

Título: Labirinto e Arquitetura/Labyrinth and Architecture

Resumo: O labirinto é um símbolo milenar provavelmente conhecido por todos nós. É um símbolo que recebe forma, primeiro bidimensional, e depois tridimensional, sendo essa modificada ao longo dos anos junto com seus significados. Da mesma maneira a arquitetura passar por essas mutações. Para nos aproximarmos desse tema, a primeira parte do trabalho constitui-se num panorama determinado por cinco categorias de labirinto, nas quais discorre-se sobre sua forma e significação. Primeiro o Labirinto Clássico, no qual pela primeira vez o homem faz referência visual ao labirinto e que apresenta múltiplos significados, sendo um deles a associação do símbolo com um ritual de iniciação ou passagem. O Labirinto de Creta, famoso pelo mito de Teseu e Minotauro não surge como um edifício projetado com a finalidade de ser um labirinto e de ser percorrido. Apesar disso há hipóteses que transitam entre o imaginário e o real para pensar quais os possíveis objetos inspirados pela ideia do labirinto. O Labirinto Cristão é um dos primeiros a ser construído com a intenção de ser caminhado e converte o significado do símbolo com o intuito de resolver questões próprias ao cristianismo através da prática de oração, penitência ou simbolizando a peregrinação. O ritual de passagem nesse caso seria para a purificação da alma, tema recorrente em toda a história do cristianismo. Com o Labirinto Jardim há a introdução do maze, variação do labirinto na qual, diferentemente das categorias anteriores, a configuração espacial recebe becos sem saída e é constituída de forma a desorientar e fazer o ingressante ao labirinto se

perder. O caráter individual e espiritual da experiência é substituído pelo coletivo e pelo entretenimento. Por fim o Labirinto Contemporâneo insere os labirintos no circuito cultural atual. Buscando propor múltiplas espacialidades e experiências sensoriais, essa categoria dialoga com a arquitetura através da percepção. A proposta de projeto, a construção de um labirinto, constitui a segunda parte do trabalho, na qual é feita uma explicação através de inúmeras referências arquitetônicas teóricas e projetuais das intenções pretendidas, seguida de um breve relato técnico sobre como se deu a construção, e por fim o registro textual e fotográfico sobre o impacto e as impressões que o labirinto construído causou nas pessoas que com ele interagiram.

Palavras-chave: labirinto, dédalo, percepção, corpo, instalação.

# Labirinto e Arquitetura

Pedro Abrantes Andrade  
Luís Antônio Jorge (orientador)

Trabalho Final de Graduação

FAUUSP, 2017

## Índice

Apresentação	4
Labirinto	
<i>Labirinto Clássico</i>	12
<i>Labirinto de Creta</i>	28
<i>Labirinto Cristão</i>	52
<i>Labirinto Jardim</i>	72
<i>Labirinto Contemporâneo</i>	88
Projeto	
<i>Intenções</i>	106
<i>Construção</i>	130
<i>Relatos</i>	138
<i>Desconstrução</i>	160
Considerações finais	168
Agradecimentos	172
Bibliografia	173



Poço iniciático  
Sintra, Portugal

## Apresentação

Estando no meu sexto ano da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo prestes a encerrar um ciclo e dar início a outro, no lugar de propor um projeto com um programa determinado para meu trabalho final, me permiti pensar sobre o projetar e sobre a própria arquitetura. Me propus a registrar meu pensamento sobre uma pergunta que creio estar continuamente presente na mente dos profissionais e estudantes dessa disciplina: o que é arquitetura? Essa é uma pergunta extremamente difícil de ser respondida por sua subjetividade, que impede uma resposta definitiva não convencional abrindo espaço para diversas definições pessoais.

Sendo assim, me vi inserido nesse espaço tendo a possibilidade de refletir sobre o que é arquitetura para mim, ou seja, chegar na minha própria definição de arquitetura. Trabalho relativamente mais fácil, porém nem tanto. Durante a faculdade criamos projetos a partir da nossa experimentação da arquitetura e da confiança nas descrições e imagens de projetos que nunca presenciamos. Na minha trajetória percebi que desde o início as questões que rondavam meus projetos eram relativas à forma, estrutura e função, e

estavam sempre representadas através de desenhos.

No meu quarto ano eu realizei um intercâmbio acadêmico de um ano na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, em Portugal. Lá pude entrar em contato com diversas obras que anteriormente eu havia estudado através de descrições e desenhos e usava como referência nos meus projetos, sempre levando em consideração as três questões mencionadas. Isso me levou a uma quarta questão até então pouco explorada nos meus projetos e que talvez eu a considere a mais importante de todas nesse momento: a percepção. Dou essa importância pois vi que a percepção é impossível de ser representada de forma legítima e é suficiente para mudar toda a ideia que temos de um projeto.

Logo, especifiquei ainda mais minha pergunta primordial: quais propriedades são importantes, para mim, para a percepção da arquitetura? Cheguei nessa pergunta através da forte influência de dois arquitetos que eu estava estudando na época: Peter Zumthor e Juhani Pallasmaa. O primeiro em *Atmosferas Entornos Arquitetônicos - as coisas que me rodeiam*<sup>1</sup> e *Pensar a Arquitetura*<sup>2</sup> faz um registro pessoal sobre o que o toca na arquitetura, e o segundo em *Os olhos da Pele - A arquitetura e os sentidos*<sup>3</sup> propõe uma arquitetura sensorial em contrapartida ao predomínio do visual na percepção da arquitetura atual.

Este trabalho teve início nesse momento. A

---

1 Zumthor, Peter. *Atmosferas: entornos arquitetônicos, as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

2 Zumthor, Peter. *Pensar a Arquitetura*. Tradução de Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

3 Pallasmaa, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

proposta era estudar cada um dos nossos sentidos e relacioná-los com projetos contemporâneos paralelamente a uma pesquisa sobre a maneira como percebemos a arquitetura. Penso que dessa maneira eu conseguiria descobrir quais propriedades são importantes para mim quando aplicadas à arquitetura. Entretanto, de alguma forma eu gostaria de propor um projeto a partir da minha pesquisa, e aí havia uma primeira dificuldade: como propor um projeto de arquitetura onde a percepção deste fosse mais importante ou, no mínimo, igualmente importante ao objetivo do programa? Por exemplo, se meu projeto fosse uma casa, a percepção desta estaria atrás da discussão sobre o habitar; se fosse um hospital, atrás do tratar ou prevenir; se fosse uma escola, do educar e aprender, e assim por diante. Claro que eu poderia discutir como a percepção poderia contribuir com estes programas, mas seria inevitável produzir um projeto desse tipo que não esbarrasse na função.

Uma solução seria trabalhar com escultura, pois assim eu teria uma grande liberdade propositiva. A respeito dessa liberdade da escultura em relação à arquitetura Richard Serra comenta:

*“A arquitetura é feita de conexões, de tecidos entre espaços, dos quais a escultura pode prescindir. Essa suspensão ocorre no intervalo. Não é uma junção porque é espacial; é uma quebra que conecta. Na arquitetura, você é dirigido pelas conexões que estão subordinadas à função”<sup>4</sup>*

---

4 Foster, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 271.

Entretanto, na época, senti que seguir pela escultura ocasionaria um certo afastamento da arquitetura. Talvez hoje eu entenda que haveria formas de diminuir esse afastamento. De qualquer maneira a resposta que encontrei estava no labirinto. Os labirintos sempre me fascinaram pelo seu mistério e respondia aos meus objetivos pois por um lado não era escultura, um labirinto é um labirinto e não uma escultura de um labirinto, e ainda assim talvez não seja arquitetura, ou pelo menos não esteja tão ligado a uma função como a casa, o hospital ou a escola. Ao longo do trabalho veremos que o labirinto pode se aproximar da escultura produzida a partir da década de 1960 pelos artistas minimalistas, sendo inclusive tema de diversas obras de artistas como Robert Morris e Richard Long e possuindo propriedades exploradas por Richard Serra. Eu poderia ter tomado esse caminho e estudado a percepção da arquitetura através das propriedades escultóricas dos artistas desse período, porém segui em frente com o labirinto.

Se me livreii do habitar, curar e ensinar, essa direção me levou à necessidade de buscar o significado e a razão da existência dos labirintos. Assim, na primeira parte desse trabalho propus uma descrição da evolução do labirinto através de cinco tipos que considereii importantes para um panorama, uma vez que não há no Brasil muitos estudos sobre o tema. Felizmente, essa pesquisa histórica me mostrou funções diversas que os labirintos carregam, o que pode ser um ponto de aproximação com a arquitetura, afinal, enquanto as esculturas minimalistas que serviriam para os meus propósitos tem sua origem há 60 anos, os labirintos existem há 4000 anos e estiveram muitas vezes intimamente relacionados ao espaço arquitetô-

nico.

Na segunda parte propus a construção de um labirinto que possibilitasse a experimentação do espaço. Apesar de ter pensado em propostas gráficas, senti que elas não seriam suficientes pelas questões que mencionei no início dessa apresentação em relação à percepção. Por isso preferi omitir representações de projeto neste caderno, uma vez que optei por não produzir desenhos técnicos, inserindo apenas fotografias do trabalho construído.

Espero que este trabalho possibilite um maior contato com o tema labirinto e levante algumas questões sobre a percepção da arquitetura.

LABIRINTO



**LABYRINTH.** A palavra labirinto se refere a uma grande variedade de desenhos e padrões, alguns mais intrincados, outros menos, que vão desde gravuras de rochas pré-históricas até a arte moderna, bem como estruturas simbólicas e mitológicas altamente complexas em torno das quais uma imensa riqueza de significado se acumulou durante o curso de muitos séculos e civilizações<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Freitas, Lima de. *Labyrinth* in: Eliade, Mircea. *The Encyclopedia of Religion*. New York: Macmillan. 1987, p. 5273.

## Labirinto Clássico

*“O círculo, a esfera e o redondo são aspectos do Autocontido, sem começo nem fim; na sua perfeição pré-mundo, precede todo processo, é eterno, porque, em sua rotundidade, não há antes nem depois, não há em cima nem embaixo, não há espaço. Tudo isso só pode surgir com o surgimento da luz, da consciência, que ainda não está presente; aqui ainda domina a divindade não exteriorizada, cujo símbolo é, por conseguinte, o círculo.”<sup>6</sup>*

A imagem do labirinto existe há muito tempo. Seu significado, sua forma e suas representações sofreram alterações ao longo dos anos em diferentes culturas. Entretanto, é possível estabelecer comparações capazes de reunir imagens labirínticas em algumas categorias. Após realizar uma pesquisa gráfica sobre labirintos pude a partir de alguns critérios dividi-los em grupos que julguei relevantes para um entendimento da evolução da imagem labiríntica. Começo pelo La-

---

<sup>6</sup> Neumann, Erich. *História da Origem da Consciência*. Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 27.



Traçado do Labirinto Clássico

birinto Clássico, que entendo como um conjunto de representações gravadas em materiais primitivos e que seguem a mesma estrutura formal.

Essa imagem é formada por um caminho circular que se desenvolve desde o círculo exterior até um centro. Esse caminho não possui bifurcações e arqueia 7 vezes o centro. Outro dado característico é a presença desse centro como ponto final. Poderíamos imaginar esse percurso desenrolado numa linha reta e obteríamos a mesma estrutura: por um ponto se entra, por um caminho se percorre e chega-se a um fim. Porém ao condensar esse percurso instituímos o centro, a mudança brusca de direção, a forma do círculo, e pensando tridimensionalmente (o que talvez não seja o caso do Labirinto Clássico, uma vez que não sabemos se essa representação era imaginada tridimensionalmente), a não visualização do centro durante o percurso, apenas no momento final.

Pode-se imaginar que essa condensação do caminho retilíneo tem intenção de se aproximar da forma perfeita do círculo. Em *O homem e seus símbolos*<sup>7</sup> a Dra. M.-L. von Franz explica o círculo como uma expressão da totalidade da psique e cita sua presença em diversas expressões humanas: na adoração primitiva do sol, na religião moderna, em mitos, sonhos, mandalas tibetanas, planejamento das cidades ou nos conceitos de esfera dos primeiros astrônomos.

O círculo perfeito é uma forma que não está presente na natureza, senão na imagem do sol. Sabemos que civilizações passadas adoravam o sol como símbolo divino. Isso nos leva a atribuir um sentido

---

<sup>7</sup> Jung, Carl G. (concepção e organização). *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 323.



Faraó egípcio Tutancâmon sendo iluminado pelo disco solar Aton  
(detalhe do trono do faraó)  
século XIV a.C.

sacralizado do Labirinto Clássico. Ora, também sabemos que o sol nos dá duas características particulares, que são essenciais para a vida do homem primitivo: o sol todo dia “nasce” e “morre”, descrevendo assim um ciclo, e enquanto “vivo”, ele é responsável por iluminar o mundo.

O ciclo solar é de extrema importância, pois é a partir dele que a vegetação floresce e gera alimento. Alimentar-se é primordial ao ser humano e o entendimento do ciclo solar permitiu o desenvolvimento da agricultura e suas diversas consequências para o desenvolvimento das civilizações.

Fazendo uma breve digressão sobre o mundo grego, vemos que todos os primeiros deuses, de alguma forma são relacionados a fertilidade e que toda história do universo, para eles, era dada em um tempo cíclico, onde os fatos relevantes se repetiam. Ainda assim é possível observar diversas situações do mundo natural e criado pelo homem baseadas no ciclo: o ciclo lunar, o ciclo menstrual, a medição do tempo em diversos ciclos (dias, meses, anos), as teorias da física de expansão e retração do universo, entre outras.

Voltando à análise das características solares, temos sua capacidade de iluminar o dia, tornando as coisas visíveis. Essa característica sempre esteve presente significando elevação espiritual. O mundo surge ao abrir os olhos; o mundo real está fora da caverna sob a luz do mundo; um ser dotado de capacidades além da normalidade é um ser iluminado; o reino de Deus está no Céu iluminado. Pode ser que hoje com a expansão da luz elétrica esse conceito de iluminação aos poucos vá se transformando, mas é inegável que durante toda história humana a luz solar exerceu papel essencial para a experiência no mundo.



**Labirinto de Mogor**  
aproximadamente 2000 a.C., Galicia, Espanha

Faço essas análises na tentativa de aproximar a imagem do Labirinto Clássico com uma figura presente em todas as civilizações e em todas as épocas, pois a imagem do labirinto não surge apenas em um lugar. Da mesma maneira que a forma piramidal surge em diversos lugares do mundo por ser o movimento lógico de se atingir grandes alturas através dos materiais e técnicas construtivas disponíveis, busco essa referência lógica que molde a imagem do labirinto, e o sol, como dito, consegue explicar muitos de seus elementos.

Assim como o percurso presente no Labirinto Clássico pode ter uma correspondência com o percurso cíclico do sol, ele também pode ter uma correspondência com o percurso da vida. O ser humano nasce, percorre o caminho da vida e morre, podendo em muitas culturas renascer. Também em muitas culturas o objetivo da vida é atingir a “iluminação”, seja ela a ascensão espiritual, o cumprimento da missão de vida ou a morte com a consciência tranquila. Esse momento da morte, ou da ascensão é um ponto crucial e específico da vida, em outras palavras é o ponto final e central do labirinto:

*“Em O mito do eterno retorno, Mircea Eliade associa a busca do centro, que é a zona do sagrado por excelência, da realidade absoluta, a um caminho complexo e cheio de dificuldades, simbolizado nas perambulações no labirinto, que não é mais que o custoso caminho até o Eu ou a essência do ser, verdadeiro rito de passagem cheio de perigos, rito que nos permite, se atravessarmos com sorte, ir do efêmero e do ilusório até a realidade e a eternidade, da morte até a vida,*



**Labirinto de Outeiro do Cribo**  
aproximadamente 2000 a.C., Galicia, Espanha

*do homem à divindade”<sup>8</sup>*

Porém, se essa imagem labiríntica pode significar a passagem da vida humana por este mundo desembocando num estágio superior, por outro lado pode também dar um passo para trás e significar a formação da consciência humana dentro do útero materno e sua vontade de vir ao mundo. José Carlos de Paula Carvalho em sua tese de mestrado *Aporia e gnosis: a hermenêutica do símbolo do labirinto* aponta que:

*“(...) uma das principais significações do labirinto pré-histórico é a de ser uma representação do útero. O parto é evocado pela saída difícil, o centro profundo e o arredondamento dos lábios”<sup>9</sup>*

Essa é uma imagem válida em muitos aspectos. Pouco se sabe da vida dentro do útero e o parto, ao mesmo tempo que é início de um ciclo, é fim de outro. A cena do parto não é uma cena agradável de se ver; é um processo doloroso que muitas vezes termina com a morte da mãe ou do filho. Hoje esse processo é amenizado pelo avanço da medicina, porém nem sempre foi assim. Além disso o parto pode ser visto como uma necessidade primordial de expulsar algo de dentro de si. Fica mais fácil entender dessa forma deixando de lado a noção de família, que é fortemente atrelada ao afeto. Outra validação é que dessa forma

---

<sup>8</sup> Fernández, Xosé Antón Castro. *Robert Morris y el presente continuo en la imagen del Laberinto de Pontevedra*. Quintana: revista do Departamento de História da Arte, v. 12, n. 12, 2014, p. 93. Disponível em [www.usc.es](http://www.usc.es).

<sup>9</sup> Carvalho, José Carlos de Paula. *Aporia e gnosis: a hermenêutica do símbolo do labirinto*. São Paulo: S.N., 1976.



**Labirinto de Lucillo**  
aproximadamente 1500 a.C., Leon, Espanha

a figura do labirinto se relaciona mais intimamente com a fertilidade, que como vimos é uma noção fortemente presente nas primeiras civilizações humanas. Por fim, a configuração formal de uma gestante apresenta a barriga arredondada que armazena o feto em seu centro. Claro que essa imagem do parto, ou da separação do filho do corpo materno, também pode ser vista metaforicamente simbolizando a libertação da consciência do filho do domínio materno, quando este já se reconhece como corpo independente. Essa visão é adotada pela psicologia analítica de Jung e desenvolvida por Erich Neumann<sup>10</sup>. De qualquer forma o símbolo do Labirinto Clássico pode ser associado com um processo iniciático de libertação e reconhecimento de si, atingindo uma forma de ascensão cognitiva e/ou espiritual.

Veremos adiante que em diferentes períodos, o Labirinto poderá se aproximar de algumas significações até dissolver seu sentido simbólico priorizando seu sentido espacial. O que é importante absorver desse primeiro momento é a noção do labirinto ligado a um momento de passagem, sempre direcionado a um fim que encerra um ciclo e dá início a outro.

