

AS MEDITAÇÕES DE DÉDALO

Labirintos e Arquitectura



Prova Final para término do curso de Arquitectura,
orientada pelo Arquitecto Jorge Figueira.
Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências
e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
Fevereiro 2005 / © João David Esteves Baptista
(labyrinthe@gmail.com)

ao Tó, à Gabriela e ao Chico

ÍNDICE

Introdução	7
I.Parte: A ideia do Labirinto	
1. (in)definições	11
2. Evolução histórica	18
II.Parte: Casos de Estudo	
3. Electric Labyrinth	47
4. Musée Mondial	56
5. New Babylon	73
6. Brick Country House	93
III.Parte: As meditações de Dédalo	
7. O Espaço Labiríntico	123
8. <i>Vers une labyrintecture</i>	135
Notas	147
Referências bibliográficas e fílmicas	197
Fontes das ilustrações	207
Agradecimentos	211

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objectivo o estudo da relação entre o labirinto (enquanto símbolo e conceito) e a arquitectura. Procurar-se-á não só analisar a evolução histórica deste arquétipo, mas também apresentar uma série de casos específicos, culminando numa reflexão crítica sobre a metáfora espacial labiríntica enquadrada no panorama da arquitectura e sociedade contemporâneas.

A prova estará dividida em 3 partes distintas:

Uma primeira, de carácter mais histórico, é apresentada de forma sumária, procurando-se antes de mais entender quais as origens desta figura e o seu desenvolvimento através dos tempos. Tendo surgido há mais de 4000 anos, este potente símbolo sofreu constantes mutações: desde o lendário labirinto de Creta até ao recente parque temático, serão estas as duas “pontas do fio” aqui desenrolado na forma de um percurso optimizado através das diferentes manifestações labirínticas.

A segunda parte do trabalho será apresentada sob a forma de *case studies*, onde o que se pretende é claramente estabelecer uma maior aproximação entre o conceito de labirinto e a prática da arquitectura. Apresentados de forma aleatória, estes episódios são exemplos claros da utilização do labirinto e das suas qualidades espaciais enquanto dispositivo de reflexão e composição arquitectónica.

Tendo sido dados: 1º A história do labirinto, 2º Exemplos em arquitectura; o que se pretende nesta terceira e última parte é fazer uma reflexão geral sobre o espaço labiríntico em si. Quais as suas características e potencialidades, quais os seus efeitos negativos, porque nos atrai, qual o seu sentido actual - todas estas são questões que se pretendem clarificar de forma conclusiva neste capítulo. O labirinto enquanto possível metáfora da arquitectura contemporânea e da sociedade em geral é um factor que me parece também interessante de aprofundar, ao mesmo tempo que se questionam os seus limites e a sua projecção num futuro ainda incerto.

I.PARTE

A ideia do Labirinto

“A labyrinth is a physical object. Its maze of paths is dug inside the earth, built above ground, or bordered by high hedges, in a park or a garden. But it also can be seen as an abstract object, as a metaphor for the human mind, made up of a torturous arrangement of things or events, a bewildering complex of concepts, images, arguments in search of an answer.” –Liane Lefaivre e Alexander Tzonis¹

1-(in)definições

Memória

Nos dias de hoje, a ideia de labirinto encontra-se normalmente associada a dois paradigmas fundamentais. Um deles tem a ver com a célebre história de Teseu e do Minotauro que nos chega desde a antiguidade clássica, o outro está relacionado com a nossa própria cultura visual que associa quase imediatamente a figura do labirinto à imagem de um espaço/percurso onde facilmente nos podemos perder. Esta última noção, idealizada através do labirinto de jardim e que para muitos constitui a única experiência directa com este símbolo é, como irei demonstrar ao longo desta primeira parte, muito limitada.

Mas comecemos então antes de mais por relembrar o mito do Labirinto Cretense:¹

Enfurecido com a morte do seu filho Androgeu em Atenas, o rei Minos de Creta decide cercar esta cidade grega com a ajuda da sua poderosa frota naval. Entretanto, a sua esposa Pasífae enamora-se de um belo touro branco e de forma a satisfazer a sua luxúria pede ajuda ao célebre inventor Dédalo que se encontrava nesse momento ao serviço da corte cretense. Este por sua vez constrói uma vaca de madeira oca, coberta com peles, que Pasífae utilizará para copular com o dito touro nascendo dessa horrífica união *Asterion*, o Minotauro: um monstro com corpo de homem e cabeça de touro.

Quando Minos regressa vitorioso a Creta é então confrontado com este ultrajoso acontecimento e será a Dédalo que caberá, uma vez mais, encontrar uma solução para o delicado problema. Este concebe então uma estrutura confusa e inexpugnável destinada a esconder e aprisionar o Minotauro: o Labirinto.

Cada nove anos, Minos alimentava o Minotauro com 14 jovens Atenienses escolhidos ao acaso e enviados como tributo para Creta. Porém um dia Teseu, filho do rei de Atenas e descontente com a injusta situação, decide juntar-se aos jovens sacrificados com o intuito de matar o terrível Minotauro. Ao chegar à corte do rei Minos o jovem príncipe causa imediatamente uma grande impressão na filha do rei, Ariane, que se enamora perdidamente por ele e lhe promete ajudá-lo a superar o labirinto. Para tal, ela dará ao nosso herói um novelo de fio que, uma vez preso à

entrada do labirinto, lhe permitiria refazer os seus passos através do complicado interior e encontrar novamente a saída.

Depois de matar o Minotauro num combate feroz, Teseu juntamente com os outros prisioneiros parte em direcção a Atenas levando consigo Ariane. No caminho param para descansar na pequena ilha de Naxos, onde Teseu por alguma razão acaba por abandonar a jovem princesa, que será depois consolada pelo deus Baco.



1. Mestre de Campana Cassoni, *A viagem de Teseu a Creta*, séc.XVI.

Novamente a caminho de casa, o grupo decide fazer mais uma paragem desta vez na ilha de Delos. Aqui, para celebrar a aventura Cretense, executam uma dança que consistia num movimento complexo onde era reproduzido o caminho feito por Teseu dentro do labirinto. Mas a chegada a Atenas acabou em tragédia. Teseu, que

havia dito ao seu pai que mudaria as velas do barco de preto para branco caso regressasse triunfante esquecera-se do prometido, e este, em desespero, atirou-se de um penhasco para o mar que ainda hoje possui o seu nome- Egeu.

Entretanto, em Creta, o rei Minos obviamente furioso com o sucedido decide aprisionar Dédalo e o filho Ícaro no seu próprio Labirinto. Dédalo, com toda a sua astúcia, constrói então umas asas que lhes permitiriam escapar da terrível prisão labiríntica através dos ares. Ícaro no entanto, ignorando o conselho do pai, voou demasiado perto do sol e ao derreter a cera que segurava as penas das asas precipitou-se no mar.

Depois da morte de Ícaro, Dédalo seguiu para Cumae, em Itália, onde construiu um templo dedicado a Apolo, esculpindo nas suas portas a história do labirinto Cretense.

Princípios Formais

Em qualquer trabalho sobre labirintos, torna-se incontornável a obra de Hermann Kern *Through the Labyrinth- Designs and Meanings over 5000 years*, publicada originalmente em 1982, e que continua a ser até à data o mais completo e exaustivo estudo sobre este assunto. O que se segue, é então em grande medida guiado segundo as linhas gerais deste autor, se bem que tendo também tido em conta outros importantes trabalhos que me permitiram realizar uma leitura mais aprofundada de alguns temas.²

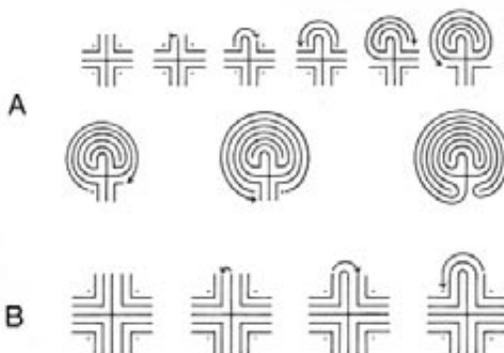
Assentes estas ideias iniciais, convém desde já esclarecer um grande equívoco normalmente associado à noção que todos temos de labirinto. De facto a ideia do labirinto enquanto um espaço onde facilmente nos podemos perder e no qual se encontra implícita a necessidade de efectuar uma escolha subjectiva e aleatória do seu percurso, não corresponde na realidade à concepção original desta figura.

Num primeiro momento, o labirinto surge basicamente como um desenho linear composto por uma série de anéis concêntricos conectados de uma forma elaborada, delimitando um único e só percurso.³ Partido de um ponto externo, este trajecto avança sinuosamente em direcção ao centro da figura, percorrendo toda a totalidade do seu espaço interior num movimento contráctil que se desdobra sobre si próprio através de sucessivas mudanças de direcção. Uma vez no ponto central, a única forma de saída será invertendo o sentido e refazendo todo o caminho de volta até ao exterior.

A forma clássica do labirinto é então uma forma de via-única, “unicursiva,”⁴ traduzindo-se num “sofisticado padrão de movimento”⁵ contínuo e ininterrupto, que con-

duz inexoravelmente até ao seu ponto central.

Apesar da sua aparente complexidade, o labirinto unicursivo encontra-se delimitado por uma única linha circundante e assenta num método construtivo⁶ bastante simples: partindo de um quadrado imaginário definido pelos seus quatro vértices, são traçados uma cruz central e quatro ângulos rectos situados entre os braços da cruz e os pontos marcados previamente. A figura obtida constitui a estrutura fundamental do labirinto e é ela que define à partida o número de circuitos ou anéis que o labirinto irá ter (quantos mais ângulos rectos forem traçados entre a cruz e o vértice, maior será o número de percursos). Seguidamente conectamos o topo da cruz com o braço vertical do ângulo superior esquerdo. Depois, de forma semelhante mas em sentido inverso, conectamos através de um arco o vértice superior esquerdo com o topo do braço vertical superior direito. Seguindo esta mecânica, rapidamente chegaremos à forma do labirinto clássico de 7 circuitos, também apelidado de labirinto “cretense,”⁷ e que constitui a mais antiga representação deste género remontando ao 2º milénio a.C.⁸



2. Thordrup, *Series A and B*.

Segundo esta configuração morfológica inicial, podemos então definir o labirinto segundo três elementos principais conectados entre si: a entrada, o caminho e o centro. A entrada estabelece o contacto com o exterior e é simultaneamente ponto de partida e chegada do percurso labiríntico. Este por sua vez é caracterizado pelo seu padrão complexo e intrincado, destinado a confundir quem nele se aventure. O centro é o destino, o objectivo, a razão pela qual se percorre o labirinto.

Etimologia

O primeiro indício da utilização da palavra “labirinto” (*labyrinthos*) surge praticamente a par do surgimento da própria figura (mais concretamente em 1400 a.C.) numa inscrição gravada numa tabuleta de barro Micénica, encontrada em Cnossos. Esta inscrição regista uma oferenda de um jarro de mel para Potnia, a “Senhora do Labirinto,”⁹ tratando-se provavelmente essa pessoa de uma divindade ou sacerdotisa, enquanto que o labirinto em si se refere a uma estrutura particular.¹⁰

No entanto, em relação à verdadeira origem etimológica deste termo, ainda não existe nos dias de hoje um consenso generalizado. A equação mais frequentemente citada é “*labyrinthos = labrys+inthos*,” correspondendo *labrys* à “casa do machado de cabeça-dupla,” que por sua vez seria referente ao mítico palácio de Cnossos do rei Minos.¹¹ Mesmo que esta explicação se tenha provado insustentável, o sufixo –*inthos* dá-nos pelo menos alguma indicação relativa ao tempo em que a palavra terá sido utilizada, uma vez que era geralmente empregue para designar nomes de lugares numa língua que os gregos encontraram durante a sua migração (por volta de 2000 a.C.).

Nas línguas anglo-saxónicas surgiria também muito mais tarde a palavra *maze*, que apesar de possuir uma diferente etimologia, tem o mesmo significado de labirinto (*labyrinth*).

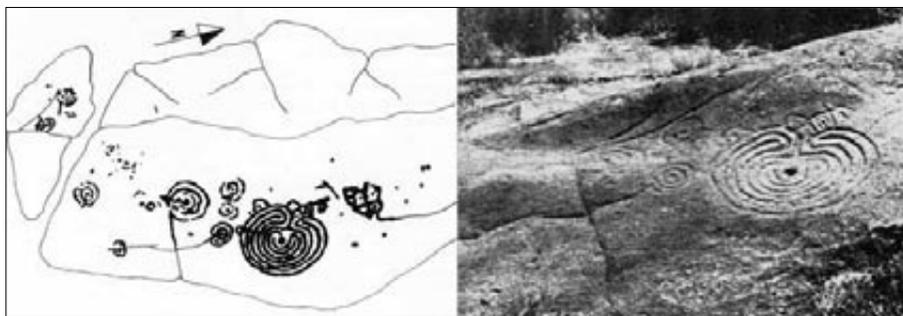
Origens e disseminação

O símbolo do labirinto reaparece ao longo da história em diferentes culturas espalhadas um pouco por todo o mundo e ligado a usos muito distintos.¹² No entanto especula-se que este tenha originado numa só cultura, tendo-se depois disseminado através da troca e da migração.

Entre os exemplos mais antigos de labirintos incluem-se os petroglifos (gravuras) descobertos na bacia do Mediterrâneo, Inglaterra, Irlanda e Cáucaso. Uma vez que destes, são os exemplos mediterrâneos os que possuem uma maior importância em termos de idade e número, presume-se que a origem da figura esteja localizada precisamente nessa zona geográfica, e que dada a sua natureza complexa surja associada à cultura predominante da altura (3º-2º milénio a.C.) - que neste caso seria a civilização Minóica.

As possíveis interpretações do seu aparecimento são muito variadas, no entanto todas elas concordam no facto deste surgimento ser um reflexo da progressiva seden-

tarização do homem durante o Neolítico. Uns defendem que se tratava de um símbolo ritual iniciático, outros que seria uma figura cosmológica associada à observação astral, à magia e adivinhação ou à dança.¹³ O facto dos primeiros exemplos surgirem, à semelhança de outros tipos de petroglifos anelares,¹⁴ gravados em rochas localizadas por norma na proximidade de minas ou locais funerários da Idade do Bronze,¹⁵ leva-nos também a concluir que o labirinto estaria na sua génese relacionado de alguma forma com o mundo subterrâneo - uma figura obscura ligada ao simbolismo da morte e da reencarnação.¹⁶



3. *Pedra do labirinto*, Galiza, 900-500 a.C.

Figura vs Conceito

Associada à engenhosa figura unicursiva, o termo labirinto rapidamente começou também a ser utilizado metaforicamente para designar aquelas estruturas que eram consideradas notáveis pela sua grandiosidade e pela sua complexidade artística e técnica.¹⁷ No entanto, apesar de neste caso a relação com a figura inicial ser evidente (uma relação de engenhosidade), o seu significado conceptual pressupõe desde já uma transformação.

As primeiras descrições de labirintos que nos chegam da antiguidade clássica através das obras de Plínio, Virgílio e Ovídio, referem-se não apenas a um espaço admiravelmente complexo, mas também de disposição confusa e irregular: normalmente uma construção formada por distintos elementos, passagens tortuosas e becos sem saída onde facilmente nos podemos perder. O labirinto que surge nestas obras é também sinónimo do engano, adquirindo desde cedo um significado semelhante ao actual onde é associado normalmente à forma de escolha múltipla.

Gera-se então desde muito cedo um importante paradoxo entre o conceito de labirinto e a sua própria representação. Isto porque apesar do labirinto evoluir rapidamente para um conceito multicursivo semelhante àquele que encontramos descrito na lenda do Minotauro, a sua figura permaneceria até ao Renascimento permanentemente ligada ao modelo clássico unicursivo.¹⁸ Note-se também que muitas das confusões e incongruências inerentes ao tema dos labirintos resultam precisamente deste “incidente” quase matricial.¹⁹

2-Evolução histórica

O Labirinto Egípcio

A mais antiga estrutura de qualquer tipo à qual encontramos associada a palavra labirinto é descrita inicialmente pelo escritor Grego Heródoto, aquando das suas viagens pelo norte do Egito. O “Labirinto Egípcio” terá sido supostamente um edifício colossal construído há quase 4000 anos nas imediações da pirâmide de Hawara, e do qual nos chegam aos dias de hoje os mais variados relatos.¹

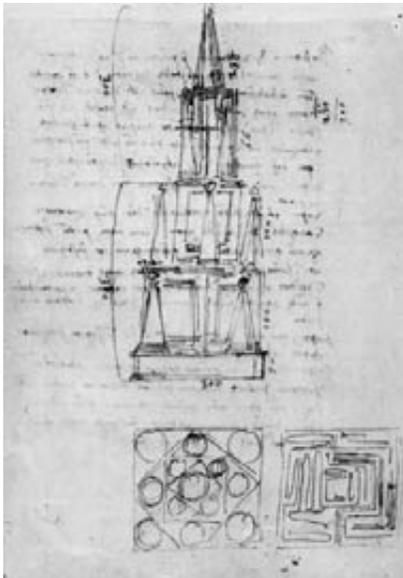
Heródoto descreve-o como um grandioso edifício que chegava mesmo a superar as próprias pirâmides - uma construção cujo esplendor arquitectónico resultava não só do seu requinte e riqueza decorativa, mas sobretudo da sua estrutura extraordinariamente complicada. O próprio plano resulta para os vários autores impossível de descrever pormenorizadamente, com as suas passagens intrincadas, os seus vastos salões, colonatas, templos e galerias, que o tornavam praticamente indesejável sem a ajuda de um guia. Este teria também vários níveis sobrepostos que lhe conferiam uma ainda maior complexidade, e era geralmente referenciado como um lugar sombrio e misterioso que incutia nos seus visitantes uma sensação simultaneamente de terror e admiração.² Quanto à sua verdadeira função, muitas são as especulações, tendo sido recentemente aceite que o suposto labirinto tratava-se na realidade de um templo mortuário erigido pelo grande faraó da 12ª Dinastia Amenemhet III (1842-1797 a.C.).³ A sua localização actual foi descoberta pelo professor Flinders Petrie em 1888, restando do mesmo apenas algumas ruínas a partir das quais foi possível fazer uma reconstituição aproximada.

Etrúria e Tholos

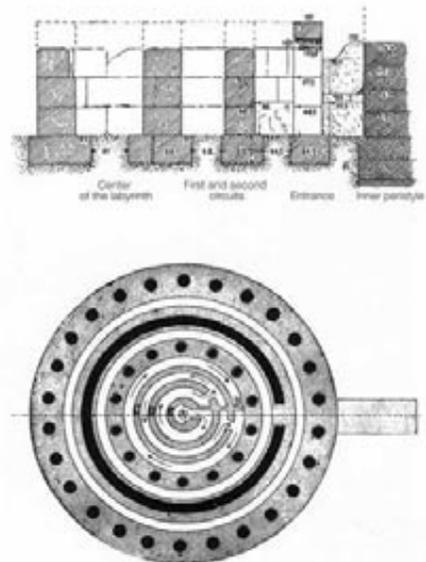
Plínio, no seu livro *História Natural*, considera para além do Labirinto Egípcio outros três que supostamente terão existido no mundo antigo: o Labirinto de Creta, o Labirinto de Lemnos e o de Etrúria. Apesar de no caso destes dois últimos a informação disponível se limitar a alguns relatos dispersos, o exemplo de Etrúria deu lugar a algumas propostas interessantes.

Este labirinto terá supostamente sido um túmulo construído para o líder etrusco Lars

Porsena, rei do Clusium (Chiusi), que pôs cerco a Roma em 505 a.C. Citando Marcus Terentius Varro, Plínio descreve este monumento como tendo uma forma quadrada de 300 por 50 pés que encerrava no seu interior o labirinto propriamente dito, sendo esta peça depois coroada por um conjunto de pirâmides e plataformas de bronze que se repetiam sucessivamente em dois níveis. Esta estrutura superior era móvel, e através da acção do vento gerava-se um som proveniente de uma série de sinos que se encontravam presos com correntes. Apesar das várias tentativas para o localizar, o labirinto de Etrúria nunca foi descoberto, sendo apenas possível admirá-lo através dos desenhos daqueles que, apoiados na fantástica descrição de Varro, o tentaram reconstituir.



4. Antonio da Sangallo il Giovane, *Reconstrução do túmulo de Lars Porsena.*



5. Noack; Defrasse e Lechat, *O Tholos de Enidaurus.*

Antes de passarmos para Creta, gostaria ainda de fazer uma breve referência a um outro exemplo da antiguidade menos famoso, e que na realidade constitui o único edifício que podemos com certeza associar à palavra labirinto.⁴

O *Tholos* foi construído entre 360 e 320 a.C. no santuário de Asclepius em Epidaurus, e a única coisa que resta do edifício inicial são as suas fundações formadas por 6 círculos concêntricos em pedra. Os três anéis interiores são muito mais fi-

nos que os outros, e estão conectados entre si por um sistema de aberturas e paredes transversais que formam um padrão labiríntico unicursivo sobre o qual assentava o pavimento de mármore do edifício, que provavelmente seria um templo. Os três anéis exteriores da fundação, serviriam por sua vez para suportar o peristilo coríntio interior, a parede da *cella* e o peristilo dórico exterior assim sucessivamente. Quanto à função e uso específicos do labirinto dentro deste conjunto existem várias hipóteses: desde uma caixa de ressonância para rituais musicais; uma cisterna; um altar para deuses subterrâneos; um percurso iniciático; etc.

O Labirinto Cretense

O Labirinto Cretense, que segundo vários escritores da antiguidade teria sido supostamente construído por Dédalo à imagem do Labirinto Egípcio, deve a sua fama sobretudo à lenda do Minotauro que o perpetuou até aos dias de hoje. Crê-se no entanto que já durante a Idade Clássica este edifício teria desaparecido (se é que alguma vez existiu), uma vez que vários viajantes conhecidos afirmaram dele não encontrar nenhum vestígio.

A descoberta perpetrada por Sir. Arthur Evans no início do século XX, viria a dar uma nova importância a este assunto, quando, localizados no que seria a antiga cidade de Cnossos, foram emergindo lentamente os restos de um grande complexo palacial da Idade do Bronze.⁵ A presença desta grande estrutura, juntamente com a descoberta de uma grande quantidade de objectos no seu interior ou associados com ela, provaram a existência de uma antiga civilização que Evans convenientemente apelidou de Minóica segundo o rei Minos da lenda. Dos vários motivos decorativos encontrados nas formas mais variadas (pinturas murais, cerâmica, relevos e figuras esculpidas, jóias, etc.) podem-se fazer algumas conjecturas: o machado de cabeça-dupla por exemplo, cujo significado alguns associam à própria origem etimológica da palavra labirinto, surge aqui como um tema decorativo recorrente e objecto de veneração. Por outro lado, temos também fortes indícios relativos ao culto do touro, o que pode bem estar por trás da origem da figura do Minotauro.⁶

O imponente edifício, do qual resta apenas o piso térreo, possui uma forma aproximadamente quadrada com cerca de 150 metros de lado, organizando-se em redor de um grande pátio central rectangular. São conhecidas pelo menos 8 entradas diferentes a partir das quais seria possível atravessar indirectamente o interior do edifício em direcção a esse ponto central, e não conhecendo bem o caminho facilmente nos

perderíamos por entre a quantidade infindável de corredores e escadarias, templos, salões, armazéns, santuários..., todo um conjunto que agrupa mais de 300 peças só no seu piso inferior e que se desdobraria ainda em vários níveis de altura.⁷

Apesar desta disposição irregular poder ser o resultado claro da aplicação de um sistema arquitectónico ainda não aperfeiçoado que permitisse juntar todas as partes num conjunto coerente, ela pode também resultar duma certa intencionalidade. Na realidade, é perfeitamente possível que o arquitecto Minóico estivesse interessado não tanto em criar uma composição unificada, mas antes como nos diz Rodney Castleden, “uma experiência narrativa para o seu visitante que fosse perturbadora, cheia de acidentes, de drama e surpresa.”⁸



6. Rodney Castleden, *O Templo Minóico em Cnossos - reconstrução do piso térreo*, 1990.

Se de facto este era o edifício que deu ou não origem à lenda cretense, pouco interessa para esta prova, no entanto existem algumas coincidências interessantes a referir. Depois de atravessarmos com alguma dificuldade o complicado labirinto, chegamos finalmente ao pátio central. Este local, que corresponde mitologicamente ao ponto de confrontação de Teseu com o Minotauro, era na realidade uma arena destinada a jogos de touros dos quais foram encontradas várias representações, e que consistiam numa espécie de tourada acrobática primitiva.⁹ Também importante de referir sobre este espaço, é que ele foi pensado não apenas como centro, mas também como ponto gerador de todo o edifício.¹⁰ Ao contrário do que normalmente observamos em outros edifícios do género, a fachada interior do pátio corresponderia à fachada nobre enquanto que a forma e decoração da fachada exterior são claramente secundarizadas.¹¹ Visto deste prisma, encontramos então aqui uma certa relação com aquilo que são os próprios princípios formais da figura do labirinto clássico: um exterior simples e contínuo, que esconde um interior complexo e eminentemente centralizado.

Relativamente à sua função, apesar de desde o início se ter generalizada a ideia de que este edifício correspondia a uma estrutura palacial (o célebre palácio do rei Minos), colocam-se hoje em dia cada vez mais dúvidas a este respeito. À luz de novas descobertas e duma análise mais aprofundada da sua própria arquitectura, tornou-se fundamentada a hipótese que o labirinto se trataria na realidade de um complexo templar.¹² O seu zénite enquanto importante local religioso marca também a data da sua súbita destruição por volta de 1380 a.C., tendo sido posteriormente vetado ao abandono.¹³

A Dança do Labirinto

O labirinto é também várias vezes referido como uma superfície de dança. Esta estrutura plana, bidimensional, é descrita por Homero nas *Iliadas* como *chorus*, e consistia basicamente num complexo padrão destinado a ser executado em movimento. Esta noção volta novamente a emergir na dança *geranos* realizada por Teseu e pelos outros jovens atenienses em Delos, onde era reproduzido o percurso feito dentro do Labirinto Cretense: formando uma cadeia de mãos dadas, os dançarinos executavam uma série de voltas e reviravoltas marcadas por sucessivas mudanças de direcção, gerando assim um fluxo de movimento circular que avançava progressivamente até ao ponto central e desdobrando-se novamente sobre si próprio em direcção à saída.

O *Lusus Troiae*¹⁴ ou “jogo-de-troia,” provavelmente de origem Etrusca e depois adoptado pelos Romanos, enquadra-se também nesta ideia que temos vindo a seguir. Aqui o labirinto surge novamente associado a uma representação de movimento, neste caso na forma de uma coreografia executada a pé e mais tarde a cavalo. Relatado por Virgílio no seu épico *Aeneid*, o *Lusus Troiae* consistia numa espécie de parada ou dança realizada por cavaleiros que visava também reproduzir através dos seus complicados movimentos, “as convulsões do Labirinto Cretense.”¹⁵ Através das descrições de outros autores Romanos, nos séculos posteriores este jogo ter-se-á mesmo institucionalizado e tornado prática corrente em todo o império.¹⁶

A mais antiga representação desta cerimónia foi encontrada num jarro cerâmico descoberto em Tragliatella, onde podemos observar dois jovens cavaleiros armados com um escudo a sair de um labirinto unicursivo que contém inscrito a palavra *truia*. O significado da palavra *truia* foi muito debatido: apesar de poder ser possivelmente a palavra etrusca para Tróia, há também quem defenda a teoria de que se trata de uma palavra derivada do latim que significa “arena” ou “superfície de dança.”¹⁷ Mesmo que isto seja verdade, e que a origem deste ritual não esteja directamente relacionado com a cidade que parece evocar, o que interessa é que os Romanos assim o fizeram. Nesta cultura, o labirinto e o caminho que inevitavelmente evoca, encontram-se directamente relacionadas com a cidade-arquétipo de Tróia.¹⁸



7. Figuras do *oinochoe* de Tragliatella, Etrusco, 620 a.C .

Sabe-se também que o *Lusus Troiae* antes de se tornar numa popular cerimónia sagrada, era executada a par de rituais funerários e também durante a fundação de novas cidades. Em ambos os casos, o labirinto pode no entanto ser interpretado de uma forma similar: o seu objectivo consiste em dificultar o acesso ao seu ponto mais interior e vice-versa, funcionando simultaneamente “como refúgio ou como prisão.”¹⁹

Enquanto que associado ao tema da morte este serviria por exemplo para impedir os

espíritos de regressar ao mundo dos vivos, no contexto da fundação das cidades o ritual labiríntico do *Lusus Troiae* era entendido no seu sentido protector. Os seus múltiplos circuitos eram considerados como uma representação das inexpugnáveis muralhas de Tróia, e percorridos com o intuito de fortalecer as defesas da cidade recém fundada.²⁰

Labirintos de Mosaico Romanos

Esta associação do labirinto com a magia apotropaica de protecção que encontramos na cerimónia do *lusus troiae*, foi também aplicada pela cultura Romana a outras situações. Depois de funcionar à escala da cidade, o labirinto enquanto símbolo protector passou também a funcionar à escala da casa romana - a *Domus*.

Com esta mutação, surge aquela que será a primeira grande transformação formal dos labirintos. O daidalaion²¹ (labirinto), que até à data era gravado nas mais diversas superfícies ou desenhado no solo, passa agora a ser representado em detalhados mosaicos que adornam os pavimentos das casas romanas espalhadas por todo o império, como é o caso de Conímbriga.²²



8. Labirinto de Mosaico Romano, Conímbriga, séc 3 d.C.

A sua estrutura, que permanece unicursiva, torna-se no entanto muito mais elaborada e é dividida em quadrantes que conjuntamente compõem uma forma quadrada ou por vezes circular. O caminho também ele sofre uma alteração, ao serpentear agora das formas mais diversas em direcção ao centro, respeitando no entanto a uma ordem geral de preenchimento sucessivo dos quadrantes. Nesse ponto central, encontram-se frequentemente representados os personagens da aventura Cretense ou o

célebre duelo entre Teseu e o Minotauro.

Compostos de pequenos ladrilhos cuidadosamente colocados, estes mosaicos de pavimento possuíam no Império Romano uma dupla função, simultaneamente como motivo decorativo (à semelhança dos meandros, suásticas e afins) e também como símbolo protector. Para além de serem frequentemente representados com uma muralha circundante (o que os relaciona claramente com a ideia de cidade e o conceito do *lusus troiae*), outro forte indício deste uso apotropaico do símbolo está na sua própria colocação: estes encontram-se sempre situados na entrada das casas.

O labirinto funciona assim como um filtro purificador destinado a reter no seu interior todas as impurezas espirituais e a afastar o mal. Uma função semelhante deveria ter também o conhecido *graffito* de Pompeia, onde por cima da figura de um labirinto foi gravada a seguinte frase: *Labyrinthus Hic Habitat Minotaurus* (Labirinto: aqui vive o Minotauro) - talvez uma versão primitiva do célebre aviso “Cuidado com o cão.”²³

Resta referir que este tipo de labirintos, apesar de “desenhados” no chão, não eram no entanto percorriáveis fisicamente. Apenas com a ponta do dedo seria possível superar a estreiteza do seu intrincado percurso, devendo por isso serem encarados mais como um exercício mental, uma figura destinada à contemplação.

A Cristianização do Labirinto

Mais tarde, durante o século IX, o interesse por esta figura voltaria uma vez mais a ressurgir, desta vez através das mãos dos monges copistas que a representaram numa grande variedade de manuscritos. O labirinto, esse símbolo pagão vindo da antiguidade, é inicialmente introduzido na cultura católico-romana sob a forma do modelo clássico de 7 circuitos, associado neste caso à lendária cidade de Jericó.²⁴ Esta fase inicial seria no entanto breve, à medida em que o labirinto se tornou cada vez mais “cristianizado” tanto a nível formal como conceptual.²⁵

O labirinto representado no manuscrito do *Book of the Gospels* (863-871 d.C.) de Otfrid de Weissenburgo, constitui a primeira evidência desta rápida evolução. Este modelo utilizado por Otfrid, e que viria posteriormente a ser reproduzido em outros manuscritos, pode ser visto basicamente como um labirinto clássico modificado de forma a incorporar 4 novos circuitos. O número 11 trará também um novo significado a esta figura, uma vez que na simbologia cristã medieval este é o número da transgressão e do excesso - o labirinto simbolizava agora o mundo do pecado.²⁶

Este desenho, apesar de inovador, seria também ele transitório e utilizado apenas durante um curto período de tempo, dando lugar a um novo modelo já no século X conhecido nos dias de hoje como o “tipo Chartres” (segundo o popular labirinto existente nessa mesma catedral). A tentativa de simetrização da figura implícita já no modelo anterior, é aqui atingida com grande eficácia através da divisão interna em quadrantes (reminescente dos mosaicos romanos) assente numa estrutura cruciforme. Com a incorporação da cruz no seu desenho, que tornou mais explícita a referência à ideologia católica,²⁷ o processo de cristianização do labirinto estava finalmente completo começando a partir de agora a materializar-se fisicamente nas paredes e pavimentos das igrejas medievais.



9. *A entrada de Cristo em Jericó*, Miniatura de um Evangelho Arménio, 1330 d.C.

