições imaginárias de Calvino. Nas Artes Visuais, surgem pinturas, esculturas e instalações que capturam a essência simbólica das cidades descritas, traduzidas em forma, cor e textura, evocando atmosferas singulares. No design, o livro tem inspirado projetos tipográficos, editoriais e livros de artista que desconstroem e reinterpretam a sua narrativa, promovendo experiências sensoriais que ultrapassam a leitura convencional da obra literária. Este caráter interdisciplinar permite que a obra funcione como ponto de convergência para múltiplas formas de expressão artística. Como exemplo disso podemos destacar as seguintes referências abaixo, selecionadas a partir de diferentes áreas das artes visuais:

A) Kevork Mourad e Ashwini Ramaswamy: Uma Reimaginação Multimédia de Calvino

O grande romance de Italo Calvino inspirou muitos tipos de artistas ao longo dos anos, desde pintores a animadores e coreógrafos. Um exemplo disso é a exposição Cidades Invisíveis, que foi uma colaboração entre o artista e animador Kevork Mourad e o coreógrafo Ashwini Ramaswamy. Esta exposição, que teve lugar no Great Northern Festival e foi financiada pelo Minnesota State Arts Board, contou com uma performance de dança ao vivo acompanhada por projeções de animações desenhadas por Mourad. Muitos considerariam Kevork Mourad a escolha perfeita para uma exposição sobre as Cidades Invisíveis de Calvino. Mourad é um artista sírio especializado em desenho ao vivo e animação que frequentemente colabora com músicos, coreógrafos e celebridades para criar uma experiência multimídia. Ao longo dos anos, o trabalho de Mourad explorou temas de ancestralidade, devastação cultural e desenvolvimento urbano, com muitas de suas peças retratando cidades e estruturas arquitetónicas. Mourad tem sido descrito como "um admirador de longa data do trabalho de Calvino" e sua parceria com Ramaswamy neste projeto é uma continuação natural de seus interesses artísticos. A colaboração de Mourad e Ramaswamy é um exemplo de arte multimédia, que, segundo a Tate, "descreve obras de arte feitas a partir de uma variedade de materiais e incluem um elemento eletrónico como áudio ou vídeo". Através de sua colaboração, Ramaswamy e Mourad conectaram o passado e o presente em uma performance destinada a ajudar imigrantes de segunda e terceira geração a experimentar o romance de Calvino, bem como ganhar uma conexão mais próxima com sua ancestralidade. (Berry, 2022)

B) O Mundo Escrito e o Mundo Não Escrito por Italo Calvino revisão – voos requintados de imaginação

(...) Poucos escritores ou leitores estiveram mais vivos na batalha entre absorção e distração quando confrontados com palavras numa página.

Estes ensaios, que abordam os pensamentos de Calvino sobre sentar-se e procrastinar, bem como algumas das suas preocupações mais familiares com os contos populares e os limites da ciência, não são apenas a história de fundo do seu método ficcional, mas muitas vezes outra expressão dele. Vários vêm em resposta a perguntas de jornais. A eventual resposta de Calvino a um especial da Libertação sobre "por que você escreve?" torna-se uma meditação não apenas sobre suas dúvidas inquietas ("escrevo porque estou insatisfeito com o que já escrevi e gostaria de certa forma corrigi-lo e completá-lo, oferecer uma alternativa"), mas também uma espécie de desconstrução das estratégias inconscientes do processo criativo: "Tenho o pensamento: Ah! Como eu gostaria de escrever como X! Pena que está completamente além das minhas capacidades! Então tento imaginar essa empreitada impossível, penso no livro que nunca vou escrever, mas gostaria de ler, de colocar ao lado de outros livros queridos em uma prateleira ideal. E de repente aparecem algumas palavras, frases na minha mente..." Calvino sempre prezou a leveza, um tipo de escrita e leitura que era o oposto de um tronco duro. Nas resenhas aqui coletadas, ele frequentemente convida os leitores a pular certas passagens ou capítulos dos livros em questão. Em seu ensaio elétrico sobre Freeman Dyson's *Disturbing the Universe*, por exemplo, ele aconselha os leitores com tempo limitado a começar com o capítulo três e, em seguida, certifique-se de descer no capítulo 16 e assim por diante. Poucos escritores ou leitores estiveram mais vivos na batalha entre absorção e distração quando confrontados com palavras numa página. Há uma espécie de comédia nisso, mas também uma declaração de intenções. Alguns dos ensaios aqui abordam a teoria crítica dos pós-estruturalistas franceses, o *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet. Em alguns sentidos, Calvino foi um companheiro de viagem nesse projeto de refazer o romance, de encontrar formas revolucionárias de afastar o autor da prática da escrita e da leitura. Mas ele também estava ciente do fato de que havia uma arrogância intrínseca nos manifestos artísticos. A sua própria prática era mais próxima da de Beckett: tentar de novo, falhar melhor. Inevitavelmente, numa coleção como esta, há peças que parecem um pouco ultrapassadas ou obscuras. Mas há joias suficientes para fazer as excursões valerem a pena. O leitor atarefado pelo tempo seria aconselhado a parar no pequeno ensaio que começa na página 264, um relato

de um jogo de tabuleiro entre Montezuma e Cortés em que as apostas são imensas – "para os mexicanos o fim do mundo... para os espanhóis o início de uma nova era". O que se segue é uma breve história do imperialismo e da subjugação, e um exame inspirado e lúdico de visões de mundo humanas" rivais. É também um pequeno mundo requintado feito de linguagem, que Calvino se deliciou, para que nós também possamos. (Adams, 2023)

The Invisible Cities Project

Este projeto musical inspira-se no livro *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, para criar uma performance interdisciplinar de música e teatro que pretende levar o público numa viagem por fios escondidos das cidades em que vivemos e espaços esquecidos que vivem dentro de nós. A performance é construída em torno de cenas musicais. Três músicos vão criar uma "arquitetura musical", traduzindo a essência das cidades em música. Um Marco Polo aventureiro, num diálogo metafórico com os músicos, guiará o público através da mensagem destas cidades.

Este espetáculo realizado em Glasgow em dezembro de 2019 no Centro de arte Contemporânea daquela cidade, convidava o público a unir-se “ao famoso explorador veneziano numa jornada audaciosa através de linhas musicais e esculturas finas descobrindo sinais escondidos, desejos, sentimentos e memórias das cidades em que vivemos e das cidades que vivem dentro de nós”. Invisible Cities Project. (n.d.). *News – Invisible Cities*

Project. <https://invisiblecitiesproject.com/#news>

Enquadramento

As Cidades Invisíveis continuam a ser uma referência da literatura contemporânea, alvo de comentário crítico, científico e académico. Contam-se cerca de 17 412 trabalhos académicos sobre esta obra. Numa pesquisa realizada aos repositórios *Recap* e *B-on*, verifica-se que as áreas científicas onde se realizam mais estudos sobre este texto são: Literatura Comparada e Teoria Literária, Estudos Culturais, Filosofia, Estudos de Arquitetura e Urbanismo, Geografia Literária ou dos Lugares, Design e os Livros de Artista.

Em Portugal, os dezassete trabalhos académicos que têm a obra como objeto de estudo desenvolvem-se nas áreas do Urbanismo, Arquitetura, Design e Línguas. A maioria destes estudos são desenvolvidos na Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho e tratam o

texto pela sua dimensão literária, focando-se na construção da narrativa e nas ligações estabelecidas entre os capítulos. Um trabalho de particular valor dentro deste tipo de abordagem é o estudo que deu origem à tese de mestrado, em Arquitetura, de Ana Carina Silva, *Para uma cartografia imaginária - Desfragmentação das Cidades Invisíveis de Italo Calvino* (2013). Embora a autora recorra a imagens de terceiros, a sua análise, centrada no campo da arquitetura, incide sobre a estrutura semiológica presente na obra de Calvino, particularmente sobre a forma como este estabelece correlações entre simetria formal e a conceção de utopias sociais. A investigação destaca com acuidade os temas da dualidade e da ambiguidade do próprio texto, os quais são interpretados e decodificados com notável profundidade crítica. A autora mobiliza a obra *Utopia* (1516), de Thomas More, como referência central, articulando-a com o jogo de xadrez — metáfora igualmente empregue por Umberto Eco em *A Estrutura Ausente* — para ilustrar sistemas simbólicos complexos. Ainda que se trate de uma dissertação em arquitetura, a utilização da semiologia como ferramenta analítica revela-se particularmente eficaz na construção teórica e metodológica do estudo. Como afirma a autora daquela tese, “as cidades de Calvino revelam-se como campos de tensão entre opostos, cujas geometrias narrativas propõem uma utopia constantemente reconfigurada pela imaginação do leitor” (Silva, 2013, p. 72), o que justifica a abordagem analítica assente na fragmentação e recomposição simbólica dos espaços representados.

Também o projeto de mestrado, na área da ilustração, de Gonçalo Gonçalves Costa, *Cidades Humanas: Sobre a Personificação na ilustração Literária*, (2016), realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, é um projeto que poderia ter alguma semelhança com esta nossa proposta, na medida em que nela existe uma construção de imagem a partir das cidades descritas na obra de Calvino; contudo, a proposta de Costa apresenta, na nossa compreensão, um ponto de vista excessivamente focado na individualidade da experiência da “cidade”, desviando-se da dimensão coletiva da experiência assente na relação social e interpessoal que conflui, enfim, na própria construção do meio (cidade-lugar), e da qual não queremos distanciar-nos. Apesar disso, trata-se de uma abordagem composta por desenhos de autor, ao contrário da anteriormente citada; e embora o autor enumere termos como signos, metáforas, ícones e outros, nunca os chega a relacionar com as áreas científicas onde estes são estudados (semiótica). na expectativa de que o observador da obra identifique a dualidade que estabelece nas suas imagens.

Ao longo da presente pesquisa apenas encontramos seis trabalhos realizados no âmbito do Design em que *As Cidades Invisíveis* surgem como capítulos, uma parte do estudo, e não propriamente enquanto objeto do estudo em si mesmo, por exemplo, a dissertação de mestrado *Locais lendários, imaginados e projetados: Brigadoon, Cidades Invisíveis e Modulor*, (2019), de Luís Miguel Ciriaco Pinheiro, realizada na Universidade Aberta, no campo das Novas Tecnologias e Estudos Comparados; contrariamente a este caso, a maioria destes outros trabalhos desenvolve-se no âmbito dos Estudos Comparados entre a narrativa literária e outras artes com vista ao desenvolvimento de animações ou jogos, sendo, por isso, fundamentalmente descritivas e despidas de representações gráficas ou visuais. Um outro exemplo é realizado por Miguel Bernardo, sob o título *Interpretação de uma obra literária com base num imaginário desenhado – AS CIDADES INVISÍVEIS, ITALO CALVINO*, (2020), também na Universidade Aberta, abordando os campos do Design e da Arquitetura e construindo as suas traduções visuais por via comparativa com outras imagens e não diretamente pela via da transformação da narrativa escrita, situando-se assim muito mais dentro do urbanismo e da implementação espacial, ficando distante da relação humana com a natureza e o meio, tão latente na obra de Calvino.

Na literatura, a obra é estudada à luz da comparação com outras que abordam temas relacionados com a cidade, com o imaginário coletivo e a fragmentação da narrativa que, tal como sabemos, é característica da obra de Italo Calvino, sobretudo com a utilização de multicamadas e a possibilidade de leituras cruzadas, existente nas *As Cidades Invisíveis*. Salienta-se o caráter global da obra, dado pela diluição das diferenças entre interpretações na literatura ocidental e na literatura oriental, coloca a obra num lugar de universalidade que fala a todos e respeita todos.

Nos estudos da obra levados a cabo pelas ciências humanas, a cidade é geralmente entendida como metáfora para o processo de construção e desconstrução do espaço urbano real. Esta linguagem, com um forte caráter utópico, descreve e analisa como as cidades e as suas projeções psicológicas se refletem nas atitudes e pensamentos do Homem enquanto ser social. No campo filosófico, a obra tende a ser estudada como uma reflexão profunda da condição humana analisando a forma como a cidade impacta na formação do ser humano e na cultura; um olhar sobre a relação humana com espaço urbanístico.

A Geografia literária ou Geografia do lugar é um bom termo para adaptar o urbanismo como fator de exploração da relação que as cidades, que são imaginárias, estabelecem com o espaço construído, com o homem e com o meio que as envolve utilizando uma linguagem quase

arquitetónica para descrever o espaço. As cidades e a análise das paisagens, são projeções psicológicas e abordagem recorrente ao longo da obra.

No âmbito do Design e das Artes Visuais, sobretudo na relação com o livro de artista, a obra surge interpretada de forma constante por autores que buscam muitas vezes dar forma aos mundos invisíveis descritos por Calvino, através de técnicas diversas, que vão da variação da ilustração à encadernação. A relação entre texto e imagem, a tipografia e o design e também o próprio livro enquanto objeto de arte, fazem parte destes estudos académicos que demonstram o impacto que obra de Ítalo Calvino tem nas artes visuais. Algumas destas edições são limitadas e colecionáveis. Nestes casos, o livro de artista aparece não apenas como um meio de expressão visual, mas também como um manifesto estético e conceptual. A sua função ultrapassa a de uma simples publicação ou suporte literário, assumindo-se como objeto de reflexão e de experimentação artística. Este tipo de objeto desafia as convenções editoriais tradicionais, posicionando o livro como agente ativo na construção de significados.

Ao longo deste projeto, o livro assume-se como um artefacto que se insere no campo da arte contemporânea, não apenas pelo seu conteúdo visual e textual, mas também pela forma como convoca o leitor a uma participação ativa. Este não é, portanto, um livro passivo, mas um objeto que se constrói na interação com quem o lê e manipula. Em Portugal, a Biblioteca de Arte Gulbenkian tem uma coleção dedicada a livros de artista, que segundo Maria João Santos (2015), reúne um conjunto importante de edições de livros de artista, limitadas e independentes. Também Maria João Fernandes (2018) indica que o livro de artista é uma obra intensa e multifacetada, permitindo ao artista explorar novas formas de interpretação de obras literárias, transformando o livro em uma peça de arte sensorial, com diferentes níveis de interpretação. Escreve a autora: “O livro de artista, enquanto objeto híbrido, emerge como território de confluência entre a poesia e as artes visuais, desafiando as fronteiras disciplinares e propondo uma experiência estética expandida.” (Fernandes, 2018, p. 215)

Noutro sentido, a tese de doutoramento de Ana João Romana (2017), *Publicar a estória/história do livro de artista em Portugal*, constitui-se como um contributo essencial para a compreensão deste, enquanto território intermedia, no qual se cruzam práticas provenientes da arte contemporânea, da literatura e do design gráfico e editorial. A sua abordagem, simultaneamente teórica e prática, revela-se particularmente relevante para o desenvolvimento do presente projeto de mestrado, ao propor uma reflexão sobre o ato de publicar como gesto artístico e político,

articulando os domínios do fazer, do editar, do mediar e do expor. Romana delimita o objeto de estudo a partir de múltiplas definições possíveis, sublinhando que o livro de artista é uma categoria aberta que escapa a classificações rígidas. Tal como defende, “não existem definições estanques para qualquer categoria artística, é da natureza dos artistas ultrapassar e redefinir fronteiras na arte.” (Romana, 2017 p.64) Esta premissa legitima a abordagem transdisciplinar assumida neste projeto, onde texto literário, imagem, espaço e ação do leitor convergem na construção de uma narrativa visual expandida. A autora procede a um enquadramento histórico do livro de artista, desde os seus antecedentes nas vanguardas do início do século XX até à sua consolidação enquanto prática autónoma a partir das décadas de 1960 e 1970. São analisados casos paradigmáticos, como os livros de Stéphane Mallarmé, (*O livro como instrumento*), Bruno Munari, (*O Livro Ilegível*), Ed Ruscha, (*26 Estações de Combustível*) ou Dieter Roth, (*Picadilly Puzzle*), cujas propostas contribuíram para a redefinição do livro como espaço de experimentação estética e conceptual. Esta contextualização histórica é também determinante para posicionar as ilustrações d’*As Cidades Invisíveis* no seio de uma genealogia de obras que privilegiam a fragmentação, a polissemia e a relação performativa com o leitor. Naquele texto, Romana centra-se no panorama português contemporâneo, analisando práticas de artistas, editoras, livreiros, bibliotecários e colecionadores que operam no campo do livro de artista, enfatizando a relevância da autoedição e da publicação independente, destacando que esta perspetiva se relaciona diretamente com a metodologia do projeto aqui apresentado, que parte do livro enquanto processo, dispositivo e experiência interativa.

Por fim, a autora faz culminar a investigação na integração da produção teórica com a sua própria prática. Através da instalação *Sala de Leitura* e da publicação dos volumes *Estórias do livro de artista*, Romana propõe um modelo de curadoria expandida, onde o livro é simultaneamente objeto de leitura e obra de arte. Esta ideia de exposição-leitura encontra, de novo, paralelo neste projeto, em que o ato de folhear, tocar e interpretar as imagens torna o leitor/espectador participante ativo na construção de sentidos. Como a autora afirma: “o espaço vazio que vai de estante em estante, de livro para livro... esse vazio materializa o tempo no espaço, o tempo está sempre a passar, o espaço fica”. (Ibidem p. 259)

A leitura cruzada dos seus capítulos 1 – O livro de artista, definição do objeto de estudo, 2 - Enquadramento histórico do livro como obra de arte e do livro de artista internacional, na

inauguração da arte moderna e na transição com a arte contemporânea, 5 - O terceiro momento do livro de artista em Portugal – publicar no século XXI e 6 - De publicar a expor, passando pelo mediar, permite afirmar que a tese de Ana João Romana é uma referência estruturante para a compreensão do papel do livro de artista enquanto prática expandida. A sua proposta de articulação entre arte, literatura e design gráfico constitui uma base conceptual sólida para sustentar os fundamentos do presente projeto, nomeadamente no que respeita à metamorfose da narrativa literária em objeto visual e à criação de dispositivos editoriais que solicitam a participação ativa do leitor. Assim, entendemos que a informação exposta pelo Livro de Artista deve levar em conta a aprendizagem da memória, assim como da forma como as informações nele apresentadas e organizadas podem facilitar a compreensão e atenção pedida ao leitor. Em estratégias como storytelling, o uso de metáforas visuais, ajuda a melhorar a eficácia da comunicação visual. Esta deve estar dentro daquilo que são as tendências culturais e os valores partilhados, as identidades coletivas e as relações subjacentes à receção e produção de imagens. Ao criar um livro, devemos considerar que estes aspetos contextualizam as narrativas visuais dentro de um quadro mais amplo de crescimento, com significado sociocultural. Também importante é o resultado da construção da experiência estética na formação de identidades individuais e coletivas. Projetar um livro deve ter em conta os valores estéticos de quem o lê e de que forma a narrativa apresentada pode ser enriquecida através da interação visual que pretende aumentar o seu valor cultural. Integrar estes *insights* no design de um livro de artista pode potenciar esta experiência cultural e enriquecer os estímulos percetivos e compreensivos para que a reflexão que se promove nesse diálogo contribua para o desenvolvimento pessoal e social do leitor.

Metodologia

No início do mestrado, e projetando o desenvolvimento deste trabalho, procura-se com as metodologias propostas por Aby Warburg, projetar a possibilidade de abordar a continuidade de *As Cidades Invisíveis* a partir de uma abordagem científica. O processo criativo, profundamente ligado à iconografia e aos signos, motivou o regresso aos estudos de semiótica e semiologia, de forma a fundamentar teoricamente a evolução do projeto.

Para o desenvolvimento deste enquadramento teórico do projeto do livro de artista, elaborou-se uma análise das relações semióticas entre o texto de Calvino e as minhas ilustrações, recorrendo a Umberto Eco e ao seu conceito de “estrutura ausente”; a Charles Pierce, mais

especificamente às categorias dos signos visuais, enquanto Ícones, Índices e Símbolos; a Stuart Hall e à sua problematização sobre “representação e cultura”; a Nicole Desemedt pelo seu estudo sobre a semiótica da narrativa; e a Sassure no estruturalismo linguístico. Procura-se ainda reforçar a fusão das principais áreas ciências sociais e humanas, de entre as quais destacamos a psicologia, a sociologia, a filosofia e a antropologia, com a história e a crítica de arte.

A organização das cinquenta e cinco ilustrações em livro é um diário de autoconstrução pessoal, de acumulação de conhecimento na análise da obra e sobretudo da criação de metodologias de trabalho que sustentam as tomadas de decisão e sua compreensão. As primeiras seis ilustrações foram realizadas entre 2020 e 2021. A primeira destas cidades foi *Esmeraldina*, realizada por completo a tinta da China. Esta ilustração, para além de ter sido um desafio académico, foi também proposta a concursos no Grande Prémio Internacional de Desenho, alcançando uma menção honrosa no ano 2021. Ainda nesse ano, foi também concluído o tema “As Cidades e as Memórias”, com cinco ilustrações. Este livro encontra-se organizado em nove capítulos integrando onze temas, compostos por cinco cidades cada. Com o objetivo de realizar uma exposição individual, concretizada em março de 2023 no Espaço das Artes, Casa da Cultura, em Setúbal, para esta exposição as restantes dezanove obras foram elaboradas de forma a obter as vinte e cinco ilustrações referentes aos cinco primeiros temas desenhados do livro, a designar:

As cidades e a memória | As cidades e o desejo | As cidades e os sinais

As cidades e o nome | As cidades subtis

As ilustrações desenvolvidas no âmbito deste projeto recorrem a diferentes técnicas, selecionadas em função da natureza temática de cada conjunto. A primeira série foi realizada com recurso a liner e tinta-da-china, explorando a precisão do traço e a expressividade do preto sobre branco. A segunda técnica, que se tornou quase transversal a todo o processo, corresponde à utilização de aguarela, técnica a que mais se recorreu, especialmente aplicada nas ilustrações relativas ao tema *As Cidades e a Memória*. Paralelamente, empregaram-se marcadores Copic e liner preto para reforçar elementos específicos da composição. Em 2024, tomou-se a decisão de concluir a totalidade do conjunto, produzindo as últimas trinta ilustrações com o objetivo de consolidar a coleção que integra este projeto.

Todas as ilustrações foram realizadas sem recurso a esboços preliminares, entregando o gesto diretamente à leitura e à interpretação do texto. Cada linha traçada resultou de uma análise sensível e rigorosa, onde a leitura repetida e meditativa se transformou em ação. Este processo

constituiu-se como uma verdadeira catarse criativa, onde o desenho, a narrativa e a folha em branco se fundiram num único gesto, partindo da identificação de um sinal central, considerado como núcleo da narrativa, sobre o qual se desenvolvia toda a composição. Cada imagem procura, assim, transformar e interligar os múltiplos sistemas linguísticos sugeridos pela obra literária, constituindo-se numa extensão simbólica do texto.

Figura 2 | Esquema para a metamorfose da Narrativa Escrita para Visual

Pretende-se que o observador não estabeleça uma distinção clara entre a narrativa visual proposta e a narrativa literária da obra de Calvino, razão pela qual prescindimos de um processo de design que impusesse sobre as imagens uma linguagem única ou homogênea.

Tratando-se de temas profundamente distintos como aqueles apresentados em *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, seria incoerente forçar uma uniformização de abordagem. A obra literária convoca conceitos e sentimentos diversos, modos de pensar e de agir que, por sua vez, definem a essência de cada cidade. Assim, não faria sentido representar com a mesma linguagem visual a identidade e a memória dos lugares (presentes no grupo “As Cidades e a Memória”) e a finitude dos ciclos (abordada em “As Cidades e os Mortos”), ou ainda os ideais de perfeição e transcendência (sugeridos em “As Cidades e o Céu”). Por este motivo optou-se por representar cada tema através de técnicas e abordagens plásticas distintas. Deste modo, tal como ocorre na obra literária, também estas ilustrações se cruzam, coexistem em múltiplas camadas e manifestam diferentes linguagens, sem uma organização rígida que as force a uma hierarquia determinada. Funcionam como um todo, um reflexo da compreensão e estrutura do seu autor. Desta forma as cidades que habitamos são resultado da nossa ação e da nossa história, assim como, nós somos espelhos dos seus acontecimentos.

Da materialização desta viagem podemos dizer que é análoga à de Marco Polo: concretizada no formato de dois livros de artista, para que outros possam também fruir os momentos e as experiências vividas ao longo deste percurso criação.

Estrutura do Documento

No Capítulo 1, *Obra escrita e obras ilustradas*, procedemos a uma contextualização da obra literária, *As Cidades Invisíveis*, que fundamenta o nosso projeto. Este capítulo contempla breves notas sobre Italo Calvino enquanto autor, uma introdução ao conteúdo e estrutura de *As Cidades Invisíveis*, e uma análise comparativa de diversas edições ilustradas da obra, com destaque para a edição da Mariner Books (2015) e Folio Society (2016).

O Capítulo 2, *Uma Análise Semiótica às Ilustrações de As Cidades Invisíveis*, dedica-se à aplicação de ferramentas semióticas no estudo das ilustrações desenvolvidas. Iniciamos por discutir a dimensão simbólica da imagem visual enquanto interseção entre o visível e o invisível, prosseguindo com a semiótica como chave interpretativa. Abordamos ainda a questão da polissemia visual, refletimos sobre a transposição da narrativa escrita para a narrativa visual e concluímos com uma reflexão crítica e semiótica sobre as onze cidades analisadas.