## Primeiros Labirintos

Não se sabe a data nem o local exato da aparição das primeiras referências aos labirintos, entretanto os estudos mais recentes apontam que elas surgiram

---

10 (Neumann, 1995)



**Labirinto de Naquane**  
aproximadamente 750 a.C., Vale Camônica, Itália

por volta de 4000 anos atrás no sudoeste da Europa e foram durante muito tempo representadas através da forma clássica. O exemplo mais antigo preservado de imagem de labirinto é o Labirinto de Mogor. Trata-se de um petróglifo localizado próximo à cidade de Pontevedra, na costa oeste da Galícia, região onde são encontradas outras representações do Labirinto Clássico, sendo esse o tema arqueológico galego de maior renome no mundo científico<sup>11</sup>. Na mesma região há outros petróglifos como o de Chan do Lagoa e o de Outeiro de Cribo. Ambos datam de 2000 a.C aproximadamente e seguem a mesma forma. Também na Espanha, porém afastado da costa está preservado o petróglifo de Lucillo, em Leon, que apesar de ser um pouco mais recente - 1500 a.C. - possui a mesma forma. Nessas rochas também é comum encontrar gravações de círculos inscritos uns nos outros e espirais.

No Vale Camonica, no norte da Itália, também há uma grande quantidade de petróglifos, com representações do Labirinto Clássico envolto de outras representações primitivas, diferentemente da Galícia onde em certas rochas predominavam os símbolos circulares. Ainda assim o símbolo do Labirinto Clássico nessas rochas possui forma bem semelhante aos da Galícia, apesar de serem bem mais recentes. Destacam-se os labirintos de Naquane e Campanine de aproximadamente 750 a.C.

Também na Itália encontra-se uma figura de um Labirinto Clássico presente numa jarra etrusca de Tragliatella datada de 600 a.C. Nesta jarra há diversas figuras, e o labirinto está relacionado a dois cavaleiros

---

11 (Fernandéz, 2014, p. 93)



**Jarra etrusca**  
aproximadamente 600 a.C., Tragliatella, Itália

que parecem estar saindo deste. Dentro do labirinto está gravado a palavra *TRVIA* que quer dizer Tróia. Assim, pode-se supor que o labirinto está relacionado com as muralhas da lendária cidade turca, o que indicaria um indício da associação entre o labirinto e uma construção, associação até então inexistente e que se tornará mais clara no Labirinto de Creta. O mito do Labirinto de Creta tem tanta importância para a ilha grega que é possível encontrar gravações do Labirinto Clássico nas moedas de Cnossos, capital de Creta, dos últimos três séculos a.C.



Moeda de Cnossos  
70 a.C., Creta, Grécia

## Labirinto de Creta

*“- Será que acreditarás, Ariadne? - Disse Teseu.  
- O minotauro mal chegou a se defender”*<sup>12</sup>

*“O próprio herói e seu combate representam a humanidade inteira na sua história e no seu impulso evolutivo. O combate do herói é menos um combate histórico que um combate psicológico. Nesse sentido, não se trata de uma luta contra perigos acidentais exteriores. Trata-se da luta contra o mal íntimo que sempre detém ou mitiga a necessidade essencial de evolução”*<sup>13</sup>

Teseu e Minotauro compõe um dos mitos mais conhecidos da mitologia grega. O ponto alto do mito tem como ambiente um labirinto projetado por Dédalo, famoso arquiteto e inventor ateniense que é exilado na ilha de Creta. Para compreender o significado que o mito trás e o papel do labirinto nessa histó-

---

<sup>12</sup> Borges, Jorge Luis. “A casa de astérion” in *O Aleph* (1949). Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 63.

<sup>13</sup> Bachelard, Gaston. “Prefácio” in Diel, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991, p.13.



**Teseu e a viagem a Creta: o Labirinto e o Minotauro (detalhe)**

Mestre dos Cassoni Campana, entre 1500 e 1525

óleo sobre painel de madeira, 69x155 cm

Museu do Petit Palais, Avignon, França

ria seguirei por dois caminhos complementares que se centram nos dois principais personagens da narrativa: Teseu e Minotauro, e suas respectivas origens: Atenas e Creta. A partir da imagem mitológica poderemos relacionar o imaginário com o real procurando entender de que forma se construiu a imagem do Labirinto de Creta.

Teseu e Minotauro não são personagens reais. Da mesma forma, o Labirinto de Creta não existiu da forma como é apresentado no mito. Entretanto, se por um lado a figura do labirinto no mito pretende simbolizar o inconsciente das personagens, em especial de Minos e Teseu, por outro, é de se imaginar que hajam elementos reais presentes na história e na cultura da ilha de Creta que façam supor o labirinto imaginado, uma vez que os mitos buscam sempre explicar fatos a partir da manipulação do real.

## Atenas e Teseu

Atenas é uma cidade grega localizada na Ática e que, segundo a mitologia foi fundada por um ser chamado Cécrope, meio homem e meio serpente, que estabeleceu uma relação íntima com a deusa Atena. Seguindo a linha de sucessão de reis atenienses, chegaremos a figura de Egeu, pai mortal do herói Teseu. Supõe-se que o pai divino desse herói tenha sido Poseidon. Sua mãe mortal é Etra, filha de Piteu, soberano da pequena cidade de Trezena, localizada ao sul de Atenas entre as montanhas da costa peloponésica.

Teseu cresce sem saber quem é seu pai mor-



**Teseu e Etra**

Laurent de La Hire, 1635-1636

óleo sobre tela, 141x118,5 cm

Museu de Belas Artes de Budapeste, Húngria

tal<sup>14</sup>. Ao completar 16 anos, descobre em baixo de uma pedra um par de sandálias e uma espada, objetos pertencentes a Egeu que foram deixados em Trezena. Munido da sandália e da espada, parte em direção a Atenas. O rapaz, que desde criança já demonstrava atributos de herói, enfrenta no caminho de Atenas seis desafios, criaturas abomináveis que habitam a região do istmo de Corinto:

*“Teseu não seria, por conseguinte, um herói, se porventura sucumbisse sem lutar, se não tivesse uma firme disposição espiritual, se o espírito, sob forma positiva, não fosse igualmente seu pai mítico. Consoante o processo simbólico, mais comumente seguido, Egeu representa simultaneamente o ‘pai corporal’ e o rei mítico, o espírito. Lega a seu filho as insígnias da sublimidade e da espiritualidade. Obrigado a retornar a Atenas, esconde sob um rochedo sua espada (a arma do herói, combatente espiritual) e suas sandálias (cuja função, na marcha através da vida, é ‘armar’, proteger o pé, símbolo da alma)”*<sup>15</sup>

Esses desafios podem ser comparados com os de Hércules, ou como nos diz Ferry<sup>16</sup>, podem ser entendidos como a continuação dos trabalhos deste, uma vez que durante esse período Hércules está in-

<sup>14</sup> Egeu não leva Etra e Teseu para Atenas, pois quer que seu filho cresça sem ser reconhecido, para evitar ser assassinado por seus primos, os Palântidas (filhos de Palas, irmão de Egeu), que almejam o trono de Atenas. (Brandão, vol. III, 2009, p. 167)

<sup>15</sup> Paul Diel citado em: Brandão, Junito de Souza. *Mitologia grega*, vol. III. 15. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 160.

<sup>16</sup> Ferry, Luc. *A Sabedoria dos mitos gregos: aprender a viver II*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 226.

disponível cumprindo sua condenação à escravidão com a rainha Onfale. Teseu vence todos esses desafios e chega em Atenas no oitavo dia do mês, pertencente a Poseidon, seu pai divino. Em Atenas, Egeu o reconhece pelas sandálias e pela espada, e o impede de tomar uma taça de veneno induzida por sua esposa Medéia, feiticeira que sabia de antemão que o jovem que chegava era filho de Egeu, logo, o herdeiro do trono.

Em Atenas Teseu dá início a uma série de outros feitos que lhe revelam o caráter. Um deles é a captura do touro de Maratona<sup>17</sup>, que exigia uma série de habilidades que mais tarde ajudaram o herói contra um perigo ainda maior, o Minotauro. Quando Teseu capturou o touro, muitas pessoas já haviam sido vítimas deste, entre elas Androgeu, filho do rei Minos, que supostamente havia sido imbuído da tarefa por Egeu. Em outras fontes, como em Diodoro, Egeu manda assassinar Androgeu, quando este se dirige à Atenas para participar das Panatéias (festa semelhante aos jogos olímpicos), pois teme que este tenha feito amizade com os Palântidas, podendo se tornar uma ameaça a Teseu<sup>18</sup>. De ambas as versões, tira-se que a morte do príncipe de Creta trouxe diversos problemas para Atenas, independentemente de seu motivo.

Minos, o rei de Creta, possuía um grande poder marítimo e partiu com suas naus contra Atenas para vingar a morte de seu filho Androgeu e exigir sacrifícios para o Minotauro, prisioneiro do Labirinto de Creta. Nessa mesma época, nos conta Diodoro,

---

17 Na versão de Apolodoro, narrada por Ferry, antes de Egeu oferecer veneno para Teseu, ele envia o herói para capturar o touro de Maratona (também a pedido de sua esposa Medeia), porém tendo Teseu vencido o touro, Medeia influencia o marido a dar veneno ao herói. (Ferry, 2009, p. 230)

18 (Ferry, 2009, p. 234)

Atenas é atingida por uma enorme seca. Egeu então pede ajuda para o deus Apolo, e este recomenda-lhe que se submeta às condições do rei Minos.

Os atenienses foram obrigados a enviar para Creta sete homens e sete mulheres a cada 9 anos, que entrariam no labirinto e seriam vítimas do Minotauro. No décimo oitavo ano, quando o terceiro grupo de jovens seria sorteado, Teseu se voluntariou a acompanhá-los, com o intuito de adentrar o labirinto e matar o monstro. Partiu para Creta num navio dotado de velas pretas e recebeu de seu pai Egeu velas brancas para serem içadas na volta, caso voltasse vitorioso.

Teseu é recebido em Cnossos por Ariadne, filha de Pasífae e Minos, que apaixonando-se pelo herói, dispõe-se a trair o meio irmão monstro. Enquanto alguns relatos condenam Ariadne como uma grande pecadora pela traição, outros indicam que a deslealdade é pertencente a Teseu, que persuadiu a moça a ajudá-lo prometendo levá-la para casa como sua esposa. A ajuda de Ariadne é conhecida: ela entrega para Teseu um novelo no qual a ponta do fio deve ser pregada na entrada do labirinto, dessa forma, quando o herói assassinasse o Minotauro, poderia refazer seu caminho até a saída:

*“O Labirinto não era uma confusão no sentido de que um invasor não poderia encontrar o seu mais íntimo recesso, mas precisava voltar pelo mesmo caminho, e nisso residia a dificuldade”<sup>19</sup>*

Os relatos mais recentes afirmam que o pre-

---

<sup>19</sup> Kerényi, Karl. Os heróis gregos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1998, p. 196.



**Teseu e Ariadne ao lado do Labirinto de Creta (detalhe)**

atribuído à Baccio Baldini, entre 1640 e 1670

gravura, 20,1x26,4 cm

Museu Britânico, Londres, Inglaterra

sente de Ariadne a Teseu foi feito por intermédio de Dédalo, construtor do Labirinto e exímio em solucionar problemas, entretanto Kerényi nos conta que os primeiros relatos reconhecem a esperteza da própria Ariadne que não necessitou da ajuda de Dédalo. Este mais tarde será aprisionado no próprio Labirinto junto com seu filho Ícaro e sairá pelo céu, através de asas feitas a partir de penas e cera.

Ainda sobre Ariadne, há quem diga que esta acompanhou o herói adentrando o labirinto, tendo ajudado ainda de outra forma:

*“Soube-se, através de artistas e narradores, que a amante Ariadne acompanhou o herói e iluminou-lhe a escuridão com a sua coroa. Ou teria dado a Teseu o seu diadema em lugar do novelo? Esse sim teria sido um ato imperdoável da infidelidade pois, conforme uma narrativa, ela obtivera a grinalda como preço de sua virgindade”<sup>20</sup>*

O resultado, porém, é sempre a vitória de Teseu:

*“Teseu apunhalou e matou o Minotauro no Labirinto; uma velha pintura de vaso mostra o resultado do duelo com o monstro de cabeça de touro, a que ali se dá o nome de Tauromênio. Com uma das mãos cada um deles agarra o oponente; com a outra, o herói segura a espada, a criatura semibestial uma pedra. Outra nar-*

---

20 (Kerényi, 1998, p. 196)



Teseu e o Minotauro  
pintura de vaso  
sem data

*rativa disse que Teseu não tinha em seu poder arma alguma, mas que estrangulou o adversário com as mãos nuas enquanto lutava com ele e esmurrava-o.”<sup>21</sup>*

Vitorioso, Teseu embarca para Atenas com Ariadne e no caminho param na ilha de Dia onde o herói a abandona dormindo<sup>22</sup>. Ariadne abandonada se une a Dionísio. Ao retornar sozinho, Teseu esquece de içar as velas brancas, e seu pai Egeu vendo o navio se aproximar ao longe com velas negras se lança ao mar, que a partir de então levará seu nome<sup>23</sup>. Dessa maneira Teseu se torna rei de Atenas.

Como rei, Teseu ainda vive uma série de aventuras entre guerras e conflitos familiares, e acaba tendo um fim pouco grandioso, como boa parte dos heróis:

*“(Teseu) não consegue mais reinar Atenas e deixa o trono, indo se refugiar com um vago primo distante, um certo Licómedes. Segundo algumas versões, Licómedes assassina Teseu por razões obscuras, talvez por inveja, talvez temendo que ele lhe peça terras. Segundo outras, Teseu morre simplesmente num acidente, passeando nas montanhas da ilha”<sup>24</sup>*

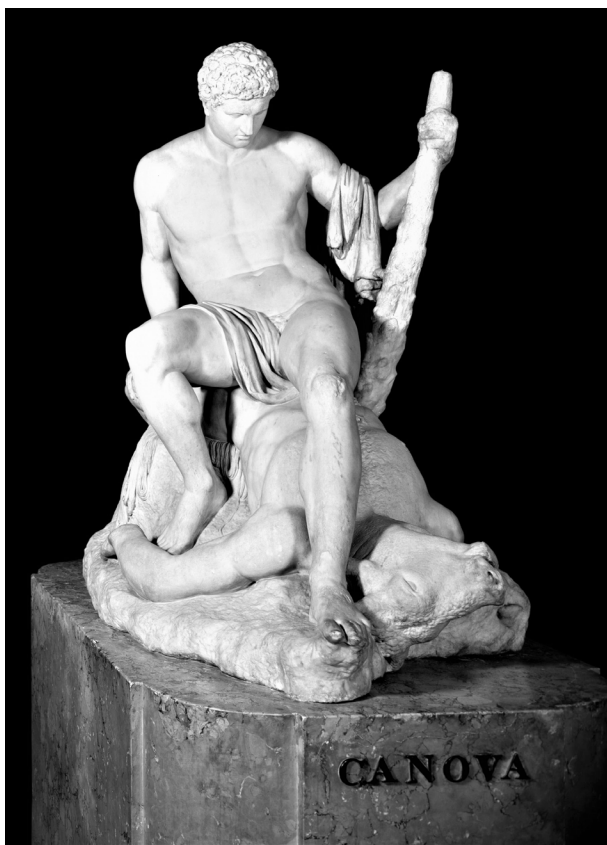
---

21 (Kerényi, 1998, p. 196)

22 Há várias histórias sobre o motivo de Teseu abandonar Ariadne. Brandão nos conta duas: uma razão seria Teseu amar outra mulher; Egle, filha de Panopleu; a outra seria de que Teseu foi obrigado a abandoná-la pois Dionísio teria se apaixonado por ela ou até mesmo a teria raptado durante a noite. Brandão, volume III, 2009, p. 172)

23 Numa outra narrativa, Egeu avista o navio com velas negras a partir da Acrópole, e se joga do penhasco. (Brandão, volume III, 2009, p. 173)

24 (Ferry, 2009, p. 240)



**Teseu e o Minotauro**  
Antonio Canova, 1782  
mármore  
Museu Victoria and Albert, Londres, Inglaterra

Para Paul Diel o fim trágico de Teseu está intimamente relacionado com seu episódio no labirinto e posterior abandono de Ariadne:

*“A vitória só poderia ser definitiva para o herói na medida em que tivesse sobrepujado seu próprio perigo, quer dizer, após a destruição do monstro existente nele próprio. Diante de tarefa tão essencial, Teseu fracassou. Triunfou tão somente da perversidade de Minos, atacando apenas o monstro no adversário. (...) Longe de ser heroico, o triunfo sobre o Minotauro não passa de uma façanha perversa, uma traição. Explorou o amor de Ariadne para atingir seus objetivos e logo depois a traiu. Ora, o ‘fio de Ariadne’ deveria conduzi-lo não apenas para fora do dédalo inconsciente de Minos, mas igualmente para fora do labirinto de seu próprio consciente”<sup>25</sup>*

Brandão complementa:

*“O príncipe ateniense não deixa Creta como herói, mas como um bandido traidor. Abandonando a Ariadne, apesar da vitória sobre o Touro de Minos, seu êxito se converte em derrota essencial”<sup>26</sup>*

---

25 Paul Diel citado em Brandão, volume III, 2009, p. 173.

26 (Brandão, volume III, 2009, p. 174)



**Teseu e o Minotauro**  
Étienne-Jules Ramey, 1826  
mármore  
Jardim das Tulherias, Paris, França

## Creta e Minotauro

No período em que se passa a história de Te-seu e o Minotauro a ilha de Creta é governada pelo rei Minos. A mitologia nos conta que Zeus se apaixonara por Europa, e para não ser descoberto por sua esposa Hera, se transforma num touro para encontrá-la. Europa sobe na garupa do touro e este dispara sobre o mar para a ilha de Creta, onde terá com ela três filhos, dentre eles, Minos.

Minos sempre foi conhecido por sua sabedoria e pretende se tornar rei de Creta. Quando o rei morre e não deixa descendentes, Minos se candidata ao trono afirmando que tem o apoio dos deuses, e como prova pede a Poseidon que este faça surgir um touro do mar. Poseidon atende seu pedido com a condição de que Minos o sacrifique. Entretanto, o touro que surge do mar é tão belo que Minos toma-o para si, de forma a usá-lo como reprodutor em seu rebanho.

Como consequência desse descumprimento de promessa, Poseidon faz com que a esposa de Minos, Pasífae, se apaixone pelo touro e tenha com ele um filho<sup>27</sup>. Nasce assim o Minotauro. Paul Diel interpreta esse episódio através do significado que o Minotauro traz:

*“Mino-tauro significa o touro de Minos. Ao introduzir no nome a significação do símbolo ‘Touro’, obtemos, para Mino-tauro, a dominação perversa de Minos. Temos assim, por simples substituição, a chave para a tradução do episódio-*

---

<sup>27</sup> Para acasalar com o animal, Pasífae pede ajuda a Dédalo que constrói uma vaca oca de madeira, na qual ela entra.