Labirintos de Pavimento em Igrejas

Após a profunda reinvenção religiosa que acabámos de analisar, o labirinto passou a ser representado no interior das igrejas em diversas formas. Pondo de parte alguns exemplos tardios, onde aparecem em azulejos de pequenas dimensões ou esculpidos em relevos de pedra, os labirintos mais impressionantes deste género surgem desenhados no próprio pavimento do edifício. Apesar desta prática remontar já às basílicas cristãs do Império Romano,²⁸ os labirintos de pavimento propriamente ditos

proliferaram nas igrejas medievais do século XII e XIII, e exclusivamente em França e Itália.

Os exemplos Italianos²⁹ são constituídos por mosaicos de dimensões modestas, redondos, e aparecem por vezes incorporados em composições maiores ou rodeados de ilustrações. O seu diâmetro reduzido (de 0,5 a 3,5m), pressupõe que este tipo de labirintos não se destinavam a ser percorridos, mas apenas contemplados à semelhança dos modelos romanos. Para além de não demonstrarem um programa coerente de enquadramento no interior das igrejas, aos labirintos italianos faltaria também um “tema consistente de significação espiritual,”³⁰ questões estas que seriam resolvidas nos modelos homólogos Franceses.

Seria então em França que os labirintos de pavimento atingiriam o seu expoente máximo, tanto a nível formal como simbólico. Os exemplos conhecidos localizam-se todos no Norte do país, e eram “desenhados” com pedra de cor no pavimento das igrejas. Estes labirintos chegavam a atingir dimensões consideráveis (o de Chartres tem um diâmetro de 12,85m), e eram determinados pela quantidade de espaço disponível no interior das igrejas uma vez que ocupavam toda a largura da nave.³¹

A tentativa de relacionar esta figura (o *Domus Daedali*³²) com o próprio edifício (o *Domus Dei*) é nalguns casos claramente manifesta - os labirintos de Reims, Amiens e possivelmente o de Chartres,³³ contêm por exemplo effigies dos arquitectos e dos bispos fundadores da catedral onde se encontram situados. Destes, o de Reims será talvez o mais impressionante apesar dele agora só existirem algumas descrições e um desenho do século XVI copiado por Jacques Cellier. Partindo do centro, onde se encontrava a imagem do Arcebispo Aubry ou talvez do primeiro arquitecto da catedral,³⁴ o caminho percorria todo o labirinto passando sucessivamente e de forma cronológica pelas figuras dos quatro arquitectos-mestres da catedral, acompanhados pelos seus instrumentos de ofício: a régua e o compasso.

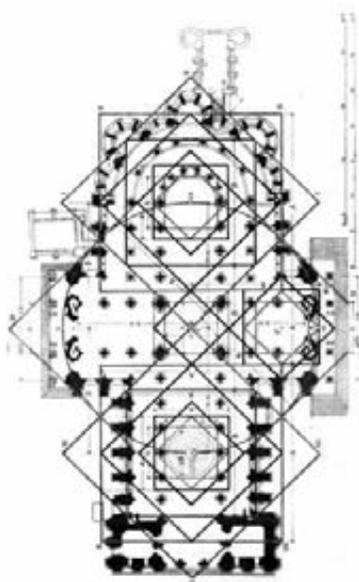
O posicionamento espacial destes labirintos resulta também duma intencionalidade clara, uma vez que praticamente todos eles se encontram situados no extremo da nave e com a entrada virada para o portal principal da igreja. O labirinto, que segundo a ideologia cristã simbolizava inicialmente o mundo do pecado e do engano, deveria então ser colocado na parte menos sagrada da igreja - o lado oeste, oposto ao altar.

Simultaneamente, o facto deste encerrar no seu interior um caminho que ao ser percorrido suscitava uma espécie de purificação espiritual religiosa seria também preponderante no seu enquadramento no espaço físico da igreja. À semelhança da pia

baptismal, o labirinto funcionava como um dispositivo purificador iniciático (ligado à morte e renascimento), e como tal era colocado junto à entrada do espaço sagrado de modo a poder ser utilizado imediatamente por aqueles que nele desejavam entrar.³⁵ A relação entre estes dois elementos, mais do que simbólica, chega nalguns casos a ser mesmo formal. De facto, os labirintos de pavimento em igrejas adoptaram para além da mais conhecida forma circular, a forma quadrada ou mesmo a octogonal, sendo este último formato bastante comum no desenho dos baptistérios e pias baptismais .



10. Labirinto de Chartres, França, 1260.



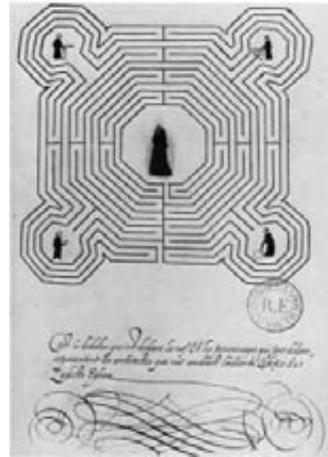
11. Planta da Catedral com o labirinto.

Apesar da configuração octogonal, estes labirintos utilizavam o mesmo esquema estrutural do modelo “chartreano,” podendo por vezes existir pequenas variações. A excepção clara a esta norma é encontrada nos modelos quadrados, que não se encontram divididos em quadrantes e possuem um padrão interior bastante mais complicado que chega por vezes a assumir um carácter pictórico. Um bom exemplo será o labirinto da Catedral de St.Omer onde, assente no seu ponto central, encontra-se definido pelo próprio caminho serpenteante o ícone da cruz - símbolo da fé cristã e sinal do triunfo da igreja sobre o mundo labiríntico do pecado.

A clássica luta do bem contra o mal ilustrada através da superimposição da cruz no labirinto, teve também outras implicações nomeadamente a nível litúrgico. De facto, hoje sabe-se que os labirintos de pavimento nas igrejas, tendo surgido paralelamente à doutrina do purgatório, foram desde logo assimilados pela liturgia pascal onde eram utilizados como um “palco” para a representação episódio da descida de Cristo aos Infernos. No labirinto infernal, Teseu é agora substituído por Cristo, o Minotauro por Satanás e o fio de Ariane constitui o caminho da salvação por onde Cristo vitorioso conduz os eleitos.³⁶ Depois de derrotar Satanás e libertar as almas dos justos, Cristo regressa à superfície deixando no centro do inferno uma cruz como sinal de aviso divino, sendo este movimento recursivo, de ida e volta, mimetizado no próprio percurso labiríntico unicursivo.



12. Reprodução do labirinto de St.Omer, séc.XVIII.



13. Jacques Cellier, Reprodução do labirinto de Reims, 1583-1587.

Sabe-se hoje que o drama litúrgico da descida de Cristo aos infernos era realizado em muitas igrejas europeias no dia de Páscoa e centrada à volta da figura do labirinto. Este ritual assumia basicamente a forma de uma dança circular ou *chorea*³⁷ executada pelos membros do clero e era acompanhada de cânticos e música.³⁸ Segundo algumas descrições, o líder do Capítulo colocava-se no centro do labirinto à medida que os restantes clérigos percorriam o labirinto numa fila de mãos dadas cantando. Aparentemente, também estaria incluída no ritual um tipo de bola, a *pelota*, que era arremessada de um lado para o outro durante a dança labiríntica.

Com o passar dos séculos, o labirinto foi gradualmente perdendo algumas destas associações que havia adquirido durante a Idade Média e já no século XVI, com a introdução de novas e mais pessoais formas de devoção durante a Reforma da Igreja Católica, as imagens de Nosso Senhor descendo aos infernos ou do heróico soldado de Cristo em luta contra as forças malignas correntemente associadas à figura do labirinto, foram substituídas pela visão do peregrino solitário.³⁹

Desligando-se também da própria liturgia, o labirinto passa a ser utilizado como uma espécie de peregrinação simbólica em cujo interior se encontram representados os acidentes e perigos do caminho do peregrino. No seu centro encontra-se agora Jerusalém Celeste,⁴⁰ a cidade ideal da Cristandade, à qual os crentes procuravam aceder através do percurso labiríntico à medida que entoavam orações, alguns ajoelhados, podendo todo este processo demorar bastante tempo a ser completado.

Com tudo isto, os labirintos de pavimento nas igrejas passaram assim de um “símbolo colectivo” que era essencialmente visto de fora, a um “objecto de meditação individual” a ser experienciado interiormente.⁴¹

No entanto, o labirinto passou também a ser cada vez mais um lugar de diversão para homens, mulheres e crianças, que muitas vezes perturbavam o ofício religioso. Por esta e outras razões, as autoridades eclesiásticas acabaram por condenar e eventualmente remover os labirintos do interior das igrejas, dos quais subsistem nos dias de hoje apenas um número reduzido.

Labirintos de Turfa

Na Inglaterra o uso de labirintos também se popularizou durante a Idade Média, mas aqui de uma forma bastante particular. Os labirintos de turfa, cujo modelo se pensa ter sido importado dos modelos franceses,⁴² eram realizados nos campos a céu aberto e encontravam-se normalmente localizados nas proximidades de um edifício religioso. Apesar do seu desenho ser na maioria dos casos claramente medieval, o método construtivo para os realizar parece no entanto assentar numa tradição muito mais antiga, que remonta já à Idade do Ferro. Segundo este procedimento, a forma do labirinto era simplesmente recortada na turfa (relva), formando-se assim regos pouco profundos desprovidos de vegetação. O seu negativo constituía o fio de Ariane - um percurso elevado conectado à relva circundante, pelo qual o caminhante percorreria o interior do labirinto em direcção ao centro e de novo para fora.⁴³

A história destes labirintos é um pouco confusa, uma vez que neles convergem vá-

rias tradições distintas. Surgindo inicialmente com conotações pagãs ligadas a rituais da primavera e às *troy-towns*⁴⁴ escandinavas, a sua forma e uso terão sido sujeitas durante o século XIII a uma interpretação cristã e instalados nas proximidades das igrejas. Mais tarde com a Reforma Católica, que como vimos no caso de Franca viria a alterar e em última instância terminar com a relação entre a igreja e o labirinto, os antigos significados pagãos que se lhe encontravam associados voltaram a ressurgir. Existem por exemplo várias descrições de celebrações e jogos que se realizavam nestes labirintos até recentemente, e os próprios nomes com que hoje são conhecidos (*Walls of Troy*, *Troy Town*, *Caerdroia* ou *Julian's Bower* são alguns exemplos) parecem também confirmar esta conexão pagã.⁴⁵



14. Robert Miles, Desenho do *Sheperd's Maze*, Inglaterra, séc.XIX.

Trojaborgar

Uma versão escandinava e talvez ainda mais antiga dos labirintos de turfa, são os *Trojaborgar* ou “Fortalezas de Tróia.”⁴⁶ Estes labirintos são constituídos por pequenas pedras poisadas no chão que reproduzem o antigo padrão cretense, e encontram-se localizados normalmente em pequenas ilhas e ao longo da costa do mar Báltico. Existem centenas de labirintos deste tipo espalhados pela Suécia, Noruega e Finlândia, tendo sido também encontrados vários vestígios em outros países Nórdicos.

A orientação destes labirintos é variável assim como o seu número de circuitos (9,

10, 11, 14 e 15) e conseqüentemente também o diâmetro varia segundo os casos (entre 7 e 18 metros), mas de qualquer modo pode-se entender perfeitamente que o seu interior, à semelhança dos labirintos de pavimento em igrejas, foi concebido para ser percorrido a pé.

A questão da idade é bastante controversa, uma vez que é impossível datar com precisão a altura em que as rochas foram colocadas no seu lugar. No entanto, o facto de todos eles representarem a forma cretense, pagã, do labirinto, e de em muitos casos se encontrarem associados a locais de enterramento pré-históricos, leva-nos a presumir que tenham sido construídos antes da introdução do Cristianismo na Escandinávia (séc. X-XIV), talvez já durante a Idade do Ferro.⁴⁷ Esta prática terá no entanto durado durante vários séculos, pois tendo em atenção a questão da descida do nível do mar, foi possível constatar que a maioria dos labirintos costeiros no Norte da Suécia tiveram de ser obrigatoriamente construídos já durante a Idade Média - antes disso estariam submersos.



15. *Trojaborg* em Ytterholmen, Suécia.

O seu próprio nome, que alude claramente à mítica cidade de Tróia, sofreu também ele uma progressiva modernização, tendo sido substituído com o passar dos tempos por outros nomes de cidades famosas destruídas: Babilónia, Jericó, Jerusalém, Nineveh e mesmo a nossa Lisboa de 1755,⁴⁸ passaram também a estar associadas com esta figura e as suas muralhas em ruínas evocadas nas pedras do labirinto.

A localização específica destes labirintos junto à faixa costeira, levantou também uma importante questão relativa à sua própria função. Apesar de estarem habitualmente conectados a vários costumes populares como é o caso das *Maiden's Dan-*

*ces*⁴⁹ ou dos rituais de fertilidade, os *Trojaborgar* estavam também associados à magia apotropaica nomeadamente dentro das comunidades piscatórias. Existem por exemplo vários relatos de pescadores que, antes de se fazerem ao mar, percorriam o labirinto na esperança de ter uma boa pescaria, livre do perigo e dos maus-ventos. Mais recentemente, o historiador Klaus Kurvers tem investigado a possibilidade destes labirintos se encontrarem também relacionados com as antigas rotas de navegação, onde funcionavam como uma espécie de sinal luminoso móvel coreografado segundo o seu trajecto, e que servia para orientar os barcos de forma segura ao longo da traiçoeira costa escandinava.⁵⁰

O labirinto no Renascimento

A figura do labirinto que, como vimos, se encontrava durante a Idade Média submetida aos ideais cristãos, começou durante o século XV a sofrer novas e inesperadas interpretações. Para os artistas e estudiosos renascentistas, o labirinto deixou de ser visto como um “instrumento moral,”⁵¹ para ser um símbolo cuja interessante forma e significado poderiam facilmente ser adaptados a diferentes fins. Com a igreja católica romana a perder a exclusividade sobre os labirintos, estes começaram então a aparecer numa grande variedade de contextos mundanos: em livros, jogos, pinturas, na roupa, nos jardins, etc.⁵²



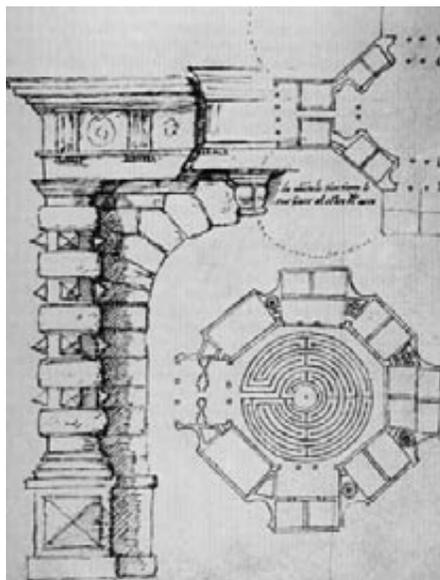
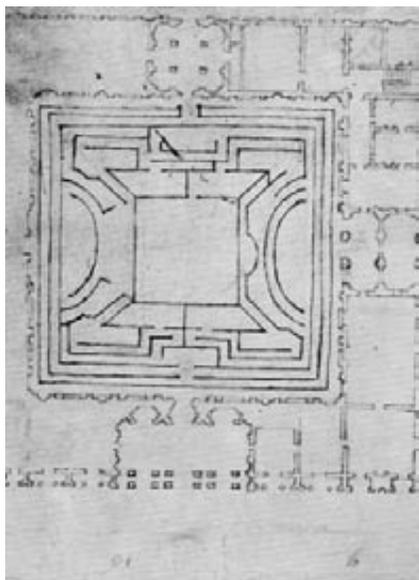
16. Francesco Segala, *Figura-labirinto*, séc.XVI.



17. Bartolomeo Veneto, *Retrato de Jovem*, 1502-1546.

O labirinto passou também nesta altura a ser utilizado como emblema pessoal. Aludindo frequentemente ao seu inventor Dédalo, o labirinto era sinónimo de mestria, imaginação e inventividade - todas as características com que um homem de verdadeiro espírito Renascentista se gostava de identificar. Existem vários exemplos disto mesmo, mas talvez um dos mais interessantes tem a ver com a família Gonzaga em Mantua, em cujo património encontramos vários labirintos nas mais variadas formas e ao longo de diferentes gerações.⁵³ Alguns deles foram mesmo realizados por conceituados mestres da época, como é o caso dos oito labirintos de mosaico presentes na *Sala di Psiche* do *Palazzo del Tè* da autoria de Giulio Romano.⁵⁴

Gostaria apenas de fazer uma breve interrupção neste ponto, de modo a analisar a relação que mais uma vez se estabelece entre a figura do arquitecto (neste caso Giulio Romano) e a do labirinto.⁵⁵ Apesar desta ser sobretudo uma questão de identidade⁵⁶ (Dédalo era considerado como o Pai de todos os arquitectos), a verdade é que durante o Renascimento o labirinto passou também a ser considerado como um importante elemento arquitectónico e como tal, surge agora em vários estudos e desenhos onde é frequentemente submetido a uma intensa e imaginativa reinvenção formal.⁵⁷



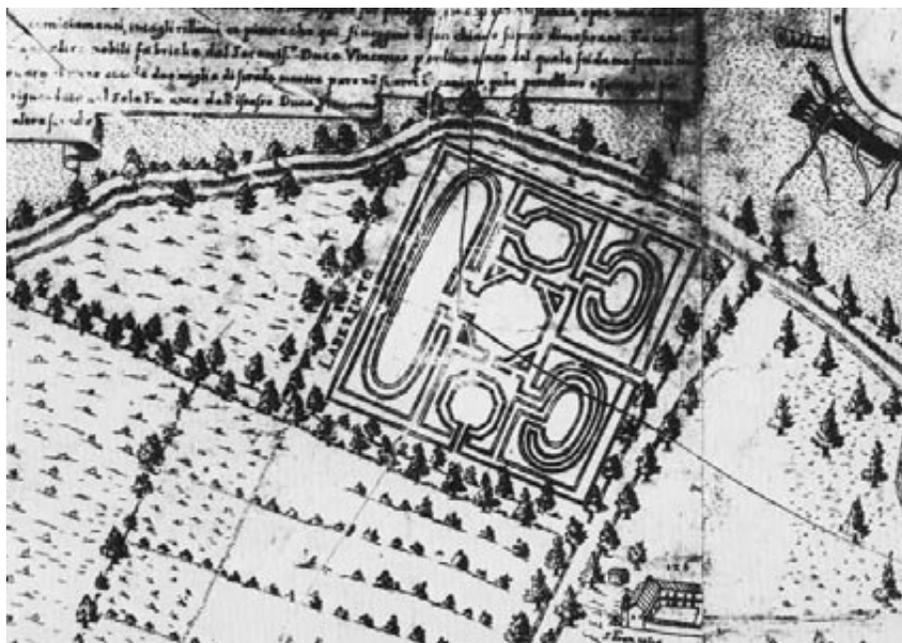
18, 19. Mestre de Mantua, Desenhos de labirintos para o *Palazzo del Tè*, 1550.

Este trabalho, do qual resultaram toda uma miríade de novos e diferentes padrões labirínticos, viria também a despoletar aquela que seria uma das mais importantes transformações desta figura e sem dúvida a mais radical - o aparecimento do modelo multicursivo marca assim uma nova fase na história do labirinto, materializando por fim um conceito que havia nascido já milhares de anos antes, e que se encontrava até agora paradoxalmente associado ao velho modelo de caminho único.

Com a introdução da arbitrariedade no caminho labiríntico, a tarefa de o superar tornou-se assim muito mais complicada. O rumo ao centro deixa agora de ser um simples movimento de ida e volta, para ser um percurso múltiplo, complexo, onde é frequentemente necessário decidir que direcção tomar. Este é também um espaço de engano, onde somos frequentemente confrontados com a nossa própria incapacidade de o dominar desde o seu interior; um sítio onde nos perdemos, onde nos deparamos com becos sem saída, passagens tortuosas, caminhos que se desdobram sobre si mesmos e nos levam de novo a sítios onde já passámos anteriormente. Em muitos casos deixa também de haver apenas um caminho correcto que leva ao centro mas antes vários, mais ou menos directos, e que se podem intersectar entre si. A resolução do labirinto marcado pela chegada a esse ponto central é agora uma construção subjectiva resultante de um processo contínuo de tentativa e erro cuja duração é proporcional à sorte daquele que o desafia.

Outra importante mudança que observamos durante o Renascimento relativa ao tema dos labirintos, tem a ver com a crescente vontade de os tridimensionalizar. Podemos observar isso mesmo em várias pinturas e desenhos da época onde o labirinto, que até então se representava segundo uma figura gráfica plana, começa a ganhar verticalidade: as linhas que antes definiam os seus limites são agora paredes, estrutura. O labirinto passa a ser um objecto palpável, uma construção real.

Apesar de no meio de toda esta cultura gráfica haver também em alguns casos uma intenção clara de ir ainda mais além e transformar o próprio labirinto num edifício⁵⁸ no verdadeiro sentido da palavra, a sua transposição para o mundo físico acabou por ficar limitada maioritariamente a uma elevação simples da figura gráfica inicial, utilizando-se para isso não os tradicionais materiais de construção mas antes espécies vegetais.



20. Gabriele Bertazzolo, Jardim-Labirinto, Mantua, 1628.



21. Fotografia aérea do Hampton Court Maze, Inglaterra, plantado em 1690.

Garden Mazes

Como vimos anteriormente, o desejo de transpor a figura do labirinto para o quotidiano levou a que este se comesçasse a manifestar numa série de contextos diferentes, e a forma com que obteve mais impacto foi sem dúvida através dos *Garden Mazes* ou “Labirintos de Jardim.”

Este modelo, por norma multicursivo, obteve uma grande popularidade entre os séculos XVI e XVIII, surgindo incorporado em centenas de jardins espalhados por toda a Europa. O labirinto de jardim tornou-se numa verdadeira moda, cujo sucesso se deveu sobretudo ao seu carácter eminentemente decorativo e à sua natureza dinâmica que lhe permitia adaptar-se com facilidade a qualquer forma desejada.⁵⁹ Estes eram de resto atributos muito apreciados, especialmente durante as eras do Renascimento e do Barroco conhecidas pelos seus jardins formais geometrizados.

A sua construção era também bastante simples, plantando-se para esse efeito diferentes espécies vegetais que ao crescer formariam as paredes divisórias do labirinto. Exceptuando o caso dos labirintos de buxo,⁶⁰ cuja altura não atingia normalmente mais do que umas poucas dezenas de centímetros, o efeito desejado seria então conseguido quando estas paredes vegetais adquirissem uma altura maior que o seu utilizador, tornando assim impossível qualquer tipo de referência superior.

Muitas vezes estes labirintos eram também animados com vários elementos escultóricos como bancos, pequenas peças de água e outros ornamentos, que permitiam quebrar a monotonia do percurso labiríntico. No centro encontrava-se por norma um elemento principal mais ou menos imponente, que poderia ser uma árvore, uma fonte ou um simples lago, existindo também alguns casos onde essa peça central é substituída por uma construção de pequenas dimensões.

O facto destes labirintos surgirem representados em inúmeros livros, manuais, ilustrações, e tendo sido muitos deles realmente construídos, é uma indicação clara de que estes desempenhavam um papel preponderante na arquitectura paisagista da altura. Curiosamente, apesar desta generalização, não existia nenhum modelo pré-estabelecido o que levou a que estes surgissem nas mais variadas formas e feitios. A composição final dependia em grande parte das dimensões do terreno onde seriam aplicados e da própria subjectividade do seu autor. Uma excepção será talvez o caso dos “Labirintos de Amor”⁶¹ que surgem ilustrados em diferentes obras sempre de maneira semelhante. A sua forma, derivada ainda do antigo “modelo Chartreano,” era composta por vários anéis concêntricos e paredes transversais que em alguns casos funcionavam como pórticos e no seu centro era plantada uma árvore que aludia

à árvore da vida do paraíso.

Apesar de não podermos então falar de um modelo generalizado no que diz respeito aos labirintos de jardim, parece no entanto ter existido um gosto comum. Numa fase inicial, por exemplo, este tipo de labirintos eram compostos por paredes contínuas de sebe com uma espessura regular que delimitavam entre si o caminho labiríntico, mais ou menos estreito. No entanto, já no final do século XVII, isto aparentemente mudou e então as espécies vegetais que definiam os percursos passaram a ser muito mais densas e os próprios caminhos foram alargados assemelhando-se a alamedas.

Esta mudança foi também acompanhada por uma crescente ornamentação do seu interior (o que não é de estranhar uma vez que isto se passou durante o Barroco) sendo talvez um dos mais espectaculares exemplos o labirinto construído para o rei Louis XIV em Versailles, da autoria do arquitecto real André Le Nôtre.⁶²

Quanto à sua função, todos estes labirintos para além de desempenharem um papel eminentemente decorativo encontravam-se ligados essencialmente à componente lúdica. O labirinto, que surgira também nesta altura em diversos jogos, era visto como uma curiosidade, uma diversão- percorrer o seu caminho era um interessante desafio.⁶³



22. Adriaen van de Venne, *Aviso ao casamento do labirinto da coquetaria*, 1625.

Esta ideia do labirinto como lugar de prazer assumiria em alguns casos uma dimensão mais profunda, como no caso dos já referidos labirintos de amor, nos quais se encontravam simbolizados “a complexidade e ambivalência do jogo erótico.”⁶⁴

Com a crescente trivialização deste símbolo o seu interesse também acabaria eventualmente por esmorecer, a tal ponto que nos finais de 1700 a maior parte destes labirintos desapareceram. O “cepticismo Iluminista e a destruição da Revolução” tive-

ram também um papel relevante neste “esquecimento” dos labirintos, que acabaram por se tornar num mero objecto de pesquisa arqueológica durante o século seguinte.⁶⁵

O Revivalismo Labiríntico

Aquela que será talvez a parte mais difícil de sintetizar neste resumo relativo ao percurso histórico dos labirintos, tem a ver precisamente com sua situação actual onde adquiriram uma miríade de novos significados e expressões. Esta dificuldade resulta também do facto que os seus próprios limites se tornaram cada vez mais confusos - entre a forma e a realidade, o labirinto é mais que nunca sinónimo do mundo onde vivemos, da arquitectura que habitamos. O que assistimos então durante o século XX é não apenas a um ressurgimento da figura do labirinto, mas sobretudo a um manifesto interesse pela exploração das suas qualidades espaciais e metafóricas, que surgem agora aplicadas aos mais diversos campos- na arte, na literatura, na matemática, no cinema, na informática, na própria arquitectura, etc.⁶⁶

No entanto, apesar de toda esta aparente inovação ao redor do tema dos labirintos, estes conseguiram também preservar nos dias de hoje alguns dos seus antigos atributos.

O interesse pelo labirinto enquanto símbolo espiritual ressurgiu por exemplo nos Estados Unidos da América durante a década de 80, onde foi difundido através da organização *Veritas* que fornece actualmente ao crente/consumidor toda uma variedade de labirintos portáteis para instalar em virtualmente qualquer lugar.⁶⁷ A réplica do labirinto de Chartres instalado na Catedral de Grace em São Francisco, mostra precisamente a forma como este antigo símbolo regressou ao espaço sagrado da igreja onde funciona uma vez mais como dispositivo de meditação e renovação espiritual.

Também na continuação da tradição dos *Garden Mazes*, o labirinto é ainda hoje normalmente identificado como uma estrutura exterior de carácter lúdico - um lugar de jogo e desafio, sobretudo para os mais jovens. Esta é de resto a mensagem que se encontra implícita no *Labirinto dei Ragazzi*⁶⁸ construído para a *X Triennale di Milano* de 1954, ou mesmo no labirinto de Marta Pan para o liceu Stäel.⁶⁹ Ambas as obras apelam à participação dos seus visitantes na forma de um jogo baseado na aventura espacial labiríntica. No primeiro exemplo, esse jogo era utilizado de maneira a resolver a questão do contacto entre a arte e o público de uma forma educa-

tiva dirigida especialmente aos mais jovens.⁷⁰ Já no labirinto de Marta Pan, essa relação participativa encontra-se mais baseada nas qualidades do espaço labiríntico em si, que era utilizado neste contexto simultaneamente como lugar de recreio ou como refúgio pelas alunas do liceu.



23. Lodovico Barbiano di Belgioioso, Enrico Peressutti e Ernesto Rogers, *Labirinto dei Ragazzi*, Triennial de Milão, 1954.

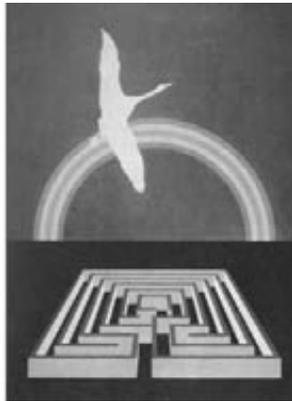
Este conceito lúdico é no entanto levado ao extremo por aquele que será talvez um dos maiores construtores de labirintos da actualidade. Adrian Fischer, que já construiu mais de 200 exemplares durante as últimas décadas, estabeleceu a sua própria companhia intitulada *Minotaur Designs* durante os anos 80, na qual colaborou com outros importantes desenhadores de labirintos ingleses como Randoll Coate ou Graham Burgess. As suas obras, por norma multicursivas, são muito diversificados quer a nível formal quer a nível dos materiais construtivos que utilizam, chegando mesmo por vezes a incluir dispositivos interactivos no seu interior. O *Darwin's Labyrinth*⁷¹ em Edimburgo é um bom exemplo de como o percurso labiríntico pode

adquirir essas qualidades de jogo participativo, onde para além de acompanharmos os pontos mais importantes da teoria evolutiva somos também obrigados a realizar provas às quais o labirinto reage consoante a nossa resposta.

O contexto da arte foi também durante o século passado um frutífero palco para as mais diversas manifestações labirínticas.⁷² Para além das inúmeras exposições que surgiram relacionadas com este tema (salientando-se aqui a exposição *Festival do Labirinto*, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian em 1984⁷³), muitos foram os artistas que nele trabalharam a nível individual. Lima de Freitas,⁷⁴ Eduardo Nery, Terry Fox ou Joe Tilson são apenas alguns exemplos em cuja obra vemos aparecer recorrentemente esta figura, por vezes integrada na própria arquitectura como é o caso dos relevos de betão que Nery realizou para o edifício “franjinhas” de Nuno Teotónio Pereira.



24. Réplica do labirinto de Chartres, Catedral de Grace.



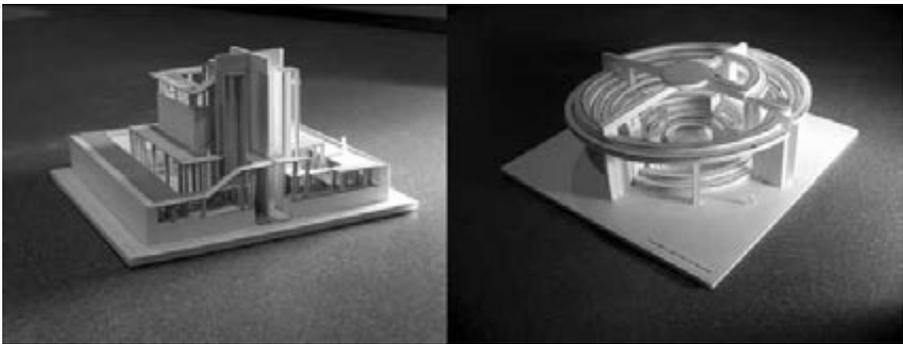
25. Eduardo Nery, *Labirinto III*, 1973.



26. Marta Pan, *Labirinto*, Liceu Stäel, França, 1974.

Vários foram também aqueles que tentaram ir ainda mais além, ao procurar materializar o labirinto de uma forma concreta. Os labirintos de Robert Morris expostos recentemente no museu Guggenheim de Bilbao⁷⁵ são um exemplo claro desta tentativa de criar uma espacialidade real, onde o visitante através do seu movimento e corporalidade deixa de ser mero espectador para se tornar parte integrante da obra. Também em outros trabalhos de Alice Aycok, Richard Fleishner, André Bloc ou Michael Ayrton,⁷⁶ o labirinto adquire espessura, dimensões, tornando-se ultimamente numa realidade a ser experimentada pelos seus utilizadores - uma “arquiescultura.”⁷⁷

Mas este limite torna-se de certa forma menos preciso, quando são agora os próprios arquitectos a desenhar esses espaços. O recente estudo de Dennis Marshall *Contemplative Structures for the 21st Century*⁷⁸ por exemplo, mostra de que maneira a figura do labirinto clássico pode ser submetida a uma interpretação puramente arquitectónica, que visa essencialmente formular novas soluções espaciais destinadas ao uso contemplativo. Outro caso será a entrada de Arata Isozaki no *Snowshow* de 2004, que consistia precisamente num pequeno labirinto de gelo intitulado *Penal Colony*, no qual o visitante era convidado a entrar e descobrir o caminho certo que conduzia ao centro por entre as inúmeras bifurcações.⁷⁹



27. Dennis Marshal, *Estruturas Contemplativas para o séc. XXI*, 2002.

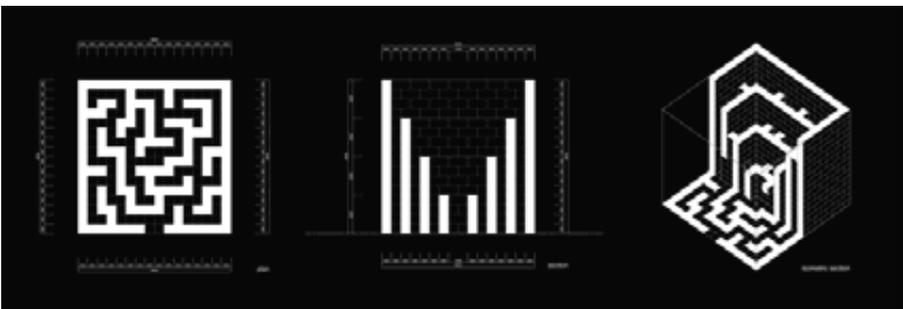
Poderemos então talvez neste ponto afirmar que a figura do labirinto - a mesma que à 700 anos atrás imortalizava no seu interior as figuras dos construtores da catedral de Reims - continua ainda presente na mente dos arquitectos actuais. Estaria pelo menos na de Mario Botta, quando no pavimento da capela octogonal da catedral de Evry decidiu representar uma réplica do labirinto de Amiens, ou mesmo na de Vini Maas em cujo recente projecto para o *Quartier des Halles* em Paris decide incluir um labirinto de jardim.