O Capítulo 3, aborda o *Processo de Criação dos Livros de Artista – “Casulos” e “Entre o Cheio e o Vazio”*, exploramos a concepção do livro de artista enquanto atlas visual d’*As Cidades Invisíveis*. Descrevemos o processo inicial de criação e as primeiras ilustrações, abordando a construção das novas cidades visuais no contexto do livro de artista, e desenvolvemos uma análise aprofundada sobre a obra escultórica *Entre o Cheio e o Vazio*, articulando os conceitos de ausência e presença na sua dimensão arquitetônica e simbólica.

Este capítulo deste documento, é a demonstração da importância da narrativa para o enquadramento da obra que é dada a fruir por outros, mesmo que esta se construa de forma minimalista, conceptual ou abstrata. O presente documento estrutura-se em três capítulos principais, precedidos por uma introdução e seguidos por notas conclusivas e referências bibliográficas.

CAPÍTULO 1 - As Cidades Invisíveis: obra escrita e obras ilustradas

Neste capítulo, analisa-se a obra *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, destacando as características únicas da sua escrita, marcada pelo lirismo, pela construção de imagens visuais e pela constante reflexão sobre a própria prática narrativa. A partir da organização temática da obra, exploro a relação entre palavra e imagem, refletindo sobre a evolução das narrativas no contexto contemporâneo, onde o visual e o textual se interligam. A influência de Calvino estende-se às narrativas visuais modernas, revelando-se como catalisador para a criação artística e fundamentando a abordagem metodológica que conduzo neste projeto, focado na transposição da narrativa literária para o livro de artista.

1.1 Breves notas sobre o autor



Italo Calvino nasceu em Havana em 1923, filho de pais italianos, ambos cientistas. Com formação acadêmica em literatura, escritor e jornalista, habitua-se a olhar e a analisar a sociedade, de forma crítica e atenta. Dotado de uma forte capacidade de análise crítica dos factos, iniciou o seu caminho pela escrita por volta do ano de 1947; depois de durante a Segunda Guerra Mundial ter combatido na resistência antifascista, começa a trabalhar para a Editora Einaudi, sendo a sua escrita influenciada por Umberto Eco, Pavase e Jorge

Luis Borges. Ainda em 1947 publica *O Atalho da Aranha* e inicia uma carreira de sucesso, onde *As Cidades Invisíveis* é indiscutivelmente a obra que mais influenciou ao olhar sereno e reflexivo sobre os problemas que a sociedade da época enfrentava. Como o próprio Calvino afirma naquele texto: “As cidades, como os sonhos, são construídas de desejos e de medos”, (...) “Os olhos não veem coisas, mas sim figuras de coisas que significam outras coisas”, (...) “Todas as cidades recebem a sua forma do deserto a que se opõem.” (Calvino, 2018, pp.57, 22 e 27)

Nos anos de 1960, Calvino iniciou uma fase mais experimental, fortemente influenciada pelo estruturalismo e pela semiologia, como se evidencia em *Le Cosmicomiche* (*As Cosmicómicas*) (1965), *Ti con zero* (*T Zero*) (1967) e *Il castello dei destini incrociati* (*O Castelo dos Destinos Cruzados*) (1973)

Calvino foi também ensaísta e teórico da literatura, como demonstra a coletânea *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio* (*Seis Propostas para o Próximo Milênio*) (publicada postumamente em 1988), onde defende valores como leveza, exatidão, visibilidade, multiplicidade e rapidez como essenciais à literatura futura. A vastidão e heterogeneidade da sua obra, aliadas à clareza e engenho estilístico, tornaram-no uma figura central da literatura europeia, cuja influência ultrapassa fronteiras literárias, inspirando igualmente áreas como as artes visuais, a filosofia e o design.

1.2 Breves notas sobre o livro e a narrativa visual contemporânea

A obra de Italo Calvino distingue-se pela sua singularidade, fundindo elementos do fantástico, do ensaio e de uma profunda reflexão sobre a condição humana. Um dos aspetos mais notáveis da sua escrita é a capacidade de criar mundos que, embora por vezes se apresentem sob descrições distópicas ou afastadas da realidade, refletem de forma acutilante e poética as preocupações contemporâneas do ser humano. É um livro que transpõe a designação de cidades imaginárias, é uma narrativa sobretudo filosófica, onde Italo Calvino explora a relação entre o espaço urbano e o crescimento individual do ser humano, realça como a cidade ou um “lugar” podem ser analisadas como reflexos de experiências e da autorrealização.

Em obras como *As Cidades Invisíveis*, Calvino utiliza uma prosa que evoca uma sensação de sonho paradoxal, onde o real e o imaginário se entrelaçam de forma intrincada. A sua narrativa caracteriza-se pela experimentação formal, pela utilização de múltiplas camadas estruturais e por uma linguagem rica, profundamente simbólica, capaz de instigar no leitor sentimentos de desejo, pertença e curiosidade.

Considera-se também que o estilo narrativo de Calvino é de natureza metafísica e, ainda que o termo metanarrativa possa suscitar debate, crê-se que se adequa à descrição da sua obra. Calvino rompe frequentemente com as convenções narrativas tradicionais, introduzindo uma dimensão temporal que envolve o leitor numa experiência de quarta dimensão: o tempo da vivência narrativa. Este processo convida o leitor a dialogar com a obra, levando-o a questionar não apenas

a sua própria realidade, mas também a estrutura literária em que esta é enquadrada. A maneira como as histórias são articuladas transcende o contexto narrativo; a narrativa é também uma reflexão consciente sobre o próprio ato de narrar. Cada história contada é, simultaneamente, uma meditação sobre o contar de histórias. Assim, o leitor não é apenas um observador passivo, mas torna-se um participante ativo na construção do significado, sendo constantemente convocado a uma análise crítica dos mecanismos da literatura, como Eco refere em “Estrutura Ausente”, digamos que “[a]⁴ mensagem como forma significante surge como que vazia, à qual se podem atribuir os mais diferentes significados.” (Eco. 1997 p.46)

A escrita de Italo Calvino é marcada por um lirismo subtil que confere aos seus textos uma qualidade quase visual. A sua prosa é viva e descritiva, repleta de imagens que despertam os sentidos através do uso hábil de metáforas e comparações, “pintando” cenários vívidos e complexos. Estes elementos criam um universo de imagens que transcende o texto e provoca uma resposta emocional intensa no leitor. Esta capacidade de invocar um mundo visual através da palavra escrita constitui um dos pilares fundamentais do seu impacto enquanto narrador.

Com a ascensão das narrativas visuais, especialmente no cinema, na banda desenhada, nas narrativas gráficas, na manga e na arte digital, a transição entre a narrativa escrita de Calvino e as narrativas visuais torna-se particularmente evidente e passível de interpretação e reinterpretação. Tal como Calvino explorou a interseção entre o real e o imaginário na sua obra, também as narrativas visuais procuram essa fusão através de composições que podem oscilar entre o figurativo e o abstrato. A estética visual, aliada à força narrativa, permite construir lugares que comunicam emoções e histórias sem a necessidade de recorrer a uma estrutura linear ou tradicional. A influência de Calvino é visível em diversas obras visuais que desafiam convenções e convidam à interpretação livre.

Um aspeto particularmente relevante na narrativa visual é a sua capacidade de sintetizar a complexidade do texto literário em imagens. No nosso caso, através da ilustração, procuramos combinar signos e ícones de modo a transmitir significados que na literatura, exigiriam páginas de descrição. A arte visual tem o poder de congelar momentos, emoções e atmosferas, muitas vezes provocando no observador uma resposta imediata e intrínseca, distinta daquela que é suscitada pela palavra escrita.

⁴ Parêntesis retos nossos

É precisamente esta dimensão que a prosa de Calvino oferece ao artista e ilustrador, raramente se limita a narrativas diretas, abrindo espaço para a multiplicidade de interpretações, tal como sucede nas narrativas visuais. A ligação entre a representação visual e a abstracção cria um território onde a compreensão da mensagem surge mais como um ato de intuição do que de interpretação lógica, estabelecendo uma comunicação profunda e imediata entre obra e observador

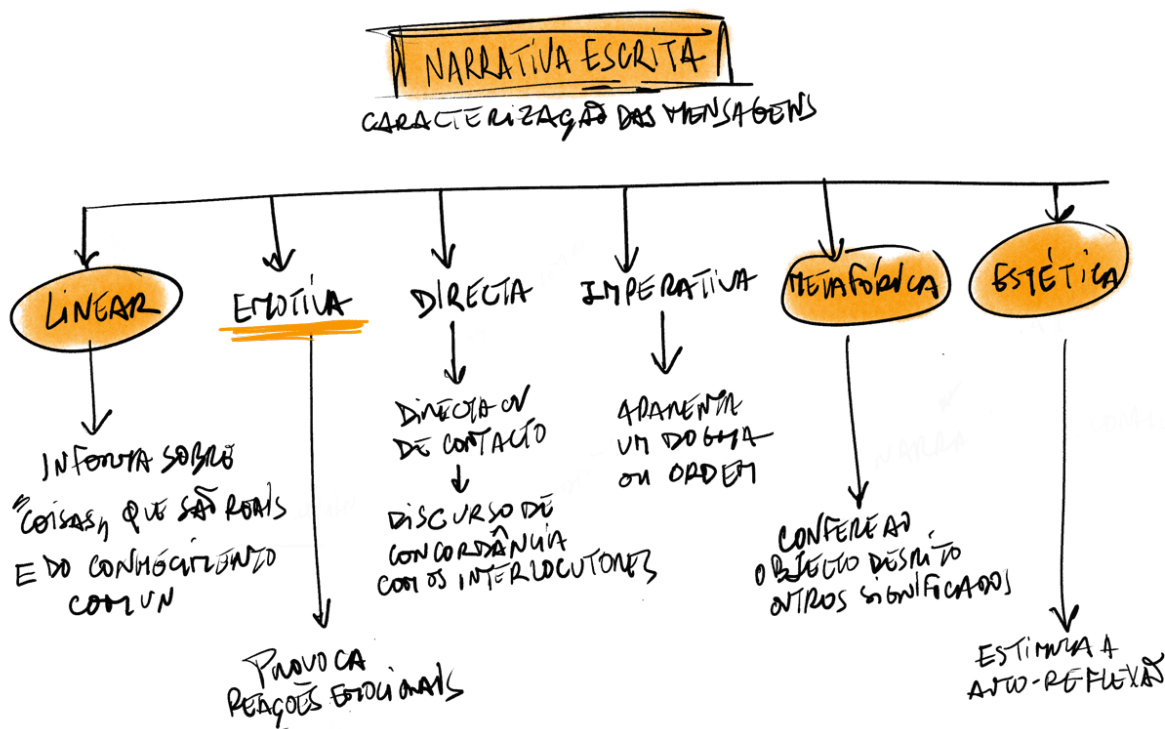


Figura 3 | Diagrama | Características da Narrativa Escrita

A narrativa visual possui também a característica de ser multimodal, uma dimensão particularmente evidente nas interações contemporâneas proporcionadas pelas novas tecnologias, como os jogos digitais e as experiências de realidade virtual ou aumentada. Estes formatos oferecem aos visitantes e leitores experiências interativas, configurando novas formas de absorção e envolvimento narrativo. Dentro da lógica calviniana, onde a participação ativa do leitor é fundamental, estas novas modalidades ampliam ainda mais a interação entre obra e observador.

Na narrativa visual contemporânea, em particular, dissolvem-se os limites tradicionais entre autor e leitor, convidando-se o observador a tornar-se parte integrante do processo narrativo. Esta dinâmica não só democratiza o acesso e a vivência da narrativa, como expande as

possibilidades de interpretação e compreensão, oferecendo um campo mais aberto e plural de significados.

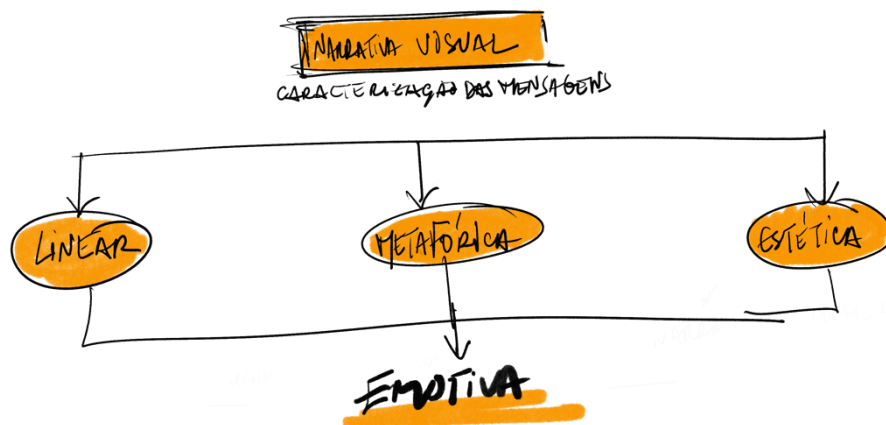


Figura 4 | Diagrama | Características da Narrativa Visual

Neste contexto, reconhecemos ser precisamente nesta interconexão entre as narrativas escritas de Calvino e as narrativas visuais contemporâneas, baseadas na obra em estudo, que se revela uma reflexão sobre a evolução da prática narrativa num mundo cada vez mais dominado pelos fatores de comunicação visual. Enquanto Calvino explorou o potencial da palavra escrita para evocar a imaginação, as narrativas visuais contemporâneas alcançam esse objetivo através da força da imagem. São duas formas de arte que procuram, cada uma à sua maneira, capturar a complexidade da experiência humana, revelando, em última análise, a universalidade da palavra e da narrativa. Quer seja através da literatura e, em particular, da obra de Calvino, quer através da construção de narrativas visuais, o objetivo permanece o mesmo: permitir que o observador/leitor, ao submeter-se à experiência da exploração, reconheça a riqueza e a profundidade que a arte de narrar encerra, independentemente do formato que a suporta.

Apesar da existência de seis versões ilustradas d'*As Cidades Invisíveis*, em que constam todas as cinquenta e cinco cidades, apenas encontramos dados suficientes para analisar duas delas, uma vez que as restantes quatro edições se revelaram de difícil acesso, não permitindo uma recolha adequada de referências. Por este motivo, optou-se por centrar a análise naquelas cujos elementos documentais garantiam uma base coerente e consistente, capaz de sustentar uma leitura concreta, analógica e demonstrativa do conceito de livro ilustrado.

1.3 Livros Ilustrados d'*As Cidades Invisíveis*

As ilustrações de todas as cinquenta e cinco cidades que compõem os nove capítulos do livro apenas surgiram aquando da comemoração do 50º aniversário do lançamento da obra original, apesar de ao longo dos anos diversos artistas e editores terem realizado edições especiais desta. Nestas edições surge a intenção de descrever a essência das cidades imersivas através do desenho, ilustração, design gráfico e outros recursos visuais. O caráter poético e misterioso das cidades oferece-nos inúmeras possibilidades para abordar a obra de diferentes maneiras e utilizando as mais variadas técnicas. A fragmentação das cidades, que são simultaneamente concretas e abstratas, torna o livro o formato ideal para explorar a multiplicidade de leituras que *As Cidades Invisíveis* possibilita. O livro de artista permite que o leitor não "leia" apenas as cidades, mas as possa fruir visualmente, com o design e a ilustração a adicionarem uma nova camada à narrativa, oferecendo-se essa como ferramenta para interpretação do texto.

Cada cidade é uma metáfora para um diferente aspeto da condição humana. As descrições de Calvino são uma exploração da subjetividade, onde cada espaço descrito representa um estado emocional ou uma fase da vida. Calvino transforma a cidade num labirinto de significados, onde o leitor é convidado a percorrer suas próprias experiências e emoções. A relação entre as cidades e o crescimento individual, a formação do Eu, é central na obra. Cada cidade mostra não apenas uma paisagem física, mas também um espaço de reflexão e autodescoberta. A cidade de *Zaira*, por exemplo, é descrita como um lugar onde o passado e o presente se entrelaçam, simbolizando a memória e a identidade. Assim, as cidades de Calvino são um palco onde nos podemos confrontar com as suas próprias narrativas e, conseqüentemente, encontrarmo-nos nelas.

A transformação da narrativa escrita para a visual é um aspeto significativo na análise d'*As Cidades Invisíveis*. Neste caso, a semiótica, como estudo dos signos e significados, é essencial para entender como Calvino constrói sua narrativa. Cada cidade pode ser vista como um signo que evoca múltiplas interpretações, permitindo ao leitor construir imagens mentais que vão além do texto.

1.3.1 As Cidades Invisíveis, edição da Companhia das Letras (2012)

A primeira edição completamente ilustrada d'*As Cidades Invisíveis* surge em 2012 em Itália, pela mão de Matteo Pericoli. A mesma está também editada em português, pela Companhia das Letras, no Brasil. É um livro de 208 páginas com ilustrações em dupla página, possuindo uma ilustração por capítulo, numa publicação em capa mole. Durante as comemorações dos 50 anos do lançamento da obra de Calvino surgiram múltiplas obras ilustradas relevantes, num total de seis publicações, de entre as quais destacamos duas abaixo.



Figura 5 | Cidades Invisíveis ilustradas por Matteo Pericoli

1.3.2 As Cidades Invisíveis, edição de Mariner Books (2015)

Em 2022, esta edição de capa rígida, ilustrada por Karina Puente, é sem dúvida uma obra inegável qualidade estética, onde a ilustradora, arquiteta de formação, estabelece com esta narrativa uma linguagem fundamentalmente gráfica, utilizando apenas em três cores — preto, branco e dourado. A utilização do preto como fundo permite destacar os dois planos que o antecedem, um primeiro a branco e o segundo a dourado. A respeito desta edição, salienta-se ainda a nota de prefácio escrita pelo vencedor do Prémio Pulitzer, Antony Doerr, “Com as cidades, é como com os sonhos: tódo imaginável pode ser sonhado”, onde a linguagem utilizada é acessível e de decodificação fácil.

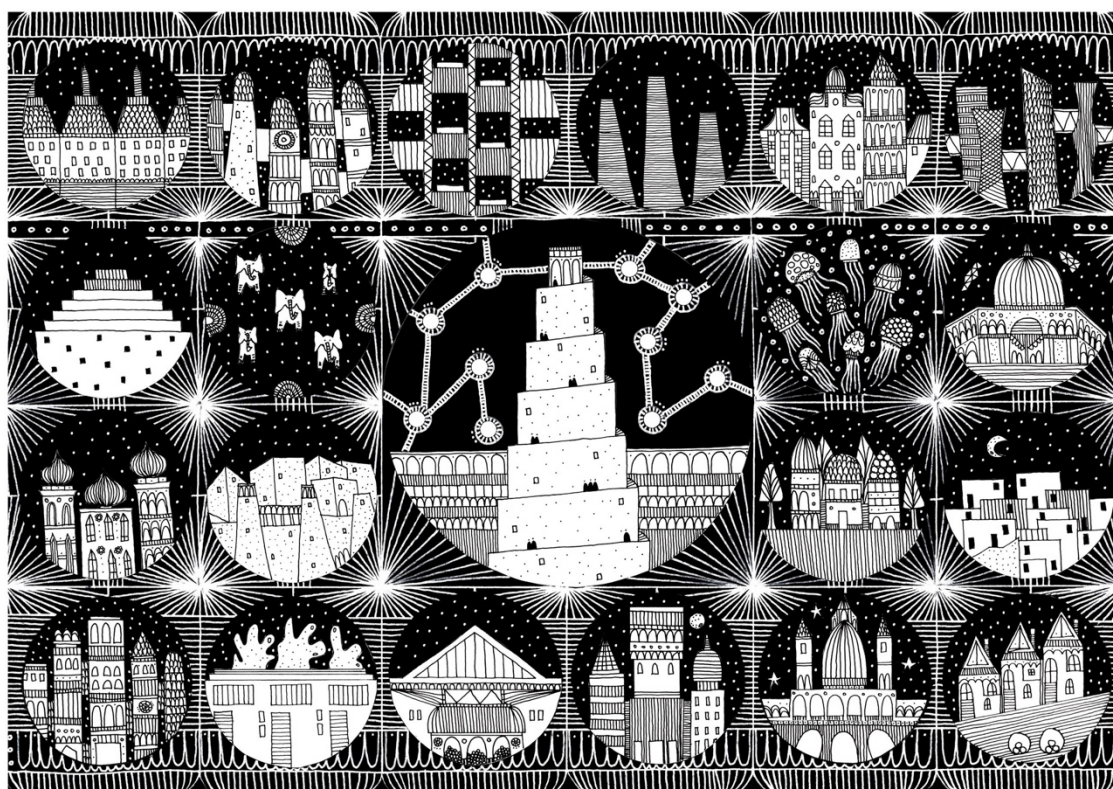
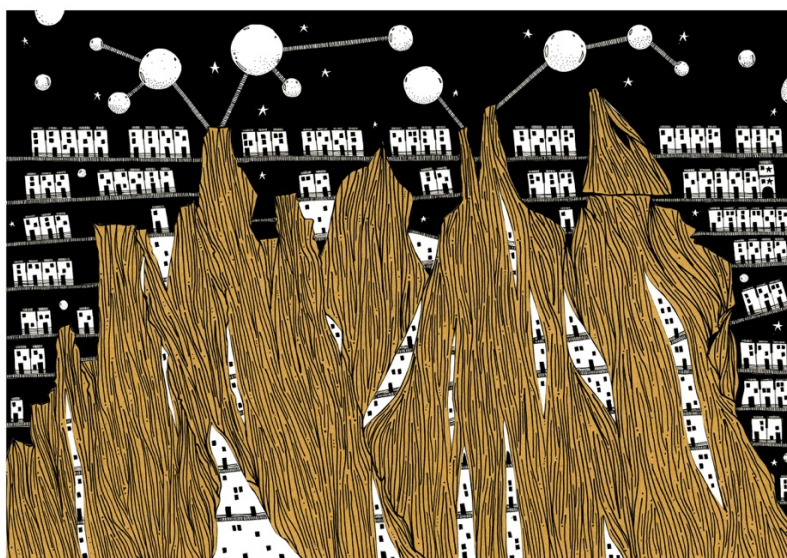


Figura 6 | Cidades Invisíveis ilustradas por Karina Puente

1.3.3 *As Cidades Invisíveis*, edição de Folio Society (2015)

A edição foi publicada pela Folio Society e conta com uma nota introdutória de Jeanette Winterson, acompanhada de magníficas ilustrações de Dave McKean. Trata-se de uma edição de luxo, impressa em papel marmoreado e com acabamentos a folha de ouro. Esta edição de capa dura, com caixa de proteção, combina uma estética ancestral com a prosa filosófica de Italo Calvino, criando uma ligação simbólica entre tradição e reflexão contemporânea. No prefácio, Jeanette Winterson encoraja o leitor a explorar as questões deixadas em aberto por Calvino e a reconhecer o valor intemporal da sua escrita, que nos transporta de um mundo imaginário para uma realidade em constante processo de evolução.



Figura 7 | *Cidades Invisíveis* ilustradas por Dave McKean

Nas linhas seguintes, apresenta-se uma análise comparativa, elaborada de forma visual, que permite confrontar as diferenças de linguagem estabelecidas entre os dois autores anteriormente referidos e as ilustrações propostas no âmbito deste projeto. Por um lado, é possível observar o rigor gráfico da linguagem de Karina Puente, na edição da Mariner Books, e, por outro, as ilustrações de Dave McKean, que evocam realidades distópicas e futuristas, ancoradas num imaginário fantástico. No nosso caso, optou-se pelo recurso a diferentes formas de expressão consoante os temas analisados, ajustando a linguagem visual à significação proposta em cada grupo de cidades.

Importa salientar que, à data da construção destas ilustrações, não tínhamos ainda tomado contacto com estes outros trabalhos ilustrativos, tendo apenas tomado conhecimento deles no decorrer desta investigação. Após uma análise atenta a estas duas edições que, do ponto de vista crítico e estético, consideramos as mais relevantes tanto em termos editoriais como artísticos, constata-se que, apesar das distintas abordagens, existem símbolos e signos cuja significação se mantém entre os diferentes projetos. Esta aponta a uma certa universalidade compreensiva — perceção e interpretação — da narrativa de Calvino, que sustenta a. nossa visão de globalidade sobre o sentido e o significado que ela mesma representa (objetividade-subjetiva).