### **O rapto de Europa**

Peter Paul Rubens (cópia de Ticiano), 1628-1629

óleo sobre tela, 182,5x201,5 cm

Museu do Prado, Madri, Espanha

*dio; pois, se o Minotauro é a dominação perversa de Minos, quer dizer, um estado psíquico do rei, todos os outros detalhes, segundo seu sentido oculto, devem derivar desta significação e contribuir para colocá-la em evidência. Ora, essa dominação monstruosa (o Minotauro) é o filho de Pasífae e de Poseidon (legitimidade da perversão). O Minotauro é, portanto, o 'filho' da perversidade de Pasífae. A dominação perversa de Minos é produzida pela perversidade de Pasífae, o que significa, no plano psicológico, que Minos é levado por Pasífae a esquecer sua sabedoria habitual. Pasífae só pode influenciar o rei através de seus conselhos (...) é em função das insistências e conselhos de sua mulher que o rei impõe aos atenienses condições de paz cuja injustiça tirânica é simbolizada pelos jovens a ser devorados. (...) Mas o rei tem vergonha do monstro nascido de sua esposa, ele o esconde dos olhos dos homens. Minos e Pasífae recalcam a verdade monstruosa, a dominação perversa do rei, escondem a verdade monstruosa no subconsciente, encerram o Minotauro no Labirinto”<sup>28</sup>*

Dessa forma começamos a entender o símbolo do Minotauro e do Labirinto, e tendo Diel nos dado a interpretação do ponto de vista dos mecanismos políticos e familiares criados por Minos e Pasífae, podemos enveredar pelo meio físico, histórico e cultural de Creta que possibilitou a invenção desse imaginário fantástico.

Segundo nos conta a história, a Hélade, ou mundo grego continental, tem seu início quando o povo Dórico invade suas terras e expulsam os Anatólios. Sendo o povo Dórico composto por guerreiros e voltado para o militarismo, suas energias são postas no combate e na criação de fortalezas, possuindo pouco desenvolvimento cultural e socioeconômico. Creta, por sua vez, também sendo habitada por Anatólios, não sofreu com a barbárie Dórica, pois estes se ocuparam da Grécia continental, e Creta como sabemos, é uma ilha distante da costa. Isso possibilitou que Creta atingisse um alto grau de desenvolvimento mais rápido. A civilização que ali floresceu é chamada de Minoica, Egeia, Mediterrânea ou Cretense, e se centrou nos palácios de Cnossos, Festo e Mália.

Quanto ao alto nível de desenvolvimento de Creta, nos conta Brandão:

*“Império marítimo, suas naus dominaram o Egeu e as ilhas vizinhas. Uma sólida agricultura, uma pecuária muito rica e sobretudo uma indústria muito avançada para a época fizeram de Creta a mais adiantada civilização do Ocidente entre 1580-1450 (a.C.)”*<sup>29</sup>

Se por um lado Creta desenvolveu suas atividades econômicas, é de se pensar que sua arquitetura também atingiu grande desenvolvimento, permitindo grandes construções, por vezes labirínticas:

*“A extraordinária prosperidade da ilha de Mi-*

---

29 (Brandão, volume I, 2009, p. 54)

*nos pode também ser observada em sua arte apurada (...); os palácios gigantescos, com belas colunas, afinilando para a base e com engenhosas soluções para a iluminação interior, os cognominados 'poços de luz' e já um rudimentar, mas eficiente sistema de esgotos”<sup>30</sup>*

Creta também foi pioneira no campo da religião e da mitologia grega. Não é por acaso que Reia deu a luz à Zeus numa gruta na ilha de Creta. Os espaços sagrados cretenses que serviam de santuário e cemitério foram primeiro localizados em grutas e cavernas, que também indicam uma primeira aparição do símbolo labiríntico:

*“As grutas e cavernas desempenham um papel religioso muito importante, não apenas na religião cretense, mas em todas as culturas primitivas. A descida a uma caverna, gruta ou labirinto simboliza a morte ritual, do tipo iniciático. Neste e em outros ritos da mesma espécie, passava-se por uma ‘série de experiências’ que levavam o indivíduo aos começos do mundo e às origens do ser, donde o saber iniciático é o saber das origens”<sup>31</sup>*

Mesmo em Platão temos a caverna como modelo de mundo, que deve ser transposto pela psique com dificuldade, para se alcançar a verdade e se libertar. Sendo assim, podemos concluir que a imagem que temos hoje do Labirinto de Creta possui em seus pri-

---

30 (Brandão, volume I, 2009, p. 54)

31 (Brandão, volume I, 2009, pp. 56 - 57)

mórdios a caverna arquetípica para explicar-lhe o símbolo e os grandes palácios cretenses para explicar-lhe a configuração espacial. Apesar de não haver nenhuma prova de um labirinto cretense tal qual o concebemos hoje a partir da mitologia, sabe-se que esse símbolo foi de grande importância para essa civilização.

*“Ao que parece, ‘os labirintos’ em Creta foram reais: trata-se, provavelmente, de cavernas profundas artificialmente abertas pelo próprio homem, junto ou entre pedreiras para fins iniciáticos. O famoso labirinto de Cnossos designaria o próprio palácio”<sup>32</sup>*

Ainda sobre a religião em Creta há dois fatores que contribuem para a formação do mito do Minotauro. O sacrifício em Creta recebia grande importância, e dentre os animais sacrificados, o touro era o que possuía maior sacralidade. Ou seja, a partir da religião conseguimos retirar também a particular atenção que Creta dava ao touro. Além disso, nos conta Brandão que haviam jogos onde o touro não era sacrificado, porém servia de obstáculo para jovens que através de acrobacias tentavam escapar dele. Esses jovens eram tanto homens como mulheres, e a “brincadeira” de se desviar do touro segundo Arthur Evans e Charles Picard<sup>33</sup> é um rito iniciático por excelência. Mircea Eliade<sup>34</sup> vê essa brincadeira refletida na lenda de Teseu onde sete rapazes e sete moças eram oferecidas ao Minotauro.

---

32 (Brandão, vol. I, 2009, p. 57)

33 (Citado em Brandão, vol. I, 2009, p. 59)

34 (Citado em Brandão, vol. I, 2009, p. 59)

Outro fator contribuinte diz respeito ao enorme culto que Creta realizava à Grande Mãe, uma vez que ainda não tinha se formado o enorme panteão grego. A Grande Mãe é um arquétipo que representa o recipiente da vida, a mãe de tudo. Erich Neumann coloca a noção de Grande Mãe nas primeiras etapas da formação da consciência humana<sup>35</sup>. Os cultos à ela eram realizados por sacerdotisas. Brandão nos conta que o masculino no sacerdócio só apareceu mais tarde. Apesar de Creta possuir um rei homem, que é o grande sacerdote do Touro<sup>36</sup>, a sociedade cretense ainda é matrilinear e sua religião centrada no feminino, que se apoia na crença fundamental da mulher como potência geradora de vida e no tema minoico da fecundidade.

Ora, se o sacrifício e os jogos do touro se associam ao Minotauro, a sociedade matrilinear e o culto à Grande Mãe pode se associar ao Labirinto:

*“Caverna e labirinto representam o ventre materno, a matriz da vida. Desconhecido e oculto é o lugar de onde se saiu para a vida e o lugar para onde se vai, para onde nos impele uma nostalgia. Na época glaciária a caverna é velada aos não iniciados, e em Altamira, a entrada, que é difícil e protegida pelo labirinto: inacessibilidade e segredo”<sup>37</sup>*

---

35 (Neumann, 1995)

36 “O touro é o mais privilegiado animal sagrado de Creta: símbolo da força genésica, confundiu-se mais tarde com Zeus, que sob a forma de touro, raptou Europa, e também com o monstruoso Minotauro”. (Brandão, volume I, 2009, pp. 62 - 63)

37 (Carvalho, 1976)

Sendo válidas essas associações, podemos concordar com o Dr. Henderson quando diz:

*“Teseu representa o jovem espírito patriarcal ateniense que arrostou os terrores do Labirinto com seu Minotauro, o qual possivelmente simboliza a decadente Creta matriarcal. Em todas as culturas o labirinto configura uma representação intrincada e confusa do mundo da consciência matriarcal (...).”<sup>38</sup>*

Simplificando, Brandão analogamente ao mito cretense diz que:

*“(...) o Labirinto seria o útero; Teseu, o feto; o fio de Ariadne, o cordão umbilical, que permite a saída para a luz.”<sup>39</sup>*

Vemos que em Creta o labirinto representa uma forma de elevação do ser. É um caminho árduo que deve ser percorrido para se libertar, mesmo que simbolicamente. Entretanto aqui se adiciona uma propriedade física ao labirinto: apesar de não ter existido um labirinto como imaginamos hoje, temos seus inúmeros caminhos presentes na arquitetura religiosa e palaciana de Creta. Tão forte é essa presença que encontramos nas moedas de Creta a gravura do Labirinto Clássico. Nas escavações do Palácio de Cnossos temos uma planta confusa com diversas salas e passagens, fruto da avançada civilização atingida em Creta que possibilitou enormes construções. Todas essas

---

38 (Jung, 2008, p. 162)

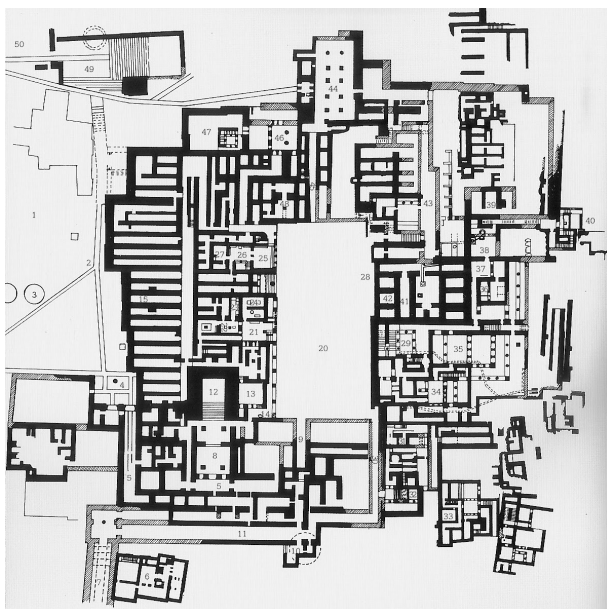
39 (Brandão, vol. I, 2009, p. 58)

variáveis contribuem para a imagem tão completa e difundida do Labirinto de Creta.

A partir dos autores estudados podemos criar o imaginário Labirinto Cretense a partir das seguintes características físicas: múltiplos caminhos; céu aberto e tridimensionalidade.

Essa forma se diferencia da ideia que descrevemos do Labirinto Clássico apesar de seu significado permanecer o mesmo (o que pode justificar a gravura na moeda cretense ser um Labirinto Clássico, unidirecional). A grande transformação que o Labirinto Cretense nos traz é a de configuração espacial, um espaço que pode ser percorrido na vida real, mesmo que não tenha existido, e sua referência (o palácio de Cnossos) não tenha sido construído com o intuito de ser um labirinto.

Veremos a seguir de que forma o Labirinto começa a ser percorrido.



Planta do Palácio de Cnossos

## Labirinto Cristão<sup>40</sup>

O Labirinto Clássico, como vimos, era um símbolo pagão que, simplificada, representava um caminho ou ciclo. A Igreja Católica apropriou-se desse símbolo utilizando-o de forma a atender suas intenções. Podemos observar que há um aumento no número de níveis até o centro. Se no Labirinto Clássico tínhamos 7 níveis, no Labirinto Cristão teremos 11. O percurso segue a mesma lógica do Labirinto Clássico: avança-se até o ponto médio, entre o centro e a entrada, e percorre-se ora aproximando-se do centro e ora se afastando. Esses corredores são divididos em 4 quadrantes que são percorridos alternadamente durante o percurso. O acréscimo de corredores faz com que a duração da entrada até o centro seja maior. Esse tempo é importante pois o Labirinto Cristão, diferentemente do Labirinto Clássico e do Labirinto de Creta, é um labirinto construído para ser percorrido. Apesar de não se poder afirmar, é possível associar os

---

<sup>40</sup> É comum a utilização do termo "Labirinto Medieval" para tratar desses labirintos pois inclui exemplos não relacionados ao Cristianismo que surgiram no mesmo período. Porém opto por usar "Labirinto Cristão" para enfatizar o significado do caminhar sobre o labirinto.



Labirinto da Catedral de Chartres  
1220, França

4 quadrantes do Labirinto Cristão com um tipo de labirinto muito utilizado no Império Romano, que era quadrado e fazia tal divisão. Esses labirintos geralmente eram mosaicos e, assim como o Cristão, eram construídos no piso, porém com um caráter mais decorativo, não sendo utilizado para caminhar.

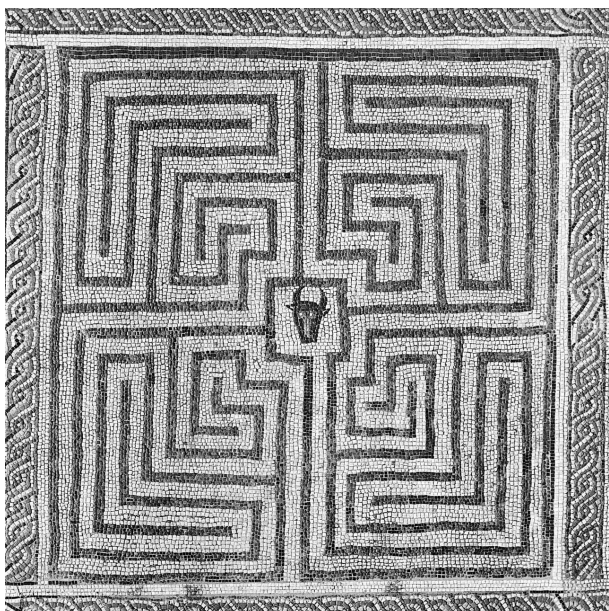
O exemplo mais conhecido de um Labirinto Cristão é o Labirinto de Chartres e, segundo Rebecca Valentte<sup>41</sup>, um de seus nomes seria *La lieue* - a ligação - por consistir num caminho de aproximadamente 260 metros que levaria três horas para ser percorrido de joelhos. Esse labirinto tem sua fama por ser um dos mais antigos e belos labirintos preservados dentro de uma catedral, e acredita-se que serviu de inspiração para tantos outros que surgiram nos anos seguintes. Além do Labirinto de Chartres, a partir do século XIII outras catedrais góticas, principalmente na França<sup>42</sup>, contavam com a presença de labirintos projetados no piso. Alguns exemplos são: Amiens, Saint-Quentin, Rheims, Sens, Arras e Auxerre.

O Labirinto da Catedral de Sens foi construído em meados do final do século XII e início do século XIII e destruído em 1769. Sua forma é circular semelhante à de Chartres, porém não possui os detalhes do círculo externo e nem a rosa central. Fora isso o caminho percorrido é exatamente o mesmo - exceto pelo tamanho - apesar de se iniciar pela direita e não pela esquerda. Essas variações são comuns entre os labirintos que surgiram com esse propósito.

---

41 Valentte, Rebecca. *The labyrinth of Cathedral of Chartres*. Boston College, 2013. Disponível em [www.bc.edu](http://www.bc.edu).

42 Esse tipo de labirinto já era encontrado em manuscritos e na decoração de pisos e paredes de igrejas italianas desde o século XI. Seward, Jeff. *Mazes or Labyrinths?*, 2017. Disponível em [labyrinthos.net](http://labyrinthos.net).

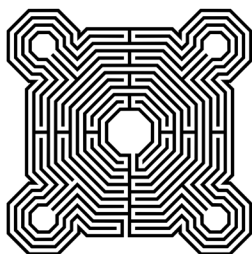
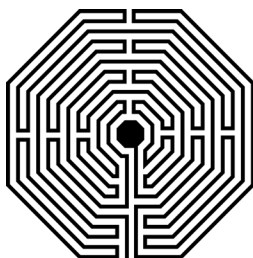


**Mosaico Romano,**  
século II d.C., Conímbriga, Portugal

Uma outra variação mais visível é a concepção da forma octogonal ao invés de circular. Isso ocorre no labirinto da Catedral de Saint Quentin, construído em 1495. Apesar dessa variação, ainda assim percorresse 11 níveis para se atingir o centro, e se seguirmos o percurso com o dedo ou com o olhar veremos que as direções e os pontos de inversão destas são os mesmos. O mesmo ocorre no labirinto da Catedral de Reims, construído em 1290 e destruído em 1779. Entretanto neste há ainda uma outra variação: além do formato octogonal, insere-se 4 esquinas que prolongam o caminho fazendo-o circundar a figura dos 4 arquitetos que participaram da construção da catedral. Atribuiu-se a forma octogonal como referência à pia batismal, uma vez que estes labirintos estavam localizados próximos destas. Os oito lados simbolizam a união do círculo (divino) com o quadrado (mundo físico e humano). Por isso é tradicionalmente utilizado nas pias de batismo, onde é realizado o primeiro sacramento, que transforma o pagão em cristão.

Se por um lado a significação do Labirinto Clássico servia à Igreja para representar o caminho único para a salvação, por outro a possibilidade de caminhar por ele servia para a prática da penitência. Era comum na Idade Média as peregrinações de fiéis para sítios sagrados, em especial para Jerusalém. Entretanto entre os séculos XI e XIII, com as Cruzadas, essas peregrinações diminuíram, uma vez que se tornaram perigosas. Dessa forma os Labirintos Cristãos poderiam ser percorridos simbolizando a peregrinação à Terra Santa. Outro nome dado ao Labirinto de Chartres, segundo Rebecca Valentte seria *Le chemin de Jerusalem - O caminho de Jerusalém*.

Ao receber esse nome há também uma in-



**Labirinto da Catedral de Sens**  
final do século XII ou início do XIII - destruído em 1769, França

**Labirinto da Catedral de Saint Quentin**  
1495, França

**Labirinto da Catedral de Reims**  
1290 - destruído em 1779, França

versão no imaginário do labirinto presente na Europa até então, como pontua Lima de Freitas<sup>43</sup>. Ele nos diz que os labirintos da época recebiam nomes populares como “*Ruins of Jerusalem*”, “*City of Nineveh*”, “*Walls of Jericho*” ou “*Babylon*”, ou seja, nomes que se referiam a cidades lendárias condenadas à destruição. Contudo ao receber nomes como “O caminho de Jerusalém” quando retratados nas catedrais góticas, o sentido se invertia e passava a se referir à cidade arquetípica prometida, a Jerusalém Celestial.