No entanto, esta representação da figura simbólica, centralizada, é meramente superficial. Hoje em dia o principal interesse da arquitectura pelo labirinto recai sobre a sua própria espacialidade e os *case studies* que se seguem, para além de servirem como exemplos ilustrativos das diferentes configurações que ela pode assumir ao nível arquitectónico, procuram sobretudo confrontar-nos com a realidade da experi-

ência labiríntica em si através de uma progressiva desmontagem projectual. Já cansados de olhar para o labirinto desde fora, resta-nos então agora dar o próximo passo e explorar o seu interior...



28, 29. Arata Isozaki + Yoko Ono, *Penal Colony*, Snowshow, Lapónia, 2004.



II.PARTE

Casos de Estudio

3-Electric Labyrinth, 1968/2002.

Contexto

Esta obra do arquitecto japonês Arata Isozaki, foi criada a propósito da XIV *Triennale di Milano* em 1968, e tornou-se de certo modo emblemática devido às circunstâncias que determinaram a sua curta existência.

No dia 30 de Maio, durante a conferência de imprensa de abertura da exposição, várias centenas de estudantes, docentes, artistas e intelectuais milaneses, invadiram o edifício da Trienal, ocupando-o durante os próximos 10 dias. No final da ocupação, da histórica exposição da vanguarda da arquitectura restavam apenas as suas ruínas. O Labirinto Eléctrico de Isozaki, juntamente com as obras de Archigram, Saul Bass, Georges Candilis, Aldo Van Eyck, Gyorgy Kepes, George Nelson, Peter e Alison Smithson e Shad Woods haviam sido completamente destruídos.

As circunstâncias que levaram a este trágico desfecho são no entanto polémicas. Baseada no tema do equívoco, a análise do urbanista italiano Stefano Boeri a propósito do fenómeno da Trienal pressupõe que a sua destruição resultou em parte de uma ignorância substancial do tópico da manifestação, uma vez que a própria exposição havia também ela sido pensada como um “espaço especificamente dedicado à contestação.”¹

Revelador de uma crise de civilização, o movimento de revolução cultural e social despoletado em França com o Maio de 68, constituiu-se sobretudo na contestação à sociedade de consumo e à ideologia produtivista. A posta em causa do modelo autoritário, a denúncia da alienação material, a afirmação do indivíduo e do seu direito à felicidade, todas estas eram questões veementes na altura e que de certa forma se procurava reflectir na exposição “dedicada ao grande número.”²

Tal como nos explica Giancarlo de Carlo, um dos organizadores³ do evento, o tema para a *XIV Triennale* partiu essencialmente de uma questão acerca do rumo da sociedade actual: “entre a possibilidade de esta se tornar uma sociedade de massas, ou por outro lado, a possibilidade de se tornar uma sociedade do grande número.”⁴

Desta forma haviam sido convidadas a participar na Trienal uma série de pessoas dentro do panorama internacional, que procuraram de certa forma reflectir essa sociedade em crise através de um pensamento crítico acerca da massificação da cultura e

do cancelamento da individualidade. A sociedade não era em si negada, mas surgia aqui renovada: uma sociedade mudada e rica de múltiplas participações, numa espécie de “*manifesto against the lost of identity*.”⁵

A Trienal de Milão, era na altura o único mecanismo que em Itália permitia o estudo constante da arquitectura em contacto com o resto do mundo; e mesmo se esta exposição revolucionária nunca chegou a abrir ao público, constituiu sem dúvida um importante evento ao reflectir sobre um “tema realmente antecipatório da nossa condição contemporânea.”⁶



30. Fotografias da entrada da *Triennale* depois da ocupação, 1968.

O Labirinto Eléctrico de Isozaki foi no entanto reconstruído em 2002 por iniciativa de Hans Ulrich Obrist a propósito da exposição «*Iconoclash*»⁷ em Karlsruhe na Alemanha.

Segundo o curador, a escolha desta peça resulta não só da sua “importância histórica” como uma das obras-chave na história das exposições experimentais interdisciplinares dos anos 60, mas também devido à sua “relação directa” com os assuntos que se pretendiam levantar na exposição.⁸ Em «*Iconoclash*» procurava-se confrontar sistematicamente os três grandes choques (*clashes*) acerca da representação nos

domínios da ciência, arte e religião. O objectivo era transformar o iconoclástico enquanto recurso indiscutível, num tópico a ser constantemente interrogado. E de facto, ao percorrermos o Labirinto Eléctrico 30 anos depois, damo-nos conta da sua assustadora intemporalidade, resultado dessa afirmação do contínuo processo de produção de imagens e significados que existe mesmo depois da destruição.

Conceito

Esta obra, celebra o uso da exposição como meio de trabalho e exploração arquitectónica por parte de Isozaki. Como muitos outros arquitectos que participaram na *Triennale* de 68, Arata simpatizava com o movimento de protesto crescente que se fazia sentir não só em Itália mas também a nível internacional, procurando manifestar as suas preocupações directamente na obra.⁹

Relacionando-se desta forma com o contexto cultural e político da época, o Labirinto Eléctrico baseava-se antes de mais na criação de um espaço, de um ambiente, que resultasse de uma colaboração multi-disciplinar. Isozaki convida assim vários artistas para participar na obra: o artista gráfico Kōhei Sugiura, o fotógrafo Shōmei Tōmatzu, e o compositor Toshi Itchiyanagi, encarregue de criar uma instalação sonora. O arquitecto tem aqui o papel de director, criando uma espécie de cenário no qual se organizam as diferentes disciplinas, num *working process* próximo do cinematográfico.¹⁰

A questão da interdisciplinaridade¹¹ é um aspecto importante na obra de Isozaki, constituindo uma espécie de fio condutor que liga as suas exposições. Inaugurada de certa forma na sua instalação de 65 em Tóquio intitulada *From Space to Environment*,¹² esta estratégia multi-disciplinar tinha como objectivo principal a criação de um ambiente interactivo, de imagens, sons e movimentos, no qual tanto o artista como o público se encontram directamente envolvidos. A arquitectura é assim entendida pela sua ausência - diluída, desmantelada, fragmentada, encontra-se mais associada a uma experiência sensorial do espaço que à sua materialização concreta.

É neste sentido que o conceito de ruína encontra aqui uma importante significação. O fenómeno da obliteração é algo que marca profundamente a infância de Isozaki, onde é constantemente confrontado com a destruição súbita, as chamas e os destroços de um Japão em plena guerra.¹³ Insatisfeito com a política, a arte e o seu próprio campo da arquitectura, é precisamente na escuridão e na ruína que vai formular uma metodologia própria¹⁴ durante a década de 60, associada também a conceitos

metabolistas¹⁵ como a Megaestrutura¹⁶ ou o fluxo de geração e destruição da cidade. Com a sua *City of Ruins* (1962), onde fragmentos de uma ordem clássica gigante foram reciclados num *design* megaestrutural ancorado por uma faixa de via-rápida urbana, Isozaki inaugura de certa forma um modelo de composição de ruínas que se irá manifestar na sua obra durante as décadas seguintes.¹⁷ O Labirinto Eléctrico pega onde este conceito acaba, transpondo a visão da obliteração urbana para uma escala metropolitana na sua colagem sobre a imagem de Hiroshima.

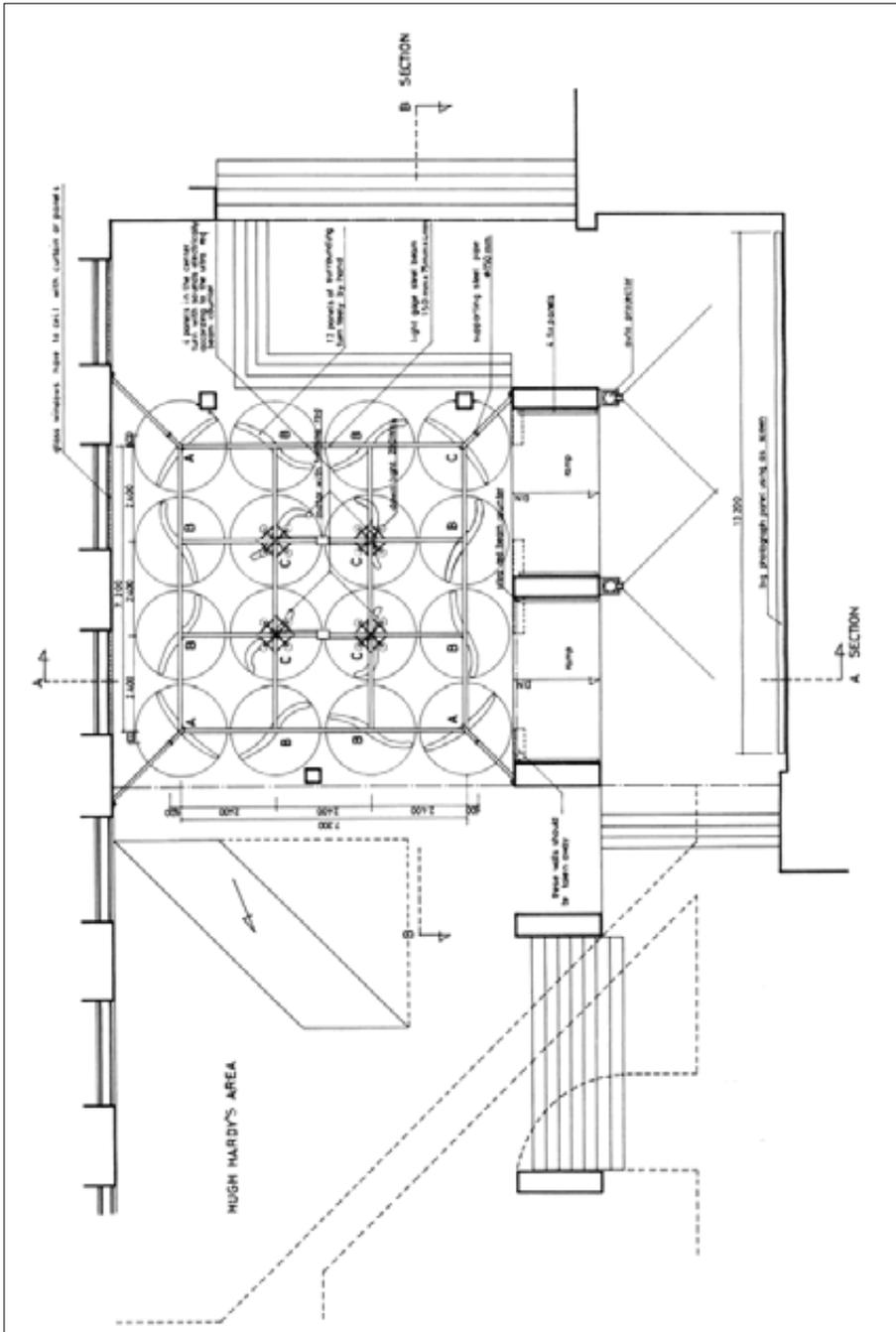


31. Arata Isozaki, *The City of the Future is the Ruins*, Fotomontagem 5x13m, 1968.

Forma

A ideia para o projecto consistia basicamente na criação de 16 painéis curvos pivotantes revestidos a alumínio, inseridos numa grelha estrutural,¹⁸ aos quais eram posteriormente aplicadas numerosas imagens relacionadas com a “tragédia da guerra ou a crise da sociedade.”¹⁹ Estas imagens são de dois tipos: *video-stills* retirados de documentários sobre as bombas atómicas de Hiroshima e Nagasaki, ou imagens *Ukiyo-e* de fantasmas, demónios e tragédias terríveis.²⁰ Os painéis rodam sobre si mesmos ao ligeiro toque, à excepção dos 4 centrais que são activados automaticamente por um feixe de infravermelhos, funcionando assim como um dispositivo que se completa à passagem do visitante.

Confrontando-o, encontram-se as ruínas do futuro: uma fotomontagem de grandes dimensões onde, sobre a imagem de uma Hiroshima desvastada, “se sobrepõe a megaestrutura em que se iria tornar, também ela condenada à ruína.”²¹ Sobre esta, são projectadas imagens da cidade do futuro - projectos visionários da décadas de 60 elaborados por Isozaki e outros arquitectos da sua geração, numa imaginativa fusão de tecnologia e desenho urbano que procura responder ao grande desafio da existência metropolitana.²²



32. Arata Isozaki, Planta do Labirinto Eléctrico, Trienal de Milão, 1968.

Maze

“...the moment of architecture is that moment when architecture is life and death at the same time, when the experience of space becomes its own concept. In the paradox of architecture, the contradiction between architectural concept and sensual experience of space resolves itself at one point of tangency: the rotten point, the very point that taboos and culture have always rejected.” -Bernard Tschumi²³

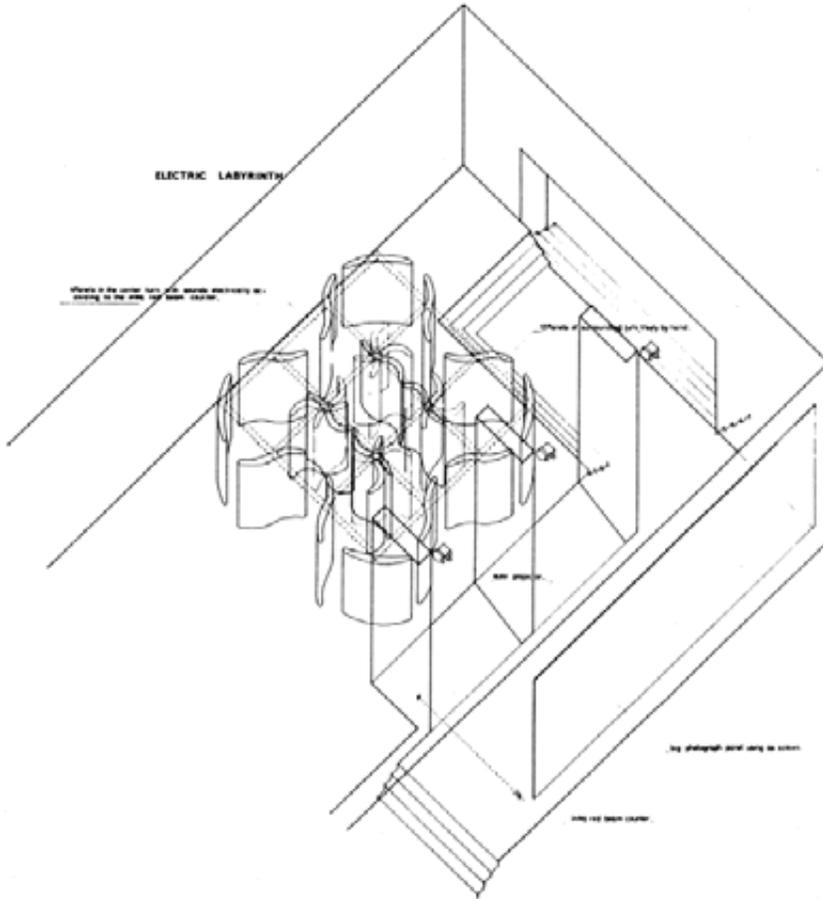
Situado talvez nesse ponto tangencial de que nos fala Tschumi, o Labirinto Eléctrico procura antes de mais conceptualizar um momento na forma de arquitectura: a experiência intemporal da destruição produzida por um ataque aéreo.²⁴ É neste cenário macabro e assustadoramente real dos bombardeamentos de Hiroshima e Nagasaki que Isozaki decide desenvolver o seu trabalho, numa evidente crítica às propostas utópicas mais optimistas do planeamento urbano modernista. Partindo do conceito sensorial para a materialização (ou desmaterialização) arquitectónica na forma de um “*responsive environment*,”²⁵ o Labirinto Eléctrico situa-se simbolicamente nas ruínas- esse espaço intersticial entre acontecimentos (Ma),²⁶ entre vida e morte, entre colapso e reconstrução.



33. Fotografia documental sobre a bomba atómica, Material usado no Labirinto Eléctrico.



34. Imagem *Ukiyo-e*, Material usado no Labirinto Eléctrico.



35. Arata Isozaki, Axonometria do Labirinto Eléctrico, Trienal de Milão, 1968.

Neste caso, e à semelhança do que sucede por exemplo em alguns trabalhos de Piranesi, a experiência labiríntica encontra-se relacionada com a ideia de ruína, uma vez que através dela a arquitectura chega-nos à partida incompleta, desintegrada, não nos fornecendo os sinais necessários para uma legibilidade clara do “todo.” A desorientação nasce então da impossibilidade, enquanto espectadores, de escaparmos a tal leitura, vendo-nos desta forma obrigados a entrar num processo de montagem impossível de resolver.²⁷

Mas todo o esforço é em vão, visto que as próprias ruínas não se encontram estáticas

mas em plena actividade. No seu interior processa-se uma contínua mutação que nos confronta com fragmentos que despertam os nossos sentidos em configurações que dificilmente se repetirão da mesma forma. Imagem, luz, som e matéria encontram-se aqui em constante movimento, resultando num espaço complexo que é simultaneamente irresistível e insuportável para aquele que nele se aventura.²⁸

Os próprios painéis semicurvados funcionam como espelhos deformadores da realidade,²⁹ envolvendo-nos a nós e ao nosso próprio reflexo na esquizofrenia das suas terríveis imagens, fundindo-nos inexoravelmente na atmosfera do pesadelo labiríntico. Tal como na sequência final do filme *The Lady from Shanghai* (1947) de Orson Welles, o espelho destina-se aqui a confundir os sentidos e acentuar a experiência labiríntica, ao submeter tanto o espaço como o seu visitante à mesma condição desmaterializante. O Labirinto Eléctrico funciona assim como um dispositivo simbiótico capaz de combinar a realidade com a ilusão, confrontando-nos paradoxalmente com uma visão escatológica duma sociedade que entrou em curto circuito e o optimismo das projecções³⁰ daquilo que poderá ser a cidade do futuro que se ergue sobre as suas ruínas, num perpétuo movimento de colapso e reconstrução.



36. Fotografias do interior do Labirinto Eléctrico, Karlsruhe, 2002; Porto, 2003.



37. Orson Welles, *The Lady from Shanghai*, 1942.

O manifesto interesse de Isozaki pela qualidade espacial labiríntica,³¹ comprovado também recentemente na sua obra *Penal Colony*, parece querer afirmar que a arquitectura, na sua procura pela clareza, não deve ser de todo evidente. A imaginação, a surpresa ou a ironia³² são conceitos bem visíveis ao longo da obra de um arquitecto constantemente preocupado com o prazer da experiência espacial.³³

A palavra Labirinto é então aqui utilizada não na sua forma clássica, no seu concretismo formal, mas sobretudo enquanto metáfora dessa espacialidade confusa, complexa, que se altera com o nosso deslocamento. O importante é pois percorrer esse espaço e nele nos deixarmos perder.

4-Musée Mondial, 1928.

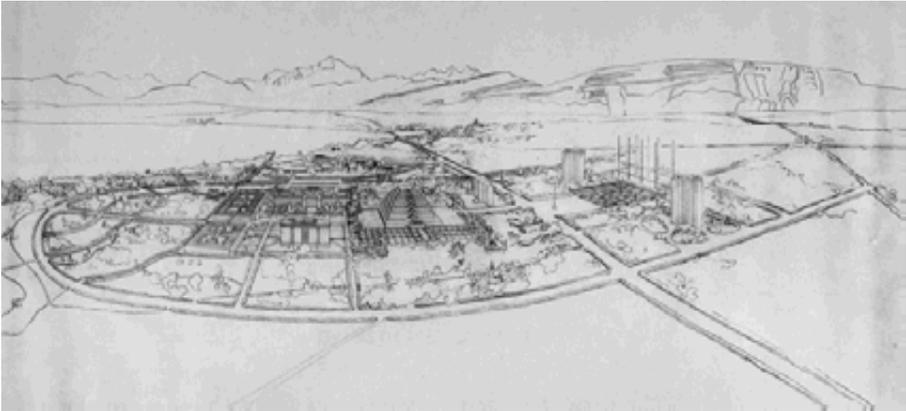
Contexto

O projecto para o Museu Mundial de Le Corbusier desenhado nos inícios de 1928, integra o mais vasto plano da “Cidade Mundial” prevista para os arredores de Genebra e que nunca se chegou a concretizar. Este trabalho foi desenvolvido a pedido da *Union des Associations Internationales* de Bruxelas, representada pelo filósofo e oficial do Instituto Internacional Bibliográfico, Paul Otlet.

A relevância desta personagem durante o processo é preponderante, ao manter desde logo uma próxima correspondência com os arquitectos. Para além de enunciar os requisitos funcionais, Otlet chega mesmo a fornecer sugestões projectuais na forma de desenhos, que terão servido até certa medida como modelo para o trabalho depois desenvolvido por Le Corbusier.¹ De facto, a própria ideia da criação de uma Cidade Mundial nascera já anos antes da colaboração de Otlet com o arquitecto e escultor norueguês H.C. Andersen, e em cuja base se encontra a obra monumental intitulada *Centre Mondial de Communications* editada em 1913.² Todas estas ideias e conceitos encontram assim uma materialização mais concreta na proposta de Le Corbusier para Genebra, que não deixa por isso de ser ambiciosa.

Tendo como elemento principal o *Mundaneum*³ onde estavam localizadas as principais instituições internacionais e científicas, esta nova cidade incluía um aeroporto, uma estação ferroviária, um estádio e respectivo complexo desportivo, uma zona náutica, hoteleira e residencial, e seria ancorada pela auto-estrada que conectava com Lausane, Berna e Zurique.

Baseada na premissa do saber e da comunicação enquanto base para a paz e a cooperação, a Cidade Mundial imaginada por Paul Otlet, procurava sobretudo constituir-se “num centro mundial, científico, documentário e educativo, ao serviço das Nações Internacionais.”⁴ Esta visão, que de certa forma encontra uma concretização simbólica na formulação da ONU em 1945, perde-se no entanto na sua dimensão mais utópica enquanto tentativa de “representação do mundo e daquilo que contém.”⁵ Isto porque o *Mundaneum* funcionaria também como uma espécie de arquivo global⁶ “onde se poderia num só local apreender a imagem e a significação total do mundo”⁷ - um conceito que muitos vêem como antecipatório do aparecimento da In-



38. Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Desenho do diorama da Cidade Internacional, 1929.

ternet e da própria sociedade de informação global que viria a eclodir nas últimas décadas do século XX.

Este “Capitório da Humanidade”⁸ seria dominado pelo Museu Mundial sob a forma de uma pirâmide escalonada, que evoca em si uma imagem semelhante à de um zigurate mesopotâmico dentro do seu recinto sagrado.⁹ Quanto a possíveis fontes para este extravagante projecto, Stanislaus von Moos no seu livro *Le Corbusier, Elements of a Synthesis* aponta para a publicação em 1925 da “Reconstituição do Templo de Salomão” pela da firma de arquitectos Helmle & Corbett sediados em Nova Iorque.¹⁰ A fama desta obra chegou também rapidamente à Europa, nomeadamente através da exposição *Ausstellung neuer amerikanischer Baukunst* realizada em Berlim no ano seguinte, e terá então servido como possível modelo para o *Mundaneum* desenvolvido posteriormente por Le Corbusier.¹¹



39. Helmle & Corbett, *Reconstrução do Templo de Salomão*, 1925.



40. Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Perspectiva do Mundaneum*, 1928.

Forma

O Museu Mundial é o elemento dominante do *Mundaneum*, e tem uma forma piramidal definida por uma espiral quadrada ascendente.¹² A pirâmide está colocada sobre uma plataforma suspensa por pilotis, da qual partem duas rampas que convergem num amplo pátio rectangular exterior situado ao nível térreo e que funciona como zona de chegada e distribuição.¹³

O projecto foi essencialmente concebido como uma *promenade* que começa no ponto mais alto do zigurate, a partir do qual se desce num movimento espiralóide até atingir a sua base.

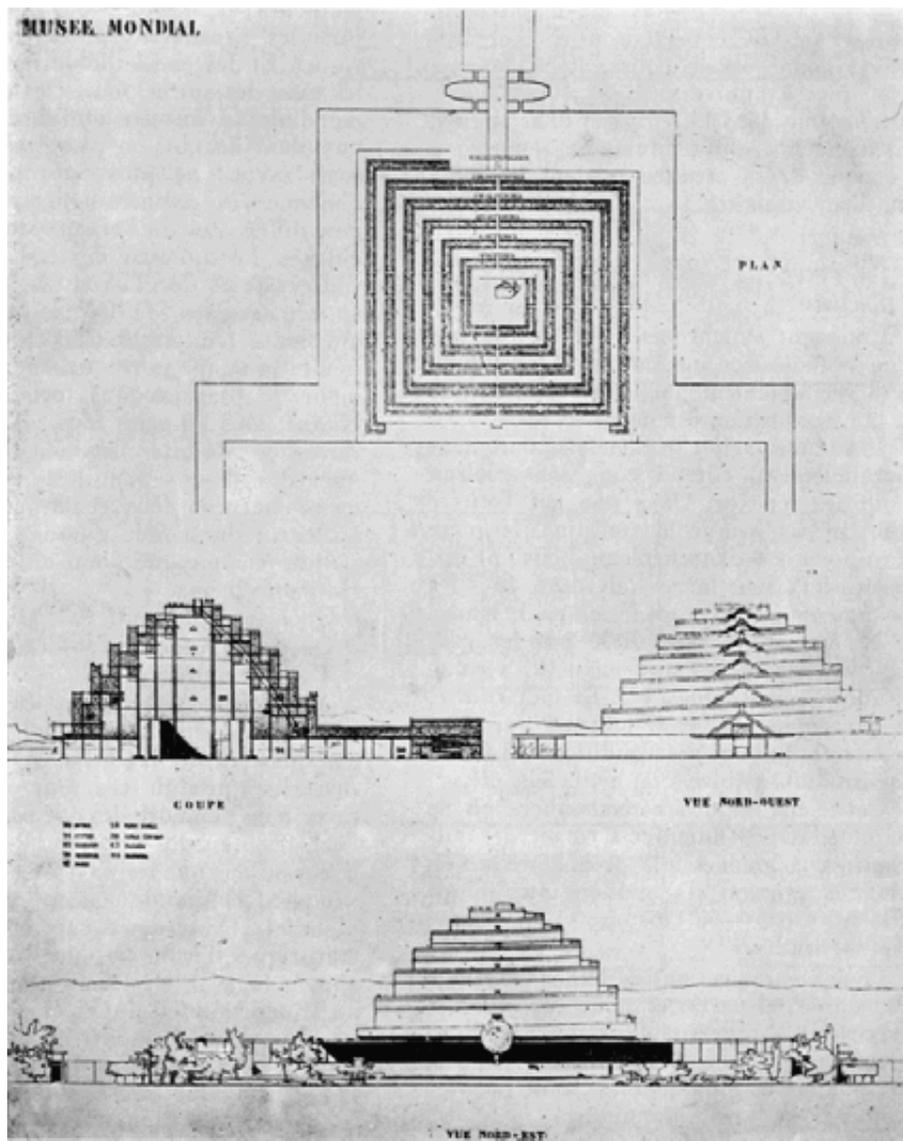
O interior da pirâmide é vazado. Este espaço, que é o negativo do seu exterior, é evocador da imagem Dantesca dos “infernos” enquanto representação invertida da própria “montanha celeste,” ao mesmo tempo que afirma a marcante dualidade presente nesta obra. O próprio percurso descendente do museu equivale realmente a uma subida que é marcada por uma progressão temporal que vai desde a Pré-história (no topo) aos Tempos Modernos (na base).

O interior da espiral é dividido em 3 naveas paralelas comunicantes, cada uma dedicada a um tipo de informação específico; uma espécie de catálogo¹⁴ onde é possível justapor as criações artísticas, factos históricos e contexto geográfico num determinado ponto: “*L’homme dans le temps et dans le lieu.*”¹⁵

Este efeito de “visualização instantânea” é aqui utilizado por Le Corbusier de forma a criar um maior impacto no visitante, permitindo-lhe assistir comparativamente ao desenrolar do drama da humanidade nas suas diferentes manifestações. O labirinto surge então aqui como o elemento de inter-relação entre essas 3 zonas, funcionando basicamente como um dispositivo de composição espacial interna da planta livre e criador de um percurso lúdico individualizado.

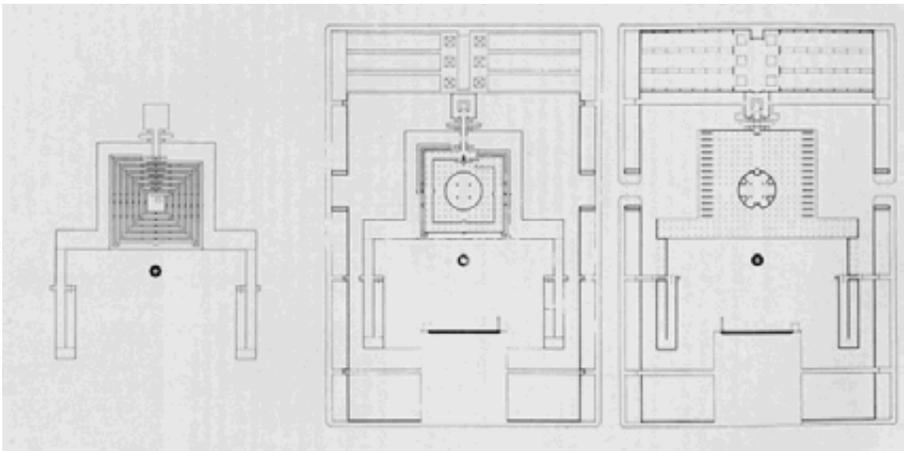
A continuidade das naveas e a sucessão ininterrupta deste encadear labiríntico de acontecimentos é por sua vez assegurada pela concepção arquitectónica orgânica espiral, que à medida que vai aumentando provoca um clamor cada vez mais forte em direcção à saída. As paredes da espiral são cegas, de modo a evitar o contacto visual com o exterior e a acentuar a experiência espacial labiríntica.

A dimensão simbólica deste projecto é de resto mencionada por Le Corbusier, que concebera a pirâmide espiral “como uma imagem temporária baseada na iconografia,”¹⁶ justificada não só pelo seu princípio didáctico, mas sobretudo por tornar tangível a noção evolucionista do desenvolvimento histórico pretendida para o Museu do conhecimento humano.



41. Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Planta, Corte e Alçados do Museu Mundial, 1928.

Para além da Pirâmide e da Espiral, também o encontro da Pirâmide e do Labirinto constitui a meu ver mais do que uma mera casualidade e um interessante ponto de discussão acerca do seu significado simbólico. Jean-Louis Cohen, no seu artigo “Le Corbusier’s Nietzschean Metaphors,”¹⁷ onde explora a influência do pensamento Nietzscheano na construção da personalidade e obra de Le Corbusier, refere-se precisamente a como “entre as formas arquitectónicas mencionadas explicitamente por Nietzsche, a Pirâmide e o Labirinto obtiveram da parte de Corbusier uma especial atenção.”¹⁸ A forma do Museu Mundial evoca então a metáfora Nietzscheana da Pirâmide Civilizacional dentro da qual se oculta o “labirinto feito à imagem da alma humana”¹⁹ - o que de resto faz sentido se tivermos em conta o próprio carácter historicista deste museu dedicado ao conhecimento da humanidade.



42. Giuliano Gresleri, Reconstituição das plantas do Museu Mundial segundo os originais de 1928.

Espiral

O motivo da espiral foi desde cedo objecto de estudo para Le Corbusier, que como se sabe investigou certas possibilidades de modulação contidas na espiral logarítmica e na série de Fibonacci.²⁰ Depois da experiência inicial do Museu Mundial, onde a espiral quadrada assume uma configuração piramidal ascendente, Le Corbusier aprofunda este conceito nos seus bem conhecidos Museus de Crescimento Ilimitado que desenvolve a partir da década de 30. A espiral passa no entanto agora a ser aplanada, assumindo este museu a forma de um cubo elevado por pilotis ao

qual se acede por uma sala central situada no nível inferior. Não se tratava assim de estabelecer uma arquitectura de forma definida, mas sobretudo um princípio que obedecia às “leis naturais de crescimento”²¹ a partir de um ponto nuclear, e que nos remete sem dúvida para os estudos de animais e plantas que Le Corbusier realizou nos seus anos em La Chaux-de-Fonds.