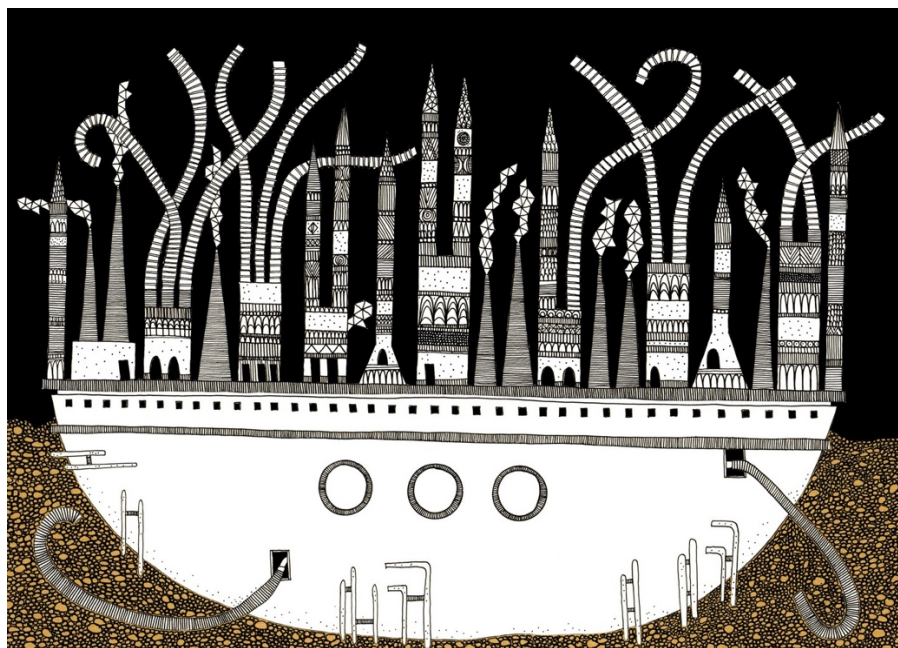


Figura 8 | Karina Puente, Despina, Mariner Books



Figura 9 | Ilustração de autor, Despina, Casulos, Projeto Mestrado



Figura 10 | Dave McKean, Fedora, Fólío Society



Figura 11 | Ilustração de autor, Fedora, Casulos, Projeto Mestrado

A interpretação, também explorada por Stuart Hall, é igualmente central para esta abordagem. Em *Cultura e Representação*, Hall afirma: "[a] representação envolve a construção de significados, que estão sempre ligados e dependentes dos contextos sociais e históricos"⁵ (Hall. 1997. pp.18-19). Por outro lado, Eco defende que a interpretação dos signos não é universal, mas moldada por fatores socio-históricos, alinhando-se assim com as propostas de Hall sobre a multiplicidade dos significados. É importante salientar que a obra semiótica de Eco não se limita à análise de textos, mas inclui também a análise de práticas culturais e de todas as construções que visam comunicar, sendo este o enfoque principal deste projeto de transposição visual da narrativa de Calvino. Stuart Hall propõe uma compreensão dinâmica da representação, indicando que é um processo ativo e dinâmico, onde os significados são construídos e reconstruídos em contextos variados. Este conceito resume de forma precisa a abordagem construtivista de Hall sobre o processo de representação. O autor argumenta que a representação não é um reflexo passivo da realidade, mas sim um processo ativo e dinâmico de produção de significados. Estes significados são continuamente construídos e reconstruídos através da linguagem e da cultura, sendo influenciados por contextos sociais, históricos e culturais. Assim, a representação é vista como um processo em constante evolução, no qual os significados são negociados e reinterpretados conforme os contextos variam. Escreve:

A representação é a produção de sentido através da linguagem. [...] É a ligação entre conceitos e linguagem que nos permite referir-nos quer ao mundo 'real' dos objetos, das pessoas ou dos acontecimentos, quer mesmo aos mundos imaginários dos objetos, das pessoas e dos acontecimentos fictícios. (Hall. 1997. p.18)

⁵ parêntesis retos nossos

CAPÍTULO 2 - Uma Análise Semiótica às ilustrações de *As Cidades Invisíveis*

As Cidades Invisíveis é um dos exemplos literários mais ricos e complexos do século XX. Italo Calvino através das descrições que realiza de cada uma das cidades imaginadas, apresenta um diálogo entre os dois protagonistas, em que Polo materializa as cidades que teria visitado na sua viagem pelo império do grande Khan. Cada uma das cidades descritas é uma metáfora para ideias sobre a humanidade, o tempo, a memória, a arquitetura, o desejo e as relações interpessoais. A estrutura da obra fragmentada é rica em metáforas e imagética, o que conduz a múltiplas interpretações, para a exploração em livros de artista.

A cultura opera como mediadora entre o visível e o invisível, entre o dito e o silenciado. Se com a semiologia, o campo de análise permite, pelas características que esta possui, um carácter interpretativo mais amplo, a semiótica, ao contemplar o objeto em estudo através de uma categorização mais reduzida dos elementos em análise, torna-se mais rigorosa. A análise semiológica é tão subjetiva e por vezes até contraditória, que nos obriga a formar opções, e até, excluir conteúdos” (Eco. 1997. p. XVIII)

Neste contexto de constante tensão entre presença e ausência, entre matéria e ideia, importa para introduzir uma reflexão em torno da dimensão simbólica da imagem. Assim a obra de Adrian Frutiger, *Sinais & Símbolos: Desenho, Projeto e Significado* (1999), oferece igualmente uma perspectiva fundamental para compreender como os signos visuais, mesmo na sua forma mais reduzida, carregam valores implícitos que ultrapassam o plano meramente gráfico. A transição da imagem simbólica para o sinal simbólico, abordada por Frutiger, está patente na estrutura visual dos livros de artista aqui apresentados. Este enquadramento teórico permite aprofundar o entendimento das escolhas gráficas e conceptuais que integram estas obras, principalmente na escultórica, sobretudo no modo como o vazio se torna espaço de projeção simbólica. Após o que se propôs uma leitura cruzada entre o pensamento de Frutiger e a construção do livro de artista enquanto território entre o tangível e o invisível.

2.1 A Dimensão Simbólica numa obra visual: entre o invisível e o tangível

O simbólico corresponde à presença de um conteúdo que ultrapassa o visível imediato e que, inscrito nas formas, conecta a realidade sensível com esferas invisíveis da cultura, da religião e da subjetividade. Ao observarmos imagens antigas ou contemporâneas, de objetos ornamentados

a obras de arte, nem sempre a leitura é evidente, o seu significado é frequentemente intuído, não declarado. Este “conteúdo simbólico” referido por Frutiger, é, nas palavras do autor, “um valor implícito, um intermediário entre a realidade reconhecível e o reino místico e invisível da religião, da filosofia e da magia” (Frutiger. 1999. p. 204).

Nesta lógica, o artista ou artesão torna-se um mediador entre o mundo tangível e o invisível. No passado, a própria prática artesanal era vista como “milagrosa”, e quanto mais perfeita esteticamente fosse a obra, mais idolatrado se tornava o seu valor simbólico. A este propósito, Frutiger refere o Ícone como o exemplo máximo: “a sua beleza, frequentemente estilizada, visa revelar inteiramente o conteúdo simbólico e inspirar o observador” (ibidem).

Por outro lado, a evolução da imagem simbólica para o sinal simbólico mostra uma tendência no sentido da simplificação. A cruz cristã é um exemplo paradigmático: seja na forma elaborada de um retábulo barroco, seja em dois paus amarrados na parede de um abrigo, o conteúdo simbólico é reconhecido, a fé permanece intacta. A figura cede espaço ao sinal, mas o poder simbólico mantém-se e “embora a imagem tenha sido reduzida a um simples sinal, a expressividade simbólica permanece absolutamente idêntica” (Ibidem p. 205).

Frutiger alerta ainda para o uso ambíguo do conceito de símbolo. Muitas vezes designamos como “símbolos” sinais técnicos ou científicos que, de facto, pertencem ao domínio da codificação e não do simbólico. Ao contrário, os símbolos verdadeiros revelam-se no modo como despertam sentidos implícitos e ativam camadas inconscientes no observador; leia-se: “os vários níveis de valores simbólicos não dependem [...] da perfeição da forma externa, mas da disposição interna do observador de depositar sua convicção e sua crença num objeto de meditação” (Ibidem).

Esta perspetiva oferece um alicerce teórico relevante para pensar o livro de artista como um artefacto simbólico, onde forma e conteúdo se entrelaçam para sugerir mais do que mostram. As escolhas gráficas, recortes, tipografia e materiais, tornam-se equivalentes aos ícones simbólicos da tradição: pontos de passagem entre o visível e o que se quer dizer sem dizer. Os livros de artista, tal como descrito neste capítulo, não são apenas uma leitura da obra de Calvino, mas um exercício de reflexão entre o tangível e o imaterial.

2.2 A semiótica como chave interpretativa

A semiótica foi uma chave essencial para a interpretação e compreensão do diálogo entre o cheio e o vazio que permeia *As Cidades Invisíveis*, mas também da própria linguagem visual e

escrita. O recorte da página surge como metáfora daquilo que não é dito, mas que pode ser compreendido e decodificado; já o espaço em branco contém possibilidades e significados latentes. Neste sentido, convida-se o leitor/observador desta obra a preencher esse vazio com as suas próprias percepções e interpretações, tornando-se parte ativa deste processo de significação.

As ilustrações, a tipografia e a disposição dos elementos no espaço da página transformam a leitura numa experiência interdimensional o que permite uma análise aprofundada dos sinais utilizados nas narrativas visuais, como as imagens, os ícones, as cores, as formas e o arranjo espacial, desvendando elementos e de que maneira estes estão organizados e combinados para transmitir imagens e criar significados.

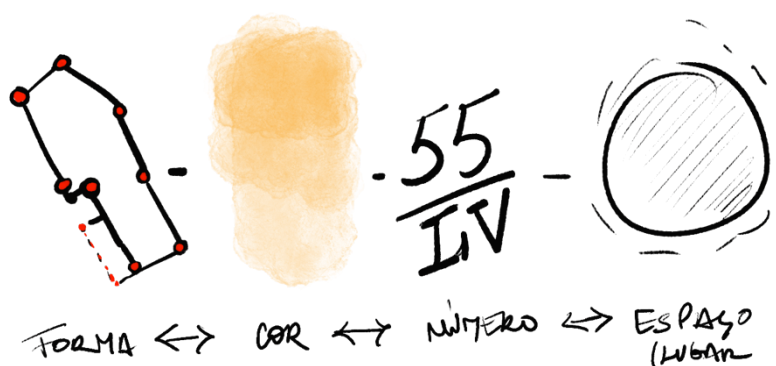


Figura 12 | Estrutura base da semiótica de Umberto Eco

A semiótica possui as ferramentas necessárias para interpretar as narrativas visuais, possibilitando a identificação de padrões e temas subjacentes às relações simbólicas entre os elementos visuais, o que se torna relevante para a compreensão das formas na arte visual, no cinema, na publicidade ou no design gráfico e, neste caso, na elaboração e leitura do livro de artista. Para além disso, a semiótica permite ainda investigar a intertextualidade e, assim, compreender como os elementos visuais fazem referência a obras ou a contextos culturais, o que se torna fundamental para entender as narrativas visuais e a forma como estas dialogam umas com as outras e as influenciam ou são por elas influenciadas. Compreender a cultura visual numa sociedade inclui conhecer os seus valores, crenças, normas e estilos estéticos, pois “a nossa comunicação está dominada de forma maciça de códigos, social e historicamente determinados.” (Eco. 1997. p. XX)

É importante estar por dentro dos contextos culturais específicos, assim como é relevante o desenvolvimento de narrativas transmedia que se estendem por diferentes meios de comunicação, possuindo um quadro teórico suficientemente esclarecedor que desempenhe um papel fundamental na compreensão da mutação da narrativa escrita para a visual, como ferramentas analíticas possuidoras de conceitos que permitam estudar, e interpretar a linguagem visual e as relações que estas têm com outras formas de comunicação.

Por forma a enriquecer o espaço visual que é o livro, é necessário explorar estes campos, contribuindo para uma compreensão mais profunda da experiência humana e da interação que estes possuem com as narrativas visuais. Um bom conhecimento sobre como utilizar a perceção visual ajuda a entender como os outros percebem e interpretam as informações visuais. Este processo deve ser estudado com atenção em relação às memórias e ao reconhecimento de padrões e emoções evocadas pelos estímulos visuais. De acordo com Eco:

Os limites dentro dos quais a linguagem fala por nosso intermédio, significa não nos engradecermos com as falsas efusões do espírito criador, da fantasia, livre de obras, da palavra pura. Que comunica por força própria e pasma-se por magia. (Ibidem. p. XVIII)

Umberto Eco, na sua crítica à obra *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, incluída em *História da Terra e dos Lugares Lendários* (2013) refere a complexidade e a riqueza semântica da narrativa. Eco observa como Calvino transforma a cidade num labirinto de significados. Cada cidade narrada ao Kublai Khan não reflete apenas aspetos físicos, mas incorpora estados emocionais e sociais. Para Eco, as cidades imaginárias de Calvino são metáforas que permitem ao leitor explorar temas relacionados com a memória, a identidade e a experiência individual. Eco destaca ainda que o texto de Calvino não se limita a uma descrição urbana, mas constitui um convite à reflexão sobre a condição humana e a subjetividade do Eu leitor.

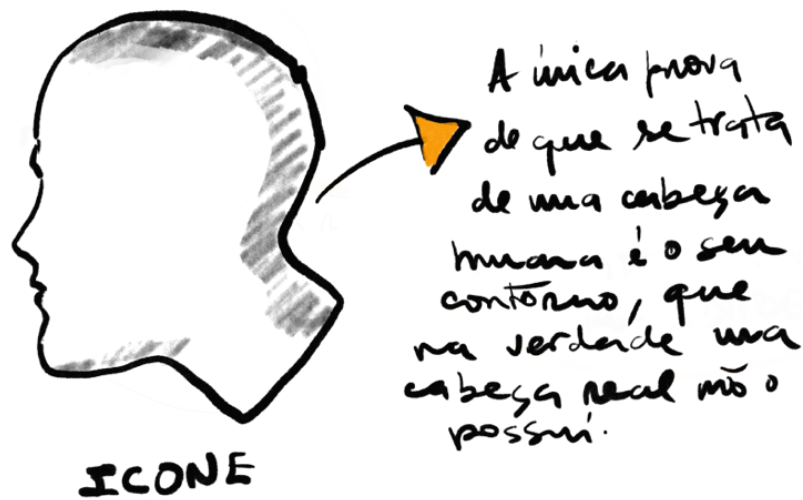


Figura 13 | Ícone - Identificação dependente do grau de abstração do observador. Cabeça Humana, Real? Escultórica? Ou simples desenho?

Na sua leitura, Eco desafia as abordagens tradicionais de análise narrativa ao valorizar a existência de um conteúdo subjacente que orienta o leitor para a construção ou decodificação de significados, mesmo quando a narrativa apresenta uma “estrutura ausente” (Eco. 1968). Este conceito, embora não explicitamente formulado, conduz o leitor e, no contexto deste projeto, o artista, a preencher a narrativa com a sua interpretação.

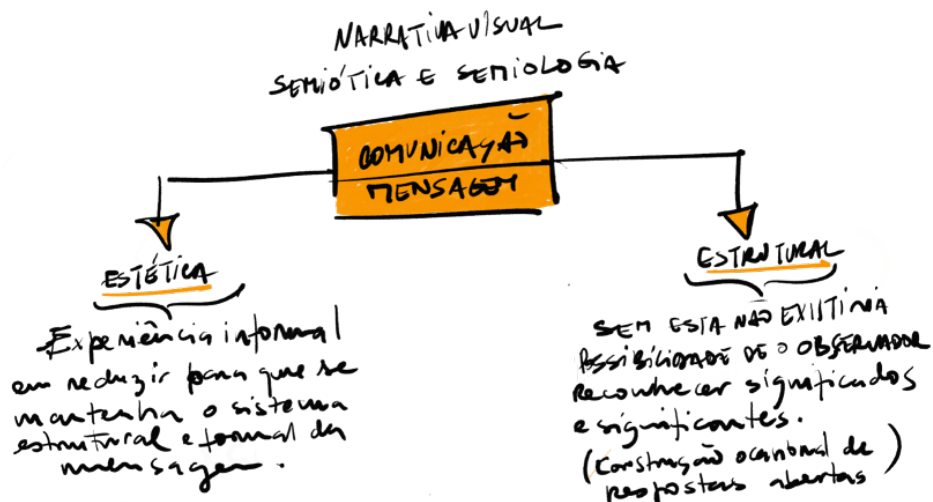


Figura 14 | Esquema da representação da mensagem através da semiótica e semiologia

Assim, como Eco sugere, há uma interatividade entre leitor e narrativa, em que o leitor passa a desempenhar um papel ativo na construção dos significados, gerando interpretações únicas. Esta perspectiva remete também para Roland Barthes, que nas suas obras sobre estruturalismo linguístico e literatura defende que uma narrativa possui infinitas possibilidades de validação, uma vez que existem múltiplos significados. No caso de Eco, esta multiplicidade de significados é sugerida pela leitura em “múltiplas camadas” ou em cruzamento, tal como Calvino propõe em *As Cidades Invisíveis*. Assim, a análise não deve centrar-se apenas nos significados explícitos, mas procurar também as convenções e condicionantes culturais e sociais que influenciam a estrutura da narrativa. E, para quem procura representar visualmente essa mesma narrativa, como neste projeto, este método de análise permite explorar diferentes níveis de significação, enriquecendo a interpretação e materialização da obra.

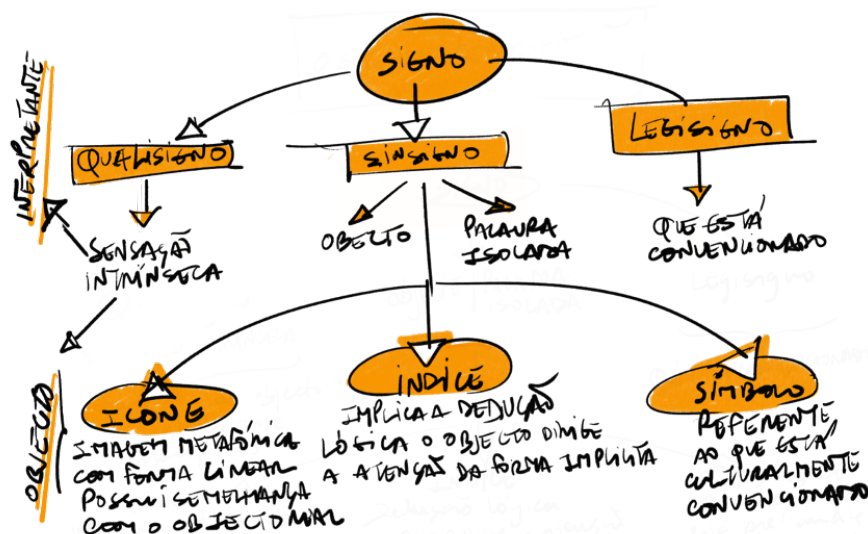


Figura 15 | Diagrama de o signo na Representação Visual

A intenção demonstrada através do ato artístico, neste caso, a ilustração, respeita a estrutura textual de Calvino, permitindo representar diferentes níveis de interpretação numa obra figurativa e aberta a múltiplas leituras.

A semiótica, nos seus fundamentos, tem em Umberto Eco um dos seus principais sistematizadores. Em *Tratado Geral de Semiótica* (1976), o autor propõe uma estrutura crítica e analítica da significação, articulando conceitos que ligam as diversas correntes da disciplina. Eco segue a classificação dos signos em ícones, índices e símbolos, proposta por Peirce, considerando esse que: "[o] signo é algo que representa outra coisa para alguém, dependendo da sua capacidade

de interpretação e dos códigos que possua”⁶ (Peirce, 1931). Esta definição amplia a compreensão do signo como elemento dinâmico na comunicação, sujeito a múltiplas interpretações consoante o contexto. Neste sentido Eco apropria-se também do conceito de semiose, isto é, o processo pelo qual um signo gera significado, defendendo que a interpretação não pode ser isolada do contexto nem das relações sociais que influenciam a leitura dos signos. Este olhar dinâmico é essencial para uma análise semiótica que pretenda ultrapassar a mera interpretação individual e se queira inscreve nos contextos culturais e sociais.

No *Tratado Geral de Semiótica*, a visão de Eco aponta essencialmente à necessidade de se compreender o signo integrando-o nos seus contextos sociais e culturais, defendendo que a semiótica é um campo aberto e dinâmico, onde a interpretação é influenciada por múltiplos fatores. Nesta medida, a obra de Eco torna-se, referência central para a análise crítica da cultura contemporânea e, no caso deste projeto, para a metamorfose da narrativa literária em conteúdo visual.

2.2.1 A Semiótica de Eco (na senda de Peirce)

Ao mesmo tempo que, em *Tratado Geral de Semiótica*, estrutura a análise semiótica sob a influência de Peirce através da classificação dos signos, Eco amplia este conceito ao inserir os signos em sistemas de significação moldados pelas práticas culturais e sociais; nos seus termos: "[a] Os signos estão inseridos em sistemas de significação que são moldados por práticas culturais e sociais." (Eco, 1976 p.65-73) Peirce, por sua vez, tinha já introduzido a noção de semiose como um processo contínuo de produção de significados, onde os signos, os interpretantes e os objetos se interligam dinamicamente. Outro autor já referido neste trabalho, Stuart Hall reforça esta mesma abordagem ao sublinhar a "[a] natureza fluida e contextual dos significados", (Hall, 1997. p.46).

"O significado não é inerente às coisas, ao mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática significante – uma prática que produz sentido, que faz os objetos significarem."(ibidem)

A referência a estes autores (entre outros, como Desmedt), faz notar, desde já, a relevância que tiveram para o desenvolvimento deste projeto, apoiando teoricamente a utilização da imagem como forma de representação cultural dinâmica e interpretativa. Estas influências tornaram

⁶ parêntesis retos nossos

possível a construção de um processo de metamorfose visual que, respeitando a profundidade da narrativa literária, a amplia através de uma abordagem sensível, crítica e plural.

A análise semiótica das ilustrações desenvolvidas neste projeto confirma que a construção de significados é um processo dinâmico, relacional e culturalmente situado e foi através dos contributos teóricos destes autores que se tornou evidente como a representação visual não se limita à reprodução de formas, mas é verdadeiramente um espaço aberto à criação de múltiplos sentidos. Para além disso, ao transportar a narrativa de *As Cidades Invisíveis* para o campo visual, este projeto reforça também a ideia de que o observador desempenha um papel ativo na decodificação e reconstrução da mensagem.

A narrativa figurativa aqui proposta emerge não apenas da leitura literária, mas também do entrecruzamento das práticas culturais e das convenções semióticas que moldam a perceção contemporânea. Assim, a utilização da Semiótica Linear, conceito original resultante desta pesquisa de mestrado, enquanto método interpretativo permitiu não apenas dar corpo à complexidade das cidades de Calvino, mas também propor novas possibilidades de leitura, onde o cheio e o vazio, o visível e o ausente, o efêmero e o eterno se entrelaçam de forma indissociável.

2.2.2 A Semiótica Linear

Por “Semiótica Linear” deve entender-se o método de interpretação visual que, partindo dos princípios da semiótica, se adapta de forma dinâmica e flexível à construção de narrativas visuais.

Diferentemente dos sistemas rígidos de análise, a Semiótica Linear orienta-se pela relação direta entre os signos, as emoções e as memórias evocadas por cada tema ou narrativa. Este método não procura a construção de uma linguagem visual universal ou fixa, mas sim a criação de composições que emergem intuitivamente da leitura, da experiência e da vivência emocional do texto. Assim, a Semiótica Linear constitui-se como um fio condutor que integra análise crítica e liberdade criativa, permitindo que a representação visual reflita a complexidade simbólica e afetiva da obra de referência.

Através deste processo, assume-se que toda a representação é, inevitavelmente, uma prática cultural viva, em constante metamorfose, um convite contínuo à reflexão sobre a experiência humana, individual e coletiva, nos seus múltiplos contextos e temporalidades.

A partir dos conceitos da semiótica de Peirce e Saussure, é possível analisar a interação entre os signos presentes no texto e os signos visuais utilizados nas ilustrações. Aqui, este argumento foca-se no facto de a relação entre texto e imagem não ser meramente ilustrativa, mas sim dialógica; a imagem reinterpreta e amplia a narrativa, criando sobretudo formas de leitura. Esta relação entre signos verbais e visuais articula-se também com a ideia de leitura codificada e polissemia, conforme analisa Martine Joly, ao referir que "a leitura da imagem é condicionada por uma pluralidade de códigos" (Joly. 2007. p. 84), o que reforça a abertura interpretativa proposta por Calvino e explorada nas minhas ilustrações.

O primeiro capítulo responde, assim, à pergunta de investigação ao demonstrar que as relações semióticas entre a narrativa em estudo e as ilustrações produzidas estão alocadas na transposição de signos, através da ampliação da experiência narrativa e na criação de um espaço de interação entre literatura e artes visuais.

Ao criar as ilustrações para as cinquenta e cinco cidades, procurou-se de acordo com o conceito exposto de "Semiótica Linear" não apenas representar formas ou símbolos, mas construir uma narrativa visual que dialogue com a complexidade da obra de Calvino. Cada cidade revela traços de um sistema dinâmico, onde os signos não apenas comunicam ideias, mas também evocam memórias, sentimentos e estados de espírito. A semiótica, longe de buscar uma linguagem visual universal, adapta-se às nuances específicas de cada cidade, privilegiando a emoção e as múltiplas camadas de significado despertadas pela leitura. Esta abordagem reflete um equilíbrio entre liberdade criativa e rigor analítico, permitindo que as ilustrações se tornem uma extensão visual da narrativa de Calvino. Mais do que representar cidades como espaços físicos, as imagens permitem ao observador vivenciar as suas atmosferas.