A maioria dos labirintos presentes nas catedrais góticas da França foram suprimidos por volta do século XVIII, tendo restado apenas o de Chartres, o de Saint-Quentin e o de Amiens, que apesar de suprimido, foi restaurado mais tarde, no século XIX, época onde ressurge o interesse pelo labirinto como espaço de meditação e oração.

O Labirinto Cristão não é exclusividade francesa. De maior importância a estes em razão da introdução do caminhar sobre o labirinto, entretanto há exemplos italianos que, apesar de não serem construídos no chão com este objetivo, possuem a mesma forma e caminho. Os mais conhecidos são o da Catedral de Lucca, do início do século XII e marcado em pedra, e o labirinto de São Francisco, localizado em Alatri e datado de algum momento entre os séculos XII e XIV. Apesar das diferentes formas de representação, todos esses labirintos são muito semelhantes.

No século XIX começam a aparecer labirintos nas igrejas inglesas durante a Era Vitoriana. Nessa época, que corresponde aos anos de 1837 à 1901, há uma

---

43 Freitas in Eliade, 1987, p. 5275.



**Labirinto da Catedral de Lucca**  
início do século XII, Itália

**Labirinto de São Francisco**  
entre os séculos XII e XIV, Alatri, Itália

grande quantidade de construções de igrejas e capelas, que são acompanhadas de um crescente interesse pelo labirinto. Anterior a esse período haviam apenas dois exemplos de labirintos na Inglaterra que seguiam os moldes do Labirinto Cristão: um que se localizava no teto da igreja de St. Mary Redcliffe, e outro presente num mapa mundi que se encontrava na Catedral de Hereford.

Os labirintos que foram construídos na Inglaterra tendo como referência o Labirinto Cristão seguem a mesma forma baseada nos 11 níveis até o centro. Seu objetivo obviamente não é a substituição da peregrinação à Terra Santa, porém seu cunho espiritual é mantido. Alguns desses labirintos foram construídos nos pisos das igrejas para serem percorridos, outros no exterior através da relva. Porém, com o passar do tempo, podemos perceber em alguns casos que a forma do Labirinto Cristão foi sendo abandonada, sendo mantido apenas o caráter decorativo e a atividade de oração ao caminhar. Podemos ver isso no labirinto da Catedral de Ely, na Inglaterra, construído em 1870 e que possui um desenho completamente particular e uma lógica própria. Também na Inglaterra vemos a utilização do labirinto como ornamento e não como espaço para caminhar, exemplo disso é o labirinto da Watts Chapel, construído entre 1895 e 1898.

Alguns labirintos que foram construídos na relva (*turf labyrinths*) não são necessariamente ligados ao cristianismo e datam de uma época mais antiga, porém é difícil dizer com precisão de quando são pelo fato de sofrerem manutenções contínuas impedindo indícios físicos que comprovem sua idade. Acredita-se porém que os primeiros surgiram no final da Idade



Labirinto de St. Mary Redcliffe  
1390, Bristol, Inglaterra



Labirinto da Catedral de Ely  
1870, Inglaterra



Labirinto da Watts Chapel  
1898, Inglaterra

### Média.

Poucos exemplos históricos sobreviveram (oito na Inglaterra), entretanto podemos ver que estes possuem maior liberdade no número de níveis até o centro. Dois exemplos que cito, e que ainda hoje podem ser visitados, é o de Somerton, em Oxfordshire e o de Saffron Walden. O primeiro acredita-se ter sido construído entre o final do século XVI e início do século XVII, e o segundo por volta de 1699. Ambos possuem uma quantidade elevada de níveis até o centro: 15 e 17 níveis, respectivamente. Apesar dessa alteração, podemos notar que a forma ainda assim é muito semelhante às dos Labirintos Clássico e Cristão, sendo provavelmente derivações destes, com o círculo permanecendo como forma principal. Geralmente esses labirintos estão localizados nos arredores de vilas, ao lado de igrejas e capelas ou em lugares remotos.

Nos dias de hoje ainda é comum encontramos esse tipo de labirinto que, apesar de não estarem mais ligados ao cristianismo, prevalecem como espaços meditativos e caminháveis. São essas as duas características adicionais que acho importante compreender sobre o que denominei de Labirinto Cristão, pois, se essa categoria seguirá até a atualidade, em um dado momento ela se bifurcou, possibilitando o surgimento de uma nova modalidade de labirinto.

### Labirinto como terapia

Os labirintos unidirecionais são utilizados atualmente como forma de terapia. O neurologista Afonso Carlos Neves, da Universidade Federal de São



**Labirinto de Somerton**  
entre o final do século XVI e início do século XVII  
Oxfordshire, Inglaterra

**Labirinto de Saffron Walden**  
meados de 1699, Inglaterra

Paulo, é pioneiro no Brasil na aplicação dessa prática, tendo iniciado o projeto em 2001. Segundo ele “os labirintos se mostraram uma ferramenta eficiente para aliviar a tensão emocional e muscular”<sup>44</sup>.

Nos Estados Unidos a prática de andar no labirinto como terapia iniciou-se com a psicóloga Lauren Artress na década de 90, que ao ver os resultados positivos da atividade fundou a Veriditas, instituição que difunde essa prática e dá assessoria na construção de labirintos em diversos locais como praças, igrejas, escolas, prisões e hospitais. Lauren, que também é reverenda numa igreja episcopal na Califórnia, é uma referência na utilização de labirintos como terapia tendo publicado alguns livros na área como: *Walking a Sacred Path: Rediscovering the Labyrinth as a Spiritual Tool*, *The Sand Labyrinth Kit* e *The Sacred Path Companion: A Guide to Walking the Labyrinth to Heal and Transform*. Para ela o labirinto “é uma ferramenta espiritual que tem muitas aplicações: reduz o estresse, acalma a mente e abre o coração. É uma meditação ambulante, um caminho de oração onde a psique encontra o Espírito”<sup>45</sup>. Apesar de não ser comprovado cientificamente os benefícios gerados pelo caminhar no labirinto, é certo que sua aplicação com essa finalidade tem se multiplicado por todo o mundo.

Lauren Artress encomendou, em 1994, um labirinto de tapeçaria semelhante ao Labirinto de Chartres e o colocou na Catedral da Graça, em São Francisco, com o intuito de criar um espaço para meditação e terapia. O enorme sucesso desse labirinto

---

44 Tarantino, Mônica. *A terapia do labirinto*. Revista Istoé, número 2134, 2010. Disponível em [istoe.com.br](http://istoe.com.br).

45 Ver [www.veriditas.org](http://www.veriditas.org).



Labirinto da Catedral da Graça  
1994, São Francisco, Estados Unidos

fez com que a psicóloga e reverenda colocasse no ano seguinte um segundo labirinto na área externa da catedral, para que pudesse ser utilizado 24 horas por dia.

Em 2003, construiu-se um labirinto no Boston College, em Boston, como memorial para os estudantes do colégio que faleceram no atentado de 11 de setembro de 2001. Sua forma segue a do Labirinto Cristão e hoje é utilizado como espaço de meditação, preservando a memória dos falecidos.

Para os fins de terapia e meditação não é necessário que o labirinto seja algo permanente no piso. No Hospital Pirajussara, em Taboão da Serra, é utilizado um tapete que é esticado nos horários da terapia, realizada em pacientes com problemas neurológicos e psiquiátricos, acompanhantes e funcionários. Esses são apenas alguns exemplos de milhares que se espalham pelo mundo.



Labirinto do Boston College  
2003, Boston, Estados Unidos

Tapete utilizado para terapia no Hospital Pirajussara  
Taboão da Serra, Brasil



MAZE<sup>46</sup>. Sinônimo de confusão, são de origem recente, aparecendo a cerca de 500 anos. Assim como os labyrinths, eram simples no início mas se desenvolveram tornando-se mais complexos. Evoluíram da forma do labirinto medieval aparecendo primeiramente nos jardins e palácios europeus organizados através de paredes de vegetação que possibilitavam um caminho com múltiplas escolhas e becos sem saída<sup>47</sup>.

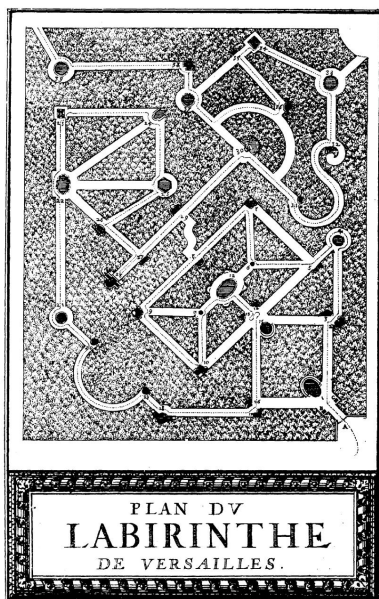
---

<sup>46</sup> No inglês há a distinção entre maze e labyrinth. Como no português não é comum essa distinção, usarei genericamente "labirinto" e quando preciso diferenciarei em "unidirecional" e "multidirecional". Todavia, adianto que a partir daqui trataremos majoritariamente do segundo caso - multidirecional.

<sup>47</sup> Saward, Jeff. *The Story of the Labyrinth*, 2017. Disponível em [labyrinths.net](http://labyrinths.net).

## Labirinto Jardim

*“Leitor cortês, é bem conhecido como a notável França e especialmente a corte real distingue-se de todos os outros lugares pelos seus costumes e encantos. A admirável feira ‘Edifícios e Jardins’, com os mais possíveis e imagináveis ornamentos, além dos seus deliciosos espetáculos, representam aos olhos do observador uma quantidade abundante de ricos objetos que arrebatam o espectador. Dentre todos esses trabalhos, nada é mais prazeroso do que os jardins reais de Versailles e, nele, o Labirinto. Outras representações são comumente consideradas por darem prazer aos olhos, mas esta, não só por encantarem os ouvidos e os olhos, mas também por instruir e edificar. Esse labirinto está situado em um bosque tão agradável que o próprio Dédalos teria parado, surpreso, para observá-lo. As curvas e espiralados, delimitados em ambas as extremidades com sebes podadas, não são de maneira alguma entediosos, pela razão de que, a cada momento, há figuras e movimento d’água, representando as misteriosas e instrutivas fábulas de Esopo, com uma explicação de que fábula cada fonte*



Planta do Labirinto de Versalhes  
presente em um guia ilustrado impresso em Amsterdam, 1682

*representa, gravado na base de mármore negro. Dentre todos os bosques do parque de Versailles, o do labirinto é o mais recomendado, tanto pela inovação do desenho, como também pela quantidade e diversidade de fontes que, com ingenuidade, expressa a filosofia do sábio Esopo. Os animais de metal colorido são tão reais que parecem estar verdadeiramente em ação. E os jatos de água que saem de suas bocas nos fazem imaginar que carregam as palavras das fábulas que eles representam. Há um grande número de fontes, 40 ao todo, cada uma de um tópico diferente e de um estilo de decoração que se confunde com o entorno verde. Na entrada do lago há uma estátua de bronze de Esopo, o famoso mitólogo de Frigia”<sup>48</sup>*

Esse trecho, presente num guia ilustrado de 1682, nos apresenta uma imagem completamente díspar dos labirintos que vimos até então, sendo até inadequado tratá-lo como uma evolução direta daquele. Por esse motivo sugiro entendê-lo como uma bifurcação, sendo uma estrutura que permite o ato de caminhar contemplativo e não meditativo, e que faz referência ao labirinto multidirecional do mito de Teseu e o Minotauro, materializando-o através de sebes.

Acredita-se que o Labirinto Jardim tenha surgido na Itália Renascentista<sup>49</sup>. Antonio Filarete,

---

<sup>48</sup> Trecho de um guia ilustrado impresso em Amsterdam em 1682, presente em Payne, Francis Loring. *The Story of Versailles*. New York: Moffat Yard, 1919. Retirado de Valentini, Sílvia M.R. *Labirintos. Paisagens em debate* - Revista eletrônica da área de Paisagismo e Ambiente, FAU-USP: n. 3, novembro de 2005, pp. 22 - 23.

<sup>49</sup> Os labirintos de relva existiam desde a Idade Média, entretanto entendendo como Labirinto Jardim uma estrutura tridimensional de múltiplos caminhos.

em 1465, foi o primeiro a apresentar um esquema de Labirinto Jardim, em seu *Trattato di Architettura*, no qual ele propunha uma planta labiríntica para o King Zogalia's Royal Park<sup>50</sup>. Porém apenas no século XVI que o Labirinto Jardim vai se estabelecer.

Paolo Carpeggiani em *Labyrinths in the Gardens of the Renaissance*, também presente no livro de Mosser e Teyssot nos fala sobre o Labirinto Jardim:

*“A natureza aparentemente acidental de sua forma complexa e tortuosa, combinada com o fato de repetidamente apresentar o problema da escolha do caminho certo, tornou-o um jogo de azar com todos os ingredientes necessários para atrair o espírito da época; foi o entretenimento perfeito para os amantes do prazer nas cortes hedonistas da época, que acharam sua imprevisibilidade infinitamente fascinante”.*

Um Labirinto Jardim, localizado no Palazzo del Te, em Mantua, provavelmente concebido como parte de um projeto de Giulio Romano, era destinado para o divertimento dos convidados nas festividades dadas pela corte. O *Palazzo*, que foi erguido para a celebração do amor entre Isabella Boschetti e Frederico II Gonzaga<sup>51</sup>, era cenário de uma tradição de música e poesia, e o labirinto nesse contexto passou a ser palco para o jogo simbólico da conquista do amor.

Outro Labirinto Jardim, ao sul do Palazzo del

---

<sup>50</sup> Filarete, Antonio. *Trattato di architettura*, livro 15 (1460-1465). Citado em Mosse, Monique e Teyssot, Georges (editores). *The history of garden design: the Western tradition from the Renaissance to the present day*. London: Thames and Hudson, 1991.

<sup>51</sup> Isabella Boschetti: nobre de Mantua (1502 - ?) e Frederico II Gonzaga: marquês de Mantua (1500 - 1540).

Te, concebido por Gabriele Bertazzolo em 1607, atinha uma escala na qual era preciso percorrer mais de 3 quilômetros para se atingir o centro, e bastava um caminho errado para essa distância aumentar significativamente. Os corredores nesse caso, eram estradas largas o suficiente para a passagem de cavalos e carruagens, o que indica o caráter contemplativo do labirinto.

Uma pintura de Lodewijk Toeput de 1584 apresenta um Labirinto Jardim fantasioso que é descrito no inventário de Charles II<sup>52</sup> como “Passatempo veneziano na ilha de São Jorge”. Na cena percebemos um ambiente festivo no qual a vida é celebrada com música, dança e comida, reforçando os prazeres envolvidos pela figura do labirinto.

O Labirinto Jardim também aparece em outros lugares na Europa. Na França, onde já havia se disseminado o Labirinto Cristão nas catedrais, foi projetado um Labirinto Jardim por volta de 1560, por Jacques Androuet du Cerceau, no Château de Charleval, na Normandia. A partir de então essa modalidade de labirinto se tornou popular no país, alcançado seu ponto máximo em 1662, quando André Le Nôtre remodela os jardins do Palácio de Versalhes ampliando-o e, inserindo ali, um labirinto<sup>53</sup>, que será modificado na década de 1670 por Charles Perrault.

Na Inglaterra o principal exemplo é o labirinto do Palácio de Hampton Court. Foi plantado por volta de 1690 e, dos labirintos de sebes existentes, é o mais antigo do Reino Unido. Seu formato trapezoidal evidencia que as características formais simbólicas dos

---

52 Charles II (1630 - 1685): rei da Inglaterra, Escócia e Irlanda.

53 Payne, 1919. Citado em Valentini, 2005, p. 21.



**Jardim dos Prazeres com um Labirinto (detalhe)**

Lodewijk Toeput, 1579 - 1584  
óleo sobre tela, 147x200 cm  
Royal Collection Trust, Inglaterra

Labirintos Clássicos e Cristãos já não têm influência nesse tipo de labirinto. Ao contrário, sua forma busca se adequar aos passeios do jardim. Outro exemplo que aponta essa característica é o labirinto de sebes de Saffron Walden, pequena vila na Inglaterra que também abriga um labirinto feito na relva e diversos jardins. O labirinto composto por sebes, da vila, foi plantado em meados de 1840.

É possível percebermos uma alteração na forma desses labirintos em relação ao seu centro. Enquanto nos labirintos Clássico e Cristão o centro era representado por um círculo ou um beco sem saída, em alguns dos Labirintos Jardim o espaço central se configura num espaço mais amplo, com forma indefinida e que recebe um maior caráter de estar. O centro se transforma numa praça central, o que coincide com o propósito desses labirintos: enquanto os labirintos anteriores significavam uma jornada espiritual e pessoal, o Labirinto Jardim é utilizado por várias pessoas ao mesmo tempo, que interagem entre si e entram no jogo lúdico de se perder e se encontrar. Sendo assim, é interessante que o espaço central seja um espaço de acolhimento e seja construído numa escala capaz de abrigar um pequeno grupo de pessoas, que depois de uma aventura pelos corredores, por idas e vindas, podem enfim estar no centro e se preparar para a jornada de saída. Sua forma está menos relacionada com o símbolo do que com a formação de um espaço interativo e acolhedor. Mesmo em Labirintos Jardim com forma geométrica e regular, como é o caso do labirinto de Hever Castle, plantado na Inglaterra em 1904, percebemos que o centro possui escala para um pequeno grupo de pessoas, o que não ocorria nos outros tipos de labirinto.



**Labirinto do Palácio de Hampton Court**  
aproximadamente 1690, Inglaterra

**Labirinto de sebes de Saffron Walden**  
aproximadamente 1840, Inglaterra

Recentemente os Labirintos Jardim são muito utilizado em parques como atração. O safári de Longleat na Inglaterra conta com um labirinto, existente desde 1975 e que é um dos maiores atrativos do parque. Seus corredores seguem formas orgânicas para desorientar os participantes, e em certos pontos é possível atravessar passarelas onde retomam por um instante a orientação. Ao final chega-se a uma plataforma elevada e central onde é possível ter uma visão ampla de todo o labirinto. A própria beleza da vista aérea se conforma num atrativo.

Os labirintos também passam a fazer parte de instituições culturais. O maior labirinto da Escócia foi plantado em 1981 na Taquair House, na cidade de Taquair, que é uma casa histórica que promove diversos tipos de eventos relacionados à cultura. Veremos a seguir como diversos tipos de labirintos serão propostos por artistas e instalados junto à museus e exposições artísticas.