Ao longo da sua obra vão surgindo toda uma série deste tipo de museus, quer na forma de projecto individual²² ou integrados em esquemas de urbanização²³ e que nos dão uma ideia da importância e do uso recorrente desta tipologia espiral. Três chegaram mesmo a ser construídos (Ahmedabad 1952; Tokio 1956; Chandigarh 1964), mas ironicamente o conceito de crescimento ilimitado nunca chegou a ser uma realidade dado os projectos incluírem sempre estruturas periféricas que impediam a sua livre expansão.

No entanto, é importante ter em conta que a espiral no trabalho de Le Corbusier permaneceu mesmo assim “um conceito essencialmente abstracto,”²⁴ nunca se tendo tornado numa poderosa imagem arquitectónica. Talvez só se o imponente Museu Mundial tivesse sido construído, uma vez que a espiral nos Museus de Crescimento Ilimitado se encontra intimamente ligada ao conceito labiríntico, ao não-visual, sendo apenas perceptível através da nossa própria deslocação.

Esse poder evocativo da espiral enquanto forma arquitectónica é atingido mais tarde por Frank Lloyd Wright no Museu Guggenheim em N.Y, apesar de ao fazê-lo ter comprometido a própria função que se destinava a servir.²⁵ A semelhança deste museu com o Museu Mundial de Corbusier não deixa no entanto de ser evidente, onde a espiral funciona essencialmente como um espaço expositivo de sentido descendente e à qual se acede pelo topo com a ajuda de elevadores.

A espiral do Museu Mundial é sobretudo entendida como uma progressão. Partindo de um ponto inicial (Pré- história) a espiral serve de elemento aglutinador que se traduz numa clara hierarquização histórica, desenrolando-se no seu interior um percurso de carácter evolucionista. Já para os seus Museus de Crescimento Ilimitado, esta ideia é no entanto subvertida, passando o labirinto espiral a manifestar claramente o desejo de submeter a “sensibilidade moderna à consideração do passado.”²⁶ A espiral sofre aqui uma diluição dos seus limites, tanto no seu sentido conceptual como físico, ao passar a permitir a interpenetração entre os vários níveis e fundindo-se assim com a forma do labirinto.²⁷

Labirinto

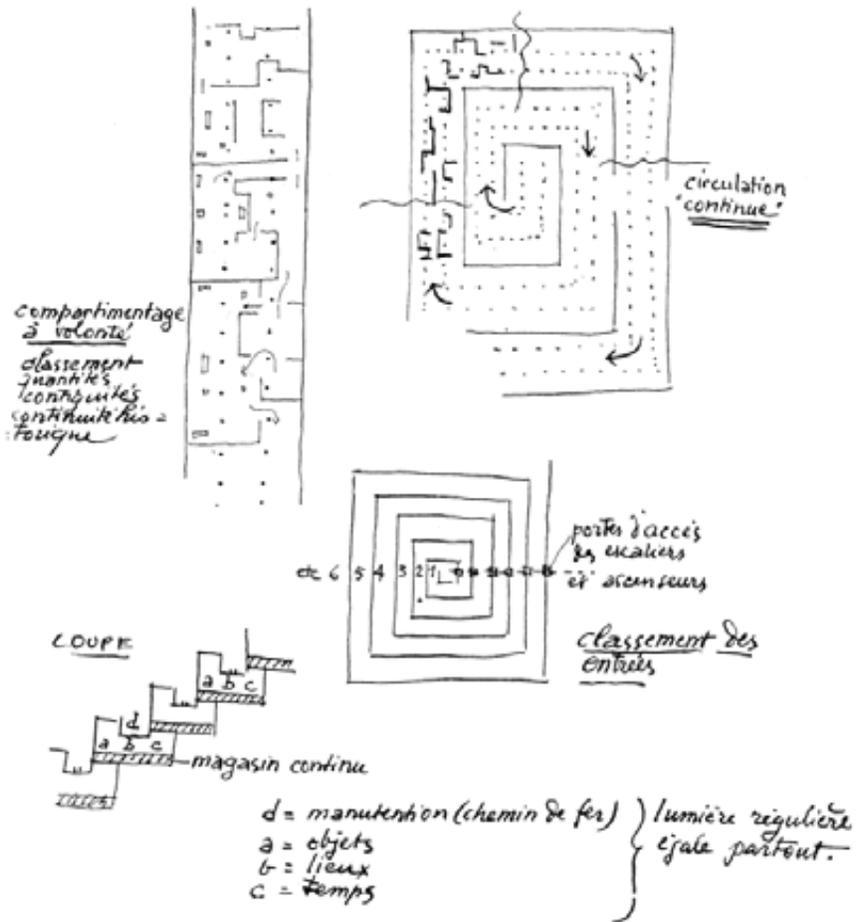
“Et maintenant, après l’activité collective, après l’organisation bonne ou mauvaise, voici l’homme seul, face à l’univers.” –Le Corbusier²⁸

O facto de Le Corbusier utilizar o labirinto como tema de composição interna para os seus museus pressupõe uma intencionalidade em criar, mais do que um simples percurso pré-definido, um espaço que seja gerador de experiência subjectiva.²⁹ Cada pessoa fará um percurso diferente e de cada vez que o atravessar terá seguramente uma experiência espacial distinta.³⁰ Esta é, de resto, uma das características próprias do espaço labiríntico - esse espaço que percorremos sós e que dificilmente nos é revelado da mesma maneira duas vezes. As possibilidades, a variabilidade são portanto infinitas.

Sendo esta a razão fundamental para o uso do dispositivo labiríntico por parte de Le Corbusier, parece-me também evidente que a sua forma seja secundarizada. E de facto se analisarmos os desenhos e apontamentos de Le Corbusier para o Museu Mundial relativos à disposição das partições internas podemos encontrar que dentro do esquema de “circulação contínua” fornecido pela espiral, a compartimentação interna (o labirinto) deverá fazer-se “à *volonté*.”³¹ O labirinto poderia assim assumir diferentes configurações sem no entanto perder essa sua qualidade inerente, o que para Le Corbusier seria sem dúvida o mais interessante.

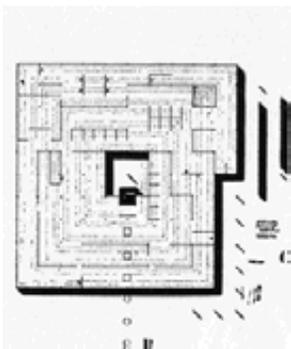
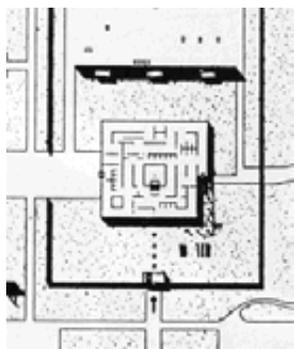
O próprio espaço poderia sofrer contínuas mutações. Este aspecto é sublinhado por Le Corbusier no projecto para um Museu de Arte Contemporânea em Paris de 1931, onde se refere às divisórias como “membranas” que tanto podem ser fixas ou amovíveis,³² e que de resto se pode também verificar em outros projectos para museus deste tipo onde dificilmente encontraremos a mesma disposição interna em diferentes desenhos para o mesmo museu. Le Corbusier faz assim “tábua rasa da própria noção clássica de sala,”³³ ao tratar o museu essencialmente como um caminho ou percurso labiríntico, cuja forma final dependeria então, em grande medida, dos esquemas de circulação pretendidos para cada exposição.

Já no projecto para o Museu de Ahmedabad de 1952, o primeiro museu construído deste tipo, a própria configuração do labirinto desaparece dos desenhos, deixando o interior completamente vazio, pontuado apenas pelas colunas que definem a estrutura espiral quadrada. De resto, esta é uma característica que se verifica também nos seus projectos posteriores deste género, onde o labirinto deixa simplesmente de ser definido na fase projectual. Esta atitude, deixa bem clara a autonomização do labirinto enquanto dispositivo expositivo adaptável – uma estrutura arquitectónica



43. Le Corbusier, Esquema da espiral labiríntica do Museu Mundial, 1928.

essencialmente concebida como método de organização espacial. O interessante dentro de um esquema deste tipo é que as possibilidades de exposição são portanto infinitas, sem no entanto deixar de obedecer aos princípios básicos que regem o museu: o sentido espiral, o percurso labiríntico e os dispositivos de orientação de que falaremos mais tarde.



44,45. Le Corbusier, Museu de Arte Contemporânea, Paris, 1931.



46. Le Corbusier, Museu do séc. XX, 1965.

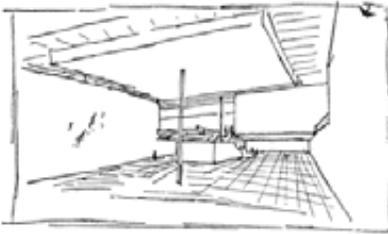
Segundo Lima de Freitas, “o labirinto implica uma aproximação dificultosa em direcção ao centro, que constitui o lugar por onde passa o eixo vertical do «mundo»; esse centro é simultaneamente a «boca do abismo», que devora os que «caem», e o ponto de partida de uma ascensão libertadora, que o mito helénico exprime pela evasão vertical de Dédalo.”³⁴

Apesar de para Le Corbusier o labirinto funcionar não a um nível simbólico mas essencialmente enquanto dispositivo expositivo conforme constatámos, creio que essa noção de verticalidade central está também presente no caso do Museu Mundial, tendo a ordem sido subvertida. Paradoxalmente, o visitante inicia então a sua viagem precisamente pelo fim - no centro elevado ao qual ascendeu com a ajuda da máquina,³⁵ só para depois descer novamente e procurar o seu caminho através do desenrolar histórico da humanidade.

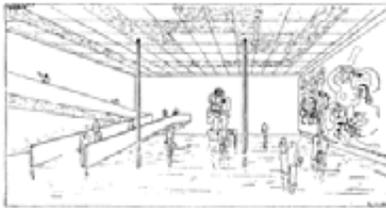
Já para os Museus de Crescimento Ilimitado a situação é distinta: com a espiral quadrada agora aplanada e suspensa em pilotis, a entrada far-se-á não por cima, mas por uma sala situada no nível inferior, acedendo-se à cota do museu através de rampas. Esta sala central, afundada, apesar de ser o ponto de partida para o percurso labiríntico e não o ponto de chegada, mantém a meu ver esse sentido de verticalidade que constitui a essência do centro labiríntico. Em muitos labirintos este eixo vertical era indicado por um mastro colocado no centro, por uma árvore ou uma torre, e talvez não seja mera casualidade que encontramos nos desenhos de Corbusier para o Museu de Arte Contemporânea de Paris (1931) uma semelhante marcação através do grande pilar que suporta a cobertura da sala central.

Apesar desta situação se alterar nos projectos seguintes, onde assistimos a uma mul-

tipificação destes pilares centrais até chegarem a atingir uma forma rectangular no Museu de Chandigarh (1964), creio que esta noção de “lugar privilegiado para a ascensão” se encontra de todas formas assegurada pelo pé direito que atravessa todo o edifício, e que de resto é uma característica única desta sala em todo o museu.



Aspect de la première salle: au fond, en haut, on aperçoit la première nef de la spire future, en bas, on voit la fuite du souterrain d'entrée



47. Le Corbusier, Museu de Arte Contemporânea, Paris, 1931.

48. Le Corbusier, Projecto C, Paris, 1937.



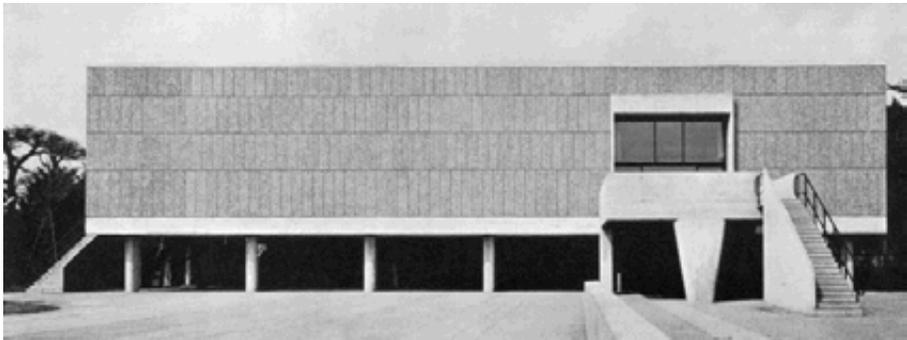
49. Fotografia da sala central do Museu de Tóquio, 1959.

Esta estruturação espacial em camadas sobrepostas assentes num acesso central que encontramos nos museus-labirinto, é utilizada novamente por Le Corbusier no seu já tardio projecto para o Hospital de Veneza de 1965. Descrito por Kenneth Frampton como “um labirinto Minóico suspenso sobre o lago,”³⁶ este edifício foi concebido como uma série de caixas conectadas entre si, formando uma intrincada trama de corredores e plataformas que se estendem sobre pilares por cima da água. No entanto, o Hospital não se desenvolveria em espirais concêntricas como nos Museus de Crescimento Ilimitado, mas antes através da sobreposição de unidades standardizadas que se repartiam por uma trama modular adaptável. Esta forma complexa e labiríntica, procurava assim reflectir e “intensificar a própria estrutura urbana de Veneza, com os seus canais, pontes, caminhos e pequenas praças.”³⁷

Gostaria apenas de referir de modo a concluir este capítulo a questão da fachada, que me parece também pertinente para o entendimento do alcance da metáfora labiríntica na obra de Le Corbusier.

O labirinto enquanto modelo, desde a antiguidade até ao presente, caracteriza-se como sendo um espaço sem exterior, cujo significado reside apenas na sua interioridade. Sem fachada que o identifique e com ocupantes “cegos” aos quais não é permitido desvendar o seu espaço na totalidade, “o labirinto é o protótipo do monumento não-visual.”³⁸

Creio então não ser mera coincidência que os projectos de Le Corbusier onde é utilizado o tema do labirinto, sejam precisamente caracterizados pela ausência de fachadas de um espaço que se manifesta apenas àqueles que já se encontram no seu interior. Nos desenhos para o Museu Mundial podemos constatar através dos desenhos que se trata de uma espiral cega ascendente, e quanto aos Museus de Crescimento Ilimitado estes são descritos pelo próprio Le Corbusier como “edifícios sem fachada.”³⁹ É no entanto no projecto para o Hospital de Veneza que esta questão da ausência de fachada é levada até às últimas consequências, onde os próprios quartos dos pacientes se encontram privados de uma relação visual com o exterior, iluminados apenas por luz zenital. Nas camas foram também desenhados modulores negros que invocam a imagem de uma necrópole.



50, 51. Labirintos sem exterior: Hospital de Veneza, Corte, 1965 / Museu de Tóquio, Fotografia, 1959.

Orientação

“Le musée pourrait ainsi se développer considérablement sans que la spirale carrée ait à jouer le rôle de labyrinthe.” –Le Corbusier⁴⁰

Apesar de reconhecer as possibilidades que o plano labiríntico apresenta, Le Corbusier tem também em consideração um aspecto indesejável que se encontra a ele associado. A desorientação e a falta de controle sobre o espaço que sentimos ao percorrer um labirinto, se bem que apreciados num contexto puramente lúdico, são no entanto incompatíveis com o funcionamento correcto de um edifício de programa específico, neste caso um museu. O que pretendo aqui demonstrar é que Le Corbusier, de modo a poder utilizar o labirinto nas suas obras, irá assim desenvolver uma série de dispositivos orientativos que permitirão uma navegação controlada no seu interior.

Antony Moulis, no seu artigo “The Labyrinth and Le Corbusier’s World Museum” descreve o projecto do Museu Mundial como “um ensaio sobre as qualidades do paradoxo labiríntico” - por um lado é um local de conhecimento (quando visto em planta), por outro pode ser um lugar de completa escuridão (quando se experimenta o próprio espaço). Moulis divide assim o potencial espectador desta obra mediante duas condições de visionamento específicas: o espectador narrador (construtor da narrativa, da *promenade*, aquele que possui o conhecimento da planta) e o espectador deambulante (aquele que se encontra sujeito à narração, que experimenta o espaço, sendo caracterizado por um estado de miopia).⁴¹ A minha proposta é então agora colocar-nos na pele deste último, de modo a melhor entender a questão da orientação dentro da narrativa labiríntica concebida por Le Corbusier.

[labirinto+espiral]

Sem um fio-de-ariane para seguirmos ou um caminho previamente delineado, a correcta orientação no labirinto é pura e simplesmente impossível, funcionando como um sistema de escolha múltipla que apenas podemos superar através de várias tentativas, avanços e recuos.

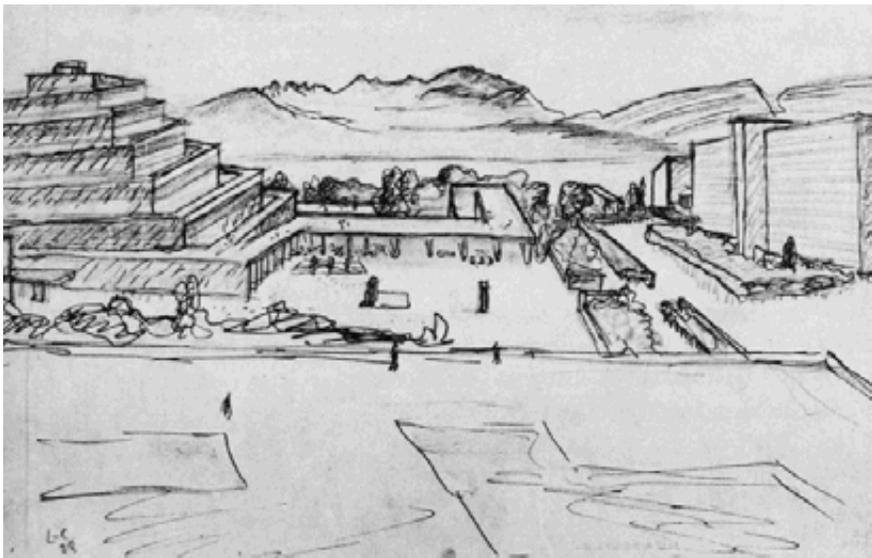
Se conjugarmos o labirinto e a espiral, apesar da direcção global ficar confinada a dois sentidos principais, isso não implica necessariamente que a navegação no seu interior seja mais fácil, uma vez que incapazes de vislumbrar o labirinto no seu todo, dificilmente saberemos sequer por qual dos dois sentidos optar. O que pretendo demonstrar é então que a espiral por si só não é suficiente para permitir uma orientação relativa no labirinto, faz ainda falta um terceiro elemento. No caso do Museu Mun-

dial esse elemento é pura e simplesmente a inclinação.

[labirinto+espiral+inclinação]

Apesar de confinados e sem relação visual com o exterior,⁴² o simples declive permite-nos facilmente saber qual o sentido da saída, o que não implica necessariamente que o caminho seja sempre o mais curto ou que por vezes não tenhamos de fazer algum recuo. Uma experiência semelhante podemos encontrar talvez em Barcelona ao caminharmos pela interminável e labiríntica malha ortogonal do *Ensanche de Cerdá*, onde mais importante que o ocasional edifício de excepção (que de nada serve de orientação a quem não conheça a cidade) é a constante e por vezes mesmo muito subtil inclinação, que nos permite sempre saber para que lado está o mar.

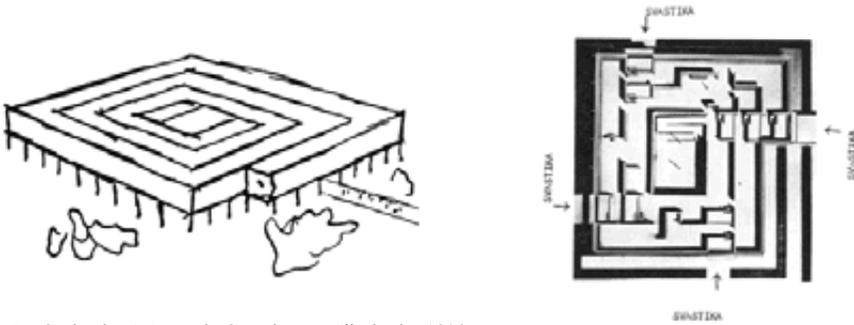
No entanto, para os *Museus de Crescimento Ilimitado* que Le Corbusier desenvolverá mais tarde, esse factor desaparece. A espiral, apesar de permanecer suspensa em pilotis, é aplanada, sendo necessário para Le Corbusier encontrar outro método que permita a orientação dentro deste espaço.



52. Le Corbusier, Desenho do *Mundaneum* com vista sobre o *Mont-Blanc*, 1928.

[labirinto+espiral+relação visual]

Le Corbusier sobrepõe simplesmente sobre a espiral a forma de uma suástica, que permite ao visitante que quando por ela passe, saber de que lado está o exterior através de aberturas, e por analogia, de que lado está a sala central afundada. Sabendo, se bem que esporadicamente, de que lado fica o exterior e o centro, a orientação dentro da espiral labiríntica torna-se assim bastante simplificada, se bem que nunca será 100% eficaz. Mas de todo o modo, creio que isso nunca foi o pretendido por Le Corbusier com ambos os métodos, como explicarei mais adiante. Falarei agora de outros dispositivos utilizados, mas estes mais do que meramente orientativos, são dispositivos-solução que permitem em qualquer altura encontrar a saída do labirinto.



53. Le Corbusier, Museu de Crescimento Ilimitado, 1939.

[elevador]

A leitura do mito de Teseu e do Minotauro, fornece-nos de uma forma bem clara as duas e únicas possibilidades de dominar o complicado espaço labiríntico: o fio-de-ariane – representativo do percurso otimizado; ou as asas de Dédalo - o engenho que oferece uma saída imediata (não sem envolver alguns riscos).⁴³ Le Corbusier opta claramente pela segunda. O visitante poderia assim perder-se livremente no seu interior, sabendo no entanto que a qualquer altura poderia rapidamente encontrar uma saída.

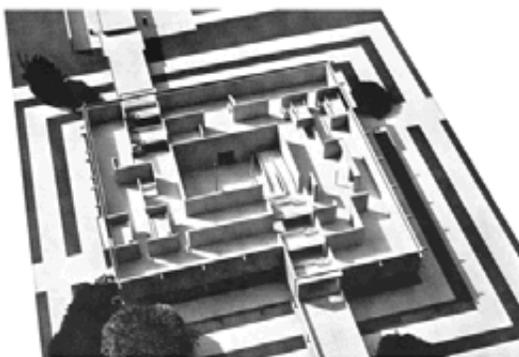
No caso do Museu Mundial esta ideia chega mesmo a tomar um sentido bastante literal na forma do elevador, que permite em diversos pontos do percurso ascender ao topo da pirâmide ou descer em direcção à saída. O elevador, assim como as asas de Dédalo, simboliza para Le Corbusier a crença no engenho humano como o meio para atingir um fim, uma afirmação do poder redentor da nova sociedade moderna maquinista, a solução para o labirinto.

[suástica]

Já para os Museus de Crescimento Ilimitado, Le Corbusier desenvolve um outro engenho baseado na forma já referida da suástica.⁴⁴ Tendo como ponto de partida a sala central, os braços da suástica perfuram perpendicularmente a espiral, fornecendo assim ao visitante que por eles cruze a direcção da saída. Apesar de não ser tão eficaz como o elevador, esta “suástica de orientação” sofrerá um melhoramento constante ao longo dos vários projectos para museus deste tipo, que se manifesta pela sua progressiva elevação vertical e pela abertura de saídas nas suas extremidades exteriores.

Onde a encontramos pela primeira vez é no *Project C. Un Centre d'esthétique contemporaine* para a Exposição Internacional de Paris em 1937. Neste museu tipo Crescimento Ilimitado, a suástica aparece apenas de forma aparente, faltando-lhe um dos braços, e encontra-se definida essencialmente pelas aberturas nos muros exteriores e por uma mudança no tipo de pavimento. Este é no entanto um falso dispositivo, pois se bem que possua aberturas envidraçadas nas suas extremidades exteriores, estas não permitem a saída do museu.

Mais tarde, no plano de um Museu de Crescimento Ilimitado previsto para a cidade de Philippeville no Norte de África, a suástica assume aqui já outro carácter, sendo os seus 4 tramos definidos por uma sucessão de plataformas a meia altura, às quais o visitante pode aceder para orientar-se no labirinto.⁴⁵ Por uma das extremidades exteriores a saída passa também agora a ser possível.



54. Le Corbusier, *Project C*, 1937.

55. Le Corbusier, Museu de Crescimento Ilimitado, 1939.

Já nos museus de Ahmedabad (1952), Tóquio (1956) e Chandigarh (1964), todos eles construídos, a suástica enquanto dispositivo orientativo assume a sua maturidade ao ascender novamente, chegando a constituir um outro nível na forma de *mezzanin* sobre a sala de exposições. Este nível passa a albergar a parte logística destinada aos funcionários do museu (salas de reunião, conferências, documentação, escritórios, galeria de iluminação), e funciona basicamente como uma espécie de marcação superior “que remete os visitantes constantemente para o ponto central do museu,”⁴⁶ permitindo assim uma fácil navegação no seu interior. Na extremidade de cada tramo da suástica, encontram-se as aberturas para o exterior, duas das quais são saídas para o jardim ou para o parque.



56. Le Corbusier, *Mezzanin* do Museu de Tóquio, 1959.



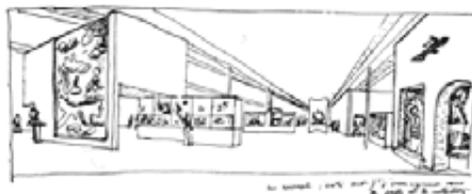
57. A marcação superior da suástica no interior do museu.

Após esta leitura, parece-me evidente afirmar que Le Corbusier, nos seus museus-labirinto, está mais interessado em conceber dispositivos que permitam ao visitante em qualquer momento ter uma solução rápida do labirinto (elevador, suástica de orientação) do que propriamente em estabelecer um caminho pré-definido ou simplificado, um fio-de-ariane. Creio que o propósito (tal como *na promenade architecturale*)⁴⁷ é precisamente dentro de um esquema geral dar a liberdade ao visitante para criar a sua própria experiência espacial individualizada, fornecendo apenas uma certa orientação relativa e a possibilidade de em qualquer altura encontrar uma rápida saída. Este método permite assim fornecer ao visitante uma sensação de segurança e controlo indispensáveis para a utilização funcional do espaço tipo labiríntico, ao mesmo tempo que estabelece um inteligente compromisso entre as duas formas

clássicas opostas de edifícios-museu descritas por Thomas Krens: “o *labirinto*, onde os visitantes uma vez dentro têm dificuldade em encontrar a saída; e o *átrio*, cheio de luz, onde os visitantes sabem que estão a um ou dois passos de qualquer exposição.”⁴⁸



Possibilités d'exposition du «Musée sans façades»



58. Le Corbusier, Desenhos para o “Museu sem fachada.”

5-New Babylon, 1959 -1974.

Contexto

A Nova Babilónia¹ é uma proposta visionária para uma cidade futura desenvolvida pelo artista holandês Constant Nieuwenhuis, e que até recentemente permaneceu esquecida por entre os episódios das vanguardas do séc.XX, talvez devido à grande controvérsia que tanto o autor como a obra em si parecem suscitar. Durante mais de uma década, Constant produziu uma série de documentos, maquetas, planos e ilustrações desta cidade ideal, que encontram nos dias de hoje um interesse renovado.² Constant foi membro do grupo experimental *Cobra*³ fundado nos finais da década de 40 onde colaborou com o arquitecto Holandês Aldo Van Eyck, iniciando assim o seu progressivo afastamento da pintura. Após a dissolução do movimento *Cobra*, Constant muda-se para Londres passando a dedicar-se à investigação de um urbanismo e planeamento experimentais, centrado numa ideia do uso comunal e festivo do espaço. Este conceito lúdico ligado à vida quotidiana explorado por Constant, deveu-se sobretudo à profunda influência que teve o livro de Johan Huizinga intitulado *Homo Ludens*⁴ publicado na Holanda já antes da segunda guerra mundial, e que constava essencialmente de um estudo sobre o papel do jogo na cultura ao longo da história da humanidade. Seria no entanto mais tarde, ao integrar o movimento “Internacional Situacionista” em 1957,⁵ que Constant encontraria o contexto ideal para o desenvolvimento das suas propostas de uma cidade alternativa.

A Internacional Situacionista era formada essencialmente por artistas e intelectuais de vários pontos da Europa, cuja principal preocupação era o desenvolvimento de uma “*praxis* revolucionária construída à volta da ideia da arte e sociedade.”⁶ Herdeiros de uma tradição de vanguarda proveniente do movimento Dada e do Surrealismo, a sua actuação estava assente numa actividade artística unitária que contestava a sociedade moderna capitalista, e que procurava trazer a criatividade para o dia-a-dia das pessoas através da construção momentânea de “situações.”

O conceito de situação, apontado inicialmente por Sartre⁷ e que viria depois a ser desenvolvido pelos situacionistas, possui uma relação directa com a “teoria dos momentos” de Henri Lefebvre, apesar de que neste caso o que se pretendia era claramente tornar esses momentos numa construção consciente e deliberada.⁸ Inseridas

sempre num contexto urbano específico, estas situações desenvolvidas colectivamente pelos membros da IS surgem assim como instantes de um “quotidiano criticamente alterado”⁹- um modelo alternativo e radical de transformação da cidade e ultimamente do próprio mundo:

*“Nous pensons d’abord qu’il faut changer le monde. Nous voulons le changement le plus libérateur de la société et de la vie où nous nous trouvons enfermés. Nous savons que ce changement est possible par des actions appropriées.”*¹⁰

O papel do Situacionista era o de provocador. Insurgindo-se contra a esterilidade opressora do entorno urbano, causada pelo sistema económico e político capitalista da altura, os situacionistas cultivavam (pelo menos inicialmente) a ideia de que a arquitectura permitiria uma transformação da realidade quotidiana. Para tal, foi criado em 1959, o *Bureau d’Urbanisme Unitaire* em Amsterdão, liderado por Constant e pelos arquitectos Armando, A. Alberts e Har Oudejans, onde se procurava basicamente desenvolver técnicas que permitissem fazer a transposição dos conceitos e práticas situacionistas para algum tipo de construção real – o desenvolvimento de uma arquitectura situacionista. Essa seria também a verdadeira intencionalidade por trás do projecto da Nova Babilónia de Constant que, através de um urbanismo unitário,¹¹ procurava materializar a crítica situacionista à cidade e sociedade modernas.



59. Constant no seu atelier em Amsterdão.

Esta conjectura viria no entanto a alterar-se com a posterior cisão do grupo situacionista em 1962 e que resultou numa série de desacordos e conflitos internos entre os “artistas” e os “teóricos políticos” do grupo.¹² O que era proposto por estes últimos era que a própria arte fosse eliminada excepto na sua forma propagandística e com esta atitude, o projecto de materialização dos conceitos situacionistas numa forma urbana, numa “Nova Babilónia,” foi claramente posta de parte por um grupo de pessoas que se deixara de interessar pela construção de cidades.¹³

No entanto, mesmo com a sua alienação do movimento situacionista, o projecto da Nova Babilónia foi perpetuado por Constant que nele continuou a trabalhar por largos anos mesmo após a sua demissão do grupo em 1960.

Conceito

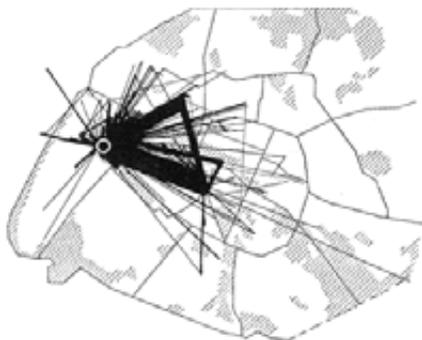
Como vimos, o desenvolvimento do projecto da Nova Babilónia está directamente relacionado com a própria teoria Situacionista, pelo que me parece antes de mais necessário tentar clarificar alguns dos seus conceitos antes de avançarmos para uma análise mais objectiva.