Aplicando um sistema semiótico linear, foi possível ultrapassar as limitações de metodologias rígidas, ligando a imagem diretamente às emoções e memórias que cada cidade desperta, tanto nos leitores da obra como nos observadores das ilustrações. Importa referir que esta ferramenta não foi utilizada com a intenção de criar uma estrutura rígida de análise para as obras criadas, mas sim como um sistema flexível, capaz de se adaptar às diferentes dimensões narrativas que se procurou representar. Sem reivindicar metodologias de análise já amplamente estudadas

por autores de referência, denomina-se o método de Semiótica Linear, como um conceito que surge de uma prática intuitiva e crítica, parte “Semiótica Pura” (Saussure), parte Semiótica Prática (Peirce) e Semiótica Pragmática (Odin).

Para descrever este sistema de forma justa e clara, procuramos demonstrar como, através de uma *praxis* baseada na semiótica como ferramenta, é possível desenvolver conteúdos visuais a partir de obras ou textos literários. Esta abordagem não gera um sistema visual rígido, mas sim dinâmico, adaptado à emoção e às memórias evocadas por cada cidade representada. O processo resulta no desenvolvimento de composições que integram diferentes signos e significados ou na sua individualização, permitindo que a linguagem visual surja diretamente das emoções e sentimentos despertados, e não de uma preocupação em manter uma representação sistemática. Afinal, perguntamos: Seria possível demonstrar felicidade e tristeza de forma idêntica? A própria tentativa de representar emoções complexas usando apenas uma cor ou um símbolo comum seria limitada pelos códigos culturais e pela percepção individual.

As análises semióticas apresentadas nas secções seguintes referem-se a cada uma das imagens produzidas para um dos *livros de artista* que propus realizar. Embora se tenha utilizado uma abordagem que combina diferentes estilos, procurou-se desenvolver uma estética singular, capaz de retratar coerentemente as múltiplas significações de cada tema e, simultaneamente, influenciar o leitor/observador a aproximar-se da verdadeira intenção da mensagem. O uso de um estilo eclético — conceito recorrente em diversas áreas artísticas — revela a convicção de que a liberdade criativa fomenta a valorização da diversidade estética, sendo esta diversidade a chave para uma interpretação mais rica e plural da narrativa calviniana.

2.2.3 A polissemia visual como operação cultural segundo Martine Joly

A leitura de uma imagem nunca é neutra nem absolutamente não mediada, constrói-se a partir de trajetórias culturais, códigos visuais e “escolhas” interpretativas que cada observador aciona a partir do seu repertório simbólico e contextual. Como recorda Martine Joly, “não é a imagem que é polissémica, mas o espectador” (JOLY. 2007. p. 113), isto é, o potencial de múltiplos sentidos está menos na materialidade da imagem do que na atividade interpretativa que ela convoca. Neste sentido, a análise semiótica não procura decifrar uma verdade oculta, mas cartografar os jogos de sentido possíveis num dado horizonte cultural.

Este princípio revela-se especialmente importante na leitura das ilustrações criadas a partir de *As Cidades Invisíveis*, onde o processo de metamorfose visual, entre o cheio e o vazio, entre o literal e o metafórico, exige que se considere a polissemia como um dado estruturante. Como observa a autora, “a leitura global da imagem é uma ilusão” (JOLY, 2007, p. 116), pois o olhar percorre a imagem segundo eixos determinados, quer pela organização da composição, como pelos códigos culturais que estruturam o que é visível.

A polissemia, longe de ser um obstáculo, constitui-se como o motor da leitura crítica, tornando-se campo de exploração hermenêutica e espaço onde o leitor-espectador pode desenvolver percursos singulares. “As imagens não influenciam por si só. São os discursos que delas se servem que podem induzir significações determinadas” (JOLY, 2007, p. 119), o que significa que qualquer análise visual deve considerar o quadro discursivo (institucional, editorial, artístico) em que a imagem se torna pública.

A articulação entre signos visuais e signos culturais pode ser visível através célebre exemplo da publicidade Panzani, analisado por Barthes e retomado por Joly, o que se apresenta como uma simples natureza-morta é, na verdade, uma condensação de códigos culturais. “a italianidade”, estruturando a leitura do conjunto (JOLY, 2007, p. 124). De forma semelhante, as imagens criadas neste projeto não remetem apenas para um conteúdo ilustrado, mas evocam um imaginário que ultrapassa o visível, exigindo uma leitura atenta às operações culturais que tornam os signos reconhecíveis.

Le message linguistique (les mots)



- > Légende en bas (en français)
- > Logo de la marque (inséré dans le naturel de la scène, sur les produits)

Le message linguistique est double :

- Dénotation : le nom de l'entreprise
- Connotation : la sonorité italienne

Figura B | Publicidade da Panzani analisada por Barthes

2.3 Cidades Ilustradas: da narrativa escrita à narrativa visual

A análise semiótica de uma imagem estética e a relação com a obra de Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, oferece uma oportunidade para estudar significados implícitos e a construção de narrativas visuais. As descrições, abaixo permitem uma visualização de uma análise semiótica feita a partir das ilustrações criadas. Estas análises referem-se a uma cidade de cada um dos temas que correspondem a onze desenhos: “As cidades e o Nome”; “As Cidades e a Memória”; “As Cidades e o Desejo”; “As Cidades e os Sinais”; “As Cidades Subtis”; “As Cidades e as Trocas”; “As Cidades e os Olhos”; “As Cidades e os Mortos”; “As Cidades Ocultas”; “As Cidades Contínuas” e “As Cidades e o Céu”. Sendo assim, representativas de todo o grupo de cinquenta e cinco ilustrações criadas para ilustrar este livro.

2.3.1 As Cidades e o Nome, Tema I:

Clarice



Figura 16 | Ilustração de autor, Clarice, Casulos, Projeto Mestrado

“Aos tempos de indigência sucediam-se épocas mais alegres: uma Clarice borboleta sumptuosa nascia da Clarice crisálida miserável (...) materiais edifícios objetos novos; afluía nova gente vinda de fora (...) Não se sabe quando estiveram os capitéis coríntios (...) uma primeira Clarice é crença bem difundida, mas não há provas que o demonstrem; (...) as urnas de mármore poderiam ter sido semeadas com manjerição” (Calvino. 2015, p.117-118)

A primeira ilustração, *Clarice*, apresenta um retrato bifacial que pode ser interpretado em várias camadas, refletindo-se tanto na estética quanto na filosofia subjacente à cidade de Calvino. A figura feminina no centro da composição, caracterizada por uma simetria rigorosa e pela centralidade visual, constitui o ponto de ancoragem do olhar do observador, funcionando simultaneamente como ícone, pelo seu mimetismo formal em relação ao corpo humano, e como símbolo, enquanto representação do arquétipo do feminino que atravessa as cidades calvinianas. Esta presença central é articulada visualmente com uma borboleta de asas abertas, cuja forma se funde com o torso da figura, instaurando uma analogia visual — portanto icônica — com o inseto. Contudo, a borboleta transcende o seu estatuto icônico ao adquirir uma dimensão simbólica, remetendo para a metamorfose, a liberdade e o ciclo da vida, conceitos que estruturam a experiência urbana de *Clarice*.

No plano de fundo surgem representações de novas cidades — as novas *Clarice* — que, embora formalmente reconhecíveis como estruturas urbanas (ícones), se posicionam como símbolos de renovação e memória, enunciando a ideia de que cada cidade contém em si as camadas de outras que a precederam ou sucederão. Esta leitura é ativada progressivamente pelo olhar do observador, que percorre a imagem de forma linear e temporal, segundo a lógica da semiótica linear, em que os significados não são fixos, mas vão sendo construídos pela sucessão e sobreposição de signos no tempo da leitura.

A fusão entre o corpo feminino e elementos naturais, como folhas e ramos que brotam do seu interior, reforça a dimensão simbólica da fertilidade e da regeneração. Tais elementos, ainda que inicialmente reconhecidos como ícones da vegetação, funcionam igualmente como índices de um processo vital e cíclico, sendo sinais de uma transformação interior que se manifesta externamente analogamente à dinâmica da própria cidade descrita por Calvino, onde o novo

emerge do antigo sem o apagar. A cidade, tal como o corpo, é um palimpsesto em contínua reescrita.

A percepção do espaço e do tempo dissolve-se num emaranhado de significados que não se apresenta de modo imediato, mas que se revela por camadas, consoante a progressão do olhar. Esta lógica sequencial, de estrutura linear, favorece uma leitura onde a figura feminina inicial se converte em chave de leitura para os restantes elementos da composição. As urnas dispostas aos seus pés, portadoras dos símbolos de alfa e ómega, exemplificam de forma clara a coexistência entre índices e símbolos: são índices da passagem do tempo e da mortalidade remetendo para o início e o fim, mas também carregam, por convenção cultural, uma carga simbólica associada à espiritualidade, ao eterno retorno e ao destino. A sua localização diante da figura insinua que o corpo da cidade — ou o da mulher — é o lugar onde o tempo se manifesta e se acumula, sendo simultaneamente origem e fim.

A nudez parcial da figura, longe de ser um artifício estético, convoca uma leitura semiótica complexa. Ela é um índice da vulnerabilidade e da exposição inerentes à experiência urbana, mas também um símbolo da plenitude do ser, numa dimensão onde o desejo e a existência se entrelaçam. Este signo, ativado visualmente no imediato, adquire densidade semântica apenas com a progressão da leitura, ilustrando uma vez mais o princípio da semiótica linear, onde o sentido se desenvolve com o tempo de fruição da imagem.

Clarice, enquanto cidade imaginada por Italo Calvino, constitui um espaço onde múltiplos significados se entrecruzam. A sua arquitetura, tal como o corpo ilustrado, prolonga a natureza e articula-se com ela. Esta correspondência encontra eco na composição visual, onde os elementos urbanos e orgânicos não se opõem, mas coexistem, criando um ambiente híbrido entre o natural e o construído. As cidades suspensas no plano de fundo materializam, também elas, esta ambiguidade: são **ícones** de formas arquitetónicas reconhecíveis, mas são sobretudo símbolos da constante renovação da cidade, da sua memória e da sua mutabilidade. Mesmo quando abandonada, Clarice permanece presente, tal como afirma Calvino, cada nova visita é também um regresso, renovado pela experiência do observador.

Tal como nas restantes cinquenta e quatro cidades, também *Clarice* assume o arquétipo do feminino. A sua estética efémera, pautada pela delicadeza e pelo sublime, reflete a ambiguidade

da experiência urbana: lugar simultaneamente de encantamento e de desencanto. A borboleta, que ocupa o eixo axial da composição, sintetiza esse duplo movimento. Como ícone, remete para o mundo natural; como símbolo, transcende-o e afirma-se como representação da metamorfose, da transitoriedade e da reconciliação entre o humano e o não-humano. A sua presença é central não só visualmente, mas também como elemento articulador de toda a rede simbólica da ilustração.

As folhas que emergem do corpo sugerem que a ordem pode surgir do caos citadino, funcionando como índices de uma regeneração simbólica que se dá no seio da própria desordem. A imagem, construída a partir dos mapas e dos significados evocados por Calvino, traduz a complexidade das relações entre figura feminina, natureza e urbanidade, num discurso visual que articula simultaneamente a semiose icônica, a indicial e a simbólica, tal como descrito por Eco, mas que exige, por parte do observador, uma leitura atenta e sequencial, característica da semiótica linear.

Por fim, importa sublinhar que esta ilustração não se limita a representar visualmente a narrativa literária, mas propõe uma continuidade da experiência humana, onde o ato de ver é também um ato de interpretar e (re)significar. O observador não é um mero espectador: o seu olhar é convocado como parte integrante da obra, ativando os signos visuais em diferentes níveis e tempos, permitindo que a sua experiência pessoal amplifique e reconfigure o universo simbólico apresentado. Neste processo, a imagem de *Clarice* torna-se não apenas uma representação, mas uma experiência estética e semiótica em si mesma.

2.3.2 A Cidade e a Memória, Tema II:

Maurilia



Figura 17 | Ilustração de autor, Maurilia, Casulos, Projeto Mestrado

A observar certos velhos postais ilustrados (...) praça com uma galinha no lugar da estação dos autocarros, o coreto da música no lugar do viaduto, duas meninas de sombrinha branca no lugar da fábrica de explosivos (...)Maurilia transformada em metrópole, se comparadas com a velha Maurilia provinciana (...) os velhos postais não representam Maurilia como era, mas sim outra cidade que por acaso se chamava Maurilia como esta. (Calvino, 2015, p. 39-40)

A imagem concebida para *Maurilia* representa um conjunto de postais suspensos, onde fragmentos visuais da cidade emergem como testemunhos de uma memória urbana estratificada. Cada postal funciona enquanto unidade significativa, convocando diferentes tempos e espaços da cidade. Ainda que apresentados como imagens figurativas, estes postais não se limitam à sua dimensão icónica, isto é, à semelhança visual com os espaços urbanos que representam. O seu valor semiótico complexifica-se ao assumirem também uma função simbólica: cada imagem constitui uma projeção cultural e emocional da cidade, incorporando significados atribuídos coletivamente ao longo do tempo. A figura feminina, posicionada ao fundo da composição, estabelece-se como centro visual e semântico da ilustração, e carrega uma dimensão simbólica densa. Representa a cidade enquanto entidade viva e consciente, espelhando as nuances da

identidade cultural, histórica e afetiva que a configuram. A sua presença contemplativa convida à introspeção e remete para uma conceção da cidade como corpo orgânico moldado por experiências e recordações.

A imagem proposta não é, por conseguinte, uma representação neutra ou objetiva. Trata-se de uma construção cultural situada num sistema de significação. A cidade, tal como nos postais representados, é filtrada pela memória de quem a viveu, sendo os elementos visuais mobilizados para evocar experiências passadas e para sedimentar identidades coletivas. Do ponto de vista da classificação semiótica segundo Eco, os postais operam, em primeiro lugar, como ícones pela sua analogia formal com cenas urbanas reconhecíveis. Contudo, o seu verdadeiro valor semântico reside na capacidade simbólica de condensar afetos, histórias e valores. Cada fragmento visual torna-se assim símbolo de um espaço vivido, e a sua suspensão no plano visual da composição acentua a ideia de que a cidade não é uma totalidade unívoca, mas uma multiplicidade de narrativas coexistentes.

No interior dessa multiplicidade, a figura feminina remete para o arquétipo que perpassa as diferentes cidades de Calvino. A sua expressão introspetiva, aliada à disposição dos postais à sua volta, sugere uma relação direta com a memória e a identidade urbana. A sua posição reforça o vínculo entre sujeito e cidade, fazendo da contemplação um ato de rememoração. Esta personagem pode, simultaneamente, ser lida como um ícone pela sua representação naturalista, como índice na medida em que aponta para o papel humano na construção da memória urbana, e como símbolo ao representar a cidade-personagem, aquela que guarda, integra e transforma as histórias do seu povo.

Em *Maurilia*, a cidade não é apresentada como estrutura estática ou como cenário inerte. Pelo contrário, a ilustração propõe uma leitura da cidade através da perceção dos seus próprios habitantes. Os elementos visuais remetem para uma narrativa sensível e relacional, construída pela sucessão de experiências vividas. A lógica da semiótica linear manifesta-se na leitura progressiva da imagem: o observador inicia a fruição pela figura humana e, em seguida, percorre visualmente os postais suspensos, construindo sentido ao longo de um percurso temporal. Cada postal ativa uma recordação, uma possibilidade narrativa distinta, sendo a memória urbana revelada como um fenómeno processual, que depende da temporalidade da leitura e da subjetividade do intérprete. Tal como a cidade de Calvino, também a imagem não se lê de imediato; é necessário habitá-la,

percorrê-la com o olhar, permitindo que os signos visuais revelem camadas sucessivas de significação.

Os postais, enquanto objetos visuais suspensos, funcionam como índices da passagem do tempo e da transformação. A sua disposição remete para a fragilidade e a fluidez da memória, sugerindo que a cidade só pode ser verdadeiramente compreendida por aqueles que a experienciam de dentro. Essa experiência íntima manifesta-se na sobreposição entre memórias individuais e coletivas, constituindo o espaço urbano como um lugar de partilha simbólica. A referência à memória, neste contexto, ultrapassa o registo do passado: é um dispositivo ativo que molda a percepção do presente e projeta a construção do futuro.

A estética figurativa da composição reforça o seu valor como instrumento de comunicação cultural. A cidade é aqui entendida como organismo em constante transformação, cujos significados se reconfiguram consoante o vínculo emocional estabelecido pelos seus habitantes. A imagem, ao integrar signos reconhecíveis e culturalmente partilhados, aciona simultaneamente mecanismos de identificação e de interrogação. Como defende Stuart Hall, os significados não existem isoladamente, mas organizam-se em redes complexas de relações e contextos: “O ponto aqui não é uma coleção aleatória de conceitos, mas sim organizados, dispostos e classificados em relações complexas com os outros.” (Hall, 2016, p. 46-47). Esta citação permite compreender como os signos visuais de *Maurilia* participam de uma gramática simbólica em que a identidade urbana se constitui em diálogo contínuo com os sujeitos que a habitam.

A cidade que se observa em *Maurilia* não é meramente física; trata-se de um espaço relacional, emocional, constantemente reconfigurado pela percepção. A articulação entre o individual e o coletivo manifesta-se na maneira como os habitantes e visitantes inscrevem as suas experiências na paisagem urbana, atribuindo-lhe significados que ultrapassam a sua materialidade. A cidade, portanto, devolve o olhar: ela molda, mas também é moldada pelos laços afetivos e simbólicos que nela se desenvolvem. Esta dinâmica de espelhamento é visível na ilustração, onde a figura humana não é apenas contempladora, mas também depositária das memórias ali representadas.

Assim, a imagem de *Maurilia* propõe ao observador mais do que a contemplação estática de um espaço urbano. Convoca-o a uma leitura participativa, onde os signos se ativam no tempo e

na experiência do olhar. Os fragmentos de cidade, os rostos que os habitam e as histórias que os atravessam entrelaçam-se numa rede de significados que só se completa com a fruição sensível e subjetiva do observador. Tal como a cidade de Calvino, a imagem é, ao mesmo tempo, invenção e memória, lugar e discurso, realidade e projeção simbólica. Ela inscreve-se numa semiótica do quotidiano, onde os objetos visuais — postais, figuras, ruas — se convertem em dispositivos de evocação, transfigurando o ato de ver num ato de (re)construção da cidade vivida.

2.3.3 A Cidade e o Desejo Tema III:

Despina (ver imagem 9 p.36)

“De duas maneiras se chega a Despina: de navio ou de camelo. A cidade apresenta-se diferente a quem vem por terra e a quem vem por mar. (...) as mangas de vento brancas e vermelhas, deitar fumo as chaminés, pensa num navio, sabe que é uma cidade, mas pensa-a como uma nau que o leva para fora do deserto (...) Por entre o nevoeiro da costa o marinheiro distingue a forma de uma bossa de camelo, (...) é assim que o condutor de camelos e o marinheiro veem Despina, cidade fronteira entre dois desertos.” (Calvino, 2015, p. 26-27)

Por se tratar de um tema com maior carga figurativa, optei por uma abordagem mais sintética na representação de *Despina*, inspirando-me na metodologia proposta por Charles Sanders Peirce nos seus estudos semióticos, articulada com os princípios da semiótica visual propostos por Umberto Eco, e considerando a leitura sequencial da imagem segundo uma lógica linear de fruição. Este tema reúne uma riqueza de significados, veiculados através de três componentes fundamentais — ícones, índices e símbolos — que, em conjunto, contribuem para a construção dos sentidos implícitos na imagem e para a ativação de uma leitura estratificada e progressiva.

Tal como refere Peirce, “os signos icónicos não possuem as mesmas características que os objetos que representam, mas apresentam propriedades que os assemelham à realidade percebida; a clareza com que o fazemos depende do nível de código que o interpretante dispõe” (Peirce, 2003). Esta formulação permite compreender a lógica da representação visual adotada na imagem de *Despina*, onde a iconicidade funciona como ponto de partida preceptivo, mas é

rapidamente transgredida por índices e símbolos que exigem um nível interpretativo mais profundo.

O elemento central da composição é um navio, apresentado com traços reconhecíveis que o aproximam da tradição figurativa ocidental. Enquanto ícone, o navio remete diretamente para o universo marítimo, evocando formas visuais familiares associados à navegação e ao comércio. No entanto, esta representação icónica é rapidamente excedida por uma carga simbólica mais densa: o navio surge como metáfora da cidade, um microcosmo flutuante que contém em si múltiplas camadas de memória, experiência e deslocação. Neste contexto, o navio não representa apenas um objecto físico, mas torna-se símbolo de transição, de percurso e de transformação cultural. A sua condição móvel permite pensar a cidade como espaço não enraizado, onde a identidade é constantemente renegociada.

A presença de um camelo, localizado no espaço da composição de modo a estabelecer um contraponto ao navio, introduz um elemento visual com valor icónico imediato e facilmente reconhecido como animal oriundo de regiões desérticas, mas que adquire também um estatuto simbólico, ao remeter para rotas comerciais históricas e para o imaginário do Oriente. A sua inclusão na imagem reforça o cruzamento de culturas e a interligação de geografias distintas, ativando uma rede de significados que vai além da forma representada. O camelo funciona ainda como índice de um passado de trocas e deslocações, sinalizando a presença de civilizações e narrativas longínquas incorporadas na identidade urbana de *Despina*.

A figura feminina que emerge do mar constitui um dos elementos mais significativos da composição, tanto do ponto de vista formal como simbólico. Enquanto ícone, apresenta traços naturalistas que facilitam o reconhecimento imediato da figura humana. Contudo, a sua relação com a água, a sua escala e o seu posicionamento tornam-na numa entidade alegórica: ela representa a cidade de *Despina* enquanto personificação mitopoética do espaço urbano. É símbolo de beleza, mas também de memória e pertença. A sua emergência do mar sugere o nascimento da cidade a partir de forças naturais e culturais em constante mutação. Assim, inicia-se um processo de leitura linear, em que o olhar percorre o plano inferior da imagem até encontrar a figura central, desenhando um movimento que ecoa a ideia de revelação progressiva da cidade.

A composição inclui ainda diversos elementos com função indicial, associados à vida quotidiana e às práticas culturais que estruturam o interior da cidade-barco. O homem sentado, as posições dos corpos e a disposição dos objetos no espaço sugerem relações sociais, interações e modos de habitar. Estes sinais apontam para gestos e contextos não representados diretamente, funcionando como índices da presença humana e das suas rotinas. A água, elemento onnipresente na composição, opera também como índice e símbolo simultaneamente: por um lado, sinaliza a vida, a instabilidade e a fluidez das relações humanas; por outro, simboliza a natureza mutável da cidade, a sua permeabilidade cultural e o seu carácter transitório.

A presença de objetos como a balança, a ampulheta e a cruz contribui para a densificação simbólica da imagem. Estes elementos, inseridos de forma subtil na narrativa visual, remetem para conceitos associados à justiça, ao tempo e à espiritualidade. São signos convencionais, carregados de significados culturais historicamente codificados, e exigem do observador um nível de leitura mais abstrato. A balança, por exemplo, pode ser interpretada como símbolo do equilíbrio entre culturas; a ampulheta, como alusão à temporalidade cíclica da cidade; e a cruz, como referência à dimensão religiosa ou espiritual que persiste no tecido urbano.

Na articulação de todos estes elementos, a imagem de *Despina* reconstrói-se visual, onde diferentes ordens de significação coexistem e interagem. A semiótica linear manifesta-se aqui não apenas no percurso do olhar, mas também na ativação sequencial dos níveis de leitura: da identificação icónica inicial à ativação indicial e, por fim, à interpretação simbólica. O observador não recebe todos os significados de forma imediata, mas é convidado a decifrar e reconstruir sentidos através da fruição do tempo e da complexidade das relações entre signos. A cidade de *Despina* revela-se, assim, como espaço multifacetado, cuja identidade se constrói no cruzamento entre o visível e o invisível, entre o presente e o ancestral, entre o real e o imaginado.

A figura feminina encarna, por fim, essa síntese de forças culturais, históricas e naturais. Ela não representa apenas a cidade: ela é a cidade, simultaneamente corpo, paisagem e memória. A sua presença encerra a composição e prolonga o seu significado, projetando no observador a responsabilidade de a interpretar e, ao fazê-lo, de também a habitar simbolicamente. Esta imagem não pretende encerrar sentidos, mas abrir possibilidades, desdobrando *Despina* como narrativa visual viva, permeável e em transformação.

2.3.4 A Cidade e os Sinais, Tema IV:

Tamara



Figura 18 | Ilustração de autor, Tamara, Casulos, Projeto Mestrado

“uma pegada na areia indica a passagem do tigre, um pântano anuncia um veio de água a flor do hibisco o fim do inverno (...) Estátuas e escudos representam leões golfinhos torres estrelas: sinal de qualquer coisa – sabe-se lá o quê – (...) Da porta dos templos veem-se as estátuas dos deuses representados cada um com os seus atributos: a cornucópia, a clepsidra, a medusa, pelo que o fiel pode reconhecê-los e dirigir-lhes as orações certas (...) os volumes de Averróis sapiência, a pulseira para o tornozelo volúpia. (...) o homem fica logo absorvido a reconhecer figuras: um veleiro (...)” (Calvino, 2015, p. 22-23)

A ilustração da cidade de Tamara conduz o observador a uma reflexão sobre a identidade cultural e histórica do lugar. Tal como propõe Italo Calvino, em Tamara exploram-se diferentes níveis de significação, não apenas nos elementos visuais representados, mas também nos contextos que estes evocam. A imagem não se limita à reprodução de uma paisagem urbana, articula signos visuais que exigem decodificação e transportam a uma rede complexa de leituras.