Os maiores labirintos do mundo são Labirintos Jardim. Um deles é o Labirinto della Masone, localizado em Parma, na Itália. Ele foi construído em 2015 e é composto por mais de 200 mil plantas e 30 espécies de bambu. Em seu centro há uma grande praça que comporta uma capela dentro de uma pirâmide, restaurantes, galeria de arte, biblioteca e duas suítes de luxo. Nesse caso o labirinto volta a servir ao passeio, em semelhança com os jardins palacianos do renascimento italiano, porém concebido ao redor do “palácio” e capaz de abrigar qualquer pessoa que tenha condições financeiras, sendo assim uma grande atração turística.

Podemos dizer que o Labirinto Jardim surge como precursor dos labirintos que, em geral, imagi-



Labirinto de Hever Castel  
1904, Edenbridge, Inglaterra

Labirinto do Safári de Longleat  
1975, Inglaterra



**Labirinto de Traquair House**  
1981, Escócia



Labirinto della Masone  
2015, Parma, Italia

namos hoje ao pensar no tema. Ele nos permite uma experiência corporal e perceptiva que continuamente é expressa pelas nossas emoções: ao entrar no labirinto, não sabemos quando conseguiremos sair; a cada bifurcação tem-se uma dúvida que não pode ser respondida com nenhuma pista, a ansiedade e o medo são despertados, há o breve sossego ao encontrar o centro que logo se expressa na vontade/necessidade de sair. Enfim, o labirinto multidirecional propõe uma realidade alternativa onde o tempo necessário para o cumprimento do ciclo se altera a cada decisão do indivíduo que nele ouse entrar. De alguma forma essa sensação excita o ser humano e o instiga a aceitar o desafio. Essa instigação realmente ocorre quando vemos que o surgimento dos labirintos multidirecionais não está ligado ao intuito de prender ou punir, mas sim ao prazer. E é esse prazer que difundirá o labirinto por todo globo terrestre.

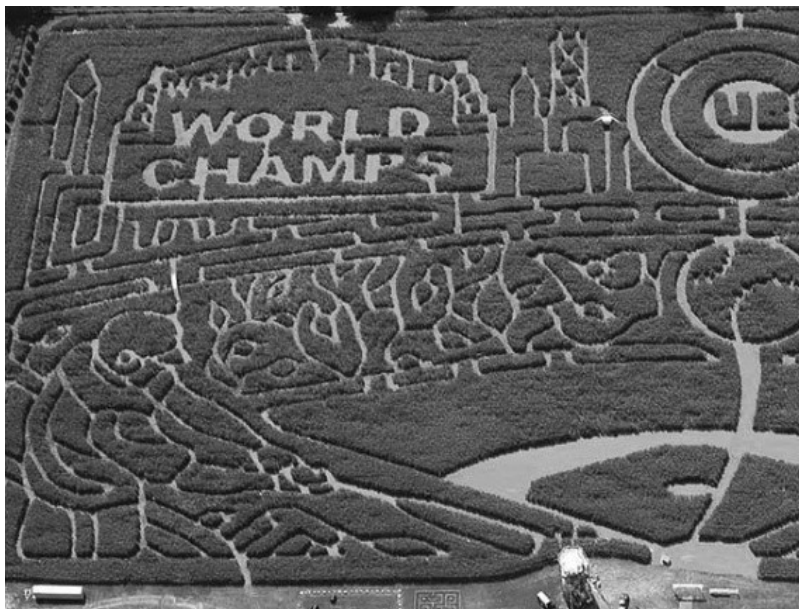
O labirinto nunca foi tão popular como é hoje. Se sua modalidade multidirecional surgiu atrelada aos jardins dos palácios renascentistas servindo exclusivamente aos nobres, hoje os labirintos existem nas mais distintas localizações servindo aos mais distintos objetivos.

### Labirinto em plantações

A criação de labirintos utilizando a vegetação não se restringiu a um só período, como vimos nos exemplos. Essa forma talvez seja uma das mais populares na atualidade. Muitos desses labirintos plantados na Inglaterra a partir do final do século XVII passaram

por restaurações e hoje são amplamente divulgados e visitados. Em outros lugares do mundo também é possível visitá-los em parques e museus.

Um dos movimentos que mais vêm produzindo labirintos é o turismo rural, especialmente nos Estados Unidos. Diversas fazendas do país contam hoje com labirintos construídos em plantações de milho que podem ser visitados. Uma das características principais desses labirintos é que em muitos casos a sua experiência de caminhar foi ultrapassada pela experiência de visualizar os caminhos através de vistas aéreas. Essas vistas são divulgadas em fotografias e possibilitadas por passeios de balão sobre as plantações. Dessa forma, os caminhos passaram a ser organizados com a intenção de reproduzir frases e desenhos da iconografia popular, como é o caso do labirinto feito em plantação de milho na Richardson Farm. A visão aérea nos mostra dois jogadores de baseball e outras imagens que jamais seriam percebidas do chão. Esses labirintos estão constantemente sendo modificados por empresas especializadas em sua construção e manutenção a fim de renovar o atrativo e continuar atraindo turistas.





Labirinto em plantação de milho da Richardson Farm  
2017, Spring Grove, Estados Unidos

## Labirinto Contemporâneo

Até aqui foi possível apresentar quatro categorias de labirintos através de critérios que considere relevantes pois constroem diversos aspectos formais e simbólicos da figura do labirinto. Apresento essa última categoria pois acho de suma importância relatar o que se tem feito hoje na experimentação do tema e de que formas a figura do labirinto tem sido expressa na construção. Assim como nas categorias passadas, o período temporal não é fator limitante. Por isso encaro como principal característica do que chamo de Labirinto Contemporâneo não o fato de serem construídos no período recente exclusivamente, mas sim o fato de explorarem nossa percepção espacial e temporal através de formas e materiais.

Como visto anteriormente, a figura do labirinto nunca foi tão popular. Um exemplo disso é a empresa Maze Maker do designer britânico Adrian Fisher, que nos últimos 35 anos construiu mais de 600 labirintos em mais de 30 países, sendo estes dos mais diversos materiais e com as mais diversas finalidades. O labirinto também se tornou tema de inúmeras instalações artísticas, presentes em museus e centros



**Labirinto de Pontevedra**

Robert Morris, 1999

Paço da Cultura

Pontevedra, Espanha

culturais em todo o mundo.

Com exceção do Labirinto de Creta, que não foi construído, existindo apenas no imaginário, todos os outros labirintos que apresentei seguiam uma lógica formal ou construtiva. Isso se perde com o Labirinto Contemporâneo. A seguir procuro apresentar alguns casos que ilustram essa pluralidade formal e construtiva.

Robert Morris é um dos principais artistas contemporâneos e possui diversos trabalhos no qual explora o labirinto. Em especial cito três que permitem reconhecer diferentes possibilidades de encarar o tema: o Labirinto de Pontevedra na Espanha, o Labirinto da Fattoria di Celle na Itália, e o Glass Labyrinth nos Estados Unidos. O primeiro foi realizado próximo da região onde são encontradas as primeiras imagens de labirinto, onde está o Labirinto de Mogor, que vimos em Labirinto Clássico. Sendo este um labirinto bidimensional gravado em pedra, o artista se dispõe a construir um modelo parecido, porém tridimensional, utilizando pedras da região:

*“Morris visitou as pedreiras para eleger finalmente o granito cinzalbranco de Arcade para os muros e a ardósia cinza/negra de Valdeorras para coroar a parte superior do muro de pedra, a fim de ressaltar o desenho labiríntico desde uma percepção mais elevada, questão que solucionou com a projeção de uma plataforma de madeira, situada a quinze metros da obra. A construção, de estrutura circular, de dois metros de altura que cruza os diâmetros desiguais de doze e de nove metros, descreve uma superfície de mais de cem metros quadrados, que encerra intrincadas*



**Labirinto**

Robert Morris, 1982  
Fattoria di Celle  
Santomato di Pistoia, Itália

*passagens de cinquenta a oitenta centímetros*”<sup>54</sup>

Para Morris o labirinto é uma figura que representa o *presente contínuo*. Entramos no labirinto sabendo que chegaremos ao centro e que depois sairemos, entretanto o percurso parece estar continuamente se repetindo e gerando agonia no indivíduo que caminha. O artista intensifica essa agonia ao aumentar a altura dos muros e diminuir o espaço entre eles. Isso configura um espaço estranho que força o contínuo caminhar<sup>55</sup>. Pode parecer simples o trabalho de atribuir tridimensionalidade a um símbolo bidimensional, porém foram necessários milhares de anos para que isso ocorresse e uma situação de liberdade na construção de labirintos, tal qual ocorre na atualidade.

O Labirinto da Fattoria di Celle segue uma forma que não é usual quando tratamos de labirinto: um triângulo equilátero perfeito. Entretanto essa forma só é reconhecida se vista de cima. Logo, quem entra no labirinto é facilmente desorientado, perde-se a direção do centro. Outra característica que se adiciona a esse labirinto é o fato do artista construí-lo propositalmente num terreno inclinado e acentuar essa inclinação através de listras verdes horizontais nas paredes do labirinto. Assim, não só pelo sentido cinestésico, mas também pela percepção da horizontalidade das linhas percebe-se a inclinação. Essa sensação acompanha todo o percurso que, como nas outras obras labirínticas do artista, é unidirecional. As listras fazem referência às igrejas românicas encontradas na

---

54 (Fernandéz, 2014, p. 92)

55 (Fernandéz, 2014, p. 92)



**Glass Labyrinth**

Robert Morris, 2014

The Nelson Atkins Museum of Art  
Kansas City, Estados Unidos

Toscana<sup>56</sup>.

Por último temos o Glass Labyrinth, construído em 2013 no The Nelson Atkins Museum of Art, na cidade natal do artista. Sua forma é triangular semelhante ao da Fattoria di Celle e seu percurso unidirecional. Mas podemos vê-lo como seu oposto, pois uma vez que a forma triangular desorienta no primeiro, isto é reparado através da materialidade do vidro no segundo. Porém o vidro só ajuda na orientação em relação ao centro e ao exterior, pois as diversas camadas transparentes sobrepostas impedem que seja possível ter uma visão clara do caminho que está por vir. Mesmo com a orientação espacial o caminho gera a angústia produzida pela sensação do *presente contínuo* que faz parecer o percurso inacabável e por isso afasta o centro do participante.

Bjarke Ingels, do BIG, escritório de arquitetura influente na atualidade também projetou um labirinto. O projeto consistia numa instalação provisória feita de chapas de madeira no National Building Museum em Washington. Se olharmos sua forma a partir da planta, poderíamos dizer que se trata de um labirinto multidirecional, formado por ângulos retos e inserido num quadrado, como a maioria dos labirintos que encontramos em jogos na internet ou em revistas, nos quais se entra por um lado e deve-se encontrar a saída no lado oposto. Entretanto sua tridimensionalidade permite gerar uma situação que inverte o sentido dos labirintos multidirecionais, segundo o site do escritório:

---

56 (Fernandéz, 2014, p. 90)



### **Big Maze**

Bjarke Ingels Group (BIG), 2014  
National Building Museum  
Washington, Estados Unidos

*“(...) quanto mais você se aprofunda num labirinto, mais complicado se torna seu caminho. E se esse cenário fosse invertido, criando-se um pan-óptico trazendo clareza e compreensão visual no coração do labirinto?”<sup>57</sup>*

Essa sensação é atingida de forma bastante interessante. As chapas de madeira que limitam os corredores do labirinto são altas nas extremidades e vão encurtando conforme se aproximam do centro. Sendo assim, para quem vê de fora o labirinto apresenta paredes de 5 metros de altura, mas quando se está no centro as paredes não passam da linha da cintura, possibilitando uma visão geral do labirinto. A angústia do espaço confinado está nas extremidades e não no centro.

Essa liberdade formal e construtiva possibilita trabalhar com o que o artista quiser. A função do labirinto atinge seu ápice como atração e busca de experimentação. Ele se apresenta como um laboratório onde as mais diversas situações podem ser testadas. Em 2012 os artistas Robert Glenn Ross e Markus Mueller instalaram um labirinto na Alemanha que consistia em mais de 8 quilômetros de celofane que se intermeava entre as árvores de um bosque. A obra parte de um *grid* irregular e predeterminado para traçar caminhos diretos e retos. Por outro lado transforma um passeio livre pelo bosque num passeio guiado, pelo menos no trecho estruturado pelo celofane. Ainda assim esse labirinto não é configurado como uma estrutura autônoma, suavizando os limites entre obra e sítio, e

---

57 Disponível em [www.big.dk](http://www.big.dk).



**Maze of cellophane**

Robert Glenn Ross e Markus Mueller, 2012  
Annaberg-Buchholz, Alemanha

permitindo que a experiência se inicie e finalize não no labirinto, mas no bosque entre as árvores. Essa sua-  
vização também é reforçada pelo uso do celofane, que  
apesar de definir um campo de intervenção, mantém a  
ambientação do bosque através da transparência, ape-  
nas distorcendo-o e indicando a presença da obra.

Buscando explorar as diversas experiências  
através dos materiais, o artista John Miller criou a  
instalação *Lost Maze* em 2016 no Institute of Con-  
temporary Art de Miami. A obra é um labirinto que  
possui todas as suas faces espelhadas, incluindo as ex-  
ternas e as superiores. Sua conformação é constituída  
de ângulos retos que envolvem as colunas da sala de  
exposição. Os corredores desse labirinto são largos se  
comparados a outros que vimos, e os espelhos contri-  
buem para ampliá-los visualmente. A ilusão contribui  
para uma percepção não imediata dos limites, que  
serão denunciados pelo próprio reflexo, que acom-  
panha o participante durante todo o percurso. Penso  
que uma das graças resididas nesse labirinto não está  
na angústia de querer sair de um espaço comprimido,  
mas sim de ser enganado constantemente pela visão,  
consistindo na dificuldade de sair de um espaço amplo  
imaginário e não de um corredor construído.

A busca pela experimentação também apon-  
ta a dispensabilidade do centro em alguns casos e até  
mesmo dos corredores. O *Steel Maze* por exemplo  
foi construído pelo escritório de arquitetura belga  
Gijs Van Vaerenbergh em 2015 na cidade de Genk.  
O labirinto metálico não possui centro, é composto  
por uma malha quadrangular na qual aberturas são  
feitas precisamente de forma a abrir os caminhos e  
gerar uma série de perspectivas distintas. Essas abertu-  
ras, que foram obtidas através de modelagem digital,



**Lost Maze**  
John Miller, 2016  
Institute of Contemporary Art  
Miami, Estados Unidos

criam diversas espacialidades e permitem, em alguns pontos, visualizar o espaço externo do labirinto, mas não ajudam a encontrar o caminho certo para a saída. Nas palavras do estúdio:

*“Uma série de transformações booleanas criam espaços e perspectivas que reinterpretam o labirinto tradicional, sendo uma instalação escultural que se concentra na experiência do espaço”<sup>58</sup>*

O labirinto está localizado na área externa de um centro cultural e pode ser visualizado de cima através de uma estrutura metálica que se encontra ao lado. Essa vista permite uma melhor compreensão da intersecção da malha com as aberturas.

O Vara Pavilion, construído na Bienal de Veneza de 2016 pelo escritório de arquitetura Pezo von Ellrichshausen, dispensa o centro único através da criação de vários centros. Com isso o projeto também elimina os corredores. A construção é composta por círculos, dez ao total, que criam espaços de estar e espaços residuais formados por seus encontros. Dessa forma cada abertura, que são portas, leva a um novo espaço com uma espacialidade única e que dispõe de novas portas. Assim o objetivo e a necessidade do percurso não é a busca da saída ou de um centro único, e sim a experimentação do espaço, o que permite percursos livres por conta dos diferentes participantes. Por isso também inexistente nesse labirinto o aprisionamento ou a indução da ansiedade, pois com exceção de um dos círculos, todos possuem saída para o exte-

---

58 Howarth, Dan. *Gijs Van Vaerenbergh's steel maze features spherical, cylindrical and cone-shaped voids*. 24 de julho de 2015. Disponível em [www.dezeen.com](http://www.dezeen.com).



**Steel Maze**  
Gijs Van Vaerenbergh, 2015  
C-Mine Arts Centre  
Genk, Belgique'

rior, ainda que todos aparentem ser espaços externos devido sua amplitude.

Encerro aqui essa primeira parte e espero que as inúmeras imagens, acompanhadas pelo texto, tenham sido capazes de apresentar e ampliar o conhecimento do leitor em relação ao tema do labirinto.



**Vara Pavilion**

Pezo von Ellrichshausen, 2016

Bienal de Veneza

Veneza, Itália



PROJETO

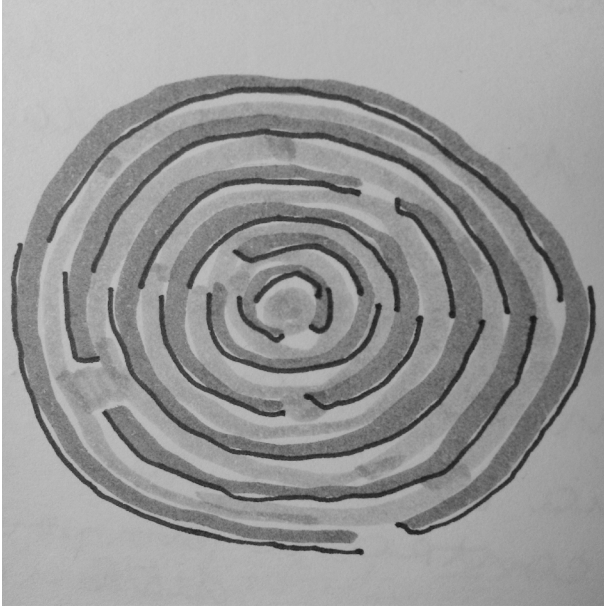
## Intenções

*“Eu confronto a cidade com meu corpo; minhas pernas medem o comprimento da arcada e a largura da praça; meus olhos fixos inconscientemente projetam meu corpo na fachada da catedral, onde ele perambula sobre molduras e curvas, sentindo o tamanho de recuos e projeções; meu peso encontra a massa da porta da catedral e minha mão agarra a maçaneta enquanto mergulho na escuridão do interior. Eu me experimento na cidade; a cidade existe por meio de minha experiência corporal”<sup>59</sup>*

Creio ser inevitável ver as representações de labirinto presentes neste trabalho sem sentir-se incitado a percorrê-los com o dedo ou com o olhar. Da mesma forma, conforme me adentrei no tema, senti-me incitado a percorrer um labirinto real para poder sentir suas características espaciais e não apenas imaginá-las. Assim, propus a construção de um labirinto que permitisse essa experiência para mim e para outros, que tenham acesso a este trabalho.