[deriva]

Em 1958, Guy Debord publica “A Teoria da Deriva” no segundo número da revista *Internationale Situationniste*, definindo-a como “uma técnica de passagem fugaz através de ambientes variados.”¹⁴ A “deriva” era um procedimento experimental, que consistia basicamente em deambular através da cidade sem nenhum método de orientação ou um plano pré-definido, submetendo-se apenas aos efeitos de atracção ou repulsa que a própria cidade ia suscitando ao caminhante. Esta prática nascera numa altura em que Debord ainda pertencia ao grupo “Internacional Letrista,”¹⁵ associada à sub-cultura boémia da *Rive Gauche* Parisiense onde convergiam os emigrantes e marginais vindos de vários pontos da Europa e das ex-colónias. Tendo como um dos seus principais precedentes as deambulações surrealistas¹⁶ esta variedade de passeio urbano foi também influenciada pelos estudos de Etnografia Urbana da Escola de Chicago¹⁷ e pelo “Estudo de Paris e da aglomeração parisiense” de Henry Chombart de Lauwe publicado em 1952. Debord interessou-se por este último trabalho, e em particular por um diagrama que mostrava os movimentos realizados durante um ano por uma estudante a viver no 16º distrito de Paris, “cujo itinerário constava de um pequeno triângulo sem grandes desvios que tinha como vértices a escola de Ciências Políticas, a sua casa e a da professora de piano.”¹⁸ Assente

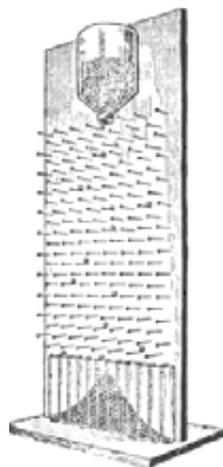
num desejo muito claro de mudar a própria cidade, a deriva procurava dar resposta à monotonia provocada pela utilização racional do espaço urbano moderno (como demonstrada no simples diagrama de Chombart) através da criação de novos e imprevisíveis itinerários dependentes apenas da sorte e da própria espontaneidade do viajante.

Este método, em muito semelhante ao simples vagabundear, seria no entanto sistemático¹⁹ e ligado a uma observação analítica traduzível do entorno urbano, passando a constituir-se como uma “forma de investigação espacial e conceptual da cidade.” Através da participação activa e construtiva dos seus intervenientes, a deriva situacionista procurava também estabelecer uma consciência crítica do potencial lúdico desses espaços e da sua capacidade de gerar novos desejos. Esta proposta de um nomadismo espontâneo e interactivo iria mais tarde encontrar a sua formulação ideal na figura do habitante da Nova Babilónia, cujo estilo de vida consistia num errar labiríntico sem fim- a perpétua deriva.²⁰



Trajet pendant un an d'une jeune fille du XVI^e arrondissement
Le triangle central a pour sommets : le domicile, les leçons de piano et le cours de Sciences politiques
l'Etudes de M. Albert et S. Antane en 1929

60. Henry Chombart, Diagrama publicado no “Estudo de Paris e da aglomeração parisiense,” 1952.



61. Asger Jorn, *Indicador dos caminhos da deriva*, 1958.

[psicogeografia]

Através da identificação de diferentes zonas de ambiente e da sua inter-relação dentro do esquema urbano, a deriva tinha como objectivo final a elaboração de uma mais abrangente metodologia psicogeográfica.²¹

A “psicogeografia” consistia basicamente no “estudo dos efeitos específicos do am-

biente geográfico nas emoções e comportamento dos indivíduos,²² e estava directamente relacionada com a criação de situações. A deriva servia assim como um instrumento de captação de dados, que seriam depois traduzidos em termos psicogeográficos, nomeadamente através da elaboração de mapas apropriados. *The Naked City* e o *Guide Psychogéographique de Paris* elaborados por Debord em 1957 são alguns dos mais conhecidos, e constavam essencialmente de uma reconstrução do espaço metropolitano em fragmentos correspondentes a distintas *unités d'ambiance*, vinculadas entre si por flechas ou vectores de desejo mais ou menos marcados.

A imagem tradicional da cidade unificada surge assim estilhaçada, constituída por um conjunto de ilhas separadas que reflectem claramente a concepção situacionista da cidade como lugar de movimento nómada e de desorientação.²³ Esta visão, que provinha directamente da prática da deriva, foi também importante segundo Lefebvre enquanto “reveladora da crescente fragmentação da cidade”²⁴ que se fazia sentir na altura, e que viria depois a evidenciar-se com a problemática das periferias e subúrbios urbanos. Constant, como veremos mais adiante, iria também utilizar a metodologia psicogeográfica para o projecto da Nova Babilónia, na forma de uma composição urbana segundo “unidades de ambiente” diversificadas.



[*détournement*]

Outro conceito importante utilizado pelos situacionistas foi o *détournement* ou “desvio.”

Definido enquanto estratégia por Guy Debord e Gil Wolman no seu artigo “Mode d’emploi du *détournement*” publicado em 1956 na revista *Les Lèvres Nues*, esta ideia aproximava-se em certa medida do conceito de re-funcionalização desenvolvido inicialmente por Bertolt Brecht.²⁵

Denunciador da crescente deterioração do conceito de arte, o *détournement* situacionista propunha basicamente uma reutilização do património literário e artístico da humanidade para fins propagandísticos. A “re-contextualização” e o “plagiarismo activo” seriam assim duas noções fundamentais²⁶ num conceito que pressupunha antes de mais a eliminação de qualquer noção de propriedade pessoal.

Do ponto de vista funcional, o *détournement* consistia em grosso modo numa assemblagem de diferentes elementos com vista a produzir combinações inéditas. Este procedimento, semelhante à colagem, não se limitaria no entanto apenas a corrigir ou juntar fragmentos num novo trabalho - o seu próprio significado e efeito poderia ser aqui radicalmente alterado, ganhando um sentido completamente distinto e imprevisível.²⁷ Os trabalhos *Mémoires* e *Fin de Copenhague*,²⁸ ambos realizados por Guy Debord e Asger Jorn, são dois exemplos bastante claros de uma utilização elaborada do conceito de *détournement* e da sua infinita possibilidade de recursos, que vai desde a manipulação de imagens publicitárias e frases actuais utilizadas pelos media até ao simples cliché. Este método não deixava no entanto de obedecer a certas regras de aplicação precisas que procuravam simplificar o seu uso, sendo precisamente a facilidade de utilização, a rápida divulgação e a economia de meios, as características fundamentais que levaram os situacionistas a ter em conta o seu grande potencial propagandístico.

Encontrando-se também relacionado com a prática cinematográfica (explorada por Guy Debord nos seus filmes²⁹), o *détournement* tinha como última instância a manipulação do ambiente físico. Algumas das propostas mais ousadas foram colocadas pela Internacional Letrista no seu “Projecto para uma Melhoria Racional da Cidade de Paris”³⁰ de 1955, e que passavam entre outras por: manter o Metro aberto toda a noite depois dos comboios deixarem de funcionar; tornar os telhados de Paris acessíveis ao tráfico pedonal através de algumas modificações como escadas e andaimes; equipar a iluminação das ruas com interruptores de uso público; demolir ou transformar as igrejas em parques infantis e casas assombradas; abolir os museus e dis-

tribuir as suas obras de arte pelos bares; etc.

Esta visão de um *détournement* à escala da cidade é levada até às últimas consequências na Nova Babilónia de Constant, onde todo o meio urbano como o conhecemos hoje se encontra subvertido - quer a nível da sua utilização, quer a nível do controle do espaço e de todos os factores que nele intervêm. Desde a construção até às próprias condições meteorológicas, tudo poderia ser modificado e alterado pelos seus habitantes, empenhados na criação espontânea de situações.



63. Asger Jorn, *Fin de Copenhague*, 1957.

[urbanismo unitário]

Todos estes conceitos aqui examinados possuem, como vimos, uma relação muito próxima com o espaço urbano. Os situacionistas queriam inicialmente construir cidades, de maneira que não será apenas mera coincidência que as suas teorias consistissem essencialmente em ideias e práticas direccionadas à sua materialização no quotidiano do qual decorriam. Cada uma dessas técnicas parciais estava assim englobada numa teoria geral da cidade denominada *urbanisme unitaire*, “dedicada

ao estudo e à transformação do entorno urbano.”³¹

Num panorama marcado ainda pelas consequências do pós-guerra e pela crescente industrialização, o urbanismo insurgia-se como uma das principais questões culturais da actualidade. Este aspecto é referido por Constant no seu artigo “Le grand jeu a venir” publicado em 1957, onde de acordo com o pensamento situacionista lança uma crítica veemente ao carácter desumanizador do planeamento urbanístico modernista:

*“L’urbanisme, tel que le conçoivent les urbanistes professionnels d’aujourd’hui, est réduit à l’étude pratique du logement et de la circulation, comme des problèmes isolés. Le manque total des solutions ludiques dans l’organisation de la vie sociale empêche l’urbanisme de s’élever au niveau de la création, et l’aspect morne et stérile de la plupart des quartiers nouveaux en témoigne atrocement.”*³²

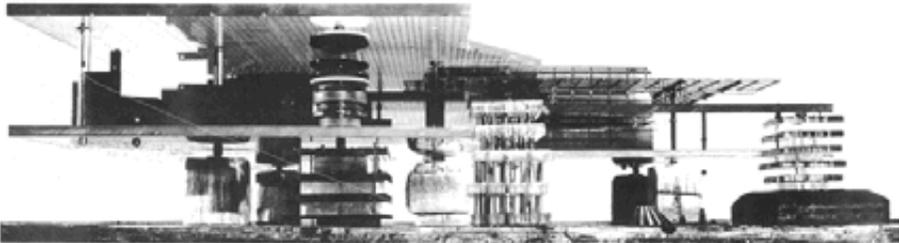
Contestando o modelo vigente formulado nos congressos dos CIAM dos anos 20 e 30 por Le Corbusier³³ e pelos outros funcionalistas, o urbanismo unitário procurava formular uma alternativa baseada num conceito de jogo ligado à sociedade, nomeadamente através da exploração dos efeitos psicológicos gerados pelo entorno urbano. A tecnologia desempenharia também um papel preponderante na construção destas “cidades-unitárias” do futuro, encontrando-se no entanto associada a uma actividade essencialmente recreativa. Segundo Pinot Gallizio, a esfera da criação artística deveria mesmo chegar a uma espécie de “harmonização utópica com o evolucionismo científico,” aproximando-se desta forma ao uso maravilhoso da tecnologia preconizado pelos futuristas.³⁴

A concepção de um urbanismo unitário lúdico, nómada e mecanizado, pressupunha também um dinamismo onde os elementos estáticos e imutáveis são substituídos por outros em constante movimento. Tal como um palco para intermináveis situações que de um momento para o outro tudo podem alterar ao redor, o espaço da cidade situacionista assumiria inevitavelmente a forma de um labirinto que se renova a cada passo- um local sem limites, onde a imaginação colectiva do espaço substitui a mera funcionalidade.

Forma

No dia 4 de Maio de 1959 Constant expõe no Museu Stedelijk em Amsterdão uma série de construções espaciais resultantes de um desenvolvimento experimental ao longo dos anos, e que constituem a tentativa inicial de formalização do urbanismo unitário situacionista.³⁵ Ainda durante esse ano, Constant irá publicar no jornal *Internationale Situationniste* o artigo “Une autre ville pour une autre vie,” onde descreve pela primeira vez a concepção geral de uma possível cidade futura, acompanhada por imagens de maquetas, plantas e secções de um *working process* em pleno andamento:

*“Nous nous trouvons à l’aube d’une ère nouvelle, et nous essayons d’esquisser déjà l’image d’une vie plus heureuse et d’un urbanisme unitaire ; l’urbanisme fait pour plaire.(...) Nous sommes en train d’inventer des techniques nouvelles; nous examinons les possibilités qu’offrent les villes existantes ; nous faisons des maquettes et des plans pour des villes futures.”*³⁶



64. Constant Nieuwenhuis, *Sector Vermelho*, 1958.

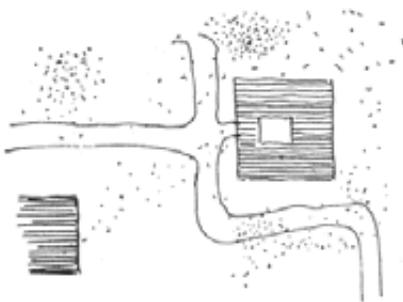
Esta cidade aqui esboçada, e que mais tarde viria a chamar-se Nova Babilónia, estava apoiada numa forte concepção social redentora que visava trazer o prazer criativo para o quotidiano urbano das pessoas. No entanto, mais do que um mero plano para uma cidade ideal, a Nova Babilónia constitui sobretudo uma proposta de um novo tipo de urbanidade para uma sociedade pós-revolucionária do futuro. Esta nova sociedade baseava-se na automatização total de todas as actividades: as máquinas realizariam todas as tarefas necessárias à sua manutenção e desenvolvimento. Com a colectivização da terra e dos meios de produção a própria noção de trabalho desapareceria, deixando os seus habitantes livres para a realização de actividades não utili-

tárias. Toda a humanidade poderia assim desenvolver-se livremente dentro da esfera do jogo e da criatividade artística: o mundo do *homo ludens*.

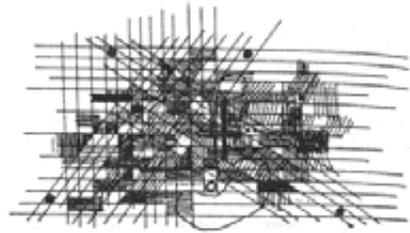
Tendo como *habitat* a infinita rede da Nova Babilónia, este novo ser encontra-se embarcado numa deriva permanente, à medida que procura satisfazer o seu instinto criativo através da construção de novas e incessantes situações de jogo que num instante tudo podem alterar ao seu redor.

Desta liberdade temporal e espacial surge também um novo *modus vivendi*. Com o desaparecimento das barreiras e fronteiras, o nomadismo³⁷ surge assim como a resposta ideal ao tipo de vivência preconizado por uma sociedade lúdica global. As diferenças raciais acabariam eventualmente por desaparecer, fundindo-se numa nova raça de Novos Babilónicos³⁸ - uma comunidade nómada à escala planetária, que se desloca livremente por um espaço em constante mutação que é também espaço de jogo e de interacção social.

A questão da mobilidade, que de resto se tornaria num dos temas fetiche na arquitectura dos anos 50 e 60, é para Constant entendida através desse movimento migratório, uma vez que é o próprio deslocamento das pessoas que ignita a transformação da arquitectura.³⁹ O espaço urbano Novo Babilónico teria assim de respeitar, antes de mais, dois principais factores: por um lado deveria possibilitar uma contínua criação e recriação do seu espaço; por outro deveria estar preparada para acomodar uma incessante flutuação populacional.

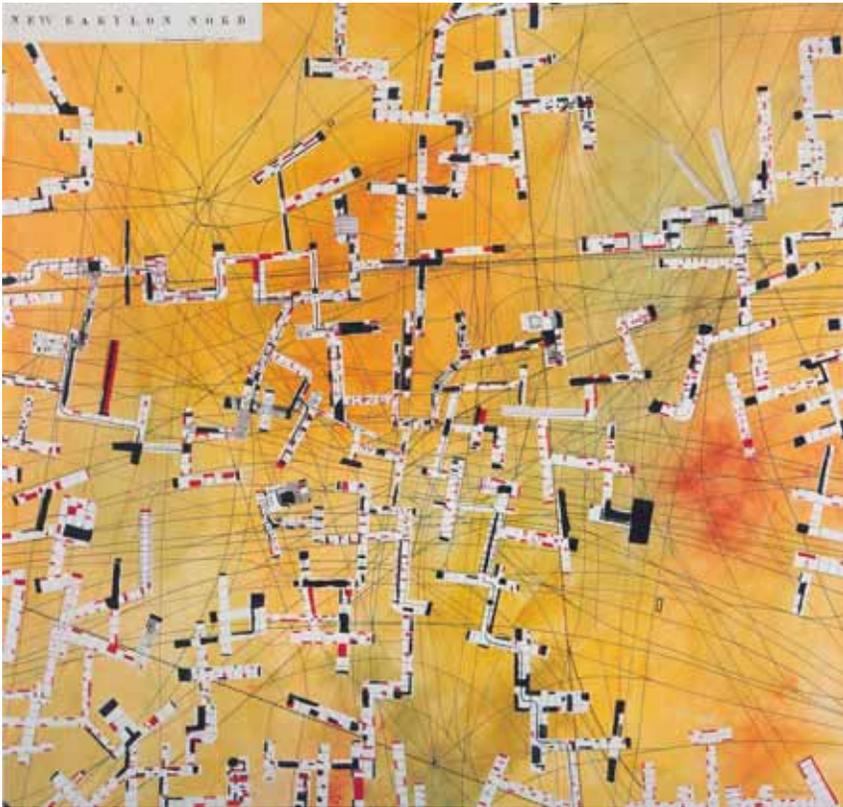


Ville verte. Unités d'habitation isolées. Espace social minimum : les rencontres ne se font que par hasard et individuellement, dans les couloirs ou dans le parc. La circulation domine tout.



Principe d'une ville couverte. « Plan » spatial. Habitation collective suspendue : étendue sur toute la ville et séparée de la circulation, qui passe en-dessous et au-dessus.

65. Constant Nieuwenhuis, Desenhos que acompanham o artigo “Une autre ville pour une autre vie,” 1959.



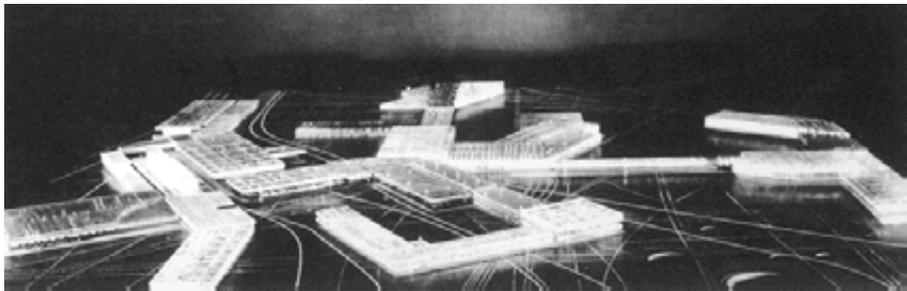
66. Constant Nieuwenhuis, Planta da zona norte da Nova Babilónia, 1958.

Mas a primeira noção formal clara apontada por Constant surge por oposição ao modelo da *ville verte* ou cidade jardim adoptada pelos arquitectos modernistas. A ideia de concentração vertical mediante torres dispersas como forma de libertar o solo para parques e zonas de lazer, é aqui substituída pela noção horizontalizante da *ville couverte*.⁴⁰ Este princípio visava sobretudo aumentar as relações directas dos seus habitantes através de uma concentração urbana horizontal, materializando-se num corpo unitário que se poderia estender indefinidamente até cobrir todo o planeta. Esta metrópole contínua organizar-se-ia por sectores correspondentes a diferentes “unidades de ambiente,” que a aproximam claramente das noções psicogeográficas situacionistas, e em particular da visão de Ivan Chtcheglov de uma cidade composta por distritos correspondentes a todo o espectro das emoções humanas.⁴¹

[estrutura]

Constant desenvolve inicialmente uma estrutura bi-partida, correspondente aos dois níveis da cidade: a macro e a micro-estrutura⁴². A primeira, mais fixa e permanente, obedece a uma organização rigorosa definida essencialmente pela distribuição das instalações de serviços colectivos dentro da cidade e pelos grandes centros de produção localizados fora do espaço quotidiano (*links*). A segunda, inserida neste esqueleto mega-estrutural, é constituída por elementos estandardizados móveis e ligeiros que lhe conferem uma grande fluidez, mutando-se de acordo com o desejo e movimento das pessoas.⁴³

Inserindo-se claramente no pensamento mega-estruturalista preconizado pela vanguarda da arquitectura dos anos 50 e 60 através de obras bem conhecidas como a *Plug-in City* dos Archigram, o *Fun Palace* de Cedric Price ou a *Cluster City* de Peter e Alison Smithson, a Nova Babilónia de Constant relaciona-se mais especificamente com aquilo que viria a ser conhecido em 1963 como “urbanismo espacial.”⁴⁴ Tendo participado no GEAM (*Groupe d'Etudes d'Architecture Mobile*)⁴⁵ Constant propõe à semelhança de Yona Friedman criar uma cidade baseada numa grelha espacial (*space frame*)⁴⁶ suspensa sobre a paisagem existente. No caso da Nova Babilónia, essa estrutura tridimensional desenvolver-se-ia a partir dos sectores mais ou menos isolados que iriam gradualmente crescendo até se interligarem entre si formando uma rede (*network*) contínua semelhante a um labirinto⁴⁷ - uma espécie de organismo parasita que se estenderia em qualquer direcção sobre o campo e as antigas metrópoles até cobrir toda a face da terra. Esta cidade global superimposta, estaria elevada a cerca de 15 a 20 metros do solo através de pilotis ou outros sistemas auto-portantes, numa visão remanescente das formas urbanas labirínticas suspensas propostas pelo Team X.⁴⁸



67. Constant Nieuwenhuis, *Projecto para um acampamento de ciganos em Alba*, 1958.



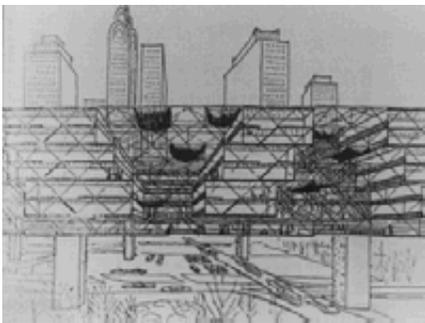
68. Constant Nieuwenhuis, *A linha sem fim*, Fotomontagem.

[topografia]

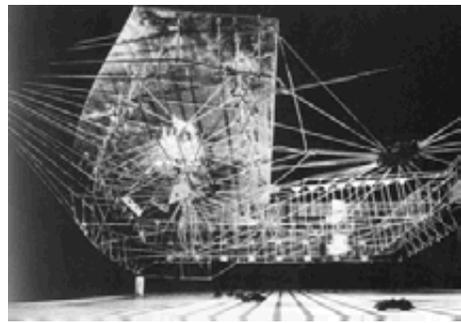
A Nova Babilónia organiza-se segundo 3 *layers* principais sobrepostos e intercomunicantes.

O nível inferior (solo) seria essencialmente reservado para as vias de comunicação automóvel e caminhos de ferro. A comunicação vertical com o nível superior da cidade far-se-ia, à semelhança da *Spatial City* de Yona Friedman, através duma série de pontos dispersos inseridos na própria estrutura de suporte, à volta dos quais se organizariam as zonas de estacionamento.⁴⁹ Os centros de produção e outros tipos de instalações básicas também funcionariam a este nível, aproveitando a libertação exponencial do solo.

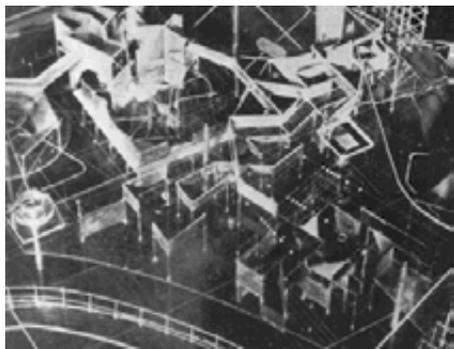
Mais acima, temos o nível da rede sectorial que é onde se desenrola a maior parte do quotidiano novo-babilónico. Este é, por sua vez, atravessado por um “lento e contínuo fluxo”⁵⁰ humano resultante da deriva, que contrasta com a rapidez de comunicação que se desenrola nos níveis inferior e superior (tráfego aéreo). Este espaço interior é o espaço lúdico, o espaço do jogo sensorial. Errando incessantemente pelo seu interior, o *homo ludens* procura através da criação de situações alterar aquilo que o rodeia: luz, condições atmosféricas, o espaço em si; tudo poderia ser rapidamente alterado com o premir de um botão.⁵¹



69. Yona Friedman, *Spatial City*, 1960-1962.



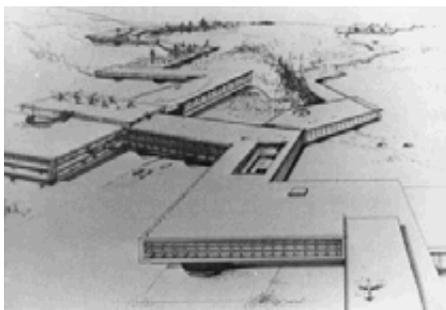
70. Constant Nieuwenhuis, *Nova Babilónia*, 1958.



71. Constant Nieuwenhuis, *Vista dos sectores G e E*, Fotografia que acompanhava o artigo “Description de la zone jaune,” 1960.

A Nova Babilónia funcionaria ainda a um terceiro nível, o da cobertura, que nos remete claramente para as propostas de utilização dos telhados de Paris já referidas no “Projecto para uma Melhoria Racional da Cidade de Paris” de 1955. Este tipo de *détournement* urbano torna-se aqui uma realidade, passando a cobertura a constituir-se num novo nível ao ar livre- “uma paisagem artificial sobre a paisagem natural.”⁵² Acessível através de escadas e elevadores, esta sequência contínua de terraços poderia ser ocupada por campos desportivos, zonas verdes ou pistas de aterragem para os aviões e helicópteros do futuro.

72. Constant Nieuwenhuis, *Nova Babilónia vista de cima*, Desenho, 1964.



[tecnologia]

A questão tecnológica é, como podemos neste ponto discernir, indissociável do próprio conceito Novo Babilónico. Não apenas empenhado em construir uma mera visão utópica, Constant procurou desde cedo que o seu projecto para a Nova Babilónia fosse concretizável do ponto de vista técnico.⁵³ A apreensão da cultura industrial e das suas tecnologias surgem assim para Constant como a única maneira pela qual os ideais situacionistas poderiam ir ao encontro dos desejos das massas, materializado-

se num urbanismo unitário realista.⁵⁴

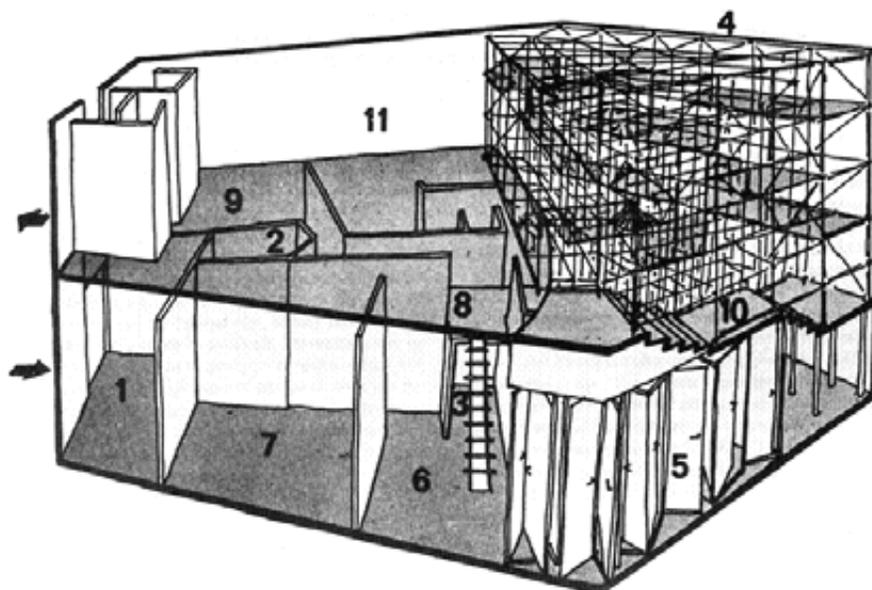
Para além de indispensável a nível da sua concepção macro-estrutural (com o desenvolvimento dos novos sistemas auto-portantes, das space frames, etc) o uso das novas tecnologias teria também um papel preponderante no controle do espaço interior e na construção de ambientes. Os novos materiais e sistemas construtivos ligeiros por exemplo, enquadrados num sistema modular estandarizado aplicável a toda a rede da cidade, possibilitariam desta forma obter uma micro-estrutura que poderia ser facilmente desmontada, transportada e reutilizada pelos seus habitantes.

Também o clima, outro factor importante no jogo ambiental, se tornaria completamente automatizado de forma a poder ser ajustado sectorialmente, constituindo-se finalmente a Nova Babilónia num conjunto infinito de micro-climas diversificados em mudança permanente entre dia e noite, chuva e sol, frio e calor.⁵⁵

Segundo esta descrição, o interior Novo-Babilónico seria então um espaço eminentemente tecnológico, artificializado, que estabelece uma relação simbiótica com o seu utilizador.⁵⁶ Como experiência, Constant construiu em 1966 um pequeno labirinto em Roterdão, destinado precisamente a expor o visitante a diferentes sensações e testar a sua interactividade com aquilo que o rodeava. Mas talvez a melhor maneira de ilustrar aquilo que era realmente pretendido com a arquitectura da Nova Babilónia será através da metáfora da *jukebox*,⁵⁷ que demonstra como a mais simples acção humana pode rapidamente alterar a atmosfera de um local. Curiosamente, Adriaan Geuze parece ter retomado recentemente esta ideia nos seus candeeiros móveis para a *Schouwburgplein* em Roterdão (1993), que reagindo à introdução de uma moeda conseguem criar ambientes distintos e imprevisíveis consoante a variação luminosa.⁵⁸



73. Adriaan Geuze + West 8, *Schouwburgplein*, Roterdão, 1993.



74. Constant Nieuwenhuis, Desenho do *Experiment Studio*, Roterdão, 1966.

Legenda: 1-sala de documentação, 2-quarto de som, 3-quarto de abaixar, 4-estrutura metálica espacial, 5-labirinto de portas, 6-sala do canário, 7-sala de espelhos, 8-corredor para gatinhar, 9-quarto dos cheiros, 10-corredor modular, 11-workshop.

Desorientação

Segundo Constant, a sociedade utilitária⁵⁹ tal como a conhecemos hoje é caracterizada por uma estrutura espacial estática, baseada segundo um princípio de orientação muito claro. A importância que o trabalho assume na vida do homem, levou a que a sua relação com o espaço que habita se tornasse numa relação essencialmente funcional e determinada por factores económicos. Poderemos então concluir segundo este esquema que se Tempo=Dinheiro, então Espaço=Orientação.

No entanto, numa sociedade lúdica como a da Nova Babilónia, movida não pelo trabalho mas antes pela criatividade artística humana, este princípio perde todo o significado.⁶⁰ A concepção estática do espaço é aqui substituída por uma outra, mais dinâmica, adequada ao novo estilo de vida dos seus habitantes empenhados numa contínua interacção com aquilo que os rodeia, quer através da sua contínua deslocação, quer através da sua predisposição para alterar esse mesmo espaço. Cada situa-

ção produzida individualmente pode despoletar uma série de novas situações, desencadeando assim um processo em cadeia capaz de atravessar todo o planeta, modificando-o.⁶¹ Para o errante *homo ludens*, o espaço torna-se assim num brinquedo⁶² passível de ser transformado segundo os seus próprios desejos e aspirações. A cidade, resultante desse ininterrupto processo de criação e destruição, constitui ultimamente um local de aventura regido por um forte princípio de desorientação, que assume inevitavelmente a forma de um “labirinto dinâmico” onde nos encontramos eternamente perdidos.⁶³ Neste caso onde Tempo=Divertimento, então Espaço=Desorientação.

Mas o que é importante salientar neste caso é que para Constant, o labirinto, mais do que um mero *playground*, terá também de se tornar *habitável*. Já vimos anteriormente que para um espaço tipo labiríntico poder ser utilizado que não apenas na sua forma lúdica, é necessário antes de mais fornecer ao seu utilizador qualquer tipo de controle espacial. Para que este funcione essencialmente como percurso (como acontece nos museus espirais de Corbusier por exemplo) será apenas necessário que exista um meio de orientação no seu interior. No entanto, quando o pretendido é que o próprio labirinto em si se transforme em *habitat*, o importante não será talvez revestir aqueles que nele pretendem residir de um sistema de navegação infalível mas antes conceder-lhes o poder criativo sobre o espaço em si. Tal como o homem para sobreviver (seja ele nómada ou sedentário) necessita de construir o seu abrigo, o habitante da Nova Babilónia tem de poder moldar o labirinto à sua vontade, tem de torná-lo habitável, caso contrário este corre o sério risco de se transformar numa prisão. O espaço, que é o labirinto, funde-se assim com a própria materialidade daqueles que o habitam; o corpo torna-se uma extensão do labirinto.

O labirinto é por norma um espaço cujo objectivo consiste em ser percorrido e finalmente superado. Na Nova Babilónia esta noção no entanto altera-se, pois uma vez que não existe um centro final a atingir, o seu espaço não tem necessariamente de ser solucionado por aqueles que nele habitam. Estes são assim livres de andar no seu interior, como nómadas embarcados numa deriva permanente sem rumo definido (e não sem alguma conveniência, pois apesar do novo babilónico ser um protagonista activo no espaço que o rodeia, ser-lhe-á no entanto impossível ter o domínio do espaço/labirinto na sua globalidade, uma vez que este é definido e redefinido pela actuação simultânea e contínua de todos os seus habitantes). No entanto, a questão que se coloca nesta altura é se o novo babilónico irá em algum instante necessitar de deslocar-se a um local específico. Na minha opinião há vários aspectos conclusivos:

por um lado temos a própria descrição do sistema Novo Babilónico - as vias para automóveis e comboios de alta-velocidade no nível inferior e as pistas aéreas nas coberturas constituem todo um sistema de deslocação rápida e eficiente, o pressupõe desde já alguma intencionalidade; por outro, temos a própria necessidade que o *homo ludens* sem dúvida terá, em se alhear do labirinto onde vive.