Na perspectiva semiótica, a figura da mulher, posicionada de forma contemplativa, sugere um papel ativo na apreensão e na crítica do ambiente que a rodeia. Do ponto de vista icónico, ela remete para a figura humana reconhecível; contudo, a sua atitude e expressão conferem-lhe uma dimensão simbólica, fazendo dela uma metáfora da memória cultural e da interrogação sobre a identidade. Na tradição cultural, a mulher é muitas vezes entendida como guardiã de saberes, e neste contexto, a sua postura revela pertença, mas também dúvida, numa tensão que reforça a polissemia da imagem.

Os elementos arquitetónicos da cidade, entre os quais se destaca o barco à deriva com velas desfraldadas, evocam histórias de comércio e transformações culturais que moldaram Tamara ao longo do tempo. Enquanto ícone, o barco é imediatamente reconhecível como elemento náutico; enquanto índice, remete para deslocação, viagem e contacto com o Outro, enquanto símbolo, representa a abertura da cidade a novas influências, a sua permeabilidade e capacidade de reinvenção. A cidade não é aqui representada como um conjunto de edifícios, mas como um conjunto de histórias sobrepostas, onde cada rua ou telhado incorpora fragmentos de memórias vividas.

O contexto cultural reforça a interpretação dos signos presentes na imagem. A interação entre a mulher e um homem de traços árabes introduz uma instância de diálogo intercultural. As roupas, os gestos e as expressões funcionam como índices de uma herança partilhada, que remete para uma convivência entre civilizações diversas. Esta dialética é fundamental para compreender as identidades múltiplas que compõem a narrativa urbana, a cidade, enquanto espaço simbólico, é o resultado de tensões e reconciliações entre tradições distintas. A ilustração não oculta a complexidade deste processo, mas apresenta-o como parte integrante de uma condição onde o passado e o presente se entrelaçam.

A análise da composição não se esgota na fruição visual imediata, constitui um convite à reflexão sobre a memória evocada e a construção contínua do futuro. Assim como a narrativa escrita possui a sua própria hierarquia de significação, também a narrativa visual se organiza em diferentes níveis. Num primeiro nível denotativo, representa-se Tamara, uma mulher que contempla a cidade, num gesto de reflexão sobre o passado e de antecipação do futuro. Num segundo nível, conotativo, a figura feminina transcende a sua função descritiva e torna-se símbolo da identidade e da tradição, uma presença que deve ser preservada, mas também repensada.

É neste ponto que a teoria semiológica de Roland Barthes se revela pertinente. “O mito é uma fala. [...] O mito não é definido pelo objecto da sua mensagem, mas pela maneira como a enuncia: é uma forma, não uma substância.” (Barthes, 1984, p. 181). A mulher que contempla Tamara funciona como um mito visual, representa uma ideologia da preservação e da continuidade cultural, mesmo quando convoca, implicitamente, a necessidade de transformação. A sua presença sintetiza uma tensão entre o que permanece e o que se renova.

Ao mesmo tempo, a semiótica dinâmica de Charles Sanders Peirce permite compreender esta composição como um processo interpretativo em aberto. O significado não se encerra na relação signo-objeto, mas envolve o interpretante, é o observador que atualiza constantemente os sentidos da imagem (Peirce, 1931, Collected Papers).

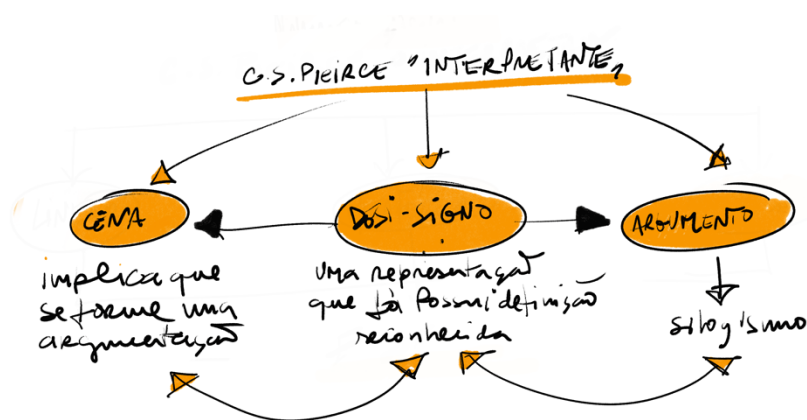


Figura 19 | Esquema teórico baseado na semiótica dinâmica de Peirce, 1931. Collected Pappers⁷

⁷ Esquema teórico baseado na semiótica dinâmica de Peirce, com foco na relação triádica entre signo, objeto e interpretante. Ilustra o processo contínuo de significação e a mediação entre os elementos do signo.

O ato de ver torna-se, assim, também um ato de significar. A imagem de Tamara não existe independentemente do olhar que a percorre, a sua significação é construída de forma processual, no tempo da leitura.

Fundamental na construção desta ilustração, tal como nas restantes obras do tema IV, é a utilização de cores neutras e da técnica do desenho a preto e branco, que confere à imagem um tom nostálgico e introspetivo. Esta escolha estética promove uma leitura mais emocional e reflexiva, orientando o observador para o valor da memória, da herança e da temporalidade urbana. Os signos visuais ligam-se na composição de forma subtil, exigindo uma descodificação atenta que revela a complexidade da experiência urbana.

Neste contexto, a monumentalidade dos arcos e da arquitetura funciona como ícone da herança clássica, estabelecendo um diálogo com a figura masculina, que significa o saber acumulado e a continuidade da tradição. A figura feminina, em contraponto, de aparência contemporânea, manifesta-se como símbolo da atualidade e da possibilidade de mudança. Esta relação entre os dois corpos introduz uma tensão que não se traduz em rutura, mas em continuidade crítica. Elementos como o barco e a balança inscrevem-se numa dimensão simbólica mais profunda, remetem para valores como a justiça, o equilíbrio e a multiculturalidade. Funcionam como signos interculturais, condensando diferentes narrativas numa proposta de harmonia possível.

A composição assume, assim, a forma de um promontório visual, no qual a tradição se manifesta como fundamento, mas também como desafio. A imagem propõe uma articulação entre passado, presente e projeções futuras, através do exercício ativo da memória coletiva. A resistência e a metamorfose dos signos visuais estão inscritas na própria materialidade da imagem, telhados, embarcações e figuras humanas coexistem enquanto ícones carregados de códigos culturais, mas sujeitos a reinterpretação constante, em função das mudanças sociais, políticas e históricas.

A ilustração de Tamara não apresenta uma visão estática da cidade, mas um espaço simbólico entre tradição e modernidade coexistem. A cidade projeta-se em direção ao futuro, sem abdicar da necessidade de preservar a sua essência compreendida como conjunto de práticas, narrativas e memórias, evidenciando uma questão essencial para a contemporaneidade e de que

modo poderá o conhecimento histórico ser criticamente apropriado pela sociedade atual sem comprometer a sua autenticidade?

Ao espectador é conferido um papel ativo, sendo convidado a refletir sobre a sua própria inscrição na história, entre o gesto individual e o contributo para a construção coletiva da memória. “*Tamara*”, tal como as demais cidades deste grupo, inscreve-se enquanto signo em permanente construção de uma “estória” que se reescreve incessantemente, revelando-se como uma representação visual da condição humana.

2.3.5 As Cidade Subtis, Tema V:

Otávia



Figura 20 | Ilustração de autor, Otávia, Casulos, Projeto Mestrado

“Se quiserem acreditar, muito bem. Agora vou contar como é Otávia, cidade teia de aranha. (...) uma rede que serve de passagem e de apoio. Tudo o resto, em vez de se elevar por cima, está pendurado por baixo: escadas de corda, camas de rede, tendas suspensas, cabides, terraços como barcas, odres de água, bicos de gás, espetos, cestos pendurados por cordéis, monta-cargas,

duches, trapézios e aros para os jogos, teleféricos, candelabros, vasos com plantas de folhagens pendulares(...)” (Calvino, 2015, p. 85)

“*Otávia*” é uma cidade do tema cinco, que apresenta um universo visual complexo, onde signos e significados são um reflexo de uma narrativa de desprendimento da Terra e de negação de imobilidade.

A ilustração da cidade de *Otávia* propõe ao observador uma cidade suspensa, composta por estruturas flutuantes que habitam a transição entre o céu e a terra. A representação enfatiza o movimento contínuo e a transformação, características centrais da sua identidade.

A cidade é formada por edifícios que se assemelham a casulos em forma de gotas de água, evocando a fluidez e a adaptabilidade. Esta imagem contrasta com a rigidez do solo e simboliza a ruptura com a gravidade e com as limitações do espaço físico tradicional. A presença dos cabos que conectam as estruturas sugere uma rede de relações interdependentes, que permitem que a cidade funcione como um sistema dinâmico e resiliente. O afastamento da cidade em relação ao solo pode ser interpretado de forma ambígua, será um afastamento meramente físico ou representará, antes, uma transcendência espiritual e intelectual? *Otávia* sugere que os seus habitantes abandonam as antigas limitações, elevando-se para novos horizontes, ampliando a consciência e as possibilidades de existência. Toda a configuração da cidade relembra a necessidade vital do fluxo e da transformação.

A escolha de cores em tons terrosos implicou a valorização da naturalidade, ainda que os elementos suspensos remetam para uma artificialidade que precisa ser percorrida e decifrada. As pontes de madeira, que interligam diferentes pontos da cidade, simbolizam a jornada pessoal em busca da liberdade e da transformação. A ausência de muros ou barreiras reforça a ideia de um movimento constante, rejeitando a estagnação e promovendo a fluidez.

As personagens assumem um papel central. Representam a humanidade em busca de significado e de conexão, interagindo com o ambiente de forma ativa. Reforçam a ideia de que o ser humano deve ser agente da sua própria transformação

A imobilidade é, nesta cidade, apresentada como o oposto do ideal. *Otávia* nega a estagnação: ela é um mantra visual que celebra a essência da vida em movimento. Vivendo num espaço que desafia a gravidade, os seus habitantes simbolizam a luta contra as limitações impostas pelas leis naturais e sociais. Esta configuração reflete uma crítica sutil à vida moderna, muitas

vezes sustentada por rotinas monótonas e previsíveis. Em *Otávia*, o casulo é símbolo da possibilidade permanente de metamorfose. Assim, “*Otávia*” apresenta-se como um microcosmo de esperança humana. A busca pelo desprendimento da terra combina-se com a ambição de voar livremente, instigando a necessidade de viver suspenso, desafiando os limites da realidade, enquanto oferece um espaço seguro para a exploração da identidade e das camadas de significação. Esta cidade é uma reflexão profunda sobre a necessidade de mudança, tanto física como emocional. Representa o imperativo de nos libertarmos das barreiras, muitas vezes autoimpostas, que limitam o nosso crescimento. “*Otávia*” transforma-se constantemente, simbolizando a luta pela liberdade e a esperança num futuro melhor, sempre em permanente construção.

2.3.6 A Cidade e as Trocas, Tema VI:

Esmeraldina



Figura 21 | Ilustração de autor, Esmeraldina, Casulos, Projeto Mestrado

“Em Esmeraldina, cidade aquática, sobrepõem-se e cruzam-se um reticulado de canais e um reticulado de ruas (...) as ruas que se abrem a cada transeunte não são apenas duas, mas muitas, e ainda aumentam mais para quem alternar trajectos de barco com transbordos em terra firme. (...) deslocando-se por ruas mais altas e descontínuas, saltando de um telhado para o outro, (...)”

Mais difícil é fixar no papel as vias das andorinhas, que cortam os ares por cima dos telhados, (...)” (Calvino. 2015, p. 99-100)

A ilustração de *Esmeraldina* articula uma visão do espaço urbano enquanto ecossistema relacional, onde a organização arquitetônica e a disposição do ambiente favorecem a construção de vínculos sociais. A escala reduzida das figuras humanas, diluídas no traçado da cidade, remete para a centralidade do coletivo sem apagar a singularidade de cada percurso individual. Os espaços representados, ruas sinuosas, praças abertas e planos de água não são meramente decorativos, mas funcionam como potenciadores de encontros, atravessados por gestos quotidianos que se tornam signos de pertença.

Neste contexto, a cidade é menos um conjunto de edifícios e mais uma cartografia de afetos. A seleção de elementos como relógios, lápis, barcos e cursos de água introduz uma carga simbólica contida, mas eficaz: representam tempo partilhado, transmissão de saber, deslocação e fluxo contínuo. Funcionam como sinais de uma experiência urbana vivida em comum, mas sujeita a recomposição constante. Estes objetos, integrados discretamente no tecido visual, não impõem leitura única, mas sugerem ritmos de vida e relações circulares entre os habitantes e o espaço.

A presença da natureza — simbolizada pela montanha e pela água — estabelece uma relação de interdependência entre o humano e o ambiente. Esta articulação não é ilustrativa, mas simbólica, sugerindo uma lógica de reciprocidade: cuidar do espaço natural é cuidar da coesão social. A composição propõe, assim, uma ecologia da convivência, onde o equilíbrio entre território e comunidade se torna sinal de sustentabilidade afetiva e ética.

A diversidade das personagens, representando distintas origens culturais, projeta uma ideia de cidade inclusiva, moldada por práticas de coexistência. Contudo, a ilustração reconhece que a unidade não anula o conflito: a tensão entre o impulso individual e o imperativo coletivo é parte constituinte da vitalidade urbana. Esta dialética emerge como um eixo semiótico da imagem, onde a convivência não é dada, mas construída. A presença simultânea de signos de autonomia e de pertença aponta para uma leitura dinâmica, em que o espaço é permanentemente negociado.

A composição visual segue uma lógica de percepção gradual onde não existe um centro dominante, mas uma rede de relações distribuídas. O olhar do observador é convidado a circular,

ativando sucessivamente os diversos focos de ação e sentido. Esta fluidez preceptiva aproxima a imagem de uma leitura temporal, alinhada com o princípio da semiótica linear, onde os significados se acumulam no tempo da fruição.

A escolha do preto e branco e de ambientes acolhedores reforça o tom sereno da ilustração. *Esmeraldina* não dramatiza, oferece uma visão possível de cidade enquanto metáfora da interligação. Não se trata de uma utopia, mas de um esboço simbólico de equilíbrio entre natureza e cultura, entre o Eu e o Nós. A imagem não representa um modelo fixo, mas um processo em curso, onde cada relação visual remete para a complexidade das interações humanas.



Figura 22 | Esquema - Teoria da Percepção Visual⁸

A coexistência entre o bem e o mal, entre a natureza e o humano, é uma realidade implícita. “*Esmeraldina*” propõe uma reflexão sobre como a diversidade e a integração equilibrada entre natureza e humanidade conduzem a melhores aspirações sociais. A cidade é um espaço criado para as interações e conexões que se transformam num símbolo da busca pela pertença e pela empatia num mundo em constante transformação.

⁸ Esquema interpretativo da teoria da percepção visual, relacionando os estímulos formais (linhas, formas, padrões) com os processos emocionais e cognitivos ativados no observador. Suporta a leitura semiótica da ilustração de *Esmeraldina*.

2.3.7 A Cidade e os Olhos, Tema VII:

Zemrude



Figura 23 | Ilustração de autor, Zemrude, Casulos, Projeto Mestrado

“(...) Se passarmos por ela a assobiar, de nariz no ar atrás do assobio, conhecê-la-emos de baixo para cima: sacadas, tendas a ondular, repuxos. Se caminharmos através dela de queixo contra o peito (...) aos regos de água, aos esgotos, (...) Zemrude de cima ouve-se falar sobretudo a quem se lembra dela afundando-se na Zemrude de baixo, percorrendo todos os dias os mesmos caminhos (...) com os olhos que agora já escavam por baixo das caves, dos alicerces, dos poços.”
(Calvino, 2015, p. 76)

A representação de *Zemrude* articula-se em torno de três eixos fundamentais: ambiguidade visual, perspectiva humana individualizada e contenção formal. A cidade surge como reflexo da condição do observador marcada por erros, dualidades e contradições que não pertencem ao espaço em si, mas à forma como o habitamos e percebemos.

Na composição, a cidade divide-se entre dois planos. Na parte superior, eleva-se a cidade moderna: edifícios densos, empilhados, metáforas de progresso e clausura. Na base, submersa, desenha-se a cidade invisível a memória coletiva e o inconsciente urbano. Esta dicotomia visual expõe o princípio calviniano de que as cidades não são apenas o que mostram, mas também aquilo que escondem ou recordam.

As figuras humanas, rígidas e esquemáticas, ligadas por traços tensos, remetem para uma sociedade automatizada, desprovida de afeto. Não há movimento espontâneo nem troca: apenas vigilância e repetição. A composição torna-se assim uma crítica à mecanização das relações humanas e à alienação própria da vida urbana contemporânea.

O pequeno barco de papel introduz uma inflexão simbólica. Ícone de leveza e metáfora de esperança, rompe com a rigidez circundante. O seu percurso, guiado por um rio serpenteante, simboliza a resistência silenciosa da fragilidade, a possibilidade de reconexão num contexto opressivo.

A separação entre a superfície urbana e os estratos submersos traduz o afastamento da natureza e da interioridade. A cidade funcional, mas esvaziada, emerge como um espaço construído a partir de escolhas que privilegiam o material em detrimento do espiritual. Esta clivagem manifesta-se também na paleta cromática de tons pastel, maioritariamente terra, que sublinha a ausência de vitalidade e de sentido humano.

Zemrude questiona: que cidade construímos quando abdicamos do outro? Que reflexos do passado moldam o presente que habitamos? A ilustração não propõe respostas, mas um espelho fragmentado e desconfortável, da nossa própria forma de estar no mundo.

2.3.8 A Cidade e os Mortos, Tema VIII:

Adelma



Figura 24 | Ilustração de autor, Adelma, Casulos, Projeto Mestrado

“Nunca nas minhas viagens tinha chegado a Adelma. Foi ao entardecer que desembarquei. Na amurada o marinheiro que agarrou em voo a corda (...) um velho carregava uma cesta de ouriços-do-mar(..) Perturbou-me a visão de um doente de febres encolhido no chão com um cobertor pela cabeça (...) Uma vendedeira de hortaliças pesava uma couve na balança (...) Os carregadores subiam as escadas em fila, curvados(...) “Agora levantam-se e reconheço-os”, pensei, com impaciência e com medo. Mas não tirava os olhos deles; por pouco que virasse o olhar para a multidão que enchia aquelas ruelas, via-me assaltado por caras inesperadas, (...)” (Calvino, 2015, p. 105-106)

Transversal às cidades deste capítulo, *Adelma* encena o fim de ciclo como ponto de reinício. A ilustração organiza-se em dois planos distintos, a superfície dos vivos e o reflexo dos mortos operando como sistema visual de significação que se ativa numa lógica especular. Esta estrutura dupla funda-se em signos visuais que adquirem funções diversas conforme a leitura se aprofunda.

O barco com o nome *Adelma*, colocado ao centro, funciona num primeiro nível como ícone reconhecível pela forma, mas que rapidamente se transforma em símbolo, remetendo para a travessia entre vida e morte, sugerindo um processo de transição e transformação. A sua duplicação no reflexo na água permite uma leitura conotativa, os mortos não estão ausentes, mas inscritos nas formas distorcidas que emergem da água, funcionando como índices da memória e da persistência invisível do passado.

As figuras espectrais presentes no reflexo operam como signos de ordem indicial e simbólica. Não representam sujeitos específicos, mas evocam a condição universal da perda e da continuidade, desafiando o observador a reconhecer a presença do que já não está. A água, como superfície que reflete e oculta, estrutura a imagem como um campo semiótico em que o visível e o invisível coabitam.

A composição visual mobiliza a leitura linear ao exigir que o olhar percorra os dois planos picados e contra-picados despertam sentidos progressivos que não se esgotam numa leitura imediata. Esta sequencialidade, própria da semiótica linear, permite que o observador vá reconstruindo a tensão entre presente e passado, presença e ausência, vida e morte, através do tempo da fruição.

A escolha cromática, tons terrosos e vermelhos reforça o discurso simbólico. A terra, como elemento de ligação ao mundo físico, e o vermelho, enquanto sinal de intensidade vital e transformação, constroem um léxico visual que articula matéria e emoção. Estes códigos não são neutros estão culturalmente marcados e sugerem, como diria Barthes, uma mitologia do ciclo onde o fim é apenas forma de recomeço.

Adelma apresenta-se, assim, como estrutura semiótica de alta densidade simbólica. Não se limita a ilustrar o tema da morte, mas propõe uma meditação visual sobre a impermanência. Cada elemento é signo em articulação dinâmica com o todo, e o observador, ao percorrer a imagem, torna-se interpretante ativo dessa rede de sentidos. A cidade torna-se, nesta leitura, um espaço de reinscrição da memória visível ou latente sobre o qual projetamos a consciência da nossa própria finitude.

2.3.9 As Cidades Ocultas, Tema IX:

Teodora



Figura 25 | Ilustração de autor, Teodora, Casulos, Projeto Mestrado

“(...)teve de enfrentar o crescimento das serpentes; o extermínio das aranhas deixou as moscas multiplicar-se e negrejar; (...) uma a uma, as espécies inconciliáveis com a cidade tiveram de sucumbir e extinguir-se. (...) Teodora a exclusiva imagem de cidade humana que ainda a distingue. (...) De cada geração de roedores que os homens conseguiam exterminar, (...) A cidade, grande cemitério do reino animal encerrou-se assética sobre os últimos cadáveres sepultados (...) Para memória da que tinha sido a fauna, a biblioteca de Teodora conservava nas suas estantes os tomos de Buffon e de Lineu. Pelo menos os habitantes de Teodora assim o julgavam, longe de suporem que uma fauna esquecida estava a despertar do letargo. (...) As esfinges, os grifos, as quimeras (...) as harpias, as hidras (...) (Calvino, 2015, p. 168-169)

A ilustração de *Teodora* constrói-se como metáfora visual da dualidade humana e da tensão constante entre civilização e natureza. A composição, densa em sobreposições, organiza-se em três planos interligados: o superior, dominado por ruínas arquitetônicas e gárgulas; o central, onde

edifícios em forma de corpos humanos se erguem vazios; e o inferior, povoado por vegetação invasiva, serpente e ossos. Cada camada atua como campo de significação, mobilizando signos icônicos e simbólicos que revelam diferentes níveis de leitura.

As gárgulas e esculturas do plano superior funcionam como ícones da herança cultural ocidental, mas o seu carácter rígido e repetitivo transforma-as em símbolos da tentativa de contenção do caos natural. Já os dois edifícios centrais, cujos traços humanos se dissolvem em janelas e vãos, operam como índices da fusão entre homem e cidade — figuras esvaziadas que denunciam a alienação contemporânea. A ilustração propõe aqui uma leitura semiótica que expõe a arquitetura como extensão do corpo e, simultaneamente, como sinal de um afastamento da essência vital.

Sobre essas figuras, a vegetação cresce de forma desordenada, servindo como símbolo da força regeneradora e indomável da natureza. A relação entre matéria orgânica e pedra instaura uma tensão visual e simbólica entre o artificial e o natural. A cidade, construída como gesto racional, é reclamada pelo mundo natural que subsiste e ressurge. Esta dinâmica leva a uma leitura cíclica da imagem, onde os signos remetem não para o progresso linear, mas para retorno e repetição.

A serpente em primeiro plano introduz um signo ambivalente. Ícone facilmente reconhecível, adquire função simbólica múltipla: representa conhecimento e perigo, ciclo e dissolução. O seu repouso sobre ruínas e ossos reforça a ideia de um tempo acumulado, onde vida, morte e regeneração coexistem. Enquanto índice da sabedoria ancestral e da decadência, a serpente observa silenciosamente o falhanço da pretensão humana à permanência.

Os livros integrados na composição, tratados da história natural, representam a tentativa de sistematizar o mundo. São signos do esforço racional de catalogar a natureza, mas o seu posicionamento, cercado por ruínas e invadido por raízes, revela a limitação dessa ambição. Aqui, a semiótica opera por contraste, o saber humano surge como símbolo de poder, mas também de desajustamento face ao sistema vivo do qual o homem faz parte.

A fruição da imagem decorre numa progressão descendente, conforme o olhar é conduzido da ordem arquitetónica até à desintegração orgânica. Esta leitura sequencial demonstra que o tempo da observação corresponde ao tempo simbólico da cidade, onde a verticalidade funciona como metáfora da queda e do reconhecimento do erro.

Em *Teodora*, o urbano é uma representação do confronto entre instinto e razão. As figuras vazadas, a serpente e a vegetação são signos em tensão, que narram a fragilidade do humano perante a natureza que persiste. A imagem revela que a verdadeira permanência não reside na pedra ou na ordem imposta, mas na capacidade de aceitar a imperfeição e o retorno inevitável ao ciclo vital.