---

59 (Pallasmaa, 2011, pp. 37 - 38)



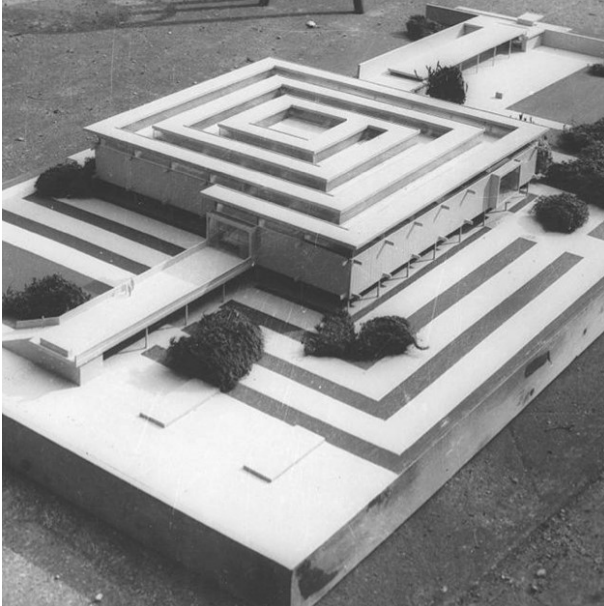
Traçado da intenção

Não busco uma complementação do trabalho escrito através do labirinto proposto. Não pretendo que façam sentido apenas juntos. Busco uma outra forma de expressão que permita entrar em contato com o tema labirinto. Essa outra expressão não pontua fatos e nem sugere uma linha de raciocínio, pelo contrário, ela permite que cada indivíduo aproprie-se de sua própria experiência pessoal e tire suas próprias conclusões.

Entretanto, mesmo não esperando e nem desejando essa relação na prática, o processo criativo do labirinto proposto tem alguma ligação com as questões levantadas na primeira parte deste trabalho.

O labirinto que propus é composto por círculos inscritos uns nos outros e que não se conectam por nenhuma parede. Nunca pretendi construir um labirinto para se perder. Quis dar a importância para a sensação, ao caminhar, produzida através da materialidade, do percurso e da forma. Para isso, me baseei no Labirinto Clássico. Seduzia-me a ideia de um percurso contínuo em busca de um centro que colocaria em confronto o caminhar por corredores e o estar no círculo interno. O movimento de interiorização e seu oposto é algo que vi como essencial para a minha proposta e por isso gostaria que fosse uma certeza para todos que adentrassem o labirinto. Assim como nos labirintos unidirecionais o chegar ao centro é certo. Tal como o Labirinto de Pontevedra, de Robert Morris, eu pretendia de alguma forma transformar o símbolo bidimensional num espaço tridimensional.

Em 1939 o arquiteto Le Corbusier propôs um projeto para o Museu do Crescimento Ilimitado. Este museu consistia numa espiral quadrada elevada do solo através de pilotis. O acesso principal seria atra-



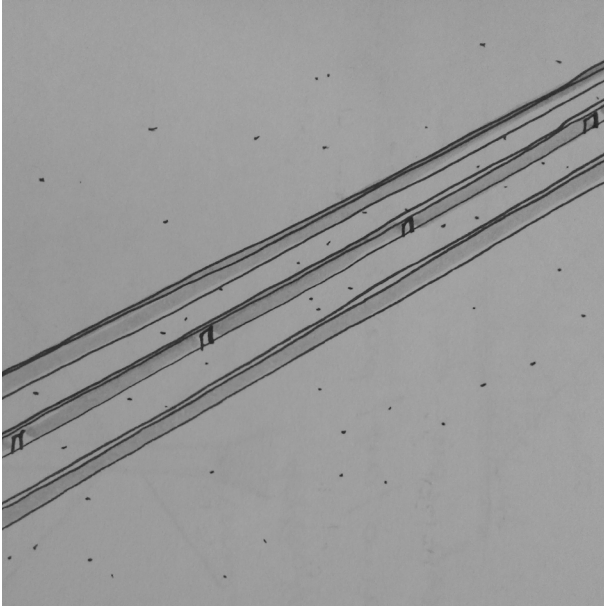
**Museu do Crescimento Ilimitado**  
Le Corbusier, 1939 (não construído)

vés do centro da espiral, onde se chegaria a um hall de entrada. A partir desse hall o visitante realizaria um percurso contínuo afastando-se do centro rumando ao infinito. Este projeto tem como antecessores os projetos para o Museu Mundial em Genebra (1929) e o Museu de Arte Contemporânea de Paris (1931), onde o arquiteto busca essa forma espiral.

Buscando enfrentar os problemas que surgiam em relação à necessidade de ampliação dos edifícios, essa forma baseava-se num crescimento orgânico, harmonioso e regular, no qual a primeira sala seria construída e as demais adicionadas conforme fossem necessárias. Não acho que Le Corbusier buscava uma relação com os labirintos ao propor essas plantas espirais. O movimento aqui é centrífugo. Entendo que a questão dada nesse contexto responderia muito mais a um problema real do que proporia uma arquitetura baseada no labirinto.

Entretanto, após realizar a pesquisa sobre labirintos, é inevitável não pensar nos primeiros petróglifos de formas circulares. A espiral permite rumar ao infinito, abrangendo toda a história da humanidade ao mesmo tempo que mantém um centro como referência. Essa ideia de infinito me cativou desde as primeiras propostas que esbocei para o labirinto.

Comecei imaginando uma estrutura de três muros paralelos que se estendiam infinitamente. Os dois muros das laterais definiriam o limite interior/ exterior. O muro central possuiria portas espaçadas de forma irregular que permitissem seguir o caminho da direita ou da esquerda. Apesar do movimento ser contínuo, sempre em frente, cabe ao indivíduo escolher por qual lado seguir, e sua escolha implica percorrer um lado específico por determinado tempo. Outra



Proposta

proposta seria um conjunto de escadas que dispostas no mesmo eixo de orientação apontariam para um único vértice no céu e permitiriam um percurso mais interno ou mais externo.

Claramente as representações mais fiéis dessas propostas não conseguiriam transmitir a sensação real desejada. Haveria a necessidade de reduzi-las a uma forma passível de existência e execução. A totalidade do círculo e o possível crescimento infinito da espiral em direção ao centro ou ao exterior, permitiria por um momento essa realização. Eu poderia propor um labirinto que gerasse um movimento contínuo em direção ao interior. A arquitetura ajudaria o indivíduo ingressar num estado meditativo através do caminhar com o propósito de se chegar ao centro, e a partir deste, o caminho continuaria no interior de cada um, revelando seus próprios caminhos e escolhas.

Juhani Pallasmaa é um arquiteto finlandês que muito me inspirou na realização desse trabalho. Em 1996 ele publicou *Os olhos da Pele* que consiste em dois ensaios, onde o primeiro busca analisar a construção da priorização do sentido da visão através da história, e o segundo propõe uma investigação do papel dos demais sentidos na arquitetura. Buscando defender a arquitetura como promoção da experiência existencial, ele busca os meios para essa finalidade através do reconhecimento do corpo e de si, possibilitados pela utilização dos sentidos:

*“Toda experiência comovente com a arquitetura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos. A arquitetura reforça a expe-*



**Labirinto**  
fotografia de Luiza P. F. Guerino

*riência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal. Em vez da mera visão, ou dos cinco sentidos clássicos, a arquitetura envolve diversas esferas da experiência sensorial que interagem e fundem entre si*<sup>60</sup>

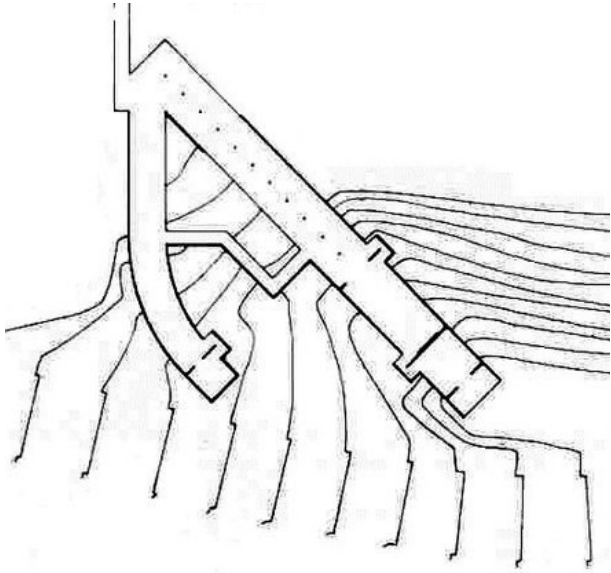
Ao projetar e construir o labirinto tomei decisões que ao meu ver reforçariam e colaborariam para a obtenção da experiência existencial e reconhecimento corporal. Essas decisões foram relativas à planta, materialidade e execução.

Quando falei sobre as primeiras propostas que esbocei, além da projeção do infinito havia uma outra característica, em ambas: a necessidade de escolha. Nas duas propostas cabia ao indivíduo escolher por onde seguir, mesmo que todos os caminhos levassem para o mesmo ponto. O percurso poderia ser feito de inúmeras formas, onde cada escolha afetaria a percepção do espaço e do tempo nas diferentes etapas do caminho.

O meu interesse pela escolha creio que vem de um gosto pessoal pelo caminhar e ser seduzido pelos diversos caminhos que a cidade nos oferece, causando diferentes impressões do espaço entre dois pontos definidos. Transpus esse gosto pessoal para a arquitetura, desejando produzir espaços que induzam a escolha, ao conhecer o projeto do Museu para Dois Picasso de Álvaro Siza. O arquiteto português propôs, em 1992, um museu composto por duas galerias, que abrigaria duas obras-primas do pintor espanhol. O projeto, que

---

60 (Pallasmaa, 2011, p. 39)



**Museu para Dois Picasso**  
Álvaro Siza, 1992 (não construído)  
Madri, Espanha

não foi construído, ficaria no Parque Oeste de Madri. A planta do edifício é simples:

*“No Parque Oeste organizei duas galerias que convergiam num único átrio. Quem entra pode por isso escolher entre dois percursos. São obras muito importantes e assim decidi separá-las: uma (Guernica) é a evocação daquele momento de morte e a outra, La Femme Enceinte, é o oposto. A meio das duas galerias divergentes existe uma última ligação, que permite pela segunda vez escolher uma ou outra”<sup>61</sup>*

Esse momento da escolha acredito que produza uma pequena experiência existencial; torna necessário usar a cognição para decidir por qual caminho seguir. Richard Serra em entrevista a Hal Foster diz se interessar pela escolha e a explora em suas obras de forma a obrigar o indivíduo executar diversos percursos para experienciar a totalidade da obra e para desorientar, o que acarreta na necessidade de reorientação por parte deste:

*“Ficar perdido nos traz de volta a nós mesmos, e ter de escolher uma direção sem saber aonde vai dar poderia nos deixar ansiosos. (...) A tomada de decisão em minhas esculturas significa que temos de fazer escolhas específicas no aqui e agora. (...) O que difere no trabalho recente é o fato de haver múltiplas escolhas - vamos chamá-las ‘intervalos’. (...) O intervalo quebra a cadência.*

---

61 Siza, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 2015, pp. 19, 21.



**Inside Out**

Richard Serra, 2013

Gagosian Art Gallery, Nova Iorque, Estados Unidos

*O modo como você percebe depende de como caminha; se você muda de direção, sua percepção muda. Se tem de fazer uma escolha a respeito da direção, isso vira um pensamento”<sup>62</sup>*

A “escolha” é utilizada propositalmente em alguns projetos arquitetônicos contemporâneos, cito dois presentes em Berlim: o Museu da Cultura Judaica de Daniel Libeskind propõe uma planta recortada que sugere 3 percursos diferentes e independentes que num dado momento se cruzam. Cabe ao visitante escolher por onde seguir e, se desejar, criar seu próprio percurso híbrido ao mudar de direção na intersecção. Há quem possa dizer que, vendo assim, a escolha está presente em praticamente toda a arquitetura, porém o que assinalo aqui são projetos onde a necessidade de escolha é intencional e implica uma vontade de propor diferentes formas de compreender e vivenciar o espaço. O outro projeto é o Memorial do Holocausto, onde o arquiteto Peter Eisenmann ao propor um *grid* ortogonal de diversos blocos sobre uma superfície acidentada, sugere diversos percursos onde a percepção é alterada conforme se aproxima ou se afasta da região central e das regiões mais baixas, onde os blocos ficam mais altos. Mais uma vez cabe ao visitante decidir por onde seguir, sabendo que a escolha afetará a percepção do espaço, ou o oposto, os sentidos orientarão as escolhas, como guias sensoriais ao intelecto.

Como desejava propor um labirinto onde não nos perdemos e temos a certeza de atingir o centro, ao mesmo tempo que queria incluir a questão da

---

62 (Foster, 2015, pp. 266, 271 - 272)



**Memorial do Holocausto**  
Peter Eisenmann, 2005  
Berlim, Alemanha

escolha, resolvi criar uma planta composta por círculos inscritos uns nos outros de forma a não se tocarem e possuírem cada um apenas uma abertura, que permite introduzir-se no círculo seguinte. Dessa forma cada corredor é um estágio com angulação, interiorização, luzes, sombras e tempo de percurso próprios. A escolha entre esquerda e direita ao adentrar um novo círculo é responsável pelas diferentes experimentações do espaço e, assim como Richard Serra procurou obter em algumas de suas obras, é preciso ir e vir diversas vezes pela obra para experimentar sua totalidade.

Outro projeto de Siza, que pude experimentar, chamou-me atenção para a escolha e para outra propriedade, o espaço de transição: as Piscinas da Maré, em Leça da Palmeira. O projeto foi construído em 1966 e utiliza alguns percursos em zigue-zague para fazer a transposição entre a avenida da praia e as piscinas à beira mar. Esses percursos delimitados por muros, que muito lembram um labirinto, são os responsáveis pelo prolongamento do tempo de entrada nas piscinas e por isso também funcionam como uma espécie de espaço de transição, onde lentamente o indivíduo vai se preparando para sair de um ambiente urbano com prédios, lojas e carros para entrar num ambiente de relaxamento.

Esse espaço intermediário aparece constantemente na obra do arquiteto. Para acessar o átrio do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, é necessário percorrer um longo corredor composto por uma marquise que parte da rua com um pé direito adequado para o pedestre e que suavemente vai aumentando até atingir o pé direito duplo necessário para o museu. Na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, as galerias que se organizam por andar, são li-



Piscinas da Maré  
Álvaro Siza, 1966  
Leça da Palmeira, Portugal



Museu de Arte Contemporânea de Serralves  
Álvaro Siza, 1999  
Porto, Portugal



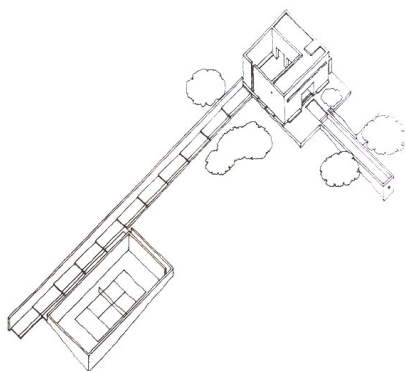
Fundação Iberê Camargo  
Álvaro Siza, 2008  
Porto Alegre, Brasil

gadas por rampas-corredores que permitem um tempo para absorver o que foi visto e se preparar para o que verá. John Pawson também sugere um espaço de transição na chegada à Neuendorf House, onde o visitante se vê num longo eixo delimitado por dois muros com a entrada, um rasgo em fita vertical, da residência ao fundo reforçando o eixo. Conforme sobe em direção à entrada os muros vão ficando mais baixos, até serem substituídos pelos muros que delimitam o espaço habitado. Vejo o espaço transitório nesse percurso pois ele acostuma o visitante com a poética da forma e dos materiais adotados, suavizando o impacto que haveria caso houvesse o confronto direto com a residência

Da mesma forma eu gostaria que minha proposta de labirinto fosse capaz de promover esse espaço de transição. Gostaria que o percurso até o centro fosse o suficiente para o estado de espírito migrar de uma experimentação exterior para uma interior. Para isso seria necessário, ao meu ver: um percurso longo o suficiente para garantir tempo de adaptação ao labirinto, e altura dos muros acima da linha de visão das pessoas.

Essas duas características esbarravam em obstáculos reais: a quantidade de material, o trabalho demandado, tempo de obra e conseqüentemente o custo. Se esses problemas não existissem, provavelmente teria feito 7 círculos por uma questão simbólica, e elevado os muros numa altura suficiente para não ser ultrapassada pela linha de visão quando erguido os pés ou pulado, algo por volta de 2,50m. Mas as dificuldades se impunham e por isso necessitei reduzir o programa, redução que após a construção se mostrou vantajosa em alguns pontos que não havia pensado.

O labirinto ganhou forma com 4 círculos, penso que 3 não seria o suficiente para a introspecção



**Neuendorf House**  
John Pawson, 1989  
Maiorca, Espanha

e 5 aumentaria muito o trabalho e o dinheiro gasto, já que a quantidade de material cresce exponencialmente a cada círculo. Em relação à altura dos muros adotei o necessário para ultrapassar a minha altura, 1,83m. Utilizando tijolos de 19cm consegui esse resultado com 9 fiadas somado a espessura da argamassa entre elas.

Uma vez que determinei a altura em relação ao meu corpo, achei interessante repetir o feito com a largura dos corredores. Assim determinei corredores que possuísem de 70cm a 80cm, distância confortável para a passagem de uma pessoa. Como experienciei toda a construção da obra, pude conferir e determinar essas medidas conforme a construção ganhava corpo: as larguras no momento da marcação do piso, e a altura enquanto os muros eram erguidos. Apesar de ter feito um esboço prévio com as medidas para estipular o orçamento, elas foram realmente definidas no momento da construção:

*“O homem primitivo usava seu próprio corpo como sistema de dimensionamento e proporcionamento de suas construções. A habilidade essencial de se construir uma moradia nas culturas tradicionais se baseia na sabedoria do corpo armazenada na memória tátil. Os conhecimentos e as habilidades essenciais do caçador, pescador e agricultor do passado, bem como do pedreiro e escultor, eram uma imitação de uma tradição corpórea dos ofícios, armazenada nos sentidos muscular e tátil. As habilidades eram obtidas incorporando-se as sequências de movimentos refinadas pela tradição, não pelas pala-*



**Labirinto**

fotografía por Diógenes S. Miranda

*vras ou pela teoria”<sup>63</sup>*

O momento da construção também serviu para determinar a posição das portas. No esboço que eu havia produzido, as aberturas eram apenas ilustrativas indicando situações que eu iria evitar: duas aberturas simétricas consecutivas, pois dessa forma a escolha não ocasionaria variação no tempo de percurso, e aberturas próximas onde uma pudesse ser prevista a partir da outra, afetando assim a escolha de qual direção seguir.