O risco de desintegração do indivíduo sujeito a uma deriva demasiado alargada, como denunciado por Chtcheglov no seu artigo “Lettres de Loin,”⁶⁴ foi também levado em conta por Constant que equipou os sectores da sua cidade com hotéis, que serviriam como locais de descanso “onde o jogo incessante e a absorção labiríntica poderiam ser suspensos momentaneamente.”⁶⁵ O novo babilónico terá assim a meu ver a precisão de em algumas ocasiões se deslocar a um local específico. E não apenas por razões de primeira necessidade como neste caso, mas também por razões de natureza social (encontrar-se com alguém conhecido), ou até mesmo de natureza situacionista (como tomar parte de qualquer *happening* ou situação de interesse pessoal que se encontra a decorrer num local preciso).

Chegados à conclusão de que mesmo o novo babilónico procuraria, se bem que esporadicamente, atingir um ponto espacial específico, como faria então para orientar-se num labirinto que se encontra em constante movimento?

Aparentemente, a única solução seria talvez algo similar ao que foi utilizado no *Blur Pavillion*⁶⁶ de Diller + Scofidio onde o visitante, submerso na névoa de água nebulizada, se encontrava dotado de um engenhoso sistema de navegação integrado no impermeável que lhe era fornecido à entrada, tornando-o num ponto de referência permanente. O edifício, através da transmissão sem fios, conseguia desta forma reconhecer em qualquer instante o corpo do navegador, fornecendo-lhe pistas sonoras que o levavam a seguir eixos invisíveis e imateriais, compensando assim a sua falta de visão⁶⁷ – um fio-de-ariane virtual. De uma forma similar, com a actual tecnologia *wireless* aplicada aos sistemas de localização global (GPS), a orientação no labirinto em movimento Novo Babilónico poderia então tornar-se numa realidade.⁶⁸



75. Diller + Scofidio, Fotografia do interior do *Blur Building*, Yverdon-Les-Bains, Expo 2002.

O conceito de mobilidade encontra-se, como vimos, profundamente imbuído em todo o projecto de Constant, e aqui não são apenas as pessoas que se deslocam, mas também o espaço em si se encontra em constante movimento. O que é proposto aos seus habitantes é uma viagem por um mundo em permanente mutação.

Aqui surge no entanto um paradoxo, pois o *homo ludens* apesar de ser livre de se deslocar por toda a parte, não necessita verdadeiramente de fazê-lo uma vez que tudo se move à sua volta.⁶⁹ Este sedutor efeito caleidoscópico que Constant nos transmite através das suas vistas fantásticas do interior Novo Babilónico, não constituirá ele próprio um convite à sedentarização num mundo que se pretende nómada? Não será esta uma espécie de falsa mobilidade igual à que encontramos hoje em dia com a Internet, onde qualquer um se pode deslocar continuamente pelo ciberespaço sem nunca sair realmente do mesmo sítio?⁷⁰



76. Giovanbattista Piranesi, *Carceri d'invenzione XIV*, Gravura, 1745.



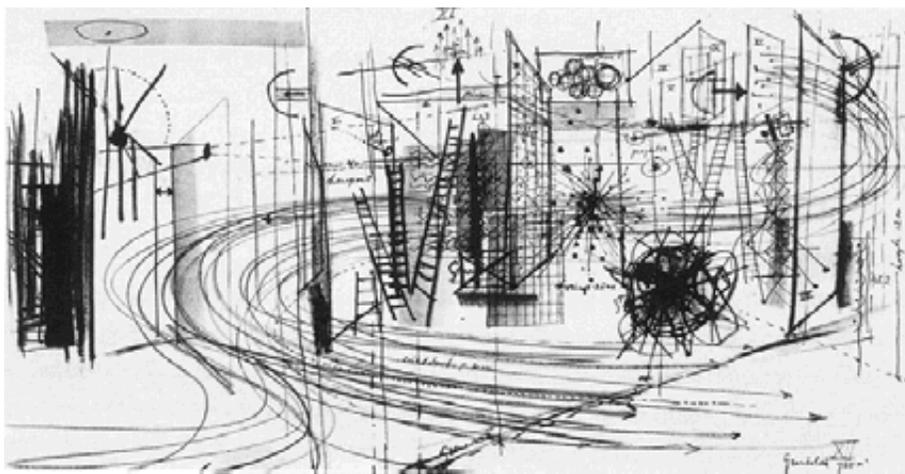
77. Constant Nieuwenhuis, *Nova Babilônia*, Aguarela, 1967.

Este último aspecto talvez faça algum sentido, se pensarmos que o próprio espaço Novo Babilónico possa estar também ele situado algures entre o real e o virtual. Uma vez que no labirinto dinâmico cada espaço é temporário, este nunca se poderá tornar numa referência para os seus utilizadores. Gera-se assim, psicologicamente, um espaço que é muito maior do que o espaço real;⁷¹ uma espécie de mundo ilusório, entre o concreto e o imaginado.

Esta progressiva desmaterialização da arquitectura acaba, em última análise, por ilustrar a própria maneira como Constant apresenta o seu trabalho. Apesar de chegar

mesmo a um certo grau de pormenorização,⁷² a Nova Babilónia tenta sobretudo estabelecer uma *framework* ou um esquema de actuação geral e não um projecto definitivo.⁷³ Constant, através das suas maquetas e desenhos, procura demonstrar não aquilo que será a cidade do futuro, mas antes aquilo que poderá ser - janelas para possíveis configurações baseadas numa teoria comum, e de acordo com as técnicas e materiais do seu tempo. Daí que me pareça talvez pretenciosa a severa crítica que por vezes se faz a este trabalho dentro do meio da arquitectura,⁷⁴ onde é acusada sobretudo pela sua falta de seriedade, baseada precisamente nesta falsa assunção de que Constant pretendia definir algo específico em termos projectuais; fazer o trabalho do arquitecto.

O maior atributo da Nova Babilónia reside assim no seu próprio estado irresoluto. A cidade constitui ultimamente um mero diagrama,⁷⁵ uma representação impossível da própria mobilidade que a define, mas capaz no entanto de estimular novas e contínuas propostas e de gerar ao seu redor uma discussão infinita e intemporal. Tal como Mark Wigley muito correctamente assinalou: “*Constant designed a provocation rather than a city.*”⁷⁶



78. Constant Nieuwenhuis, *Nova Babilónia*, Litografia, 1963.

6-Brick Country House, 1924.

Contexto

A *brick house* é um projecto para uma casa de campo que surge integrado num grupo de outros trabalhos experimentais desenvolvidos por Mies van der Rohe entre 1919 e 1924.

Estávamos então no período entre-guerras, numa Alemanha imersa numa série de profundas revoluções políticas, sociais e artísticas. Depois do isolamento marcado pelos anos de guerra, começava finalmente a chegar à Alemanha todo um fluxo de novas ideias vindas da França, Holanda e Rússia, respeitantes essencialmente a “diferentes aspectos do novo movimento Cubista.”¹ Estes distintos movimentos artísticos, entre os quais o Purismo, o *De Stijl* e o Construtivismo e Suprematismo Russos, acabariam inevitavelmente por exercer influência no próprio campo da arquitectura que era considerada como a mais social das artes e portanto aquela que também assumiria uma maior responsabilidade enquanto veículo dos novos ideais.²

A actividade de Mies durante este período reflecte isso mesmo. Para além de se encontrar ligado à revista *G*,³ Mies pertencia também ao *Novembergruppe*⁴ onde era responsável pela secção de arquitectura. Este grupo fora formado essencialmente para propagandar a arte moderna na Alemanha, e para tal organizava uma série de exposições anuais onde convergiam alguns dos artistas mais progressivos da altura e das mais distintas áreas.

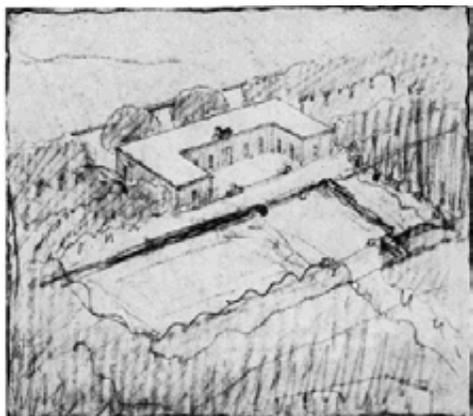
Seria precisamente nestas exposições que Mies apresentaria pela primeira vez ao público o conjunto de 5 projectos que, pelo seu carácter extremamente inovador, acabariam por catapultá-lo para a frente da vanguarda da arquitectura dos anos 20. Entre esses trabalhos estavam então as famosas torres de vidro,⁵ o edifício de escritórios em betão,⁶ e finalmente os dois projectos para casas de campo (uma em betão e a outra em tijolo) onde Mies para além de explorar as características dos diferentes materiais procurava também “testar várias formas de criar transições entre o espaço interior e exterior.”⁷

Estas duas casas destinar-se-iam supostamente ao próprio arquitecto,⁸ e apesar de não se poder ter a certeza da intenção de Mies em realmente construí-las, sabe-se pelo menos que nesta altura tentou por várias vezes (e sem sucesso) comprar um

terreno em Potsdam nos arredores de Berlim- o mesmo local onde alguns anos antes, em 1914, havia já pensado construir uma casa para ele próprio. No caso da labiríntica casa-de-tijolo, o local para a qual estaria destinada (Neubabelsberg) encontra-se mesmo especificado no canto superior esquerdo da planta original,⁹ o que nos leva a considerar que existiria de facto uma motivação real por trás de um projecto que foi tantas vezes descartado como puramente teórico ou até mesmo utópico.¹⁰

Algo perfeitamente consensual será no entanto a importância charneira deste conjunto de trabalhos no percurso de Mies. Para além de constituírem uma ruptura radical com o passado onde trabalhara de forma ainda bastante conservadora, estes representam também um novo começo ao cristalizarem uma série de importantes conceitos que seriam desenvolvidos na sua obra posterior, e que acabariam inevitavelmente por se tornar temas correntes da então emergente arquitectura modernista.¹¹

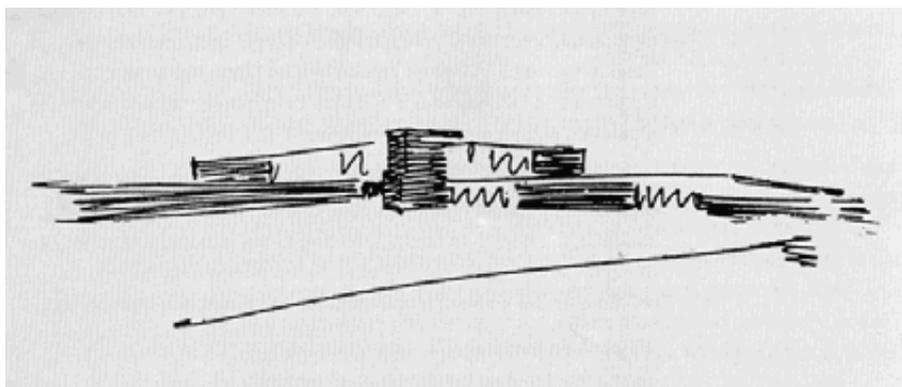
O labiríntico plano da casa-de-tijolo resultaria, como iremos ver de seguida, precisamente desta busca por uma nova espacialidade –uma que se adequasse ao estilo de vida do “Novo Homem” aclamado pela era moderna.¹²



79. Mies van der Rohe, *Casa para o arquitecto*, Potsdam, 1914.



80. Wolf Tegethoff, *Detalhe de um mapa de Potsdam*, 1910. Os triângulos a preto indicam as possíveis localizações para as casas de campo de betão e de tijolo.



81. Mies van der Rohe, Desenho da *Brick Country House*, Catálogo da Exposição de Berlim, 1924.

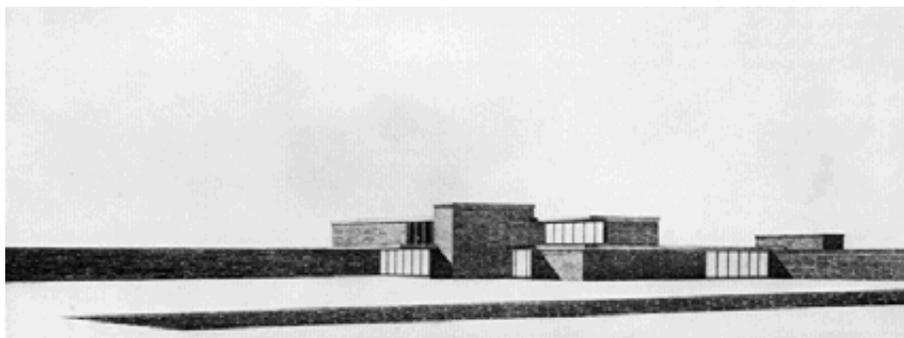
Forma

“Subindo colinas arenosas, haviam chegado ao labirinto. Este, de perto, pareceu-lhes uma direita e quase interminável parede, de tijolos sem reboco, pouco mais alta que um homem.” –Jorge Luis Borges¹³

Deste projecto existem apenas 3 desenhos originais¹⁴ e será a partir deles que procuraremos, na medida do possível, reconstituir a imagem do labirinto.

Começaremos então pelo *croquis* que foi pela primeira vez publicado no catálogo da Exposição de Arte de Berlim em 1924, e que só recentemente voltou a aparecer no livro de Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe on the Building Art*. Nele encontramos representado aquilo que será uma perspectiva de um edifício, isolado, composto por uma massa de cheios e vazios que se acentua verticalmente na zona central espalhando-se para os lados de maneira aparentemente indefinida. Os vazios encontram-se rabiscados com uma trama ondulada, o que nos leva a presumir que talvez se tratem de superfícies envidraçadas. Os cheios são formados por uma trama rectilínea produzida pela sucessão de linhas horizontais, talvez aludindo às fileiras de tijolo. A acentuação horizontal é de resto uma característica comum na arquitectura de Mies, produzindo neste caso um efeito visual dinâmico que permite “coser” o conjunto disperso de planos e volumes num corpo unificado.

Existe apenas um elemento aparentemente desarticulado nesta imagem: uma marcação oblíqua na parte inferior que parece delimitar o espaço do edifício do seu suposto observador. Passemos então para a próxima imagem.

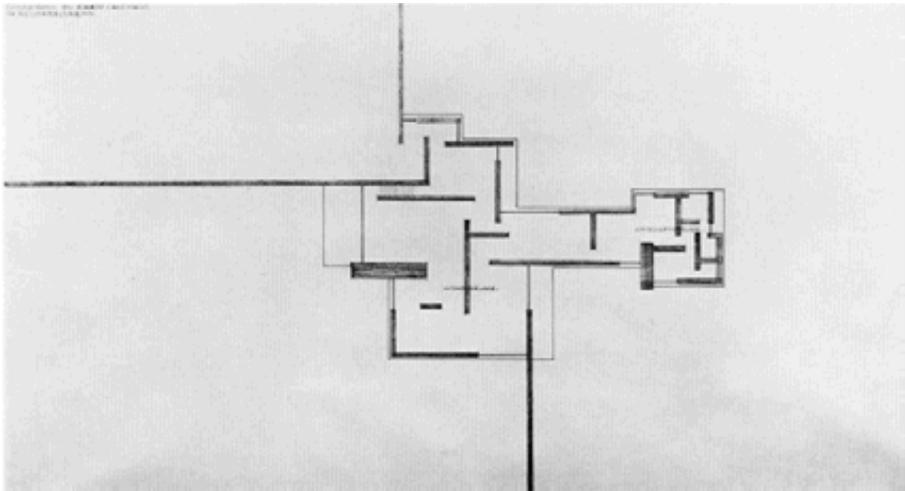


82. Mies van der Rohe, Perspectiva exterior da *Brick Country House*, 1924.

Nesta perspectiva cónica do edifício encontramos confirmadas algumas das nossas suspeitas iniciais, nomeadamente em relação à questão da referida demarcação espacial que adquire aqui uma dimensão mais concreta. A simples linha tornou-se num plano, mais precisamente num muro de contenção também ele de tijolo, que cria uma espécie de pódio no qual está assente a casa propriamente dita. Este acto de colocar o edifício num plano separado, e que Mies repetirá recorrentemente em outras obras como o pavilhão de Barcelona ou a casa Farnsworth, constitui um motivo tipicamente Schinkeliano e pretende basicamente estabelecer uma separação entre a arte e a vida; entre o objecto arquitectónico e a realidade do espectador.¹⁵ Tal como na perspectiva da casa-de-tijolo, em qualquer perspectiva de Schinkel encontramos também essa divisão marcada por um acidente ou discontinuidade no terreno, que tanto pode ser “um canal como uma balastrada, uma fila de árvores ou um simples declive.”¹⁶ A base que é formada nunca surge no entanto perfeitamente delimitada, mas antes instável e erosionada, da mesma maneira como Mies na sua perspectiva deliberadamente cortou o final do muro impedindo-o assim de atravessar a imagem em toda a sua largura.¹⁷ A perda de gravidade aqui gerada é de resto acentuada pela própria forma do edifício, composto por um jogo abstracto de volumes cheios e vazios que não lhe permitem assentar completamente no solo.

Esta aparente fragilidade e o distanciamento em relação ao espectador conferem à casa-de-tijolo uma dimensão eminentemente teatral,¹⁸ dimensão essa que é no entanto contestada pela sua própria massividade. Mesmo as amplas aberturas envidraçadas não conseguem (nem a meu ver pretendem) reproduzir fenestração, funcionando antes como espaços de articulação entre os diferentes volumes de tijolo. O

próprio desenho não parece também indicar qualquer tipo de transparência por parte destas membranas - estão seriam utilizadas por Mies sobretudo como superfícies reflectoras que negam ao espectador qualquer informação acerca do que se passará do outro lado.¹⁹ O aspecto exterior da casa de tijolo é assim o de uma carapaça protectora, que encerra no seu interior um espaço igualmente confuso e misterioso. Que haverá do outro lado do espelho?



83. Mies van der Rohe, Planta da *Brick Country House*, 1924.

Ao olharmos para a respectiva planta, sentiremos desde logo um enorme contraste com a imagem que acabámos de ver anteriormente. O que parecia ser uma estrutura volumétrica maciça, fechada sobre si mesma, revela-se ser no seu interior um espaço linear aberto e contínuo, definido por planos soltos que se combinam entre si de forma aparentemente aleatória e fragmentada.²⁰ Apesar de regido por um claro princípio de ortogonalidade, o espaço fica assim irremediavelmente dividido de forma confusa e labiríntica. Esses planos possuem também eles um carácter ilusório: podem ser à vez muro, parede ou divisória, grandes ou pequenos, de tijolo ou de vidro, estruturais ou não. Três deles adquiriram dimensões exageradas disparando para

fora da composição até atingirem os limites da folha e continuando ainda na nossa imaginação. O espaço exterior fica assim também ele igualmente dividido, esquadreado, em distintas áreas ou pátios incomunicáveis entre si, cada um deles associado a um espaço ou grupo de espaços específicos da casa.

Existem outros dois elementos que se destacam deste grupo, essencialmente pela sua espessura mais generosa, que aparentemente resultará do facto de neles se encontrarem embutidas as lareiras da casa.²¹ Em termos compositivos, estes dois volumes desempenham um papel importantíssimo ao funcionarem como focos geradores de energia espacial centrípeta segundo a qual se dispõem as várias divisórias que estruturam o espaço interior- poder-se-ia mesmo afirmar que eles possuem uma carga contrária à das paredes da casa, que se vêm inevitavelmente atraídas pelo seu magnetismo. O plano final é assim em grande medida uma suspensão -uma pausa neste eminente movimento de implosão.

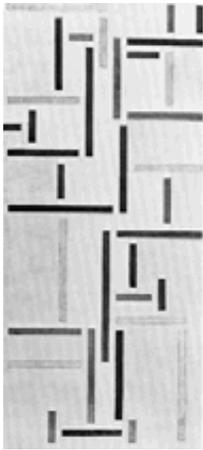
Por outro lado, a colocação espacial destes dois elementos, corresponde também aos dois espaços funcionais que Mies cuidadosamente assinala na planta como *Wohnräume* (zona de estar) e *Wirtschaftsräume* (zona de serviço), e cuja importância se reflecte nas suas dimensões diferenciadas. O piso térreo pode ser assim basicamente dividido segundo estas duas áreas, cada uma com a sua própria gravidade, e ligadas simbioticamente através de um elemento transversal que mantém o conjunto unido sobre uma tensão dinâmica.

Uma tentativa de visualizar este conceito será talvez em imaginar o edifício como um núcleo fixo no centro do espaço definido pela folha através das 3 linhas que dele emanam, e do qual se tenta desprender uma pequena parte (a zona de serviço) sem no entanto chegar a libertar-se completamente. Apesar de tensionado, este corpo biforme encontra-se temporariamente estabilizado pelas duas unidades-lareira que o ancoram firmemente ao solo e o impedem de desagregar-se.

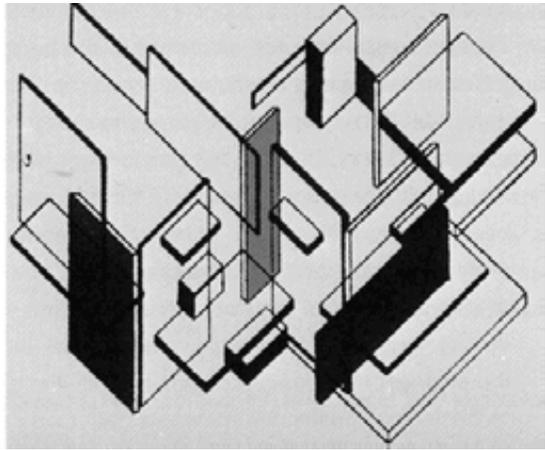
Sobre este nível existiria ainda um outro e do qual infelizmente não existem nenhuns planos conhecidos. Através do estudo da perspectiva, podemos apenas concluir que este se encontraria sobre o núcleo central da casa e orientado perpendicularmente ao volume da lareira.

Ao observarmos agora esta planta de uma forma mais geral, torna-se evidente a sua relação com o tipo de composições neoplasticistas especialmente na forma em como Mies dissolve os volumes da casa num sistema ortogonal de planos intersectantes no espaço. A sua forma aberta e geometricamente depurada far-nos-à talvez lembrar o quadro “Dança Russa” de Theo van Doesburg de 1918, ou a relação dinâmica e as-

simétrica dos seus diagramas espaciais para uma casa.²² Convém no entanto desde já sublinhar, que se bem que Mies estivesse neste caso a utilizar os instrumentos próprios da representação neoplasticista, tal influência se encontra confinada a esse nível mais técnico e gráfico.²³ A forma da casa-de-tijolo não pode ser assim interpretada como o mero resultado da apropriação de um estilo ou gosto específicos, mas antes como um desenvolvimento paralelo e original expresso numa linguagem semelhante, universal.



84. Theo van Doesburg, *Ritmo de uma Dança Russa*, 1918.



85. Cornelis van Eesteren e Theo van Doesburg, *Maison Particulière*, 1923.

Para Mies, a forma nunca é o objectivo mas antes o resultado de todo um processo projectual baseado no rigor construtivo e na clareza estrutural. Esta noção adquire aqui uma especial importância se atentarmos que o próprio material em que se encontra construída, o tijolo, determinaria em grande medida a sua forma.²⁴

O material enquanto essência ou ponto de partida para a própria arquitectura, é de resto a mensagem que pretendem transmitir os desenhos de Werner Blaser publicados em 65, onde encontramos representados vários pormenores dos diferentes tipos de muros de tijolo que Mies supostamente concebera para este projecto.²⁵ Segundo Blaser, a planta da casa encontra-se também ela baseada nas dimensões do tijolo, ao definirem o módulo segundo o qual são desenhados os planos das paredes e se compõe o espaço interior.²⁶

Este tipo de honestidade construtiva faz-se sentir não apenas a um nível compositivo mas também estrutural. Os dois estão interligados, forma e estrutura, uma vez que são as próprias paredes de tijolo que suportam a cobertura do edifício. A casa é então um esqueleto- esse esqueleto é também um labirinto. (forma=estrutura=labirinto)



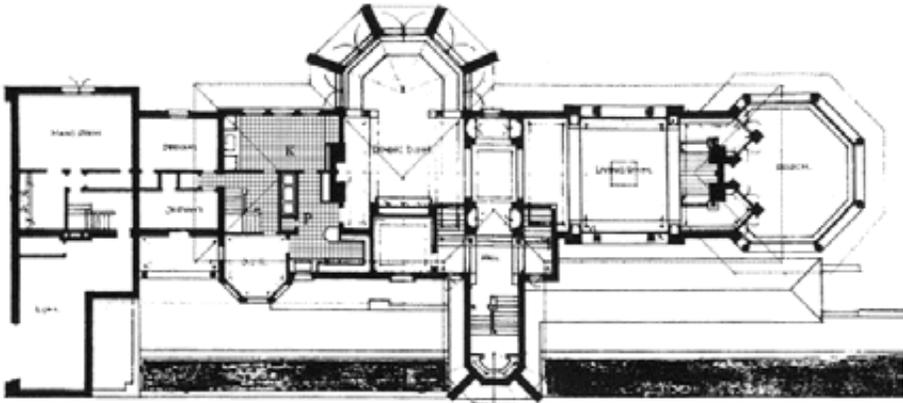
86. Mies van der Rohe a desenhar, Fotografia, 1928.

Espaço

“In the ground plan of this house, I have abandoned the usual concept of enclosed rooms and striven for a series of spatial effects rather than a row of individual rooms. The wall loses its enclosing character and serves only to articulate the house organism.” -Mies van der Rohe²⁷

Como podemos deprender do capítulo anterior, o tipo de composição depurativa que Mies utilizou para conceber o seu projecto acabou por gerar no seu interior um espaço tipo labiríntico.²⁸ Baseada no simples contacto entre peças verticais, o conceito tradicional de casa foi aqui estilizado, explodido, reproduzindo um tipo de espacialidade que não se encontra mais confinada à simples divisão. A obra de Frank Lloyd Wright surge então neste ponto como uma influência incontornável, uma vez que seria este o mesmo princípio dinâmico que aparecera formulado já uma

década antes nas suas famosas *prairie houses*.²⁹ Nelas, as fronteiras claras que contêm o espaço foram igualmente dissolvidas, permitindo-o assim fluir ininterruptamente pelo seu interior e derramar-se sobre a paisagem circundante.



87. Frank Lloyd Wright, Planta piso da casa Husser, Chicago, 1899.

No entanto, apesar de podermos considerar a casa-de-tijolo de Mies como um claro “exercício wrightiano,”³⁰ temos também de estar conscientes da sua própria originalidade.³¹ Enquanto que nas casas de Wright é o espaço que se encontra em movimento pelo seu interior, no projecto de Mies passa-se justamente o contrário - aqui são os cheios representados pelos planos das paredes que crescem e se dilatam, fluindo dinamicamente sob a cobertura do edifício. Não podemos falar neste caso de continuidade espacial, uma vez que esses planos intersectantes funcionam também como lâminas que dividem virtualmente o espaço numa série de sub-espços bem definidos (as divisões virtuais).³² Apesar de abertos e em contacto permanente esses espaços encontram-se perfeitamente estáticos entre si, conferindo ao interior da casa um aspecto imóvel e vazio.³³ Peter Eisenman refere-se a este respeito acerca da “ausência de espaço” que caracteriza a planta de Mies.³⁴ No entanto, não é que o espaço em si não exista, simplesmente este não se encontra a circular - quem se movimenta neste caso, é o seu visitante.

O dinamismo das suas paredes convida-nos a deslizar de espaço em espaço pelo seu interior confuso e a perder-nos nas suas bifurcações.³⁵ À grelha dos espaços estáticos

sobrepõe-se então uma outra, de circulações, segundo a qual é realizado esse *travelling* fluído e contínuo que se vai constantemente desdobrando sobre si próprio e cruzando-se das formas mais variadas. A casa transforma-se toda ela num “*dwelling organism*”³⁶ - um organismo a ser percorrido e experienciado fisicamente pelo seu utilizador. Aí reside precisamente outra das suas qualidades labirínticas.

No entanto, apesar do nosso movimento constituir de facto a chave para tentar “reintegrar”³⁷ esse espaço, a verdade é que nunca lhe chegaremos a pertencer. Existe mesmo neste caso um forte sentido de exclusão: a casa e o seu visitante não se misturam, são entidades separadas, autónomas, independentes. Ao avançarmos de demarcação em demarcação, atravessamos sem permanecer esses espaços vazios que se sucedem ininterruptamente uns aos outros, levando-nos de novo a sítios que já visitámos anteriormente.³⁸ A ambiguidade espacial que também aqui sentimos, resulta precisamente deste ser um espaço que apesar de aparentemente aberto apenas se nos é revelado gradualmente, tal como um labirinto em cujas voltas, cortes e bifurcações se mantém intacto o *suspense* espacial.³⁹

À medida que a imagem do labirinto se começa a sobrepor cada vez mais àquela da casa de Mies, poderemos talvez questionar-nos neste ponto, se esse labirinto possuirá também ele um centro. Como vimos no capítulo anterior, a estrutura virtual responsável pela composição dos planos de tijolo está assente em dois eixos centrípetos coincidentes com os volumes das lareiras, pelo que será perfeitamente normal que esse mesmo esquema se repercuta a um nível espacial. No nosso deslocamento pelo seu interior labiríntico, poderemos então sentir também esse duplo sentido centrípeto que converge para os dois eixos energéticos da casa.

A oscilação entre ambos, acaba inevitavelmente por produzir uma destabilização espacial interna que em vez de resolver confunde, acentuando desta forma o seu carácter desorientante.

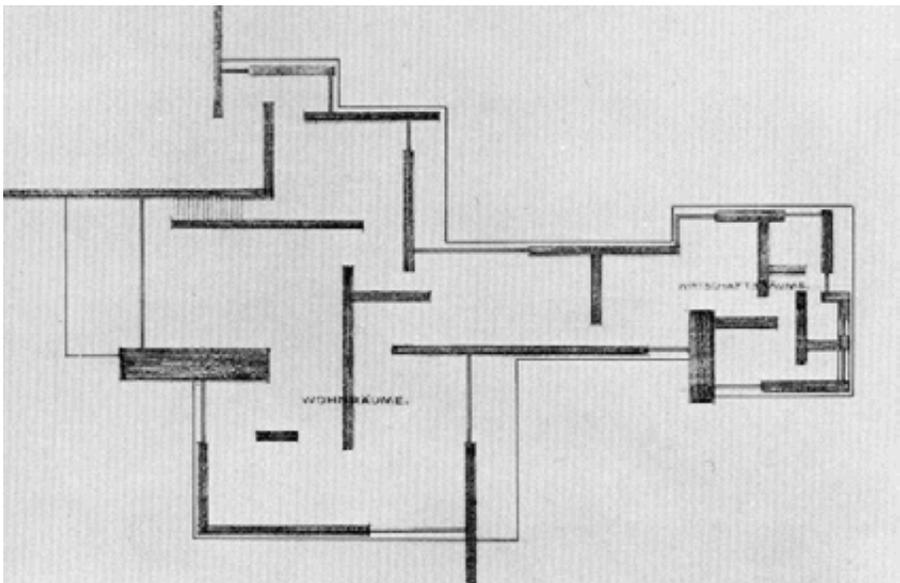
A noção de centro é desta forma erosionada não pela supressão do mesmo, mas através do seu desdobramento: o labirinto possui assim dois centros simétricos e opostos que curto-circuitam entre si.⁴⁰ O espaço da casa é um labirinto sem solução.

Função

“Lönnrot explorou a casa. Através de antessalas e galerias saiu para pátios iguais e repetidas vezes para o mesmo pátio. Subiu por escadas poeirentas e antecâmaras circulares; multiplicou-se infinitamente em espelhos opostos; cansou-se de abrir ou entreabrir janelas que lhe revelavam, lá fora, o mesmo desolado jardim a partir de várias alturas e vários ângulos;” –Jorge Luis Borges⁴¹

O que se pretende neste capítulo, é basicamente fazer o trabalho de detective ao tentar encontrar a saída ou saídas deste labirinto, usando isto como pretexto para ficar a saber mais acerca da distribuição funcional do seu espaço.

A casa de tijolo possui 15 superfícies envidraçadas na sua base, todas elas representadas da mesma forma, o que torna à partida impossível determinar com exactidão quais aquelas que possibilitariam realizar a transição entre o interior e o exterior do seu espaço. Existe no entanto uma excepção - uma abertura no canto superior esquerdo da imagem que aparentemente corresponderia também a uma superfície envidraçada mas que talvez por lapso terá ficado incompleta (da mesma forma que também a linha da cobertura desaparece misteriosamente neste ponto). A indecisão que aqui encontramos não é por si só uma prova suficiente de que esta constituiria de facto uma saída real, pelo que necessitamos de seguir mais adiante.



88. Mies van der Rohe, Planta da *Brick Country House*, Detalhe.

Como já foi referido, Mies divide claramente a casa em duas zonas principais: o núcleo maior da esquerda corresponde à zona de estar; o da direita à zona de serviço onde estariam localizadas a cozinha, lavandaria e outros arrumos. O espaço da cozinha é neste contexto dominante: a sua dimensão é maior e os restantes espaços mais pequenos encontram-se por norma associados a este. Segundo esta lógica, ao olharmos novamente para a planta podemos agora identificar aquele que seria muito provavelmente o espaço destinado à cozinha- a sua forma ziguezagueante faz a articulação entre o pequeno núcleo quadrado e o elemento longitudinal que conecta com a outra zona da casa. De todas as formas, sabemos agora que a entrada principal não se poderia encontrar nesta parte da casa e avançamos.