2.3.10 As Cidades Contínuas, Tema X:

Cecília



Figura 26 | Ilustração de autor, Cecília, Casulos, Projeto Mestrado

“Censuras-me porque todos os meus contos te transportam para o meio de uma cidade (...) Cecília, cidade ilustre, encontrei uma vez um cabreiro que conduzia encostado às muralhas um rebanho badalante. (...) As cidades para mim não têm nome: são lugares sem folhas que separam um pasto do outro, (...) - Que os imortais te protejam, sabes dizer-me onde nos encontramos? -Em Cecília, não podia deixar de ser! — respondeu ele. (...) As minhas cabras reconhecem as ervas do separador das faixas da rua.” (Calvino, 2015, p. 162-163)

A paisagem urbana cresce de forma predatória, sobrepõe-se caoticamente no cenário visual com necessidade de engolir a civilização que consome, não apenas o meio ambiente, mas também

os valores humanos. A ilustração é a mistura de elementos arquitetônicos, figuras humanas e simbólicas. Nesta obra é proposta uma análise crítica, das políticas de antropofagia cultural e da relação destrutiva entre ser humano e ambiente. A ilustração de “*Cecília*” apresenta um labirinto urbanístico desordenado, onde as estruturas competem vorazmente por espaço, expandindo-se como um organismo insaciável. A perspectiva superior coloca o observador acima da cidade, reforçando uma visão antropocêntrica, em que o egoísmo humano domina e molda o ambiente de acordo com as suas próprias necessidades. Ainda assim, o resultado desta expansão é paradoxal, a cidade parece devorar-se a si mesma. Os limites entre o urbano e o natural não são esquecidos, mas sim omitidos. A ausência de árvores e de espaços verdes simboliza a destruição do meio ambiente. As figuras humanas e os animais, deslocados do cenário e desproporcionais na escala, reforçam a desconexão entre o homem e a natureza. Os animais, símbolos tradicionais da relação de pastoreio entre o homem e a terra, surgem aqui como recordações históricas de uma ligação que foi quebrada.

No seu contexto artístico, a ilustração de “*Cecília*” simboliza uma cidade que consome culturas, tradições e o espaço físico que a sustenta. Trata-se de uma metáfora levada ao extremo, frequentemente explorada no modernismo: a cidade como um processo destrutivo que anula as suas próprias bases. A multiplicidade arquitetônica retratada reflete a sobreposição desordenada de estilos, rejeitando influências culturais coerentes. Sem harmonia, a cidade torna-se símbolo da globalização, que absorve e descarta elementos culturais de forma rápida e superficial. O resultado é uma paisagem urbana fragmentada, desprovida de significado para os seus próprios habitantes. “*Cecília*” resulta, assim, da relação disfuncional entre o homem e o meio ambiente, fruto de uma expansão urbana descontrolada. Crescendo à custa da sustentabilidade, a cidade ignora os limites da natureza e expõe as fragilidades da condição humana. As figuras humanas destacadas, mas insignificantes, dialogam num espaço que elas próprias contribuíram para desfigurar. A sua passividade revela a ausência de uma consciência ambiental crítica. As tentativas de corrigir os danos causados mostram-se insuficientes face à magnitude dos impactos. A representação enfatiza o papel simultaneamente ativo e passivo da humanidade: somos construtores e destruidores, incapazes de controlar plenamente as consequências das nossas decisões. Esta ilustração não é apenas uma crítica; é também um espelho da nossa inércia perante os sucessivos desastres ambientais que caracterizam a contemporaneidade, por isso, reflete as consequências da escolha humana que prioriza o crescimento urbano e económico em detrimento da sustentabilidade e da

harmonia com a natureza. Contudo, a ilustração deixa em aberto uma pergunta fundamental: Será ainda possível mudar o curso?

“Cecília” pode ser a cidade que nos recorda os erros da modernidade, a cidade que consome culturas e ambientes sem medir as consequências, mas também pode ser o ponto de partida para um despertar, uma cidade cuja sobrevivência dependerá da capacidade humana de reencontrar o equilíbrio com o mundo natural.

2.3.11 As Cidades e o Céu, Tema XI:

Períncia

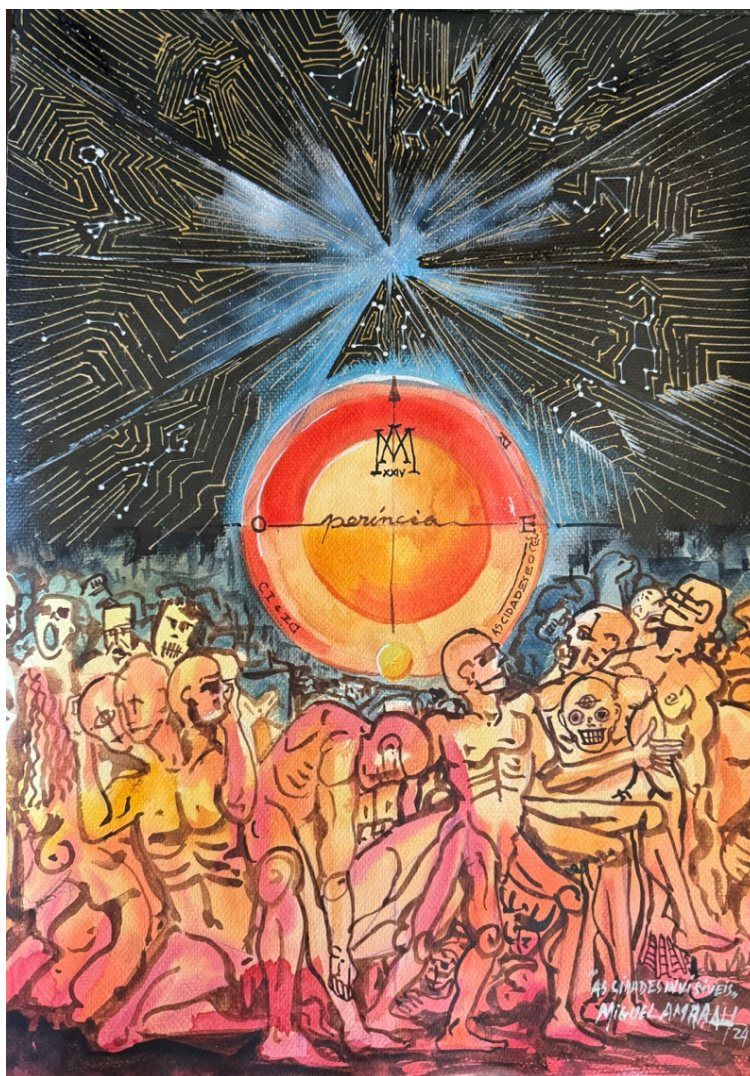


Figura 27 | Ilustração de autor, Períncia, Casulos, Projeto Mestrado

“(...) os astrónomos decidiram o lugar e o dia de acordo com a posição das estrelas, traçaram as linhas cruzadas do decumano e do cardo (...) *Períncia* – garantiram – refletiria a harmonia do firmamento (...) Nas ruas e praças de *Períncia* hoje encontram-se aleijados, anões, corcundas, obesos (...) revelar que é precisamente a ordem dos deuses que se reflete na cidade dos monstros.”
Calvino. (2015, p. 154-155)

Abordada a partir do conceito de perfeição na relação humana com o universo, a narrativa visual pretende ser ambígua. No centro da composição existe um disco solar que, representado com uma geometria precisa, remetendo para a busca pelo ideal de perfeição. Este elemento centralizado, simboliza a energia vital, assim como o inalcançável que a humanidade persegue. O conjunto de figuras humanizadas na parte inferior, símbolo de um profundo e imenso esforço coletivo, representa o sofrimento. Os, corpos, despidos de detalhes individualizam e reforçam a ideia de que a humanidade é homogênea e está presa a um objetivo comum. As expressões das figuras, mesmo que muito simplificadas, sugerem angústia, resignação e, ao mesmo tempo um fascínio perante um objeto que é a sua devoção, o Sol central, símbolo da vida.

A ilustração de “*Períncia*” apresenta figuras desfiguradas e deformadas, quase monstruosas, convivendo entre as figuras vivas, o que implica uma reflexão inevitável sobre a mortalidade. Estes elementos sublinham a passagem do tempo, a fragilidade da existência e a tensão entre a vida plena de objetivos transcendentais e o desgaste físico e espiritual. A busca pela perfeição é também central nesta composição: um esforço contínuo que atravessa gerações, mas que cobra um elevado preço, tanto no plano físico como no espiritual. A imagem propõe um jogo simbólico entre o que é vivo e o que é morto, destacando a condição humana no seu debate permanente entre o efêmero e o eterno.

O fundo negro, geometrizado com padrões de circuitos, remete tanto para constelações como para redes interligadas, sugerindo a vastidão do universo e a complexidade da sua estrutura interna. Esta camada de significado amplia a narrativa, situando a busca humana num contexto cósmico. O caos representado nos circuitos contrasta com a ordem sugerida pelo disco solar, um elemento de perfeição que ilustra o eterno dilema humano: tentar impor ordem num universo nascido do caos.

Como aponta Samuel Rodeia (2023) na sua tese *Cartographer's Odyssey* — citando Vincent Colapietro nos seus estudos sobre o "Eu" de Charles Sanders Peirce, o pensamento

individual assume sempre uma forma dialógica. O "Eu" individual constrói-se através da relação com o "Eu" social, num processo contínuo de autorreflexão e de construção coletiva de sentido. "A "primeira coisa a lembrar" é que o pensamento de um indivíduo sempre assume uma forma dialógica, enquanto a "segunda coisa a lembrar" é que um diálogo envolvendo vários indivíduos pode assumir um status pessoal — pode gerar uma comunidade de tal importância e intimidade que os vários se tornam um." (1989, 92)

Neste contexto, "*Períncia*" propõe exatamente essa reflexão: o esforço de ultrapassar a condição individual através da construção coletiva e da tensão entre perfeição e imperfeição. O próprio nome da cidade, "*Períncia*", parece dialogar semanticamente com a precisão e a mestria, conceitos intimamente ligados à busca da perfeição.

A composição reforça a ambiguidade entre o esforço humano e as forças desconhecidas do universo. Insinua que o ideal de perfeição pode ser tanto uma construção humana quanto uma projeção das nossas limitações perante o desconhecido. A reflexão proposta pela obra não é estática: possui uma dinâmica constante que a valida e a reconfigura. A representação da luz e da sombra, evidenciada pelo disco solar que não ilumina totalmente a zona humanizada da obra, reforça a complexidade da condição humana. Nas áreas obscuras, revela-se a dimensão da dúvida, do sofrimento e das contradições da alma humana.

"*Períncia*" é, assim, uma visão crítica da obsessão humana pela perfeição. Explora como essa condição gera um movimento incessante entre vida e morte, ordem e caos, num universo onde o ser humano surge apenas como uma peça frágil e indeterminada. A estrutura abstrata do fundo simboliza o cosmos, não como objeto da nossa conquista, mas como um sistema que desafia as nossas aspirações e nos obriga à reflexão sobre os custos dessa busca permanente.

2.4 Reflexão sobre a análise das onze cidades analisadas

As onze cidades aqui analisadas e ilustradas constituem um percurso visual e simbólico que transcende a simples representação dos espaços imaginados por Italo Calvino. Cada cidade é, simultaneamente, um reflexo da condição humana e uma metáfora para as tensões que moldam a nossa relação com o tempo, a memória, a natureza e a cultura.

Através da abordagem da semiótica linear, cada ilustração foi construída como um campo dinâmico de significações, permitindo a emergência de narrativas visuais que dialogam diretamente com a complexidade da obra literária. Mais do que ilustrar, este projeto procurou

interpretar e reconfigurar as camadas de sentido que cada cidade carrega. O fio condutor que atravessa estas representações é, assim, a consciência da impermanência e da transformação: a cidade como organismo vivo, que respira através dos seus habitantes, dos seus gestos, dos seus ciclos de criação e destruição. Em cada cidade, seja ela marcada pela memória, pela ausência, pelo desejo, pela desumanização ou pela esperança, reconhecemos um fragmento da nossa própria história coletiva e íntima.

O percurso pelas onze cidades revela ainda que a construção dos espaços humanos é inseparável das emoções, das perdas e das aspirações que os habitam. As cidades tornam-se assim espelhos: espelhos das escolhas que fazemos, dos erros que repetimos e das possibilidades que ainda podemos criar.

Neste sentido, este projeto não apenas homenageia a riqueza da escrita de Calvino, mas propõe também uma reflexão contemporânea sobre o papel do observador e do criador no ato contínuo de imaginar, construir e habitar o mundo. Cada cidade é uma pergunta aberta. E é na sua multiplicidade que encontramos o convite para uma nova leitura e, quem sabe, para uma nova construção de futuro.

CAPÍTULO 3 – O Processo de Criação dos Livros de Artista – “Casulos” e “Entre o Cheio e o Vazio”

Os livros de artista que realizados, apesar da sua aparência paradoxal entre forma tradicional e ruptura, representam uma interseção entre arte e literatura. Cada um, de modo distinto, desafia as formas convencionais de narrativa e escapa ao estatuto de mero objeto editorial para se constituir como obra artística. Esta forma de realizar uma obra a partir de um livro único consolidou-se ao longo do século XX, com movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e, mais tarde, com a Arte Conceptual, desafiando a tradicional concepção do livro enquanto objeto de interação entre artista e leitor.

Artistas e escritores iniciam aí a exploração da construção do livro, levando ao surgimento de edições de autor limitadas, na sua maioria, numeradas e assinadas, cada exemplar é parte de uma obra de arte intimista. É nesta perspectiva e nova forma de construir, que o livro de artista não se limita a ser um simples objeto de “leitura”, mas aparece como uma obra que, ao ser aberta, torna-se uma experiência interativa e sensorial, estimulando o olhar, o tato e, por vezes, até outros sentidos.

O livro como obra de arte é uma forma de expressão única, que relaciona a literatura com as artes visuais e o design editorial e gráfico; longe daquilo que é o livro tradicional, utiliza a comunicação de uma narrativa de forma direta e linear, e é concebido como um objeto artístico ou resumo de um projeto no campo das artes visuais, onde conteúdo literário e forma do livro, design, tipografia, ilustrações e encadernação se fundem para criar uma experiência sensorial e intelectual singular. O livro de artista não é apenas um suporte para a palavra escrita, mas uma peça de arte que reflete e complementa a obra literária que transporta.

3.1 O conceito de livro de artista enquanto um atlas visual de *As Cidades Invisíveis*

A experiência sensorial e o envolvimento do leitor

A dimensão tátil, física e sensorial do livro de artista constitui-se como um elemento fundamental na experiência de leitura, superando a mera receção visual e textual. Neste contexto, a interatividade não se limita à leitura convencional de palavras ou à contemplação de imagens,

mas manifesta-se através de uma relação corpórea com o objeto: folhear, tocar, manipular e percorrer tornam-se atos interpretativos essenciais. A materialidade do livro passa, assim, a desempenhar um papel ativo na construção do significado, desafiando a linearidade da leitura e convocando o leitor a uma vivência imersiva e multissensorial. Esta conceção do livro enquanto experiência expandida é ilustrada de forma paradigmática na obra (*Illeggibile Bianco e Rosso*) (1966), de Bruno Munari. Trata-se de um livro composto por quarenta páginas alternadas entre as cores branca e vermelha, desprovido de texto, no qual o ato de folhear se transforma num processo de exploração visual e espacial. Como refere a designer e artista visual Eugénia Luchetta, num artigo publicado on-line pela redação da Pixaprint, em dezembro de 2023, a estrutura do envoltório deste livro-objeto reforça essa proposta sensorial: a contracapa possui um formato quadrangular que se desdobra em quatro triângulos, exigindo uma abertura em quatro tempos, em sintonia formal e conceptual com a estrutura interior da obra. Cada nova página propõe ao leitor uma forma distinta de ver e experienciar o objeto, sublinhando o carácter performativo da leitura. Neste tipo de propostas, o leitor não é apenas recetor de uma mensagem codificada; torna-se coautor da experiência, ativando sentidos, memórias e interpretações a partir do contacto físico com o livro. Esta abordagem reflete uma conceção expandida da leitura enquanto fenómeno estético, sensorial e hermenêutico em consonância com as práticas contemporâneas do design editorial e da arte conceptual.

Não representando subversão ou inovação, o livro de artista ao contrário de ser um simples livro ilustrado, representa uma forma de arte autoral com a capacidade para se configurar na perceção de que um é do ponto de vista da significação, uma base sólida para compreender o meio artístico relevante e as fronteiras que continuam a ser desafiadas e expandidas. Mais do que um veículo de informação, o livro de artista possui um carácter interdisciplinar que interliga o design editorial, gráfico, a arte, a literatura e outras formas de expressão. Estas peças abrem frequentemente espaço para a experimentação em termos materiais e processuais, desafiando a ideia tradicional de que um livro é feito apenas de papel e tinta. No fundo, trata-se de ampliação das possibilidades de expressão, permitindo que o livro transite para novos campos de análise e, por consequência, transporte consigo uma forte carga de exposição crítica. Ainda assim, ao distanciar-se da produção industrial e da lógica de mercado, este tipo de livro é um espaço onde o autor pode comunicar de forma mais direta, autónoma e autocrítica. É partir desta perspetiva, que ao integrar uma abordagem autoral e experimental, o livro reinventa o significado da palavra que

o designa, criando dimensões também ao leitor, para o artista é mais que a união de palavras e imagens é um espaço livre onde a forma e o conteúdo originam e desafiam as convenções pré-estabelecidas e propõem novas formas de ver entender e experienciar a cultura.

A realização deste projeto que vos submetemos à apreciação, representa uma interseção singular entre literatura e expressão visual, permitindo que a narrativa transcenda os limites do texto escrito e se transforme numa experiência sensorial e conceptual. Neste projeto, inspirado em "*As Cidades Invisíveis*" de Italo Calvino, explora-se esta metamorfose criativa através de dois livros de artista que reinterpretam a obra sob uma nova perspectiva visual e conceptual.

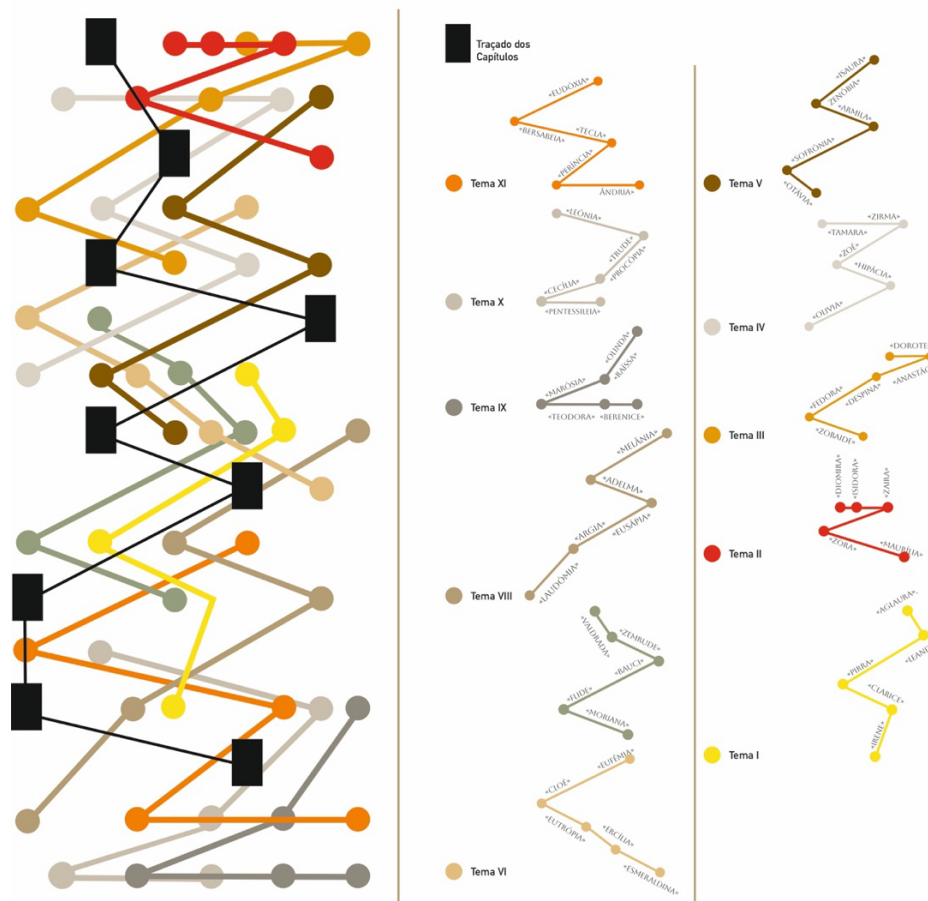
Estruturalmente estes livros de artista assentam nos onze temas que compõem a obra escrita e alinham-se com a organização da narrativa original de Calvino. Cada tema é composto por cinco ilustrações que, em vez de seguirem uma harmonia linear, procuram refletir o significado profundo atribuído pelo autor a cada uma das cidades. A metamorfose, elemento central desta abordagem, manifesta-se na transfiguração do texto em imagem, na reinterpretação conceptual das cidades e na transformação do livro convencional num objeto artístico singular.

Distintos na construção e abordagem, os livros não são apenas uma nova leitura da obra, mas também um meio de exploração multimodal. A tipografia, os materiais e as técnicas de impressão escolhidas contribuem para a construção de um diálogo entre forma e conteúdo, onde o leitor/observador apareça como participante ativo na interpretação e fruição da obra. Assim, cada página, cada elemento visual e cada textura representam uma nova forma de perceber e experienciar as "*Cidades Invisíveis*", reafirmando o potencial transformador do livro de artista. O despertar e a confirmação de que este caminho poderia ser ainda mais sustentado cientificamente surgiu com o início do projeto de mestrado. Foi neste momento que decidi transformar a narrativa escrita de Calvino num verdadeiro atlas de viagem através de imagens, comprometendo-me a ilustrar as restantes trinta cidades, um percurso que culminaria apenas em outubro de 2024. Agora, surge o tempo de materializar esta viagem de quatro anos e meio, através da edição de dois *livros de artista* que integre tanto as palavras aqui descritas quanto o espírito deste projeto.

As cidades narradas por Italo Calvino em "*As Cidades Invisíveis*" emergem, neste contexto, como paisagens poéticas, territórios de significado e sensação transcendentais ao espaço físico. Para traduzir esta narrativa em ilustrações, recorri a uma abordagem apoiada na semiótica, não como uma estrutura rígida, mas como um ponto de partida para explorar os múltiplos sentidos que o texto convoca. Trata-se de um processo em que a interpretação ultrapassa a análise técnica,

uma verdadeira mudança de estado, uma imersão na interseção entre palavra, imagem e emoção. A semiótica, aplicada de forma linear, serviu-me como um fio condutor, moldando-nos e integrando-nos nas singularidades de cada cidade.

“*Esmeraldina*” foi a primeira cidade que desenhada. No entanto, este projeto não se limita a essa representação inicial, o trabalho concluído em tempo útil, e de modo a não permanecer demasiado tempo sem conteúdos práticos em aula, foi proposto ao docente, ilustrar as cidades de um dos temas da obra de Calvino. Assim nasceu a primeira parte desta coletânea de ilustrações, dedicada a *As Cidades e a Memória*, com as representações de “*Diomira*”, “*Isidora*”, “*Zaira*”, “*Zora*” e “*Maurília*”, todas com uma significação intrínseca acerca da presença do lugar e das influências do passado.



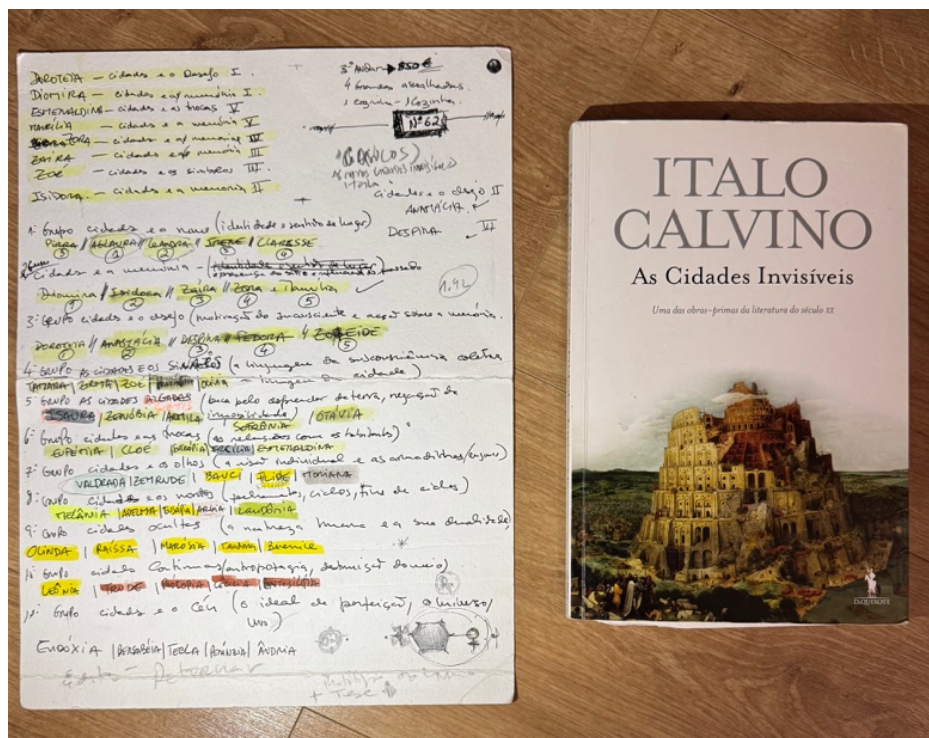


Figura 29 | Esquema de trabalho projetado a partir do traçado anterior

Em 2023, construídas mais dezanove obras, completando assim os primeiros cinco temas: *As Cidades e o Nome* (2022), *As Cidades e a Memória* (2020/21), *As Cidades e o Desejo* (2023) e *As Cidades e os Sinais* (2023). Estas primeiras vinte quatro obras, juntamente com uma reprodução digital de *Esmeraldina* — cujo original, distinguido com Menção Honrosa no 1.º Concurso Internacional de Desenho da Galeria Filipa Oliveira, se encontra atualmente na posse da mesma, foram apresentadas ao público em maio de 2023, no Espaço das Artes, Casa da Cultura de Setúbal, entre 27 de maio e 8 de junho. A nota introdutória da folha de sala foi escrita por Rui Alves, designer visual e também Alumni do IADE, da qual destaco o seguinte excerto:

"(...) as linguagens que unem o coletivo e moldam as cidades. Tais considerações são ritmadas visualmente por Miguel Amaral entre o cheio e o vazio, sugerindo conjugações binomiais que assistem à criação destas imagens: estranho e familiar, racional e onírico, o corpo e a paisagem urbana, arquitetura clássica e surrealismo, aridez e fertilidade (...)."