Ao longo da construção e após esta, muitas pessoas me perguntaram sobre a escolha do lugar e do material utilizado. Pretendo responder essas questões mais para frente. No momento acho interessante relatar de que forma ocorreu a construção.

---

63 (Pallasmaa, 2011, p. 57)



**Labirinto**  
fotografia por Daniel B. Sombra

## Construção

A construção do labirinto foi autorizada pela Diretoria da FAU, desde que fosse temporária, não houvesse escavação, e a remoção e eventuais danos fossem de minha responsabilidade. Ela teve início no dia 4 de setembro e se encerrou no dia 15 do mesmo mês. Foi estimado 2500 blocos cerâmicos de 19x19x9cm, 5 sacos de 50 kg de cimento, 50 sacos de 20 kg de areia e 2 sacos de 20 kg de cal. Optei pela areia ensacada uma vez que não havia como o caminhão se aproximar do local da obra e porque poderia, dessa forma, levar a areia em partes durante o período da construção. Pelo mesmo motivo os tijolos foram recebidos em 3 dias diferentes. Não queria que todo o material fosse entregue de uma só vez pois a obra estava sendo realizada num local público e aberto.

Nos primeiros dias, do 4 ao 8 de setembro, trabalhei sozinho. A área de implantação estava definida e apenas ajustei o local exato levando em consideração a parte do terreno mais plana. Com uma trena defini o ponto central entre um poste de iluminação e uma roseira, considerando um raio de 3,5 metros. A partir desse centro marquei no solo 8 pontos que definiriam os limites do círculo externo. Nesses pontos



Marcação

cravei grampos (estribos cortados ao meio no LAME). Repeti o processo para os círculos internos estimando 80 centímetros entre cada círculo. Após colocar os 32 grampos, inseri uma linha entre eles gerando 4 octógonos que esboçariam o percurso dos futuros círculos.

Realizei esse processo buscando de forma rápida perceber a escala na qual eu estava trabalhando e os eventuais desníveis pelos quais os círculos passariam. Uma vez afirmada essa área de intervenção utilizei um compasso, construído por um funcionário da FAU que havia se interessado pelo trabalho que eu estava fazendo, para riscar os círculos ligando os grampos. Após riscar o solo, retirei a grama da superfície com uma enxada regularizando e suavizando os desníveis.

Como eu não poderia escavar e nem achava essa uma solução viável, visto que a construção seria demolida, optei por realizar uma fundação simples diretamente no solo feita com argamassa abraçando um vergalhão que garantisse melhor sustentação. A escolha dessa fundação foi baseada em conversas que tive com amigos engenheiros civis e construtores que garantiram a eficiência dessa solução para minha proposta. Assim, terminei essa primeira etapa da construção inserindo os vergalhões através dos grampos e acertando sua posição no centro da área marcada com a enxada.

A etapa seguinte ocorreu entre os dias 11 e 15 de setembro. Desde o início eu sabia que seria necessário a ajuda de um profissional que garantisse a qualidade da obra e possibilitasse a execução num tempo curto. Por isso, para a adição da argamassa na base e o assentamento dos blocos eu contratei o Cícero, pedreiro que me foi indicado por um funcionário da



FAU. Ainda assim eu queria participar do processo e da prática construtiva. Logo, entrei num acordo com o Cícero no qual eu estaria sempre presente servindo-o como ajudante e expliquei que a obra se tratava de um trabalho para a faculdade e que eu gostaria de estar aprendendo com o processo.

Acordamos uma empreitada definindo um cronograma no qual trabalharíamos diariamente das 7h às 16h. Ele estimou que levaríamos 5 dias para concluir a obra. Os equipamentos necessários para a construção ficou por conta dele, com exceção de um caixote para mistura de argamassa que me foi emprestado pelo Romerito, funcionário do canteiro de obras da FAU.

Durante essa parte da obra eu estive constantemente sendo orientado pelo Cícero sobre como realizar os processos da construção. Apesar disso, na maior parte do tempo coube a mim realizar as tarefas de apoio como preparo de argamassa, transporte de areia, cimento, água e tijolos, limpeza e retirada dos excessos de argamassa entre as fiadas. Essas tarefas condizem com a posição de ajudante a qual me dispus e permitiu uma maior produtividade na construção. Ainda assim tive a chance de participar em alguns momentos das outras atividades, ou seja, do assentamento e verificação de prumo.

Em geral as dificuldades não foram muito comprometedoras, apesar de terem atrasado a construção. Elas basicamente foram: a distância até o ponto de água, a distância na qual os tijolos foram deixados e o atraso na entrega dos tijolos em um dia especificamente. O ponto de água mais próximo estava localizado na sala do FOTOFAU, onde fui autorizado a utilizar, e estava razoavelmente próximo da obra. Entretanto nos



fotografias por Luis Felipe S. Sobreiro

períodos em que a sala estava trancada, era necessário buscar água num ponto no edifício da FAU, o que aumentava consideravelmente a distância. Em relação aos tijolos, a obra estava distante da rua e eu não estava autorizado a liberar a passagem dos caminhões pelo gramado, pois eles teriam que passar por uma calçada recém construída podendo danificá-la por conta do peso. Sendo assim, o descarregamento era feito na rua e cabia a mim transportá-los até o local da obra, o que demandava um enorme tempo por conta da quantidade de blocos. E por fim, houve um atraso em uma entrega que deveria ser feita no período da manhã e só aconteceu a tarde. Esse atraso fez com que um período considerável de trabalho fosse inutilizado. Apesar desses empecilhos a obra foi finalizada em cinco dias, como estimada pelo Cícero.



fotografia por Luis Felipe S. Sobreiro

## Relatos

O labirinto construído no gramado entre a FAU e o LAME gerou alguma repercussão entre as pessoas que o viram ou souberam da sua existência. Muitas vieram conversar comigo sobre a obra, às vezes curiosas para saber o que seria ou o que se tornou, às vezes sugerindo ideias e alterações ou simplesmente fazendo comentários livres sobre o que pensavam. Não seria possível relatar aqui tudo o que falaram e todas as impressões que o labirinto causou, até porque muito disso não chegou aos meus ouvidos. Por um momento pensei na hipótese de entrevistar algumas pessoas para captar suas impressões, porém achei que poderia soar um tanto forçado tais entrevistas. Frente a isso, busquei relatar uma série de comentários que ouvi ao longo do processo construtivo e após a finalização da obra. Esses comentários foram anotados por mim ao longo do trabalho e acredito que são capazes de expressar com certa fidelidade o que o labirinto construído provocou.

Como dito anteriormente, a primeira parte da construção teve início no dia 4 de setembro. Era Semana da Pátria, e por isso os alunos da USP estavam em recesso. Foi uma semana tranquila onde tive con-



tato apenas com os funcionários da faculdade. Esses, quando passavam por mim tinham enorme curiosidade sobre o que seria feito ali. Ouvi de alguns:

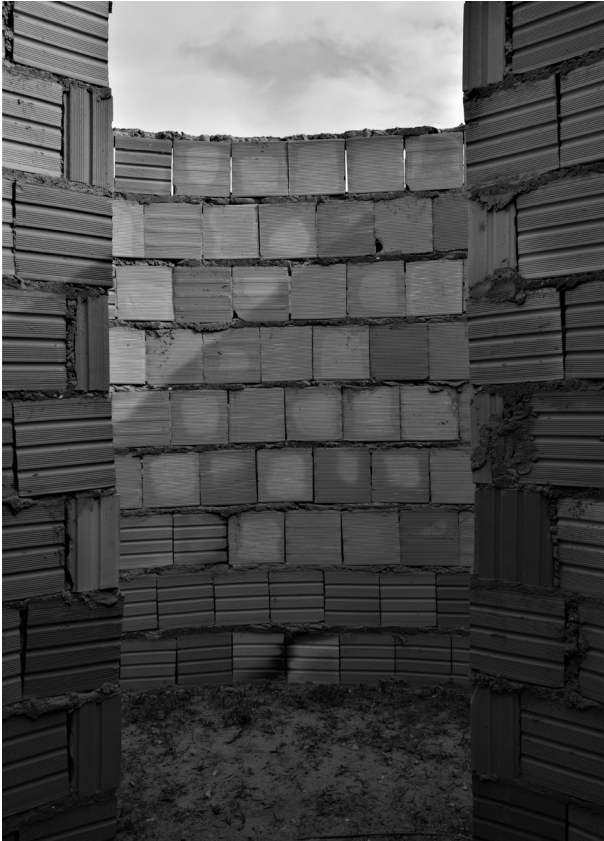
*“O que significa esse símbolo?”*

ou então:

*“Quando aquele símbolo vai ficar pronto?”*

Eles se assustavam quando eu explicava que seria um labirinto, e que seria tridimensional. Então começavam a perguntar como seria construído, qual material eu usaria e se alguém me ajudaria. Esse interesse me ajudou. Alguns funcionários que possuem conhecimentos técnicos de construção ou então já comandaram obras me deram orientações valiosas que contribuíram com o andamento da construção.

Ainda nessa primeira semana tive contato com uma professora e uma mestranda que também se interessaram pelo que eu estava propondo. Elas estavam preocupadas com o local onde eu construiria o labirinto, pois estava perto de uma área na qual passaria uma plataforma que acessaria parte da empena do edifício principal da FAU. Com essa preocupação, foram as primeiras a sugerir uma alteração de local para mim. Sugeriram o piso caramelo, o anfiteatro e o canteiro de obras. Já havia passado pela minha cabeça esses locais, entretanto o gramado mostrou-se mais adequado às minhas intenções. Propor um labirinto no piso caramelo seria interessante, entretanto eu teria que abandonar os tijolos e utilizar um material mais leve e que permitisse uma construção mais rápida e provisória, uma vez que a permissão para utilização do



fotografia por Luiza P. F. Guerino

piso caramelo me daria um período menor de tempo. Apesar de ser um local que promovesse grande interação com as pessoas, a necessária troca de material não permitiria atingir minhas intenções.

No anfiteatro seria interessante observar a mudança do ponto de vista, que obrigaria todos a verem o labirinto de cima para depois ter a visão geral impedida pelas paredes. Porém os pontos negativos seriam uma maior dificuldade para transportar o material até o local da obra e um maior distanciamento entre a obra e as pessoas.

O canteiro de obras aparentemente seria o local mais apropriado para essa construção, à primeira vista. É onde os alunos realizam experimentos construtivos. Entretanto o objetivo do meu trabalho não era a construção em si. Apesar de aproveitar a necessidade de construção para desenvolver habilidades construtivas, o foco principal seria a experimentação do labirinto por mim e por outras pessoas, e o impacto que o surgimento do labirinto causaria. Mais uma vez, a escolha do canteiro de obras geraria um afastamento entre a obra e as pessoas que frequentam a faculdade, podendo até nunca chegar ao conhecimento desses frequentadores, assim como inúmeras obras incríveis presente no canteiro não chegam.

A intenção de aproximar a obra das pessoas me levou a elencar duas possíveis localizações: o gramado onde está, e o gramado das palmeiras, ambos locais de passagem regular de pessoas. Porém, o uso consolidado da segunda opção entre os alunos me levou a optar pela primeira, um local menos utilizado e mais carente de pontos referenciais.

Na segunda semana de construção, com a presença do Cícero e a obra ganhando altura, os co-



fotografia por Luiza P. F. Guerino

mentários aumentaram. Nessa semana as aulas voltaram e mais pessoas se depararam com o labirinto em construção. Muitos alunos vieram perguntar do que se tratava, alguns mais interessados e outros menos. Alguns ofereceram ajuda. As sugestões de localização aumentaram e surgiu grande interesse sobre o tema do trabalho. Nessa etapa, ao verem os tijolos também surgiu um interesse sobre como ficaria o labirinto final: as dimensões, o tamanho das paredes e o acabamento, aparecendo assim mais sugestões. Dentre essas dúvidas e sugestões, muitos perguntaram se iria ser rebocado e/ou pintado. Sugeriram cores e até a colocação de trepadeiras nas paredes. Também começou a surgir dúvidas, principalmente de alunos, em relação a permanência do labirinto.

Com relação ao acabamento houve muitas sugestões interessantes que me encantaram. Porém aumentariam o custo da obra e não acrescentariam muito às intenções iniciais de percepção do tempo/espço que propus. Frente a essa questão sobre o projeto ideal que foi sendo construído na imaginação e o projeto real construído no gramado com suas inúmeras limitações fui simpatizando com a ideia de enxergar este segundo como um esboço. Sendo algo provisório e, por isso tendo abrido mão de algumas vontades para focar nas intenções primordiais de experimentação, acho interessante entendê-lo como um modelo, em escala 1:1.

Foi necessário para mim construí-lo para entender sua espacialidade e senti-la. Eu não teria esse entendimento se o representasse apenas no papel. A ausência de desenhos técnicos e a possibilidade de projetar ao construir foi uma experiência que não imagino se realizando de outra forma. Isso me levou a formular



algumas questões sobre a representação na arquitetura. Questões que estou longe de responder mas que de alguma forma irão acompanhar meus próximos passos como profissional. Ao longo desses seis anos de formação, tanto no Brasil quanto em Portugal, pude presenciar uma especialização dos alunos em técnicas de representação, principalmente as relacionadas ao computador, e um contato mínimo com a construção. Não quero generalizar e muito menos condenar essa especialização, mas me pergunto se essa tendência não contribui para uma correspondência pouco fiel entre a representação do projeto e o projeto construído. Fiz um curso que ensinava a renderizar imagens e num dado momento o professor ensinou a alterar a posição do sol para beneficiar a iluminação da imagem. Não era uma alteração de posição ao longo do dia ou do ano, era uma alteração para uma posição impossível para o local. O quanto vale essa imagem se pensarmos o quanto ela se afasta da realidade? Muitas vezes vale a premiação num concurso. Por outro lado é comum que a experimentação corporal do local e da obra seja deixado de lado. A experiência visual de uma imagem, mesmo que falsa, está acima da experiência dos demais sentidos que muito contribuem para a sensação de pertencimento do mundo, ou da obra. A tradição e a expressão construtiva que se relaciona ao corpo de quem constrói e habita se perde. Sei que a discussão é muito mais profunda e a cito apenas como impressão pessoal consequente da construção do labirinto.

Com o labirinto ganhando forma novos comentários surgiram. Um funcionário, que acompanhou a construção através de uma perspectiva aérea da sua sala de trabalho na FAU, relacionou a forma do labirinto com um antigo brinquedo também compos-



fotografia por Luis Felipe S. Sobreiro

tos por círculos inscritos, onde o objetivo era conduzir uma pequena bola até o círculo central. Uma funcionária ao saber que se tratava de um labirinto comentou:

*“Acho que todo mundo gostaria de ter um labirinto no quintal de casa para brincar”*

Um professor:

*“Mas por que construir um labirinto? A FAU já é um”*

E os comentários mais recorrentes diziam que o labirinto se tornaria um local ótimo para usar drogas e fazer sexo. De fato, após construído, pude encontrar algumas vezes latas de cerveja e embalagens de camisinha no interior do labirinto, geralmente no círculo mais interno.

Ainda num clima de mistério o labirinto foi alvo de apropriações. No segundo dia de assentamento de blocos criaram um evento no facebook sobre uma oficina de zine usando o labirinto como tema e chamada. Na oficina foram produzidos alguns desenhos. Nesse evento no facebook algumas pessoas se mostraram curiosas sobre o que era aquela construção e quem era responsável por ela. Acredito que muitas dessas questões foram levantadas pelo fato de ser uma construção com tijolos e argamassa, por contar com a presença de um profissional trabalhando e pela grande dimensão que adquiriu, o que indica uma obra permanente e não um trabalho final de graduação provisório.

Essa questão foi levantada numa postagem

# OFICINA

ZINE

HOJE 15:35



COMEÇOU NO G-FAU!  
(MAS PODE MUDAR!)