Saindo da cozinha entramos noutra espaço. Este possui uma bifurcação no lado oposto e uma superfície envidraçada no lado direito que surge na continuação do muro de tijolo. Independentemente da sua funcionalidade, que bem poderia ser a sala de jantar por exemplo, o facto desta peça possuir uma certa autonomia ou neutralidade em relação às duas partes da casa, tornam-na numa escolha possível para situar a entrada nobre do edifício. Surgem no entanto algumas incongruências: uma delas é a forma como o recorte da cobertura se desdobra sobre a abertura para o exterior, dando-lhe talvez um aspecto esteticamente errado enquanto entrada principal. Outra razão, é também o facto de que o espaço exterior para o qual se abre, se encontra associado com a zona de serviço que acabámos de visitar e separado do resto do perímetro exterior pelos 2 muros verticais que crescem a partir do núcleo central. Será então nessa outra parte da casa que se situará a entrada principal e não aqui.

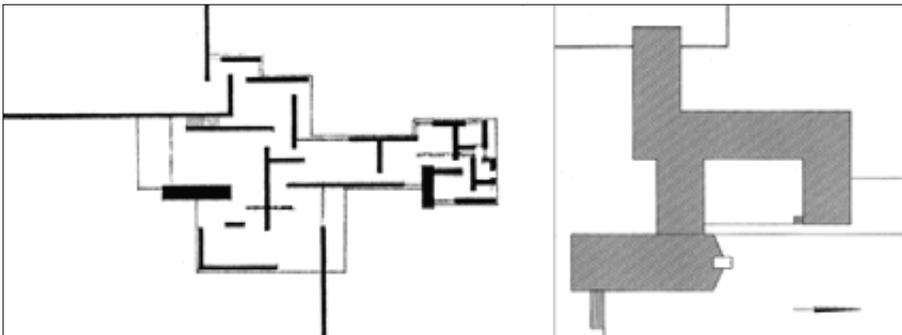
Se tentarmos decompor espacialmente o núcleo central, podemos verificar que este se encontra basicamente formado por uma série de espaços encadeados entre si com características muito diferentes, e que se podem agrupar segundo dois grupos principais consoante a sua escala.

Na parte inferior, esses espaços possuem dimensões amplas e abrem-se para o exterior de uma forma bastante generosa. O facto da lareira principal se encontrar também aqui incluída parece confirmar que estes espaços corresponderiam de facto às diferentes zonas de estar e às quais por norma nunca se acede directamente.

Na parte superior do núcleo central encontramos por sua vez uma sucessão de espaços mais pequenos e de carácter mais reservado, cuja escala se vai esmiuçando até à abertura que dá para o pátio no canto superior esquerdo da figura - a misteriosa abertura de que falámos inicialmente. O facto de todas as outras superfícies envidraçadas deste grupo se abrirem para o pátio de serviço nas traseiras da casa, deixam

esta abertura como a escolha mais provável para situar a entrada principal do edifício: a forma como mantém intacta a privacidade do espaço interior, a sua acentuação através do avanço da cobertura (que apesar de não se encontrar representado, podemos determinar segundo a perspectiva), assim como a sua posição no organismo da casa, parecem indicar isso mesmo. O espaço mais amplo a que se encontra imediatamente conectada, seria então uma espécie de *foyer* ou sala de recepção da casa.

Wolf Tegethoff na sua análise deste projecto⁴² terá chegado a esta mesma conclusão, baseando-se em parte na semelhança que este possui com a anterior *villa* de betão de Mies. Apesar de apresentarem conceitos completamente distintos, espaciais e construtivos, a estruturação funcional do espaço é idêntica em ambos: para a direita estende-se o corpo correspondente à área de serviço; para baixo as diferentes zonas de estar abertas para o jardim; para cima uma outra extensão mais pequena destina-se a estabelecer o contacto com o exterior. A entrada, far-se-á também neste caso a partir de um pátio rectangular situado no canto superior esquerdo da composição, de tal maneira que o próprio autor pensou que de facto ambos projectos se destinariam para um único e mesmo local.⁴³



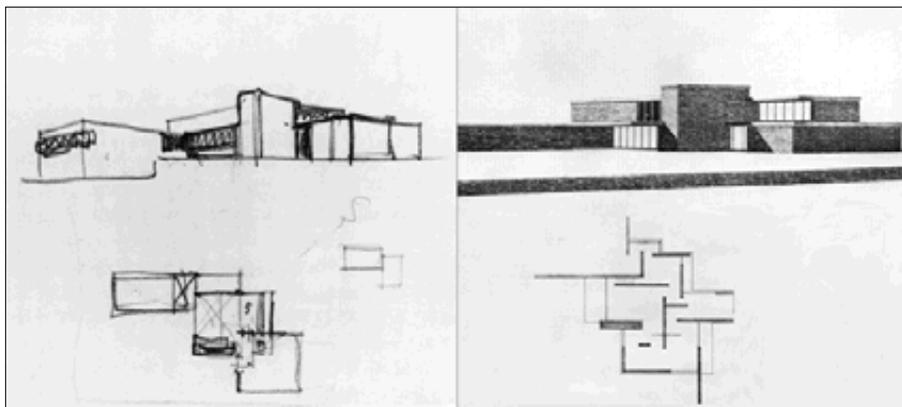
89. Montagem das plantas da casa de betão e de tijolo.

Descoberta a entrada principal do edifício, coloca-se agora a questão de existirem também outras saídas, nomeadamente para os outros dois pátios que todavia nos continuam inacessíveis. Analisando novamente a casa-de-betão, podemos identificar nesta uma entrada secundária na extremidade da zona de serviço, marcada por um recorte no canto do edifício visível na maquete. Esta situação repete-se de uma forma análoga na casa-de-tijolo: o núcleo quadrado da zona de serviço tem também um pequeno recorte dissimulado pela linha da cobertura que se mantém regular.

Desse espaço exterior existe uma pequena abertura que dá para o interior da casa-seguramente a entrada de serviço.⁴⁴

Existe ainda uma outra entrada/saída secundária possível de assinalar, e que Tegethoff aparentemente terá esquecido. Esta estabelece contacto com o único dos pátios que ainda não visitámos- o correspondente ao jardim situado no canto inferior esquerdo da imagem e para o qual se oferecem as amplas salas de estar que já referimos anteriormente.

Esta zona é composta basicamente por dois espaços principais: a sala da lareira e um outro espaço que fica na continuação deste, desdobrando-se em forma de L e levando-nos de novo para a peça longitudinal que conecta com a cozinha. Neste conjunto existe ainda um pequeno mas importante espaço que faz a articulação entre ambos, compreendido entre a parte de trás do volume da lareira e a pequena parede solta que divide a passagem em dois. Este espaço intersticial possui a sua própria abertura para o exterior, perpendicular à chaminé, e que constituirá a meu ver uma nova saída.

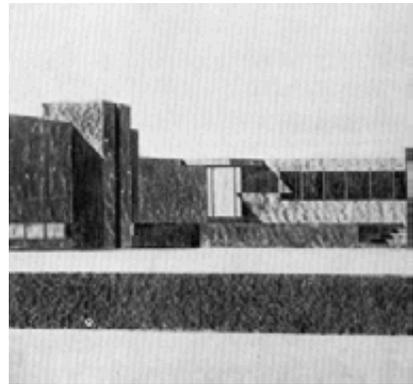


90. Montagem dos desenhos da *Dixel House* (1925) e da *Brick Country House* (1924).

Para justificar isto mesmo olhemos por exemplo para os desenhos iniciais da *Dixel House* de 1925, onde podemos encontrar uma situação semelhante. Mies faz aqui uma acentuação vertical utilizando o volume da chaminé, isolando-o (da mesma forma que na casa de tijolo) entre duas superfícies de vidro: uma janela comprida e uma outra mais pequena que Mies assinala em planta como sendo de facto uma entrada. Seguramente que tal não se tratará de mera coincidência, mas antes Mies a utilizar um método que já havia desenvolvido um ano antes na sua casa-de-tijolo.

Voltando novamente à perspectiva desta, podemos também reparar que na abertura que acabámos de identificar a moldura metálica do envidraçado não se encontra regular como em todas as restantes. Em vez disso a abertura divide-se em 3 partes: duas mais pequenas nos lados e uma mais larga na posição central. Coincidentemente, na perspectiva da casa-de-betão que também representa uma vista do jardim, encontramos uma abertura desenhada exactamente da mesma forma, e esta pelas fotografias da maquete podemos confirmar como sendo de facto uma entrada.

As portas estão abertas.



91. Detalhe da perspectiva da casa-de-betão.

Labirinto

Nos capítulos anteriores analisámos quais foram os motivos desenvolvidos por Mies na casa-de-tijolo que levaram ao aparecimento de um novo, e inevitavelmente labiríntico, conceito espacial. Vimos também como a acção de ambos (a parede como elemento compositivo independente, e o espaço aberto e intercomunicante) viria a introduzir uma série de ambiguidades no próprio espaço da casa.

Estas questões que Mies formulou aqui, constituem um protótipo. A casa-de-tijolo é na realidade um “laboratório experimental” de uma ideia, ou de uma série de ideias, que Mies iria desenvolver nos anos seguintes e que teriam a sua primeira materialização concreta no Pavilhão de Barcelona de 1929.⁴⁵ O que pretendo demonstrar neste capítulo é basicamente que o labirinto se tornou de facto uma realidade, e mais aterradora do que o que era proposto inicialmente.

A casa-de-tijolo nunca foi construída e para além disso, as próprias ideias que nela se encontravam formuladas foram mesmo postas de parte por Mies durante os projectos seguintes. O que terá levado então Mies a reconsiderar a sua proposta?

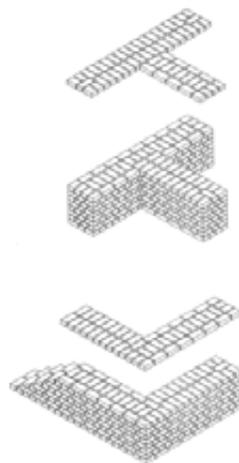
Creio antes de mais que essa questão está directamente relacionada com uma preocupação tecnológica.⁴⁶ Existem, como vimos anteriormente, várias contradições neste projecto e a mais relevante tem a ver precisamente com um dos elementos principais que constituem esta nova espacialidade. As paredes da casa são para Mies a unidade de desenho que dinamicamente divide o espaço. A aleatoriedade com que o fazem, tem a ver precisamente com o seu carácter fluído e dinâmico. Estes planos deslizam entre si, disparam para fora da casa em direcção à paisagem circundante, são rápidos e afiados. Tudo neles parece querer indicar essa sensação de leveza e indiferença em relação ao que os rodeia e à maneira em como se dispõem espacialmente. No entanto, esta noção é aqui puramente ilusória. A parede que quer evidentemente tornar-se livre e desaparecer, encontra-se aprisionada, esmagada, debaixo do plano horizontal da cobertura. Enquanto esta tiver de funcionar também como estrutura - como o tem num sistema de construtivo de alvenaria de tijolo- a ideia ou conceito que pretende transmitir cai inevitavelmente numa contradição. O problema da casa-de-tijolo é que era de tijolo.

Mies, apercebendo-se disto mesmo, tentou então solucionar o problema. Era necessário encontrar uma outra forma de construir.

No Pavilhão de Barcelona conseguiu-o: a estrutura do edifício é agora de aço, e suportada por uma trama de colunas cruciformes independentes que lhe permitem desligar-se das paredes que compõem o espaço. Estas, livres do seu fardo, podem finalmente deslizar debaixo da cobertura que anteriormente as aprisionava, de tal forma que a sua posição parece ser uma mera suspensão de um movimento que pode recomeçar a qualquer instante.

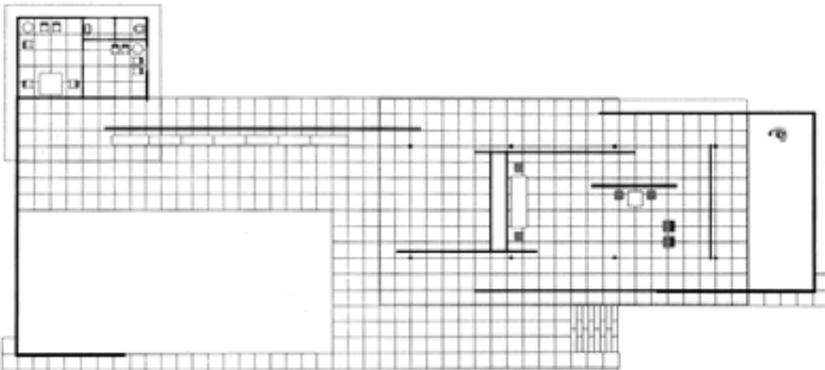


92. Fotografia tirada durante a construção do Pavilhão de Barcelona, 1929.



93. Werner Blaser, Pormenor das paredes da casa-de-tijolo.

A relação entre estas duas obras é também programática. O pavilhão procurava na realidade representar uma casa - a casa moderna alemã⁴⁷ - e se analisarmos a sua estruturação interior podemos de facto encontrar essa relação com a casa-de-tijolo: ambas se encontram divididas em dois núcleos correspondentes a diferentes áreas funcionais e unidos por um elemento transversal. Neste caso esse elemento é a faixa pavimentada compreendida entre o espelho de água e a vegetação exterior, na qual Mies colocou uma parede com um banco corrido que une as duas coberturas correspondentes à zona de estar e ao pequeno anexo de escritórios.



94. Mies van der Rohe, Planta do Pavilhão de Barcelona, 1929.

Podemos traçar também várias semelhanças entre a casa de tijolo e outras residências Miesianas, como é caso do tema dos muros projectantes para o exterior reproduzido na casa para a exposição de Berlim de 1931, ou da lareira enquanto eixo centrípeto de composição interna nas casas pátio desenvolvidas também durante essa década. De todas as formas, poder-se-á dizer que todas essas obras constituem variações do Pavilhão de Barcelona, de maneira que será nele que nos concentraremos de agora em diante para tentar fazer uma imagem mais real do labirinto. Temos também neste ponto que deixar de olhá-lo desde cima e realmente entrar nele.

Para Mies, o plano vertical é tão fugaz que não podemos entender uma obra por meramente olharmos para a planta do edifício. A horizontalidade é que comanda - isso já tínhamos visto afirmado nas torres de vidro ou no edifício de escritórios em betão.

Os planos verticais que constituem as paredes do edifício, pelo seu carácter transitório, são sempre secundários. A sua forma não é determinante. Como tal o que assistimos no Pavilhão de Barcelona é, para além da autonomização desses elementos verticais, a uma redução real da sua importância.

Mies faz isso de duas formas: reduzindo a espessura desses elementos e, mais importante ainda, revestindo-os de materiais reflectantes. As paredes de mármore polido do pavilhão produzem reflexos que juntamente com aqueles produzidos pelas outras superfícies envidraçadas acabam por as desmaterializar no meio deste espaço ilusório.

Aqui reside também outra noção importante: enquanto que as novas tecnologias tornaram de facto o labirinto numa realidade, a utilização dos novos e sofisticados materiais iriam por outro lado acentuar o seu carácter confuso e desorientante. O jogo de reflexos gerado é intensificador da experiência labiríntica.



95. Mies van der Rohe, Fotografia do interior do Pavilhão de Barcelona, 1929.

Na casa-de-tijolo, as únicas superfícies possíveis de criar tais reflexos eram os grandes envidraçados que davam para o exterior. No entanto, este aspecto apenas funcionaria de fora para dentro uma vez que o interior da casa, pela sua composição, se encontraria normalmente mais escuro que o exterior. E mesmo quando isso fosse possível no sentido contrário, como por exemplo durante a noite, o afastamento entre as aberturas não permitiria de todas formas criar um jogo intenso como o que encontramos no Pavilhão de Barcelona.

Aqui não apenas os planos de vidro mas também as paredes, a água e as próprias colunas cromadas do pavilhão, produzem reflexos que desmaterializam os planos verticais, situando o edifício algures entre a fantasia e a realidade. A experiência labiríntica do seu interior é ainda agravada pelo facto de que essa paisagem virtual não se encontra estática, definida. O movimento da água e dos panos das bandeiras situadas no exterior do pavilhão funcionam neste caso como elementos perturbadores que a colocam em moção, tornando assim difícil ao espectador, imóvel, de entender completamente aquilo que vê e localizar a origem de cada reflexo. Este espaço ilusório, de engano, onde nem tudo o que vemos é necessariamente verdade, encontra-se talvez melhor descrito por Josep Quetglas no seu livro *O Horror Cristalizado*:

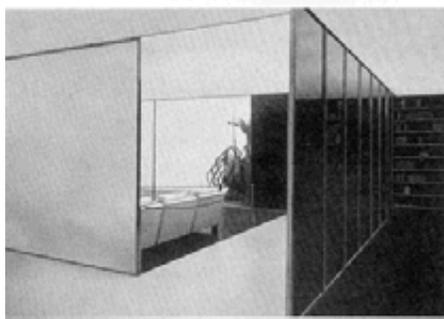
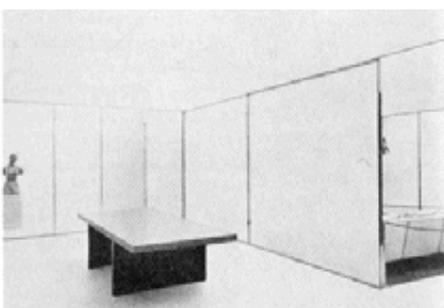
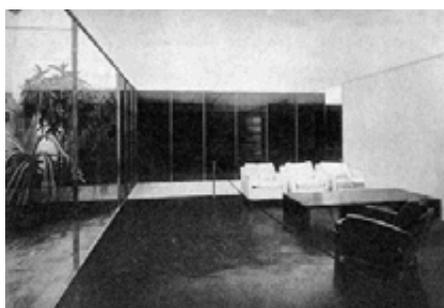
“El visitante ha entrado. Va cruzando por habitaciones vacías, de las que alguien parece acabado de salir; están sus muebles, ha dejado en súbita marcha las puertas abiertas, quizás por ellas el viento de verano arrastre ya alguna hoja. Entra en otro salón: la misma escena. Las perspectivas que ve emborronadas por las paredes le parecen fugas sin fin.

Ahora ya busca con apremio el centro de la casa. Recorre la secuencia de espacios segmentados, entra a veces en un mismo salón por distinto ángulo –que cree entonces reconocer, aunque quizás lo viera a través de un cristal, y no fuera el mismo, o fuera otro muy parecido, o sí fuera el mismo, o no entrara antes por ahí-. La salida de un invisible ocupante parece preceder siempre al visitante, que le sigue sus pasos sin nunca alcanzarle.

El ansioso laberinto sin objeto, la persecución impalpable acaba de pronto, cuando el visitante comprende, en un fulgor de lucidez, que está recordando algo que está sucediendo: quien ha salido, desorientado y errático, de cada habitación era él mismo, en el mismo momento de entrar: nadie puede dirigirse hacia un espejo sin que otro él mismo, su reflejo, desde el fondo del espejo, salga. Todo el Pabellón funciona como un enorme espejo virtual.”⁴⁸



96. Fotografias do Pavilhão de Barcelona, 1929.



97. Fotografias da Sala de Vidro, Estugarda, 1927.

O reflexo enquanto elemento construtivo⁴⁹ virtual, foi de resto o que Mies havia já explorado anteriormente na sua *Sala de Vidro* de 1927, realizada para a exposição da Werkbund em Estugarda. Neste caso, para uma sala rectangular e vazia, Mies procurou imediatamente introduzir um princípio dinâmico, recortando o espaço com biombos que forçavam o visitante a deslocar-se fluidamente pelo seu interior. A desorientação espacial era acentuada pelo facto de que esses ecrãs eram de diferentes tipos de vidro, produzindo uma série de transparências e reflexos que se sobrepuñham ao espaço real, confundindo-o. Neste local já não sabemos distinguir com clareza se o espaço que observamos se encontra isolado por vidros ou se apenas pelo seu reflexo. Como espectadores, tentamos instintivamente compreender o que vemos, desvendar os seus mistérios, saber o que se encontra do outro lado. A impossibilidade de estar em dois lugares ao mesmo tempo gera uma ansiedade que nunca será resolvida, pois ao deslocar-nos para um outro espaço a situação já mudou completamente. Os reflexos remetem-nos infinitamente para outros reflexos. Poderemos então dizer que, enquanto nos será possível com mais ou menos dificuldade entender finalmente o espaço físico do labirinto, nunca conseguiremos no entanto desvendar completamente essa sua outra componente virtual.

A insatisfação que aqui se gera é também acentuada pelo facto de que Mies isola propositadamente certas áreas do seu espaço, às quais nunca podemos fisicamente aceder. No caso da sala de vidro, temos por exemplo a pequena divisão rectangular onde se encontra encerrada uma estátua e para qual somos inevitavelmente atraídos. No pavilhão de Barcelona, temos também esse pequeno mas importante espaço encerrado por vidros brancos, que deixam transparecer uma luz misteriosa que nunca chegamos a descobrir de onde realmente vem.⁵⁰

O homem, enquanto habitante de um espaço, procura naturalmente compreendê-lo, torná-lo inteligível. Desta forma, podemos claramente entender os espelhos não apenas como meros elementos transformadores da realidade, mas também como instrumentos geradores de desejo.

Esta noção é particularmente interessante, porque acabaria inevitavelmente por colidir com a própria ideia de labirinto. Isto porque no labirinto, apesar de desorientados, estamos conscientes- de nós e do espaço que habitamos a um dado momento. O labirinto, mesmo com as suas inúmeras escolhas e trajectos possíveis, mesmo com as suas impossibilidades e com o todo o seu engano, é um espaço real, perceptível; existe um “permanecer” mesmo nesse errar sem trajecto.⁵¹ No entanto, no espaço de Mies passa-se uma coisa distinta. À medida que os vidros se vão enchendo de

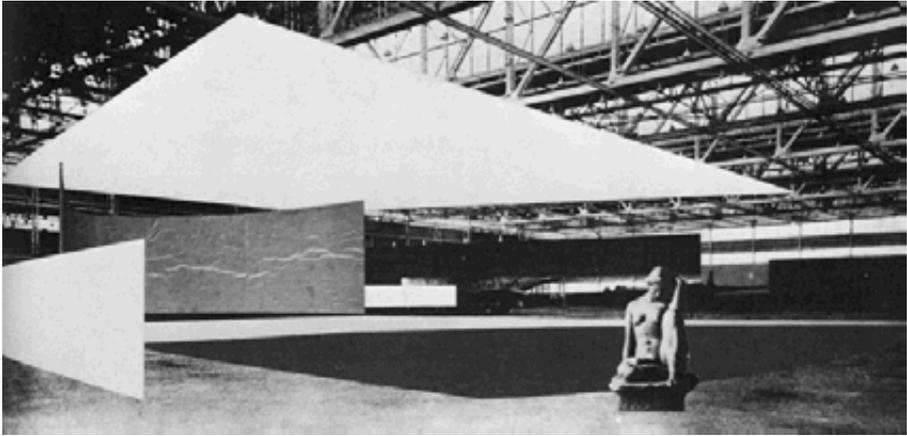
riquíssimos reflexos, o espaço onde nos encontramos vai-se esvaziando progressivamente até quase cessar de existir.⁵² O espaço onde queremos estar, ao qual queremos aceder, é sempre o outro e não este.

Ao nunca estarmos, a imagem do labirinto começa então também ela subitamente a desaparecer. E se realmente olharmos neste ponto para no que se tornaria o espaço Miesiano, se olharmos por exemplo para a casa Farnsworth, talvez isto comece a fazer algum sentido.

O que assistimos então nas obras posteriores de Mies será não apenas a uma desmaterialização do seu interior, mas também a um desaparecimento real da sua matéria até quase não restar nada mais que o espaço em si, esvaziado.

No “museu para uma pequena cidade” de 1942, desenvolvido já no contexto americano, podemos discernir esta transformação. Aqui, para além da parede de pedra utilizada para definir o pátio exterior e de algumas poucas e finíssimas partições que se encontram espalhadas pelo espaço interior, não existem outras superfícies capazes de dividir visualmente o espaço do museu. As próprias paredes que separam o exterior, foram também neste caso substituídas na sua totalidade por uma contínua superfície envidraçada, que apesar de encerrar, não consegue impedir o olhar de penetrar o edifício. Philip Johnson fala já aqui de uma “ausência de arquitectura,”⁵³ uma vez que neste museu as peças de arte possuem uma presença mais real, mais física, que a própria arquitectura do edifício. São elas que, juntamente com a paisagem exterior, dividem o espaço; são elas e não as paredes ou as colunas cruciformes os elementos verticais da própria arquitectura.

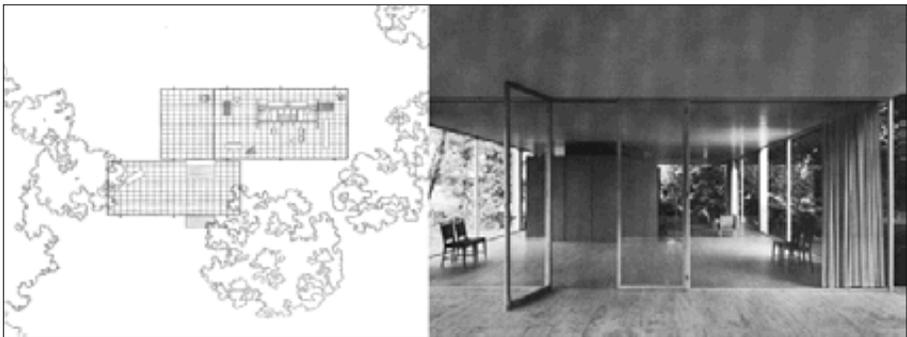




99. Mies van der Rohe, *Concert Hall*, Colagem, 1942.

Também no mesmo ano, Mies desenvolveria um projecto para uma sala de concertos onde a questão da abertura espacial e da composição por planos independentes, desenvolvida inicialmente na casa-de-tijolo, sofreria uma derradeira e última transformação antes do seu desaparecimento total. Aqui os elementos verticais, de tão insignificantes, de tão ligeiros, aparecem a flutuar no espaço, desligados não apenas do plano da cobertura mas também do próprio pavimento. O espaço comunica agora por todas as direcções- por cima, por baixo, pelos lados, todas as partes estão em permanente e múltiplo contacto.

Na casa Farnsworth terminada em 1951, do labirinto ficou apenas o vazio.



100. Mies van der Rohe, Planta da casa Farnsworth, 1951.

Domus Daedali

“Cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo o mal. Ouço os seus passos ou a sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente para recebê-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após outro caem sem que eu ensagunte as mãos. Onde caíram, ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras.” –Jorge Luis Borges⁵⁴

Gostaria apenas de concluir este *case study* com algumas considerações acerca da habitabilidade do espaço labiríntico, partindo para isso deste pequeno texto de Borges e tendo em conta alguns exemplos conhecidos.

Mitologicamente, o labirinto é a residência do Minotauro. Este vive no seu interior, deambulando pelas suas infinitas galerias e esperando que algo se passe -que algo vindo do exterior venha a perturbar o seu domínio. Só faz sentido viver no labirinto se algo se passar no seu espaço. Esta noção é desde já importante: o labirinto, para ser habitável, deve antes de mais ser permeável. Para além disso, podemos também concluir que quanto mais o for, mais estimulante será também o seu interior.

Não querendo seguramente aprisionar os seus habitantes, Mies procurou desde logo permitir o máximo de interferências com o mundo exterior. O labirinto de tijolo encontra-se todo ele aberto, podendo ser virtualmente penetrado de todas as direcções. No entanto aqui não é o exterior que entra dentro da casa, mas antes o seu habitante que captura visualmente a paisagem circundante. Os grandes envidraçados funcionam assim como ecrãs, que animam constantemente o interior da casa com imagens da acção que se passa lá fora. Esta interferência que torna possível a vida no labirinto é essencialmente virtual, de uma forma semelhante ao que faz a televisão no monótono interior de uma residência familiar.

“Ni el universo encerrado en sí mismo de la Ville Savoie ni el orgánico despararmarse de la casa Kaufmann. Se trata de otra estrategia totalmente distinta. La inicial concepción autista del objeto en el paisaje se somete a la energía que, incansablemente, dinamiza el interior.” -Ignasi de Solà-Morales⁵⁵

Retirado do contexto este pequeno parágrafo serviria para descrever perfeitamente a casa de Mies, no entanto aqui Solà-Morales refere-se a outra residência labiríntica- a casa de Luis Mateo em Maiorca. O que encontramos neste caso é precisamente essa tentativa de estabelecer um microcosmos interior de ambientes, vistas e sequências espaciais, que se relacionam permanentemente com a paisagem circundante. Esta proximidade é também acentuada através dos volumes que se projectam a partir do



101. Fotografias do interior da casa de Luis Mateo em Maiorca, 2001.

corpo central da casa e que, de uma forma similar ao que fazem os muros da casa de Mies, “anexam” o espaço exterior ao espaço da casa. Apenas uma fina membrana de vidro os separa. A interferência entre as duas esferas são múltiplas.

Procuremos agora o seu oposto. Uma casa, um labirinto, onde essas interferências ou permeabilidades são reduzidas drasticamente, ao ponto de este se assemelhar à mitológica prisão do Minotauro. Ela existe, e chama-se *Haus u r*.⁵⁶

Situada na pequena povoação de Rheydt na Alemanha, a *Haus u r* foi durante várias décadas a obra e residência permanente do seu próprio criador Gregor Schneider. Este polémico artista foi viver para esta casa durante os anos 80, e a partir daí iniciou um processo de transformação que todavia permanece inacabado. Através das contínuas e profundas remodelações interiores, o traçado da configuração inicial é hoje impossível de reconstituir- esta terá aparentemente desaparecido no meio do emaranhado de novas e estranhas divisões que surgem e voltam a desaparecer; perdida no meio deste intrincado labirinto de passagens, túneis e espaços intersticiais.⁵⁷

A profunda desorientação⁵⁸ espacial que daqui resulta é também acompanhada por uma forte sensação de claustrofobia uma vez que Gregor Schneider isola propositamente a casa do mundo exterior. Este por sua vez é simulado no interior através da utilização de luzes artificiais camufladas por trás de falsas aberturas, e de ventiladores que fazem o ar circular.⁵⁹ Tirando algumas poucas janelas que ainda deixam transparecer a luz do dia, (todas as outras foram cobertas, camufladas, pintadas), a única forma de contacto com o exterior é através da porta de entrada que dá para a rua Unterheydener, e pela qual entram os raros visitantes que Gregor Schneider convida para a sua casa. Estes constituem a única interferência, o único veículo de contaminação deste labirinto hermético e assustador⁶⁰ que só se mantêm vivo graças ao trabalho contínuo do seu ocupante.



102. Fotografias do interior da *Haus ur* de Gregor Schneider, 1996.

Voltemos agora de novo ao texto de Borges. A forma em como o Minotauro se serve dos cadáveres das vítimas para distinguir um espaço do outro possui em si implícita outra noção interessante. Esta tem a ver com a questão da diferenciação espacial.

O labirinto, para se tornar casa, não pode ser apenas percurso, as suas galerias têm de permitir a ocupação por parte do seu habitante nem que seja apenas momentaneamente (mesmo o Minotauro teria seguramente o seu recanto para dormir). Logicamente, este será então composto não por um espaço contínuo e confusamente uniforme, mas antes por uma série de espaços abertos e conectados entre si. Um "indefinível labirinto de espaços" é como Solà-Morales descreve a casa de Luis Mateo, e é também como de facto poderíamos descrever a casa de Mies.

Existem então aqui duas estruturas implícitas entre deslocar e estar, movimento e permanência, estruturas estas que podem estar sobrepostas ou separadas. Na casa-de-tijolo, vimos já anteriormente que apesar de independentes elas se encontram intimamente conectadas- não encontramos aqui corredores ou zonas apenas de circulação, uma vez que cada um dos espaços que compõem a casa encontra-se estático e possui identidade própria. O trajecto por este interior faz-se assim a deslizar por uma série de ambientes distintos, de espaço em espaço, de divisão em divisão, sendo precisamente essa diferenciação aquilo que permite ao labirinto de ser habitado.⁶¹

Para terminar, gostaria apenas agora de girar o prisma e concentrar-me não no labirinto em si, mas no seu habitante. A questão que prontamente se coloca é: até que ponto o labirinto é de facto confuso para aquele que o habita? Será que o compli-

cado interior da casa-de-tijolo não acabaria finalmente por se tornar familiar para o seu utilizador?

Esta pergunta far-nos-á talvez lembrar os estudos acerca da eficiência orientativa dos animais descritas no livro de W.H.Matthews, *Mazes and Labyrinths*. Nestas experiências era introduzido um rato num labirinto em cujo centro era colocado previamente um pouco de comida, e a finalidade consistia simplesmente em analisar o trajecto realizado por este até conseguir chegar à peça central, repetindo esta operação vezes consecutivas.⁶² O que foi observado é que o rato, de cada vez que era posto de novo no labirinto, enganava-se menos no seu trajecto até que ao fim de algumas vezes já o fazia segundo a rota mais directa possível.