Este projeto propõe-se promover uma leitura em que os sinais da narrativa visual e da narrativa literária não se apresentem como instâncias dissociadas, mas antes como dimensões complementares de um mesmo sistema expressivo. Não se procurou, por isso, estabelecer uma linguagem gráfica uniforme ou linear, justamente porque os conteúdos abordados pela obra *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, são profundamente heterogêneos e simbólicos, exigindo abordagens plásticas diversas e flexíveis. Assim, e de forma a responder às questões de investigação em cada um dos três capítulos que estruturam este documento, o primeiro destes capítulos estabelece as bases teóricas para compreender as relações semióticas entre o texto de Italo Calvino em *As Cidades Invisíveis* e as ilustrações criadas no âmbito deste projeto. A abordagem semiótica presente neste capítulo permite perceber de que forma os signos literários se transformam em signos visuais, contribuindo para uma nova interpretação da obra original.

Calvino constrói a sua narrativa através de descrições fragmentadas e metáforas que conferem uma natureza simbólica às cidades apresentadas. Esta estrutura textual aberta permite múltiplas leituras e interpretações, elemento essencial para a transposição das suas imagens literárias para o campo da ilustração. Este capítulo destaca como essa multiplicidade de significados e camadas semânticas cria um espaço interpretativo onde as ilustrações podem agir como uma extensão visual das cidades imaginadas pelo autor. Como exemplo utilizou-se a representação da cidade de *“Despina”*, descrita por Calvino, como um exemplo significativo da ambiguidade semântica que permeia *As Cidades Invisíveis*. Dependendo do ponto de vista de quem a observa, *“Despina”* assume diferentes significados: para o viajante que vem do deserto, a cidade é uma promessa de mudança e de liberdade, enquanto para quem vem do mar, representa uma extensão do deserto que se deixou para trás. Esta dualidade reforça a ideia de que as cidades descritas por Calvino ao longo da obra são construídas mais pela percepção subjetiva e abstrata do lugar do que por elementos geográficos fixos.

A transposição de *“Despina”* para a linguagem visual baseia-se na sua natureza fluida e ambígua. As ilustrações podem enfatizar essa dicotomia através da justaposição de elementos contrastantes, como texturas secas e áridas em contraste com as superfícies fluidas e ondulantes. A interação entre esses signos visuais reforça a construção de significados múltiplos, permitindo que a interpretação da cidade varie conforme o olhar e os códigos que o observador possui para entender a sua significação; esta mesma sensação ocorre na experiência literária proposta por Calvino.

No segundo capítulo procura-se investigar as relações semióticas estabelecidas entre o texto de Italo Calvino e as ilustrações desenvolvidas no âmbito deste estudo. Através de uma análise aprofundada da interseção entre imagem e palavra, tende-se a compreender como os elementos gráficos dialogam com a narrativa literária, contribuindo para a construção de significados e ampliando as camadas interpretativas da obra original.

As ilustrações não se limitam a um papel meramente descritivo, mas atuam como agentes semióticos que complementam, transformam e, por vezes, desafiam a própria narrativa textual. Inspiradas nos princípios estruturais e estilísticos e na utilização muito simbólica do texto de Calvino, estas imagens procuram captar a essência dos seus universos ficcionais, estabelecendo uma dinâmica de referências e ressignificações. O modo como os signos visuais interagem com os signos verbais possibilita uma leitura expandida da obra, permitindo que o leitor-espectador construa novas interpretações a partir da justaposição de códigos distintos.

3.3 Justificação da Construção do livro escultórico “Entre o Cheio e o Vazio.”

Neste contexto, a investigação privilegia uma abordagem semiótica que analisa os processos de significação desencadeados pela interação entre texto e imagem. Considera-se, ainda, a forma como as ilustrações contribuem para a materialidade do livro enquanto objeto e como influenciam a experiência estética e cognitiva do leitor. Assim, o projeto não apenas ilustra o texto de Calvino, mas explora a criação de um discurso visual autónomo que dialoga e se entrelaça com a narrativa literária, promovendo uma experiência imersiva e multissensorial.

A metodologia adotada inclui a análise comparativa entre excertos do texto e suas traduções visuais, permitindo identificar padrões recorrentes, estratégias de representação e possíveis dissonâncias interpretativas. Além disso, a produção de ilustrações próprias baseadas nos princípios narrativos de Calvino possibilita uma reflexão prática sobre os desafios da transposição semiótica. O objetivo é demonstrar como a imagem pode expandir o universo ficcional, atuando não apenas como suporte da palavra escrita, mas como elemento ativo na criação de significados. Assim, este projeto visa aprofundar a compreensão das relações semióticas entre literatura e ilustração, revelando as potencialidades expressivas e interpretativas da imagem na construção de novas leituras para a obra de Calvino.

O terceiro capítulo comporta uma análise detalhada que procura responder com clareza às perguntas de investigação sobre as relações semióticas entre o texto de Ítalo Calvino e ilustrações realizadas. Individualizadas seis características-chave da narrativa, procuramos através de cada uma das ilustrações inseri-las figurativamente. Talvez tenha sido este tipo de análise que levou aos diferentes tipos de representação e ao surgimento de um segundo livro, construído de forma conceptual, que mantivesse esta dialética incessante entre as questões que formulamos e as respostas que procuramos encontrar.

Assim, concretizada esta metamorfose da palavra para a ilustração e desta para um livro escultórico representativo dos ciclos de vida, caracterizando-a da seguinte forma:

Exploração das Multicamadas Narrativas

Neste capítulo abordamos de que forma a estrutura não linear e a complexidade das cidades invisíveis de Calvino permitem múltiplas interpretações e criações visuais. Essa análise foi fundamental para entender como as ilustrações podem refletir as ideias expressas no texto, estabelecendo uma relação semiótica entre o significante (as imagens) e o significado (as narrativas literárias).

Diálogo entre Palavra e Imagem

Ao longo deste documento refere-se várias vezes como é importante a fusão entre o texto original e as ilustrações, ressaltando que muitos artistas incorporam partes do texto nas suas obras, conferindo-lhe um carácter mais editorial. Este género de abordagem enfatiza a interdependência entre elementos visuais e literários, evidenciando a interpretação visual das cidades invisíveis considerando que estas vão além de uma simples representação, criando um diálogo que enriquece a compreensão do texto.

Metamorfose como Conceito Central

O Conceito de metamorfose foi fulcral para a construção deste conjunto de obras. A metamorfose está tão presente na obra de Calvino quanto neste projeto expondo como a transformação do texto em imagem permite uma nova percepção das cidades, e que estão são fruto de uma aplicação prática das relações semióticas. Ao reinterpretar os temas e significados das

idades invisíveis através ilustração exemplifica-se como o conceito metamorfose, quando aplicado à arte pode expandir e emprestar novas interpretações à literatura.

Interdisciplinaridade e Contextualização

É igualmente neste capítulo que se destaca a importância da intersecção entre literatura, arte e design. Ao realizar uma análise crítica acerca do trabalho de outros artistas e das suas de obras inspiradas nas Cidades Invisíveis, contextualiza-se a pesquisa dentro de um diálogo mais amplo, demonstrando como as ilustrações por mim realizadas não apenas respondem apenas à condição da narrativa, mas também, se incluem na tradição artística que explora as relações semióticas como abordagem criativa.

É nesta articulação entre o visível e o invisível que o pensamento de Adrian Frutiger (2023) se torna relevante: “o artista é, na verdade, um mediador entre um mundo visível e outro invisível” (p. 204). Logo, o segundo livro opera como uma passagem simbólica entre a materialidade do objeto e os sentidos ocultos que ele convoca.

Experiência Sensorial e Interatividade

É na construção deste segundo livro de artista, “Entre o Cheio e o Vazio”, que se procura proporcionar ao observador uma experiência interativa e sensorial, desafiando a linearidade da leitura. Isto reflete uma relação semiótica em que a forma do livro, as técnicas de impressão/ corte e a tipografia não são meros adornos, mas componentes do diálogo com conteúdo literário, é uma dimensão diferente, também a significação enquanto obra incentiva o leitor a querer participar ativamente na leitura da narrativa e na construção do seu significado.

A Arquitetura da Ausência e Presença

O Facto de expor como o uso do cheio e do vazio na construção de um livro de artista em que a folheada viagem pelas cidades, deparando-se ora com amplos espaços que permitem perceber o próximo passo ora pela sombra projetada do vazio, deve ser vista como a metáfora para a construção da narrativa escrita de “*As Cidades Invisíveis*”, criando uma camada semiótica que liga o especto visual ao imaginário proposto por Calvino. Esta relação entre a ausência (o que não é mostrado) e a presença (o que é apresentado) é demonstrativa da complexidade da narrativa. Esta ideia de leitura múltipla e construção simbólica de sentido é, como referem Howells e

Negreiros (2012), uma das premissas da semiótica visual, onde “o significado não está na imagem em si, mas no sistema de referências que a ativa” (p. 22).

Este terceiro capítulo responde às questões que esta investigação levanta, ao estabelecer de forma clara e coerente as relações semióticas entre narrativa e as ilustrações, este projeto poderia ter-se ficado pelo volume ilustrado, mas foi este trabalho que levou a uma abordagem multidimensional que abrangesse a análise crítica, a experiência sensorial e a interação entre diferentes formas de expressão artística. Estas notas conclusivas não são um capítulo fechado, e por isso, terminado com a simbologia (...).⁹

Os núcleos temáticos que estruturam *As Cidades Invisíveis* correspondem a sentimentos, modos de pensar e formas de agir profundamente distintos, os quais se projetam nas estruturas físicas, sociais e simbólicas das cidades. Cada grupo de cidades convoca uma dimensão emocional e conceptual específica: “As cidades e a memória” evocam a identidade, a presença do lugar e a influência persistente do passado; “As cidades e os mortos” problematizam o encerramento de ciclos e os rituais de finitude; já “As cidades e o céu” abordam o ideal, o desejo de transcendência e a procura da harmonia cósmica. Seria, por conseguinte, incongruente e conceptualmente redutor aplicar uma linguagem gráfica uniforme para representar realidades tão díspares, cuja natureza simbólica requer soluções formais heterogéneas. Esta diversidade técnica e expressiva encontra fundamento na conceção de Umberto Eco sobre a obra como estrutura aberta, disponível a múltiplas interpretações e traduções formais. Como sustenta Eco, “toda obra de arte é, por definição, uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados” (Eco, 1965, p. 104). Neste sentido, a variação nas técnicas e abordagens visuais adotadas neste projeto responde à exigência semiótica de respeitar a polissemia da obra de Calvino, possibilitando uma leitura interpretativa que não se fecha num único código, mas que dialoga com a multiplicidade de sentidos que as cidades propõem. Cada solução visual emerge, assim, como tentativa de traduzir não um conteúdo fixo, mas um campo de possibilidades significantes.

O trabalho realizado na Dissertação de Mestrado em Ciências da Informação e Documentação, realizado por Maria João Santos, “Livros de Artista: gestão da coleção da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian”, (2015), Faculdade de Ciências Sociais e

⁹ Ver página 106, considera-se este um documento aberto.

Humanas, Universidade Nova de Lisboa, foi contribuição importante para a compreensão do livro de artista e das edições de obras independentes. A pesquisa investiga o livro de artista como meio de experimentação gráfica e literária, destacando a criação de novas formas de narrativas visuais. A análise incide sobre a relação entre o texto literário e as intervenções gráficas, e, como a sobreposição destas leva à fragmentação das páginas, bem como o uso da ilustração, que alinha perfeitamente com a proposta de transformar “*As Cidades Invisíveis*” num campo de metamorfoses visuais e conceituais. Para Maria João Santos o papel das edições de artistas na preservação de uma tradição editorial que mistura criatividade e produção artística, desafia a linearidade e a padronização do livro tradicional. O seu trabalho científico foi relevante para entender as edições de livros de artista como uma legítima forma de expressão ligada ao campo da arte contemporânea. O conteúdo multidimensional de “*As Cidades Invisíveis*” requer uma abordagem de múltiplas camadas, tão referenciada na Semiótica de Eco ou Pierce, algo que o livro de artista como estrutura de projeto também permite.

3.4 As Novas Cidades Invisíveis de Calvino: o Livro de Artista – uma narrativa visual

A importância das multicamadas narrativas da obra é central para a sua interpretação visual. Calvino organiza o livro numa estrutura labiríntica, que transcende a linearidade tradicional, permitindo leituras fragmentadas e interconectadas. Esta complexidade estrutural oferece aos artistas uma vastidão de possibilidades criativas, favorecendo interpretações livres e plurais dos conceitos apresentados. Cada cidade é um arquétipo simbólico, todas possuem nomes femininos, que reflete diferentes aspetos da experiência e da condição humana. A justaposição entre o real e o imaginado, entre o concreto e o abstrato, convida à descodificação visual dos significados implícitos, através de linguagens que ultrapassam a ilustração tradicional: instalação, arte digital, design interativo, entre outros.

A estrutura fragmentada da obra, repleta de metáforas, convida à exploração de lacunas narrativas com a própria imaginação do leitor e do artista. Muitos projetos incorporam excertos do texto original, criando um diálogo entre palavra e imagem que intensifica a carga poética e simbólica da narrativa. Esta fusão entre literatura e artes visuais é o ponto alto da ilustração editorial contemporânea, revelando a narrativa como organismo vivo, em constante metamorfose.

Experiências imersivas com recurso a projeções, animações ou paisagens sonoras têm permitido interpretações sensoriais da obra. Estas expandem a leitura para além do texto escrito, mergulhando o leitor em atmosferas que reproduzem o universo ficcional de Calvino.

Esta proposta visual baseia-se na estrutura temática da obra, composta por onze temas. Cada tema é ilustrado através de cinco composições visuais, que não seguem uma linguagem gráfica linear, mas antes procuram respeitar a significação sugerida pelo autor para cada grupo de cidades.

As Cidades Invisíveis - Thumbnails
GRUPO I - AS CIDADES E O NOME

Aquarela sobre Papel Winsor 300grs,
400x300 mm



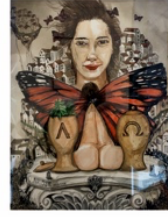
«AGLAURA»,



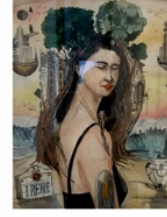
«LEANDRA»



«PIRRA»



«CLARICE»



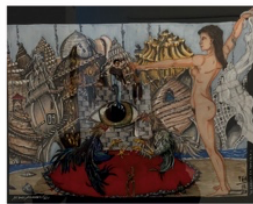
«IRENE»

GRUPO II - AS CIDADES E A MEMÓRIA

Técnica Mista (líner preto e COPIC)
sobre Papel Bristol 250grs, 300x400 mm



«DIOMIRA»



«ISIDORA»



«ZAIRA»



«ZORIA»



«MAURILIA»

GRUPO III - AS CIDADES E O DESEJO

Aquarela sobre Papel Winsor 300grs,
400x300 mm



«DOROTEIA»,



«ANASTÁCIA»



«DIOMIRA»



«FEDORA»



«ZOBEIDE»

Figura 30 | Thumbnails Grupos I a III

As Cidades Invisíveis - Thumbnails
GRUPO IV - AS CIDADES E OS SINAIS

Liner Preto sobre Canson Guarro 300grs,
400x300 mm



«TAMARA»,



«ZIRMA»



«ZOÉ»



«HEPÁCIA»



«OLÍVIA»

GRUPO V - AS CIDADES SÚBTIS

Técnica Mista (liner preto e COPIC)
sobre Papel Bristol 250grs, 300x400 mm



«DIOMIRA»



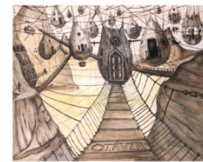
«ISIDORA»



«ZAIRA»



«ZORIA»



«MAURILIA»

GRUPO VI - AS CIDADES E AS TROCAS

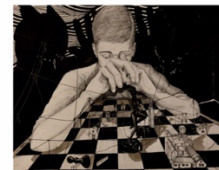
Técnica Mista (liner preto e COPIC)
sobre Papel Bristol 250grs, 300x400 mm



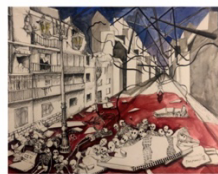
«EUFÉMIA»,



«CLOÉ»



«EUTRÓPIA»



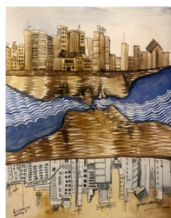
«ERCÍLIA»,



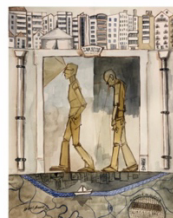
«ESMERALDINA»,

GRUPO VII - AS CIDADES E OS OLHOS

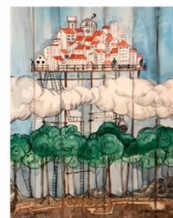
Aquarela sobre Papel Winsor 300grs,
400x300 mm



«VALDRADA»,



«ZEMRUDE»



«BAUCI»



«FILIAS»



«MORIANA»

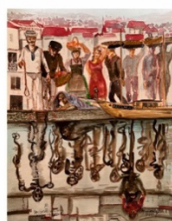
Figura 31 | Thumbnails Grupos IV a VII

As Cidades Invisíveis - Thumbnails
GRUPO VIII - AS CIDADES E OS MORTOS

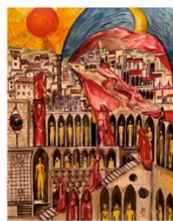
Lápis e Aguarela sobre
Canson Guarro 300grs, 400x300 mm



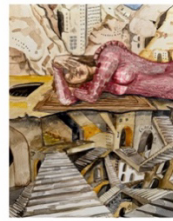
«MELÂNIA»,



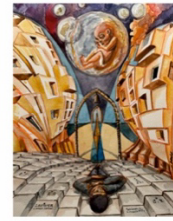
«ADELMA»



«EUSÁPIA»



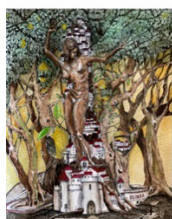
«ARGIA»



«LAUDÔMIA»

GRUPO IX - AS CIDADES OCULTAS

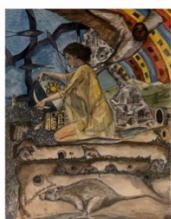
Técnica Mista (liner preto e COPIC)
sobre Papel Bristol 250grs, 300x400 mm



«OLINDA»



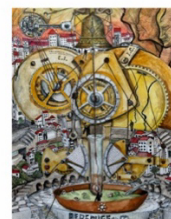
«RAISSA»



«MARÓSIA»



«TEODORA»



«BERENICE»

GRUPO X - AS CIDADES CONTINUAS

Técnica Mista (liner preto e Aguarela
sobre Papel Bristol 250grs, 300x400 mm)



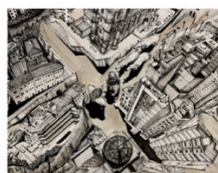
«LEÔNIA»,



«TRUDE»



«PROCÓPIA»



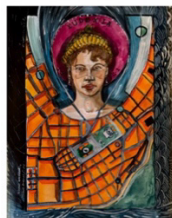
«CECÍLIA»,



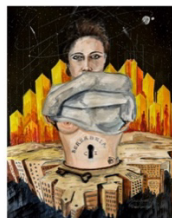
«PENTESSILEIA»,

GRUPO XI - AS CIDADES E O CÉU

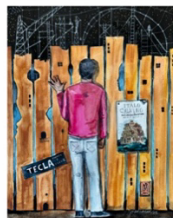
Aguarela E Tinta da China
sobre Papel Winsor 300grs, 400x300 mm



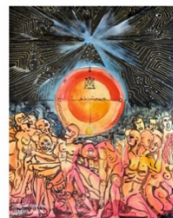
«EUDÓXIA»,



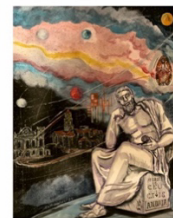
«BERSÁBIA»



«TECLA»



«PERÍNCIA»



«ÂNDRIA»

Figura 32 | Thumbnails Grupos VIII a XI

O conceito do projeto — *Metamorfoseando as Cidades Invisíveis de Calvino* — aponta para uma abordagem eclética e inovadora. A "metamorfose" remete simultaneamente à transformação visual e à reinterpretação conceptual das cidades, refletindo a transição da palavra escrita para a imagem, e da narrativa literária para a experiência visual. Neste processo, o livro de artista constitui-se como o suporte privilegiado, possibilitando a transfiguração do formato tradicional do livro literário através de técnicas mistas, pintura, desenho, colagem, uso de materiais diversos e assumindo-se como obra artística autónoma.

Este livro é composto por duas partes interligadas que compartilham o mesmo eixo semântico: a relação entre "cheio e vazio". A primeira parte contém a representação visual das cinquenta e cinco cidades descritas por Calvino. A segunda apresenta-se como um objeto escultórico, criado a partir dos nomes das cidades, e simboliza a parte humanizada tanto da obra literária como da proposta visual. Essa segunda parte nasce de uma única folha "tingida pelo tempo", à qual são adicionados progressivamente os nomes das cidades. Esta construção metaforiza o amadurecimento humano: página após página, surgem indícios das anteriores, numa jornada que culmina numa nova forma de vazio um campo fértil para recomeços conceptuais e investigações futuras no contexto pedagógico do design.

O primeiro livro inclui ainda um elemento especial: uma fonte tipográfica exclusiva — *Fa(X)ada Old Saints* — desenvolvida no contexto académico da unidade curricular de Direção de Arte. A tipografia foi desenhada sobre uma grelha inspirada na fachada do edifício que nos acolheu durante cinco anos de formação no IADE. Este edifício, e as pessoas que o habitam, tornaram-se parte indissociável da nossa construção pessoal e profissional. A inclusão da fonte é uma homenagem a essa casa e à equipa que partilhou este processo — Frederico Nunes e Alexandre Mendes.