LABIRINTO

que fiz no Facebook uma semana depois de finalizada a construção, com a intenção de esclarecer sobre o que se tratava a obra. Publiquei no grupo fechado da FAU o seguinte texto:

*“Galera, parte de vocês já deve ter visto esta construção no gramado entre a FAU e o LAME. Eu a construí (com autorização da Diretoria) como parte do meu TFG. Meu trabalho trata de labirintos: analiso como surgiram, as diversas formas que apareceram ao longo do tempo com suas respectivas funções e significados e como algumas de suas propriedades também são/podem ser utilizadas na arquitetura. Além de analisar, senti a necessidade de criar um labirinto e possibilitar sua experimentação para mim e para outras pessoas, e incorporar isso ao meu trabalho final. Deixo aqui o convite a todos para experimentarem o labirinto e caso alguém utilize esse espaço de alguma maneira e queira compartilhar comigo relatos, fotos ou qualquer outra produção sobre, seria bem interessante também! Valeu!”*

Surgiram muitos comentários a partir dessa postagem, sendo a maioria relacionada a pessoas marcando amigos para que estes vejam sobre o que se tratava, o que indica que ainda havia uma enorme dúvida em relação ao propósito da obra. Um aluno fez o seguinte comentário:

*“Eu tenho umas dúvidas, vai ficar pra sempre? e se não, como vai ser pra demolir? não seria melhor não ter feito direto na grama? ou ter feito*



*alguma base de madeira que poderia ter sido removida sem causar danos pro gramado?”*

Acredito que esse comentário representa a dúvida que muitas pessoas tinham em relação ao labirinto e confirma minha hipótese de que alguns aspectos da construção indicavam permanência da obra, o que de alguma forma acredito que possa ter causado maior impacto nas impressões geradas. Procurei responder esclarecendo as decisões tomadas em relação a essa questão:

*“Não vai ficar pra sempre, será demolido no final de dezembro. Quanto aos danos, a fundação não é escavada, apenas removi a grama da superfície e fiz uma base simples com argamassa e uns vergalhões. Acredito que após a demolição a grama voltará a crescer normalmente, mas claro que me responsabilizarei pela manutenção de eventuais danos”*

Outro assunto que também foi levantado nessa postagem, relativo à forma na qual o texto foi escrito, que de acordo com alguns colegas invisibilizou o real trabalhador, no caso o Cícero, quando utilizei “eu construí” e não o mencionei. Mesmo que o objetivo do texto publicado tenha sido apenas esclarecer o que era a construção e o “eu construí” não tivesse a intenção de reunir todos os créditos da construção para mim, reproduzo aqui as falas principais da discussão gerada, pois de alguma forma a realização de um trabalho final de graduação com a participação de um profissional externo levantou essa questão entre os alunos da FAU:



fotografia por Luiza P. F. Guerino

*A: Mano, cê que construiu memo? Só vi o peão batendo a massa e assentando os tijolos*

*Eu: Sim, construímos juntos.*

*A: Então muda teu texto, parça. Acho que é o mínimo de consideração com o profissional que ergueu aquilo quase sozinho pra você*

*Eu: Tá certo, devia ter mencionado mesmo no texto, o cara deu uma boa mão <sup>64</sup>.*

*B: para de ser mala “A”.*

*C: Não achei mala, não, muito pelo contrário, aliás, o “pedreiro” não tem nome não? Se tivesse sido um colega de formação tenho certeza que estaria escrito “eu e o meu parceiro Fulano De Tal construímos...”*

*Essa invisibilidade do trabalhador já devia ter sido superada faz tempo, chega a ser cafona até.*

*B: é mala pelo modo como ele se coloca. poderia ter sido menos “julgador” e ter dado apenas um toque, sem precisar usar o “parça”, que soa quase agressivo. Vale lembrar que todos os arquitetos que tanto gostamos, mal fazem referências aos fornecedores, quanto menos aos empreiteiros, pedreiros ponta firme e todos os outros trabalhadores da obra. Entendo que isso é uma questão, e deveria ser mudada (...). Penso que, no*

---

64 Após essa questão ser levantada eu alterei o texto mencionando o Cícero.



fotografia por Luiza P. F. Guerino

*caso do Pedro, ele apenas disse que “construiu” o labirinto, do mesmo modo como muitos outros arquitetos, também os supracitados “arquitetos que tanto gostamos”, dizem que “construíram” suas obras: o valor do termo está relacionado também ao ato de conceber (...). Agora me pergunto quantos de nós daqui uns anos vai dizer: construí tal obra com a ajuda do “pedreiro fulano de tal”.*

*A: Salve! eu dei esse tom porque achei que nesse texto houve uma enorme falta de respeito com o real trabalhador da construção, e sim, vou sempre condenar a reprodução disso, que acaba sempre invisibilizando os mestres e profissionais envolvidos. Valeu.*

Encerro com uma reflexão que fiz ao longo da construção do labirinto e que ainda me faço as vezes. De fato posso afirmar que uma das questões mais relevantes durante o processo foi sobre a permanência da obra e o porquê da não utilização do canteiro de obras. Quando pedi autorização para realização do trabalho foi necessário indicar que seria temporário, a data de remoção e a responsabilidade sobre esta. Sendo o edifício da FAUUSP tombado pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo) e pelo CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo), seu entorno não pode ser modificado permanentemente sem a autorização desses órgãos. Assim, o canteiro de obras é indicado para trabalhos de cunho construtivo.



fotografia por Luiza P. F. Guerino

Por outro lado, o canteiro de obras, onde são realizados os experimentos construtivos dos alunos se encontra isolado do edifício principal e é pouco frequentado. Me pergunto se o aprendizado de arquitetura num edifício icônico compensa o distanciamento dos alunos com seus próprios experimentos. Imagino que seria interessante um cenário onde os frequentadores da FAUUSP estivessem em contínuo contato com a arquitetura construída pelos alunos, e esta fosse projetada levando em consideração o sítio em que se encontra, a faculdade. Sua permanência seria discutida e determinada pelos alunos, visando sempre o aprendizado coletivo.

Tendo estudado cinco anos na FAUUSP e um ano na FAUP (edifício também icônico, projetado por Álvaro Siza), entendo a importância e o privilégio de se poder estudar em tais edifícios, e a necessidade de sua preservação. Acredito que para a disciplina de arquitetura, sempre será possível absorver muito conhecimento no fato de frequentar regularmente um dado edifício. A questão que eu levanto não busca criticar negativamente o exercício arquitetônico em edifícios “com assinatura” ou preservados, mas sim pensar em possibilidades de ensino na qual o edifício pudesse ser continuamente modificado e construído pelos estudantes. Imagino esse cenário tendo como referência algumas vivências que realizei em bioconstrução nas quais os próprios edifícios eram resultado da prática dos alunos e os experimentos estavam por toda parte. Entendo que esse ambiente é completamente diferente de uma faculdade de arquitetura, porém se tratando de aprendizados que andam juntos – prática construtiva e projeto – creio ser possível agregar grande conhecimento no esforço para reuni-los.



fotografía por Diógenes S. Miranda

## Desconstrução

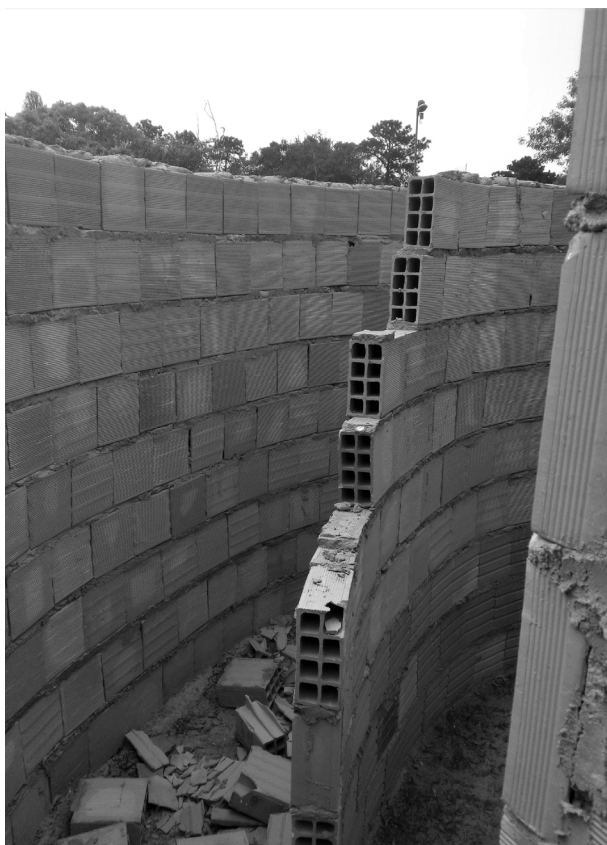
Depois de construído, partes do labirinto foram sendo destruídas, sem que se saiba o motivo e a autoria. Em relação à essas ações, tomei o partido de não realizar as manutenções, e sim me desvincular da construção, como um externo, apenas registrando as intervenções que foram sendo realizadas, pois essa seria a mesma postura adotada caso intervissem de outras maneiras, como rebocando ou pintando a obra.

A discussão dessas ações pertence ao campo especulativo, por isso me contenho em apenas apresentar o registro fotográfico indicando quando foram realizadas, aproximadamente.

O labirinto construído trouxe algo palpável e real. Seu processo de desconstrução trouxe o temporal: as transformações contínuas em uma quantidade de tijolos e argamassa agrupados. O fato da obra existir e estar presente no gramado é suficiente para que seja modificada. Em alguns casos, como nas “janelas”, creio que de forma pensada.



Primeiro final de semana após a construção



Segundo final de semana após a construção



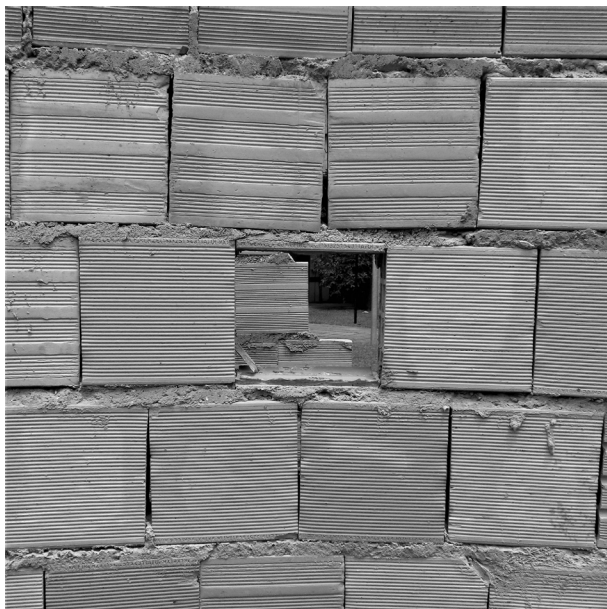
I mês após a construção



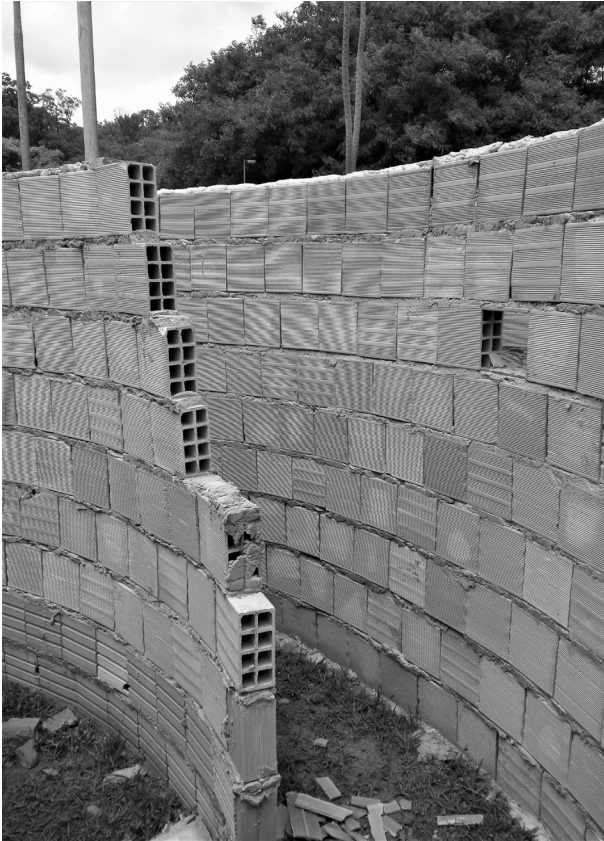
1 mês após a construção



I mês após a construção



1 mês e meio após a construção



1 mês e meio após a construção

## Considerações Finais

*“Quase todo mundo pode aprender a pensar ou a acreditar ou a saber, mas nem um único ser humano pode ser ensinado a ser. Por quê? Porque sempre que você pensar ou acreditar ou souber, você está sendo muitas pessoas: mas, no exato momento em que você estiver sendo, você não é ninguém exceto você mesmo. Ser ninguém - exceto você mesmo - num mundo que está fazendo de tudo para torná-lo outra pessoa, significa lutar a mais dura batalha que qualquer ser humano pode lutar, e nunca parar de lutar... Isso parece sombrio? Não é. É a vida mais maravilhosa que há na terra.”*

*E. E. Cummings*

O labirinto, neste trabalho, não teve intenção de ser objeto de estudo central, mas sim o meio que possibilitasse uma reflexão sobre arquitetura a partir da apreensão e aproximação que tive desta ao longo desses anos de graduação. O processo de pesquisa e elaboração do trabalho consistiu paralelamente à uma jornada de autoconhecimento na qual pude exercitar e

formular meus próprios pensamentos sobre o que gera valor arquitetônico. Em outras palavras, realizei um percurso no meu próprio labirinto mental.

Buscando sensibilizar-me com a experiência existencial promovida pela arquitetura, a encontrei na própria metáfora do labirinto. O trabalho final de graduação demanda certa energia ao traçar o movimento do ponto inicial, abstrato de horizonte ilimitado, até o ponto final, concreto e estruturado. A energia motriz entendo como a experiência existencial, e o traçado como o caminho percorrido no labirinto.

Ao iniciar o trabalho fui movido por alguns interesses e ideias que se abriam num leque de infinitas possibilidades. Reconhecendo-as fui me guiando através de escolhas que determinavam os próximos passos. Essas escolhas dificultavam ou facilitavam a próxima etapa do trabalho. Pude voltar atrás algumas vezes, entretanto o caminho era sempre em direção a um ponto final, e cada decisão acrescentava forma ao trabalho. Ao longo desse caminhar a ansiedade do que encontraria a cada curva e, principalmente no momento final, fez-se presente.

Pude compreender que as decisões que faziam sentido e me impulsionavam a continuar a pesquisa eram as que direcionavam para o meu interior, para minhas motivações sinceras e profundas que pude aos poucos formalizar neste registro escrito e na construção que propus. O fazer esse movimento em direção ao centro possibilita o contínuo sentimento de ser. Sentimento próprio ao labirinto quando nos damos conta de que nele estamos. O minotauro, ou dificuldades, não são externas, e sim pertencentes a nós. O entendimento dessa autoimagem não reconhecida é essencial para o conhecimento pleno de si e obtenção

dos objetivos realmente desejados.

Com certeza esse não é o único caminho possível e o fim não é definitivo. Estamos em constante movimento e creio que a consciência deste é um passo para sensibilizar-se com a experiência existencial. Joseph Campbell em seu *O Poder do Mito*<sup>65</sup> defende que nós, seres humanos, não buscamos um significado para a vida, mas sim a experiência de viver, experiência esta, que vejo representada através do movimento, das escolhas, da busca pelo centro, do labirinto.

---

<sup>65</sup> CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill. FLOWERS, Betty S. (organização). *O Poder do Mito*. Tradução de Carlos Felipe Moises. São Paulo: Palas Athena, 2009, p. 55.



fotografia por Diógenes S. Miranda

## Agradecimentos

*Aos meus pais, Carolina e José Augusto, e minha avó, Gervásia, que sempre incentivaram minha formação e possibilitaram a realização deste trabalho,*

*Ao professor Luís Antônio Jorge por todas as orientações ao longo desse último ano,*

*À professora Anne e ao professor Mário Henrique, por participarem da banca final deste trabalho,*

*Ao Cícero, pedreiro que possibilitou a construção do labirinto,*

*Aos funcionários da FAUUSP, especialmente Romerito, Samuel e Jonatas, que me ajudaram com questões técnicas relativas à construção do Labirinto,*

*À todos os amigos que me ajudaram nas diversas etapas do trabalho, em especial Maria Laura, Luis Felipe (Pipo), Luiza Amoroso, Luiza Guerino e Karoline,*

*Ao VIDEOFAU que possibilitou as imagens aéreas do Labirinto, especialmente ao Diógenes, que operou o equipamento.*

## Bibliografia

BRANDÃO, Junito S. Mitologia grega, vol. I. 21 Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BRANDÃO, Junito S. Mitologia grega, vol. III. 15 Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CARVALHO, José C. P. Aporia e gnosis: a hermenêutica do símbolo do labirinto. Dissertação de mestrado. São Paulo: 1976.

CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill. FLOWERS, Betty S. (organização). O Poder do Mito. Tradução de Carlos Felipe Moises. São Paulo: Palas Athena, 2009.

DIEL, Paul. O Simbolismo na Mitologia Grega. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

FERNANDÉZ, Xosé A. C. Robert Morris y el presente continuo en la imagen del Laberinto de Pontevedra. Quintana: revista do Departamento de História da Arte, v. 12, n. 12, 2014. Disponível em [www.usc.es](http://www.usc.es).

FERRY, Luc. A Sabedoria dos mitos gregos: aprender a viver II. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FOSTER, Hal. O complexo arte-arquitetura. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FREITAS, Lima de. “Labyrinth” in: ELIADE, Mircea. The Encyclopedia of Religion. 16v. New York: Macmillan, 1987.

JUNG, Carl G. (concepção e organização). O homem e seus símbolos. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KERÉNYI, Karl. Os heróis gregos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1998.

NEUMANN, Erich. História da Origem da Consciência. Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1995.

PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SIZA, Álvaro. Imaginar a Evidência. Lisboa: Edições 70, 2015.

VALENTINI, Silvia M. R. Labirintos. Paisagens em debate Revista eletrônica da área de Paisagismo e Ambiente, FAU. USP: n. 3, novembro de 2005.

ZUMTHOR, Peter. Pensar a Arquitetura. Tradução de Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

ZUMTHOR, Peter. Atmosferas: entornos arquitetônicos, as coisas que me rodeiam. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

## Sites

[www.bc.edu](http://www.bc.edu)

[www.labyrinthos.net](http://www.labyrinthos.net)

[www.luc.edu](http://www.luc.edu)

[www.rbsc.princeton.edu](http://www.rbsc.princeton.edu)

[www.usc.es](http://www.usc.es)

## Fontes das imagens

- p. 3: commons.wikimedia.org  
 p. 13:  
 p. 15: wordwences.typepad.com  
 p. 17: geomancy.org  
 p. 19: labyrinthos.net  
 p. 21: labyrinthos.net  
 p. 23: en.wikipedia.org  
 p. 25: oceaانvanlicht.blogspot.com.br  
 p. 27: labyrinthos.net  
 p. 29: peregrinacultural.wordpress.com  
 p. 31: szepmuveszeti.hu  
 p. 35: britishmuseum.org  
 p. 37: Kéryenyi, 1998  
 p. 39: collections.vam.ac.uk  
 p. 41: en.wikipedia.org  
 p. 43: museodelprado.es  
 p. 51: domedioorienteeafins.blogspot.com.br  
 p. 53: youforher.aleteia.org  
 p. 55: realityrogue.tumblr.com  
 p. 57: gutenberg.org  
 p. 57: de.wikipedia.org  
 p. 57: commons.wikimedia.org  
 p. 59: labyrinthos.net (as duas)  
 p. 61: hiveminer.com  
 p. 62: nationalchurchestrust.org  
 p. 63: rollingharbourlife.wordpress.com  
 p. 65: troyfarmbicester.co.uk  
 p. 65: saffronhall.com  
 p. 67: gracecathedral.org  
 p. 69: bc.edu  
 p. 69: istoe.com.br  
 p. 73: commons.wikimedia.org  
 p. 77: royalcollection.org.uk  
 p. 79: visitlondon.com  
 p. 79: saffronwalden.gov.uk  
 p. 81: thetudorswiki.com  
 p. 81: longleat.co.uk  
 p. 82: traquair.co.uk  
 p. 83: italmagazine.com  
 p. 83: labirintodifrancomariaricci.it
- p. 86-87: richardsonadventurefarm.com  
 p. 89: castelruiz.es  
 p. 91: artsplastiquesmelizan.jimdo.com  
 p. 93: kansascity.com  
 p. 95: smithsonianmag.com  
 p. 97: gizmodo.com  
 p. 99: dezeen.com  
 p. 101: dezeen.com  
 p. 103: archdaily.com.br  
 p. 109: openspace.sfmoma.org  
 p. 115: diedrica.com  
 p. 117: gagosian.com  
 p. 121: archdaily.com.br  
 p. 122: commons.wikimedia.org  
 p. 123: mdc.arq.br  
 p. 125: archeyes.com

*\* As demais imagens são de minha autoria, ou o autor está indicado na própria página.*





fotografia por Daniel B. Sombra