Figura 33 | Fonte Faxada

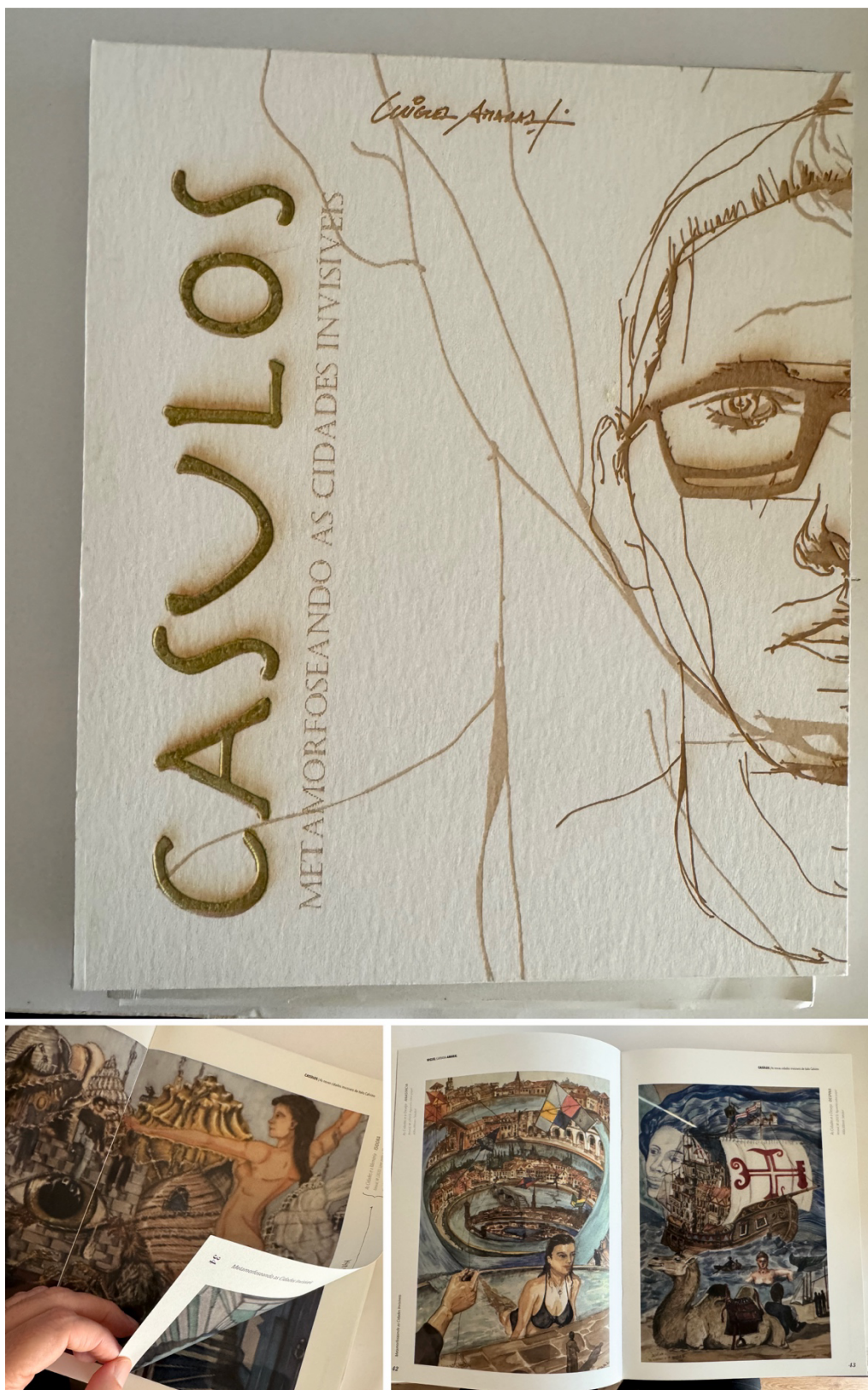


Figura 34 | Livro Casulos – Volume I “Metamorfoseando as Cidades Invisíveis”

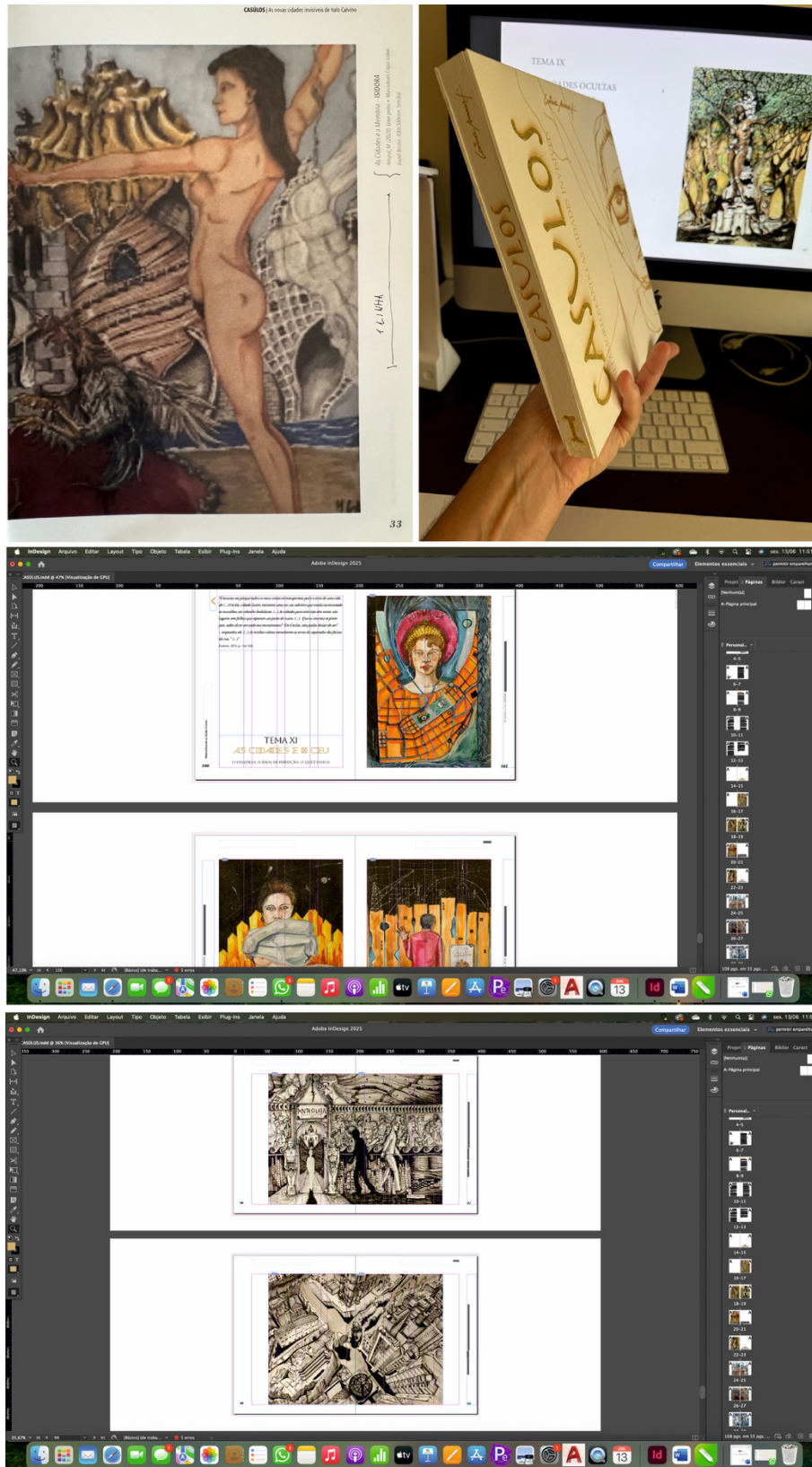


Figura 35 | livro casulos e printscreens Indesign | Volume I “Metamorfoseando as Cidades Invisíveis”

Na perspectiva semiótica, o livro de artista é um dos mais ricos suportes para explorar os sistemas de signos. Rompendo com a visão estática de Saussure, em que o signo é a junção entre significante e significado, este tipo de livro expande-se para um campo multimodal, onde texto, imagem, forma, materiais, estrutura e interação contribuem para a construção de sentido. A tipografia, o design, o papel, os cheiros, os apêndices físicos, a sequência e interrupções das páginas, todos os elementos colaboram para a construção de uma experiência de leitura imersiva e sensorial. O leitor deixa de ser passivo. Torna-se cocriador. É esta transformação, esta metamorfose do leitor, que consagra, enfim, o livro de artista como uma poderosa ferramenta de construção, interpretação e expressão artística.

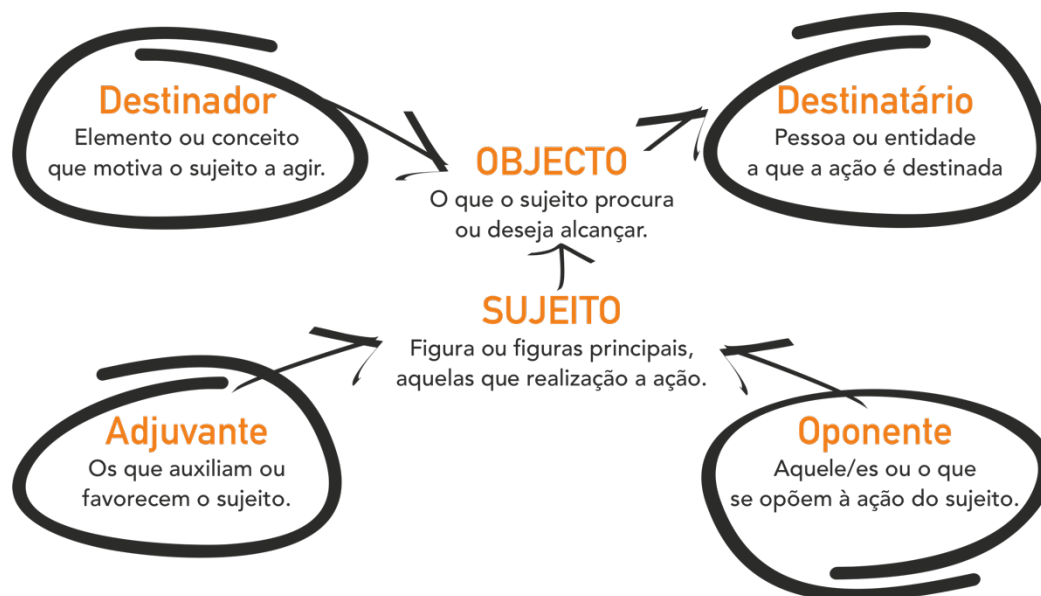


Figura 36 | Diagrama do Método Actancial para a Narrativa Visual

A aplicação do método actancial de Algirdas Greimas revelou-se por isso, também essencial neste processo, permitindo reconhecer e estruturar os significados narrativos da obra, bem como compreender a função e valor dos elementos que a compõem, tanto na sua versão literária como na visual.

3.5 Entre o Cheio e o Vazio: A Arquitetura da Ausência e da Presença

A relação entre o cheio e o vazio constitui um eixo estruturante em diversas áreas do conhecimento, assumindo particular relevância no domínio das artes visuais e da literatura. No contexto do livro de artista, *metamorfoseando as Cidades Invisíveis*, esta dicotomia manifesta-se de forma simbólica e material através das cinquenta e cinco ilustrações, as quais não apenas aludem às cidades descritas por Italo Calvino, mas propõem uma reflexão sobre a oscilação entre forma e ausência, presença e invisibilidade.



Figura 37 | Livro Escultórico – Volume II “Entre o Cheio e o Vazio”

Projeto “Metamorfoseando as Cidades Invisíveis”

As páginas do livro são intervencionadas por recortes que deixam visível apenas o nome de cada cidade, recurso gráfico que induz uma leitura visual fragmentada e participativa. Esta estratégia remete para uma conceção expandida do signo, nos termos da semiótica de Ferdinand de Saussure, onde significante e significado não existem isoladamente, mas são mutuamente constituídos. O nome da cidade, enquanto signo visual e verbal, torna-se portador de múltiplas camadas de significação, convocando referências históricas, culturais e sensoriais.

Através desta operação, a cidade é proposta como um espaço semiótico em constante transformação. A sua representação transcende a materialidade arquitetónica para se constituir como território de memória, de projeção subjetiva e de experimentação estética.

A Cidade como Labirinto Tipográfico

A tipografia *Fa(X)ada Old Saints*, desenvolvida especificamente para este projeto, introduz uma dimensão semiótica adicional. Inspirada na fachada do edifício onde se desenvolveu o percurso formativo dos seus autores, esta fonte assume o labirinto como metáfora central, símbolo da complexidade das cidades invisíveis e, simultaneamente, do processo de autoconstrução individual e coletiva. O labirinto gráfico evoca uma dinâmica de busca, introspeção e revelação: tal como nas cidades de Calvino, o percurso não é linear, mas feito de desvios, sobreposições e reencontros. O leitor-espectador é convidado a percorrer esse trajeto, ativando as camadas de memória inscritas nas formas tipográficas, como quem percorre uma cidade imaginada.



Figura 38 | Recorte Laser do Livro Casulos

A Identidade em Processo

A obra assume também um posicionamento crítico sobre a noção de identidade, entendida não como entidade fixa, mas como processo em permanente (re)construção. Cada cidade ilustrada emerge de fragmentos da experiência humana, articulando elementos subjetivos e coletivos. Os nomes das cidades aparecem e desaparecem ao longo da narrativa visual, sugerindo um ciclo contínuo de manifestação e apagamento, que espelha o carácter dinâmico da identidade. A representação sequencial de nomes — crescendo e decrescendo — traduz visualmente esse fluxo identitário. A identidade, neste contexto, não se limita ao conteúdo das imagens ou das palavras, mas está também inscrita na materialidade e na estrutura do livro, nos vazios deixados pelas ausências gráficas, nos silêncios visuais que interpelam a percepção do leitor.

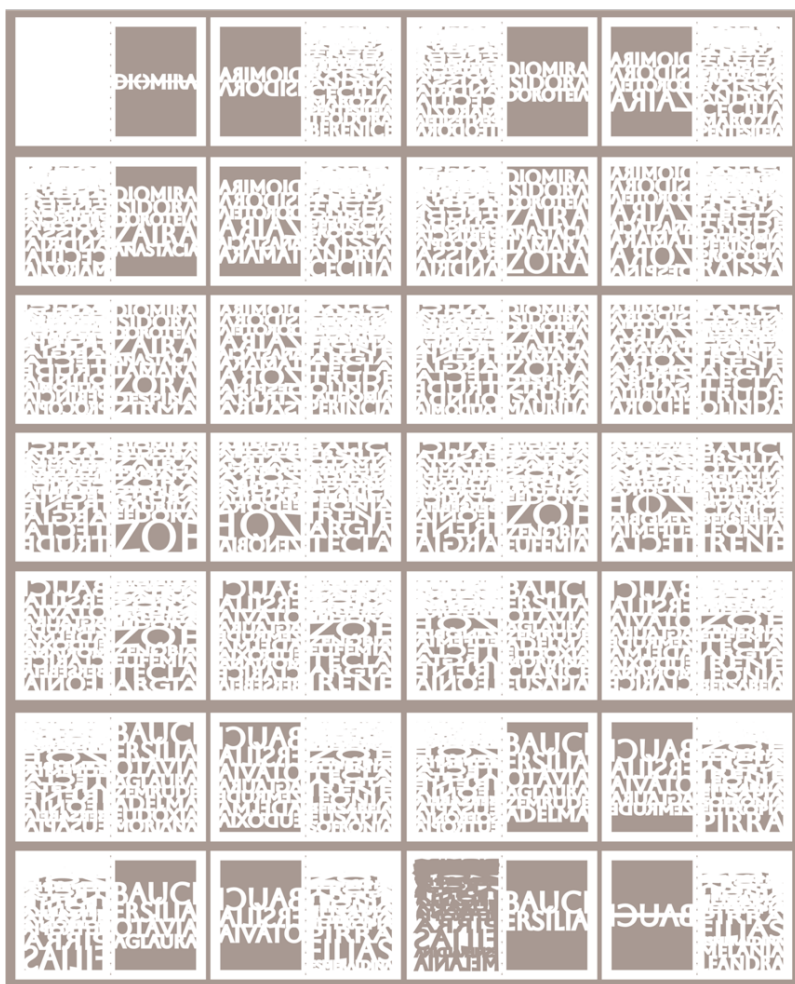


Figura 39 | Planificação das páginas para o corte

A Cultura como Preenchimento do Espaço

A terceira dimensão analítica incide sobre a cultura, entendida como instância de preenchimento simbólico entre o vazio e o cheio. Quando a representação visual é parcial ou ausente, são as práticas culturais que ocupam esse espaço: rituais, linguagens, objetos, narrativas orais. Estes elementos contribuem para configurar um campo expandido de significação que transcende o objecto-livro enquanto artefacto físico. Assim, a cultura opera como mediadora entre o visível e o invisível, entre o dito e o silenciado. Cada cidade, ainda que evocada por uma mera palavra ou um traço gráfico, convoca um universo de referências partilhadas e subjetivas que enriquecem a leitura e a fruição do livro.

Metamorfoseando as Cidades Invisíveis propõe uma nova forma de abordar o conceito de cidade, deslocando-o do campo geográfico para o simbólico e do domínio literário para o visual. O livro de artista torna-se um espaço de experimentação estética, semiótica e pedagógica, onde a arquitetura da ausência e da presença é continuamente reconfigurada.

Ao operar entre o vazio e o cheio, entre a palavra e a imagem, entre o objeto e a experiência, este projeto reitera o potencial do livro de artista como plataforma crítica e criativa, capaz de expandir as fronteiras da representação e de mobilizar novos modos de ver, pensar e habitar o mundo.

NOTAS CONCLUSIVAS

“A arte é o contrário da evidência. É o esforço por mostrar o que não se vê, o que é por detrás do que aparece.” Vergílio Ferreira, Espaço do Invisível II (1976)

O presente projeto, Ilustrar Cidades Invisíveis: da Narrativa Escrita à Narrativa Visual em Livros de Artista, teve como ponto de partida a obra As Cidades Invisíveis (1972), de Italo Calvino, cuja estrutura fragmentária, simbolismo denso e elevada polissemia a tornam particularmente propícia à exploração visual e à problematização do visível enquanto linguagem.

Partindo da consciência de que toda a obra de arte se realiza num espaço de tensão entre a intenção e o imperfeito, entre o dizível e o indizível, o projeto assumiu desde o início as limitações da linguagem enquanto estrutura de mediação simbólica. Tal como aponta Algirdas Greimas (2017) em “Da Imperfeição”, o ato de criação, seja ele verbal, visual ou conceptual é sempre atravessado por um intervalo entre o querer-dizer e o poder-dizer, entre a experiência e a sua inscrição formal. É precisamente nesse intervalo, ou espaço do imperfeito, que este projeto se inscreve, ao tentar transpor uma narrativa literária, ela própria já carregada de ambiguidade e abertura interpretativa, para a linguagem visual dos livros de artista.

Neste sentido, o projeto propôs estabelecer uma transposição intersemiótica entre a narrativa escrita e a visualidade, materializada em dois livros de artista, sendo um deles concebido enquanto objeto escultórico e tridimensional. A abordagem metodológica seguiu um enquadramento semiótico, entendido como ferramenta analítica para a interpretação dos signos visuais, dos códigos simbólicos e das suas articulações significantes. A semiótica permitiu, assim, mapear os processos de significação que mediam a conversão do literário em imagem, reconhecendo que essa transposição nunca é neutra ou transparente, mas constitui sempre uma reconfiguração.

As ilustrações produzidas estruturadas em camadas e desprovidas de linearidade narrativa não procuram traduzir literalmente os fragmentos textuais de Calvino, mas antes reconfigurar os seus conteúdos semânticos através de mecanismos de analogia, metamorfose e fragmentação. Esta estratégia permite preservar a abertura semântica da obra original, respeitando a sua lógica

associativa e ramificada, enquanto explora os potenciais expressivos das linguagens visuais: tipografia, composição, cor, textura e espaço.

A consciência da imperfeição estrutural da linguagem visual é aqui assumida como motor criativo. Ao contrário da ilustração convencional, que frequentemente procura ancorar o sentido do texto, os livros de artista aqui apresentados operam como dispositivos que amplificam o enigma, deslocam o olhar e convidam à errância interpretativa. A tridimensionalidade do segundo volume, de carácter escultórico, intensifica esta dimensão, remetendo o observador para uma experiência sensorial em que o cheio e o vazio, o visível e o oculto, se entrelaçam, relação já evocada no título inscrito na capa: *Casulos - Entre o cheio e o vazio*.

A interatividade tátil, a profundidade física das páginas recortadas e a complexidade das camadas visuais operam como metáfora da própria experiência de leitura de *As Cidades Invisíveis*, em que cada cidade é uma construção mental, simbólica e emocional. Como sugere Vergílio Ferreira, a arte não revela o que é evidente, mas aquilo que resiste à evidência. Os livros de artista tornam-se, assim, espaços de silêncio e sugestão, em que o sentido emerge da tensão entre o dito e o por dizer.

Conclui-se, por conseguinte, que as relações semióticas entre o texto literário de Calvino e as ilustrações aqui produzidas se constroem num espaço de imperfeição produtiva, onde a linguagem visual não traduz, mas transforma. O livro de artista, nesta acepção, afirma-se como artefacto narrativo e conceptual que incorpora e prolonga os sentidos da obra literária através da sua materialidade e da sua abertura interpretativa. Ao colocar em diálogo os limites da linguagem, os processos de significação e os regimes da visualidade, o projeto evidencia como a arte pode operar no território do invisível ou do imperfeito para (re)construir mundos possíveis. Pese embora as inclinações diferenciadas na abordagem plástica de cada volume, em parte derivadas das influências respetivas das correntes, ambas se desenvolvem a partir de um método intermédio, híbrido, a que neste estudo se atribuiu a designação de “Semiótica Linear”. Esta metodologia aqui concebida especificamente para responder à complexidade do corpus calviniano, permite uma leitura gradual e contínua da transformação do signo verbal em signo visual, respeitando a natureza polissemiótica da obra original sem incorrer na rigidez de sistemas analíticos formais ou nos riscos da abstração total.

A análise da imagem em particular da ilustração, exige uma análise que vá além da simples descrição ou da interpretação simbólica isolada. São múltiplas as linguagens visuais e cada vez mais complexas inseridas num varável número de meios, pelo que se torna indispensável um enquadramento teórico que conjugue as dimensões estéticas, concetuais e pragmáticas.

É a partir desta abordagem que a semiótica linear se apresenta como proposta metodológica a quem procura compreender a ilustração e a arte a partir de outras três dimensões complementares, plástica, conceptual e também pragmática. Do ponto de vista teórico esta proposta tem por base duas obras, “Obra aberta” de Eco (2016) e “Espaços de Comunicação” de Odin, (2023), desta relação é possível observar a relação entre texto e contexto, mediada pelas competências dos observadores.

A metodologia proposta configura-se como uma abordagem interpretativa intermédia entre a semiótica de Umberto Eco e a linearidade significativa da linguagem verbal definida por Saussure. Parte do pressuposto de que a leitura do signo visual pode desenvolver-se de modo sequencial e sintagmático, sem ignorar as articulações paradigmáticas impostas pelos códigos culturais e contextuais. A linearidade não se entende como rigidez formal, mas como progressão interpretativa, em que cada signo participa numa cadeia articulada de significação. Em consonância com Eco, a Semiótica Linear reconhece o potencial plurissignificativo da imagem, enquanto propõe um eixo orientador para a sua leitura.

A materialização deste projecto, surge com o formato de livros de artista para que outros possam fruir dos momentos vivenciados durante esta realização, este mais do que um produto final é projeção de um progressivo trabalho de investigação. Tal como o livro é uma “obra aberta”, também este projeto se encontra aberto a reflexão e questionamento.

(...)

Miguel Garrana Amaral
Lisboa, Santos-o-Velho, junho de 2025

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (1976) (1984). *Mitologias* (M. L. B. de Almeida, Trad.). Edições 70. (Obra original publicada em 1957)

Berry, E. (2022). *Art inspired by Italo Calvino, the writer who saw cities as metaphors*. The Collector. <https://www.thecollector.com/art-inspired-by-italo-calvino-writer/>

Calvino, I. (2012). *As Cidades Invisíveis*. Companhia das Letras.

Calvino, I. (2012). *As Cidades Invisíveis*. Fólio Society.

Calvino, I. (2012). *As Cidades Invisíveis*. Mariner Books.

Calvino, I. (2015). *As Cidades Invisíveis*. Edições Almedina.

Costa, G. (2016). *Cidades humanas: Sobre a personificação na ilustração literária* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.

Desmedt, N. (1984). *Semiótica da narrativa*. Edições Almedina.

Eco, U. (1965). *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (M. Pinheiro, Trad.). Perspectiva.

Eco, U. (1976). *Tratado geral de semiótica*. Perspectiva.

Eco, U. (1997). *Estrutura ausente*. Perspectiva.

Fernandes, M. (2018). *O encontro entre a poesia e as artes visuais: Poesia experimental portuguesa 1964–1974* (Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).

Frutiger, A. (1999). *Sinais & símbolos: Desenho, projeto e significado*. Martins Fontes.

Greimas, A. (2002). *Da imperfeição*. Hacker Editores.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.

Howells, R., & Negreiros, J. (2021). *Visual culture* (2nd ed.). Polity Press.

Joly, M. (1994). *Imagem e significação* (Cap. 3). Edições 70.

Luchetta, E. (s.d.). *Livros de artista: Entre arte e design*.

Pixartprinting. <https://www.pixartprinting.com.pt/blog/livros-artista-arte/>

Odin, R. (2019). *Os Espaços De Comunicação Introdução À Semiopragmática*. (S. C. da Silva & D. T. da Silva, Trans.). Editora da Unicamp. (Obra original publicada em 2011)

Peirce, C. S. (1931). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (Vols. 1–8). Harvard University Press.

Rodeia, S. (2023). *Cartographer's odyssey: A short, animated film about the neurobiologic journey of the Self within a Conscience and its role as an agent within socio-cultural regulation* (Projeto de Mestrado, IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação).

Romana, A. J. (2017). *Publicar a estória/história do livro de artista em Portugal* (Tese de Doutoramento, Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais).

Santos, M. (2015). *Livros de artista: Gestão da coleção da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian* (Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa).

<https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/livros-de-artista/>

Saussure, F. de. (2006). *Curso de linguística geral* (2.^a ed.). Edições 70.
(Obra original publicada em 1916)

Saussure, F. de. (1916). *Course in general linguistics*. Payot.

Silva, A. C. (2013). *Para uma cartografia imaginária: Desfragmentação das cidades invisíveis de Italo Calvino* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Minho, Escola de Arquitetura.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne* (M. Warnke & C. Brink, Eds.). Akademie Verlag. (Obra original iniciada em 1927)