Esta simples experiência dar-nos-á então seguramente a resposta à nossa pergunta: para o habitante do labirinto este deixa de ser ultimamente um lugar onde se pode perder, deixa de ser um verdadeiro labirinto. No entanto, temos também de estar cientes que o carácter desorientante do espaço labiríntico permanece, mesmo depois deste se tornar familiar. A insatisfação, a complexidade, a destabilização visual continuam presentes e seguramente influem, mesmo que apenas inconscientemente, no comportamento daqueles que o habitam.

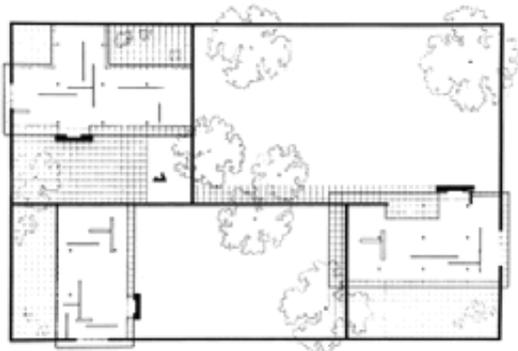
Para sair do labirinto, teremos necessariamente que encontrar a saída e não apenas tentar conhecê-lo.

103. Szymanski, "The Evolution of Efficiency in the Animal Kingdom," 1917.



FIGS. 149, 150 and 151.—Path of Rat in Labyrinth; three stages. (Szymanski.)

104. Mies van der Rohe, Planta de três casas-pátio, 1938.



III.PARTE

As meditações de Dédalo

“Space is real, for it seems to affect my senses long before my reason. The materiality of my body both coincides and struggles with the materiality of space. My body carries in itself spatial properties and spatial determination: up, down, right, left, symmetry, dissymmetry. It hears as much as it sees. Unfolding against the projections of reason, against the Absolute Truth, against the Pyramid, here is the Sensory Space, the Labyrinth, the Hole.” –Bernard Tschumi¹

7-O Espaço Labiríntico

Limite/Entrada

Como temos vindo a observar ao longo desta prova, o labirinto possui uma espacialidade própria que o distingue claramente de outros tipos de espaços. O facto de não existir uma verdadeira fórmula ou tipologia labiríntica, é sinal de que a sua forma não é nem nunca foi realmente determinante, e como tal deveremos sempre encarar a representação do labirinto como apenas aparente, relativa, incompleta.¹ A única constante, aquilo que verdadeiramente define o labirinto, é então o seu espaço cujas características procuraremos identificar ao longo deste capítulo. A própria palavra labirinto, mais do que nos remeter para um objecto concreto, para o “labirinto” em si, é sobretudo entendida enquanto metáfora dessa espacialidade confusa e desorientante que contesta violentamente a racionalidade do nosso quotidiano. O espaço labiríntico constitui um “outro,” é um “contra-espaço,” e como tal possui necessariamente um limite real que o separa deste mundo.

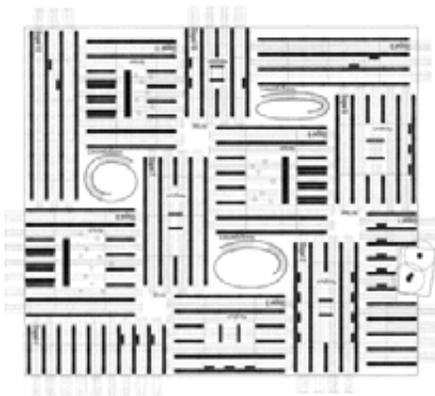
“Seen from inside the labyrinth, there exists an outside, something beyond its passages, rooms, and false pathways; a different reality, another world. Seen from this world, the labyrinth is counter-space, counter-time, counter-experience. The boundary, overcoming it, entering, and returning –or, penetrating, being captivated, dying, never returning, these are the points around which imagination of the labyrinth circles.”²

A noção de limite é desde já interessante. No entanto ele deve ser encarado apenas na sua estrita linearidade uma vez que o labirinto em si não possui um verdadeiro exterior, uma verdadeira fachada.³ Essa ausência, de que já falámos anteriormente em relação ao *Mundaneum* de Le Corbusier, encontramos-a talvez mais claramente ilustrada no Pavilhão Suíço para a *Expo* de Hannover (2000) do arquitecto Peter Zumthor.⁴ Ao observarmos a planta, podemos facilmente constatar que não existe neste caso uma estrutura envelope que cubra ou proteja o interior do edifício. A estrutura-base,⁵ composta por planos de madeira dispostos ortogonalmente entre si, mantém-se perfeitamente inalterada não existindo como tal diferenciação entre inte-

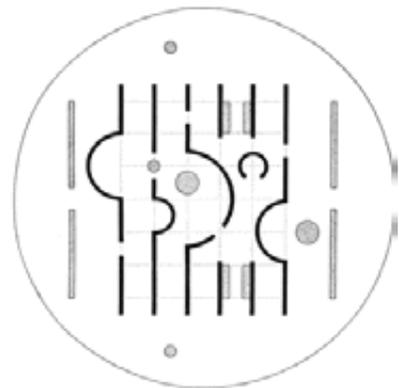
rior e exterior. O limite deste labirinto⁶ pode ser entendido como uma mera suspensão do movimento de expansão interno, de dentro para fora, movimento esse que poderia continuar indefinidamente.

Questionando-nos agora quanto ao porquê da falta de um exterior labiríntico, podemos simplesmente dizer que ela resulta de uma não-necessidade. O labirinto não necessita de um exterior uma vez que devido à sua natureza, o seu espaço pode ser interrompido e seccionado de qualquer forma sem perder essa qualidade protectora necessária à definição de uma “interioridade.” Paradoxalmente, esta fronteira invisível que aqui tentamos esboçar, consegue então manter perfeitamente intacta a intimidade daquilo que se passa do outro lado- mesmo ao debruçar-nos sobre a porta não podemos vislumbrar o labirinto na sua totalidade, não podemos percebê-lo de uma só vez. A vista que se nos oferece é sempre parcial, limitada, e como tal o *Swiss Sound Box*, mesmo com as suas 50 diferentes entradas, permanecerá sempre um mistério por desvendar. O significado do labirinto “reside exclusivamente na sua interioridade,” interioridade essa que nos é negada até ao momento em que realmente nele entramos.⁷

Curiosamente, encontramos esta mesma ideia explorada num outro pavilhão menos conhecido, realizado pelo arquitecto Holandês Aldo van Eyck entre 1965 e 66: o *Sonsbeek Garden Pavillion*.⁸ Este pequeno labirinto, apesar de completamente aberto em duas das suas extremidades, conseguia de todas as formas manter escondidas as pequenas esculturas que se destinava a albergar, confundindo o visitante e obrigando-o a entrar no seu interior.⁹



105. Peter Zumthor, Planta do *Swiss Sound Box*, Expo Hannover, 2000.



106. Aldo van Eyck, Planta do *Sonsbeek Garden Pavillion*, Arnheim, 1965-1966.



107. Fotomontagem: *Swiss Sound Box + Sonsbeek Garden Pavillion*.

O facto de existir sempre uma entrada é também um dado relevante pois apesar de se ocultar, de se esconder, o espaço labiríntico não é nem nunca poderá ser completamente fechado. Sem contágio exterior este deixaria pura e simplesmente de existir visto que a sua única finalidade consiste precisamente em ser percorrido, física ou mentalmente. A interpenetrabilidade terá de estar sempre assegurada, podendo neste caso apenas variar o número de entradas.¹⁰

Contrariamente ao jardim Zen, o labirinto, mesmo quando visto de um ponto de vista superior nunca é meramente contemplativo¹¹ - entender o seu espaço implica necessariamente penetrá-lo, percorrê-lo e logo voltar a sair. Aí reside também a sua fecundidade.

De forma a poder reproduzir-se o labirinto necessita então de ser sedutor. O seu espaço alimenta-se daqueles que nele entram, movidos pelo desejo de desvendar os seus mistérios.

“Il y a une très grande différence entre le rêve du mur qui barre la route et le rêve du labyrinthe où se présente toujours une fissure: la fissure est le début du rêve labyrinthique. La fissure est étroite, mais le rêveur s’y glisse. On peut même dire que dans le rêve toute fissure est une séduction de glissement, toute fissure est une sollicitation pour un rêve de labyrinthe.”¹²

Caminho

“Labyrinthine space is space where the future appears only in the threatening and unrepresentable guise of the unknown;” –Denis Hollier¹³

Ao iniciarmos a nossa jornada pelo interior labiríntico, notamos desde logo algo curioso: o seu espaço mantém-se tão indecifrável como dantes quando o observávamos desde fora. A sua natureza é de tal forma complexa que qualquer tentativa de o apreender rapidamente é-nos automaticamente negada.

Perante o desconhecido e com a falta de um ponto de vista totalitário, o sentimento que se instala prontamente no seu visitante é o de uma profunda desorientação. Ao não saber para onde caminhamos, distância, sentido e direcção perdem aqui todo o seu significado. Perante a necessidade de escolha, o rumo que tomamos torna-se indiferente, aleatório. A ambiguidade espacial resulta desta mesma indecisão: no labirinto qualquer caminho parece-nos possível, igual ao anterior, e como tal nunca sabemos por qual optar.¹⁴ O visitante avança hesitando¹⁵ tornando-se gradualmente prisioneiro do próprio caminho; perdendo-se até ao ponto de já nem saber se se encontra dentro ou fora, se as aberturas que tem de transpor são entradas ou saídas, se caminha em direcção ao exterior ou se pelo contrário se afunda cada vez mais nos seus meandros.¹⁶



108. Ed van der Elsken, Fotografia da exposição *Dylaby – dynamic labyrinth*, 1962.

O espaço labiríntico tem um efeito inebriante, psicotrópico.¹⁷ A sua estrutura é concebida precisamente para nos enganar e confundir. No seu interior nem tudo é o que parece, nem todos os caminhos levam necessariamente a algum lado. Frequentemente somos confrontados com um beco sem saída ou com qualquer obstáculo intransponível, e obrigados a retrair os nossos passos até à última bifurcação. O nosso movimento tortuoso reproduz os cortes, as indecisões, a sinuosidade desse espaço que não se deixa facilmente desvendar.

Entre a figura e a experiência do labirinto estabelece-se então um importante paradoxo: enquanto que visto de cima o labirinto é um lugar de conhecimento que se nos revela na sua totalidade, no seu interior encontramos-nos irremediavelmente “cegos.”¹⁸ A nossa percepção visual deste espaço é sempre parcial, fragmentada, e como tal somos forçados a desenvolver os nossos outros sentidos de maneira a captar o máximo de informação possível. Por outras palavras poderíamos dizer que o espectador, privado de uma leitura panóptica do espaço onde se encontra, é instantaneamente colocado em moção – o espectador passa a interveniente, a apreensão espacial realiza-se através de uma experiência directa e sensorial.¹⁹

O labirinto requer participação.²⁰

Esta obrigatoriedade, inerente a todo o espaço labiríntico, constitui sem dúvida uma das suas características mais interessantes e terá sido, para alguns arquitectos, o verdadeiro motivo por trás da utilização do dispositivo dedálico. Um desses casos é o *foyer* da Filarmónica de Hans Scharoun em Berlim (1963): o “efeito labiríntico”²¹ deste espaço, que contrasta com a ordenação assimétrica da sala de concertos, foi criado propositadamente pelo arquitecto de forma a relacionar a obra como o seu visitante. A finalidade era, através da limitação visual e da disposição irregular dos elementos de composição espacial (partições, escadarias, colunas, plataformas), obrigar o visitante, desorientado, a efectuar a interpretação do edifício através duma experiência perceptual interior:

*“While the observer in a space conforming to geometrical principles recognizes a form pre-existent in memory, and thereby familiar to him, a conception of Scharoun’s space only develops by momentary and successive experiences, while the observer moves within the space itself. He takes in only those parts of the space which his eyes see at any given moment. To get a concept of its entirety, he needs the aid of his memory. By reflection he actively takes part in the formation process of space.”*²²

No entanto, encontra-se aqui adjacente uma outra noção: a de que o espaço labiríntico, para além de se destinar a ser experienciado, é também um espaço que se completa no seu visitante. Tentar solucionar o labirinto desde o seu interior, é então como tentar resolver esse puzzle de “fragmentos” que vamos colecionando sensorialmente ao longo da nossa viagem, desempenhando a memória a este nível um papel fundamental pois será ela que nos permitirá juntar as peças e recriar, na medida do possível, a imagem do labirinto.

O espaço irresoluto, incompleto, constitui um desafio ao qual dificilmente podemos resistir. É esta a tentação do jogo labiríntico - uma tentação idêntica à que sentimos por exemplo ao olhar para os *Carceri* de Piranesi ou para a série *Micromegas* de Libeskind²³. Em ambos os casos, a desintegração da estruturalidade inicialmente evocada (através da violação perspéctica e da metamorfose formal), induz inevitavelmente o observador a reconstituir (e sem grande sucesso) essa unidade perdida.²⁴ Estes verdadeiros labirintos visuais, para além de nos deslumbrarem com a vertiginosidade desorientadora do seu espaço, colocam-nos desta forma um problema que é essencialmente um problema de montagem.

A relação que se estabelece entre o espaço labiríntico e o seu ocupante é como tal uma relação profundamente subjectiva.²⁵ Esse trabalho de montagem de que falávamos anteriormente é sempre um trabalho solitário: no labirinto estamos completamente sós, a nossa experiência é sempre única, pessoal. É a nós que cabe encontrar uma solução, e para tal não bastará apenas apurar os nossos sentidos- temos necessariamente de nos deslocar.



109. Fotografias do interior da Filarmónica de Berlim de Hans Scharoun, 1963.



110. Daniel Libeskind, *Moldoror's Equation*, "Micromegas: The Architecture of Endspace," 1979.

O labirinto implica movimento.²⁶ O seu espaço experimenta-se na forma de um percurso, físico e mental. Mesmo parados, já nos perguntamos o que haverá do outro lado daquela esquina, o que acontecerá ao cruzar aquela porta, janela, escadaria, divisão, corredor, passagem, ponte, túnel, telhado, varanda, salão... Através do nosso movimento os espaços multiplicam-se e repetem-se. Ao cruzá-los estamos a construir uma narrativa,²⁷ a desenrolar um fio condutor (um fio-de-ariane) que une esses espaços e que se pode prolongar indefinidamente ao entrelaçar-se vezes sem conta sobre si próprio. Através destes sucessivos *loops* o espaço labiríntico, apesar de fragmentado, parece-nos contínuo e assustadoramente infinito: cima, baixo, esquerda, direita - existe sempre uma direcção a tomar, um rumo a seguir. O espaço onde nos encontramos abre-se sempre para outros espaços, e isto sucessivamente até que por fim consigamos encontrar a saída.



111. M.C. Escher, *House of Stairs*,
Litografia, 1951.

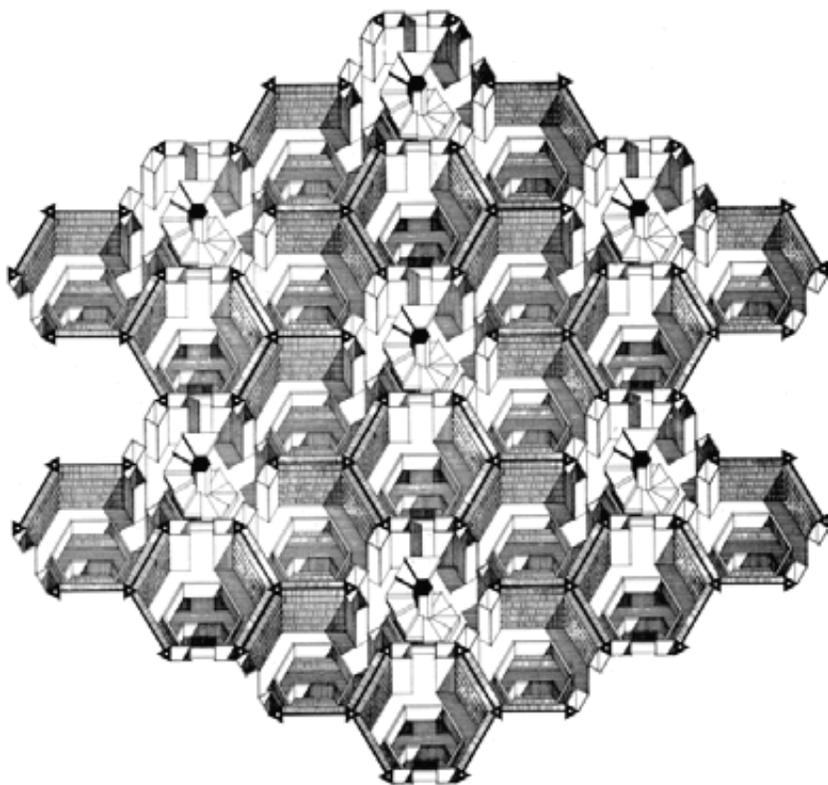


112. Giovanbattista Piranesi, *Carcere d'invenzione VII*,
Gravura, 1745.

Esta noção sequencial é então outra das características fundamentais do espaço labiríntico. No entanto, apesar da *promenade* labiríntica se encontrar normalmente associada à ideia de um espaço caótico, irregular, imprevisível, a verdade é que ela também se pode desenrolar num espaço baseado na simetria e na simples repetição²⁸ de elementos. A *villa rotunda* de Palladio é um desses casos, onde a repetição incessante de uma geometria rigorosamente definida e altamente racional, pode de facto tornar-se também ela paradoxalmente labiríntica. Este esquema pode ser levado a um extremo ao ponto do labirinto ser composto exclusivamente por uma unidade espacial base que se repete indefinidamente em todas as direcções. Lembremo-nos por exemplo do sistema de galerias hexagonais da Biblioteca de Babel descrita por Borges²⁹:

“O universo (a que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por parapeitos baixíssimos. De qualquer hexágono vêem-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte estantes, a cinco longas estantes por lado, cobrem todos os lados menos dois; a sua altura, que é a dos pisos, mal excede a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um estreito saguão, que vai desembocar noutra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do saguão há dois gabinetes minúsculos. Um permite dormir de pé; o outro, para satisfazer as necessidades finais. Por aí passa a escada em espiral, que se afunda e se eleva a perder de vista.”³⁰

A diferenciação espacial não é então fundamental para a constituição do labirinto. Na verdade, poderemos mesmo dizer que é quando ele é uniforme, multiplicado, que assume a sua forma mais assustadora. Quando os espaços que percorremos são todos iguais entre si, qualquer tentativa de referenciação torna-se simplesmente impossível.³¹ Neste caso nem sequer faz sentido tentar resolver o *puzzle* uma vez que cada peça de que dispomos é uma cópia da anterior. A desorientação dá então lugar à vertigem e rapidamente à loucura e ao desespero:³² o labirinto transforma-se numa terrível prisão perante a qual estamos completamente impotentes e indefesos.



113. Antonio Toca Fernandez,
Desenho da Biblioteca de Babel
segundo Borges, 1988.

Saída?

O filme *Cube* de Vincenzo Natali (1997) desenrola-se precisamente num ambiente semelhante ao que acabamos de descrever. Este começa com o despertar de um grupo de indivíduos num espaço onde nunca haviam estado antes - uma pequena divisão cúbica de faces idênticas e com uma pequena entrada em cada uma delas.

Instintivamente, a primeira reacção destes protagonistas forçados é a de tentarem conhecer o sítio onde estão e saber para onde abrem essas tais portas. Após algumas tentativas, confirma-se a pior das situações: cada uma delas dá para um espaço cúbico exactamente igual ao anterior e assim sucessivamente. O local onde se encontram é na realidade um terrível labirinto. No entanto, mesmo confrontados com o pior dos cenários, mesmo sabendo que seria impossível tentar resolver um labirinto

que se repete infinitamente em todas as direcções,³³ houve algo que os fez de todas formas avançar até ao limite das suas forças. Esse “algo” foi a promessa de um exterior.

A ideia a que pretendo chegar com este exemplo é que o labirinto para poder existir necessita sempre de transmitir essa e outras promessas. O seu espaço é gerador de desejo. (o desejo de o explorar, de chegar a um centro, de voltar a sair...) O nosso movimento pelo seu interior é sempre feito com algum objectivo, existe sempre alguma força que nos faz espreitar novamente, dar mais um passo, abrir mais uma porta. Avançamos porque procuramos saber, porque tentamos inevitavelmente racionalizar o irracional.

*“L’erreur, l’incertitude, le sentiment que la puissance est vaine, la faculté que nous conservons d’imaginer quelque hauteur suprême au-dessus du premier sommet, contribuent à la confusion essentielle du labyrinthe. (...) L’homme ne peut, par aucun recours, échapper à l’insuffisance ni renoncer à l’ambition.”*³⁴

Num primeiro momento, essa ambição de que nos fala Bachelard traduz-se claramente na nossa vontade de superar o labirinto, atingindo o seu centro. No entanto, chegará inevitavelmente uma altura em que, ao descobrirmos que esse ponto central, absoluto, onde finalmente iríamos compreender o labirinto não passava também ele de uma mera ilusão,³⁵ decidimos pôr um termo à nossa aventura. Resta-nos então encontrar a saída. O objecto de desejo alterou-se mas é todavia ele que nos faz avançar: agora tentamos desesperadamente retrair os nossos passos e sair, sair, sair. A noção de exterior será a este nível talvez o mais importante, pois mesmo perante o impossível, a vontade de escapar far-nos-á seguir até ao fim (do labirinto ou da nossa própria vida). Lembremo-nos ainda que a importância do próprio fio-de-ariane, mais que fornecer a solução, consistia precisamente em lembrar-nos da existência desse exterior.³⁶

Podemos então dizer, que desde o momento em que penetramos no espaço labiríntico a nossa tarefa consiste em, mais cedo ou mais tarde, procurar dele sair. A questão que me parece pertinente colocar neste ponto é se de facto alguma vez chegaremos a sair do labirinto após haver entrado. Será que realmente existe uma saída, uma solução?

Aparentemente não, ou se existe, a verdade é que nunca a chegaremos a encontrar. É impossível montar todo o puzzle labiríntico, apenas podemos fazê-lo parcialmente.

Mesmo quando já conhecemos o seu interior suficientemente bem para nos movimentarmos sem nos perdermos fisicamente, a verdade é que o efeito desorientador deste espaço continua presente se bem que a outro nível. Existem então duas noções do labirinto: uma arquitectónica, e outra eminentemente psicológica. O que podemos concluir a este respeito é que, enquanto podemos de facto chegar a familiarizar-nos com a sua forma e conhecer o seu espaço, a sua dimensão psicológica será algo que nunca poderemos compreender completamente.³⁷

O espaço labiríntico, mesmo após todas as tentativas de o destruir, conseguirá então manter intacta a sua labirinticidade. O labirinto será sempre um labirinto – o seu interior encerrará sempre mistérios, assim como nos encerra a nós próprios depois de nele termos entrado.

“Bataille, on the contrary, denounces (“Icarian”) solutions. Above all, he denounces the wish that it lead somewhere, have a solution, because the only result of this wish is that, far from being a real exit from the labyrinth, it transforms the labyrinth into a prison.(...) The summit (sum) is the locus of the imaginary. Icarus flies away, but he falls down again. One of the labyrinth’s, most subtle (treacherous) detours leads one to believe it is possible to get out, even making one desire to.”³⁸



114. Vincenzo Natali, *Cube*, 1997.

8-Vers une labyrintecture

“Se perdre, avec toutes les émotions que cela implique, est donc une situation manifestement archaïque. A la moindre complication –concrète ou abstraite– l’être humain peut se retrouver dans cette situation.” –Gaston Bachelard¹

Chegou a altura de parar. Sabendo agora que o percurso labiríntico é um percurso que se pode prolongar indefinidamente, proponho neste ponto finalizar uma etapa, olhar para trás, e duma maneira geral reflectir acerca daquilo que temos vindo a experienciar ao longo desta prova. Do trajecto realizado podemos chegar a várias conclusões.

A primeira, inserida numa leitura histórica, tem a ver com a forma em como o labirinto enquanto espaço se manifestou ao longo dos tempos. Apesar de na primeira parte deste trabalho termos analisado já a evolução deste símbolo, a verdade é que a história do espaço labiríntico é algo independente, primordial, anterior à própria figura e conceito de labirinto. Ele sempre existiu. Será então na própria natureza² que podemos encontrar os exemplos mais simples deste tipo de manifestação: a imensidão do deserto, o mundo subterrâneo das grutas e cavernas, o simples passeio na floresta,³ todos eles constituem espaços/experiências que facilmente se podem revelar labirínticas.

Mas também o homem, a partir do momento em que começou a alterar aquilo que o rodeia, se tornou num potencial construtor de labirintos. Apesar das primeiras construções, como a cabana de planta circular, serem de natureza extremamente simplificada ou “megaroniana,”⁴ a forma em como o homem as vai depois agrupar assume frequentemente uma configuração labiríntica. O que pretendo explicar com este exemplo, é que o espaço labiríntico foi desde muito cedo gerado “artificialmente,” se bem que de uma forma espontânea, não-programada. Este pode resultar por exemplo de um mero processo de acumulação, da incapacidade de lidar com um programa muito complexo ou extenso, do simples esquecimento ou secundarização... Os subterrâneos⁵ que se encontram por baixo de muitas capitais europeias são um bom exemplo disto mesmo. Desde as catacumbas de Roma às intermináveis galerias das *carrières* de Paris,⁶ até aos modernos sistemas de saneamento ou túneis do

metro, estes são todos casos cuja componente labiríntica resulta precisamente da sua marginalidade enquanto espaços. Se o espaço labiríntico, na nossa sociedade actual, continua a ser então considerado como marginal, bastar-nos-á talvez procurar por esses espaços invisíveis que nos são negados para o encontrar.⁷

Será no entanto que essas barreiras são assim tão definidas?

Emergindo agora à superfície, podemos constatar que também aqui podemos encontrar um tipo de experiência semelhante. As cidades, para quem não as conhece, podem ser verdadeiramente confusas e em alguns casos a ajuda de um mapa torna-se mesmo indispensável para nos podermos deslocar de um ponto a outro. Não possuindo uma imagem mental do seu espaço, apenas essa perspectiva superior, panóptica, nos permitirá saber exactamente de onde vimos e para onde caminhamos. Os espaços que habitamos, ou pelo menos os das nossas cidades, escondem então frequentemente por trás da multitude de sinais, indicações e outros dispositivos orientativos com que se encontram revestidas, verdadeiros labirintos.



115. Planta das catacumbas de Roma, 1651.



116. Fotografia aérea de Martina Franca, Itália .

Mas para além de toda esta limitação e acidentalidade que parecem estar associadas ao surgimento deste tipo de espaço, pudemos constatar ao longo desta prova que houve também algumas alturas em que a arquitectura procurou de uma forma deliberada a incerteza e a confusão labirínticas. A própria história do labirinto, partindo da figura linear inicial, sempre se desenrolou no sentido da sua progressiva tridimensionalização, como se o objectivo final fosse realmente produzir uma estrutura/espaço reais. Os labirintos de turfa e os *trojaborgar* marcam a este respeito um salto inicial,

quando o labirinto deixa de ser um mero desenho e passa a ser realmente escavado ou delineado com pedras que procuravam aludir a muralhas de cidades históricas, no entanto seria só no Renascimento com o desenvolvimento do modelo multicursivo, que o labirinto finalmente ganharia essa dimensão que lhe faltava.⁸

O próximo passo, dar-se-ia já na era moderna e prende-se sobretudo a uma questão de função. Apesar de no Renascimento haver já uma vontade de utilizar este tipo de espaço para diversos fins, a verdade é que ele não conseguiu abandonar o jardim. O labirinto era então visto essencialmente como um jogo e encontrava-se ligado ao lazer, ao ócio e ao tempo livre- uma noção que aliás se perpetuou até aos dias de hoje onde o labirinto é ainda visto essencialmente como um entretenimento.

No entanto, e quase imperceptivelmente, durante o início do século XX as experiências da vanguarda modernista viriam a trazer mudanças a este nível. O labirinto, que até aí se mantivera no exterior, construído em jardins, passou a ser incorporado cada vez mais no interior dos edifícios onde adquire novas funções e usos. A partir daqui, este tipo de leitura começa a ficar cada vez mais confusa à medida que o espaço labiríntico, ao transpor o limite do lúdico, começa a aproximar-se cada vez mais do nosso próprio quotidiano e a contaminar o espaço que habitamos.

O Museu Mundial de Corbusier será a este nível talvez um dos primeiros exemplos, no entanto recordemo-nos que já uns anos antes assistíamos também a este tipo de manifestação nos desenhos de Mies van der Rohe para a sua casa-de-tijolo, se bem que aqui como o resultado talvez inesperado dos novos métodos de composição espacial. Novamente o accidental, o espontâneo. O labirinto parece estar sempre a tentar deslizar, aparecendo quando menos é esperado. Isto introduz outra importante questão que tem precisamente a ver com a inevitabilidade do seu surgimento.

O exemplo da arquitectura moderna é a este nível claramente ilustrativo pois apesar de, na sua busca racionalista pela pureza e simplicidade, ter quase sempre caminhado no sentido oposto ao do labirinto, nem mesmo assim o conseguiu evitar.⁹ Ironicamente, essa mesma depuração excessiva (que supostamente teria uma função racionalizante) só acabou em muitos casos por aumentar o próprio sentimento de desorientação espacial e contribuir para a sua progressiva perda de significado.¹⁰ O *case study* sobre a *Brick Country House* toca justamente neste ponto, mostrando-nos como a abertura e fluidez da planta *livre*¹¹ ou a transparência *reveladora* dos novos materiais podem no final converter-se também eles em “matéria labiríntica.”

117. O Monsieur Hulot perdido nos labirintos da *Vida Moderna* de Jacques Tati, 1967.



Esta facilidade generativa provém então sobretudo de uma extraordinária capacidade de apropriação. O labirinto pode utilizar tudo o que esteja ao seu alcance, pode usar qualquer escala ou dimensão, qualquer tipo de espaço ou material. Em algumas ocasiões, bastará mesmo apenas manipular aquilo que já existe. Tanto a coluna que se interrompe a meio do ar no *Wexner Center* de Peter Eisenman, como as escadas inacessíveis da sua *House VI*, são claros exemplos de como o efeito desorientador de um espaço pode resultar da simples interrupção de algumas das suas propriedades arquitectónicas.¹² Os limites do racional são como tal, para o labirinto, fáceis de transpor. Talvez demasiado fáceis.

A aproximação entre a experiência labiríntica e a realidade do nosso quotidiano tem vindo ao longo deste último século a acentuar-se progressivamente. Depois das experiências modernistas onde o labirinto surge de uma forma muito controlada ou meramente imprevista, já na arquitectura pós-moderna encontramos uma intenção clara de ir além da uniformidade cartesiana e racional. Os novos métodos e abordagens projectuais baseados numa leitura mais sensorial e imaginativa do espaço acabariam eventualmente por gerar também no seu seio uma série de novas ambiguidades e contradições. A arquitectura complexifica-se, torna-se novamente menos clara. Esta verdadeira “tendência labiríntica” tornar-se-ia através da abordagem desconstrutivista bastante mais evidente. Isto porque o *a priori* formal utilizado por estes arquitectos para compor uma arquitectura é frequentemente complexo e aleatório, obtido através duma qualquer manipulação mecânica ou gráfica. É importante salientar que este tipo de radicalidade formal tornou-se também nos últimos tempos *viável*, graças sobretudo às novas técnicas e possibilidades construtivas, susceptíveis de materializar de uma forma concreta essa matriz formalmente caótica onde se encontra inscrito o programa do edifício.¹³ O resultado final terá, como não podia deixar de ser, uma aparência frequentemente labiríntica que podemos apreciar em muitas

das obras de Peter Eisenman, Bernard Tschumi ou Daniel Libeskind.

Da mesma forma que a matriz pós-moderna se complexificou, também o labirinto sofreu uma nova mutação. Hoje o labirinto é sinónimo de rede- uma estrutura semelhante àquilo a que Giles Deleuze e Félix Guattari apelidaram de rizoma¹⁴ (Rhizome), e que talvez encontremos melhor ilustrada no espaço virtual da Internet. Contrariamente ao labirinto maneirista multicursivo, a estrutura rizomica já não se estende meramente em raiz, não é genealógica. Aqui cada espaço, cada caminho, pode ser conectado com qualquer outro indiferenciadamente, à semelhança do que fazem os *links* numa página de hipertexto, constituindo no seu todo uma imensa rede que devido à sua permanente transformação¹⁵ é potencialmente infinita. O labirinto pós-moderno é como tal um labirinto sem centro nem periferia, sem princípio nem fim, sem sequer um beco sem saída (e onde incrivelmente conseguimos navegar).



118. Daniel Libeskind, *Jewish Museum*, Berlim, 1998.



119. Peter Eisenman, *Wexner Center*, Ohio, 1989.

Mas não nos confundamos. Apesar de podermos falar duma aproximação concreta entre a experiência labiríntica e a nossa própria realidade, essa aproximação é apenas superficial.¹⁶ Tal como Pierre Louis apontou no seu livro *Le labyrinthe et le mégaron*, “a cacofonia da criação arquitectónica da nossa época” não passa frequentemente de uma mera “aparência.”¹⁷

Tradicionalmente a arquitectura procura evitar aquilo que é confuso, estabelecendo alguma regra através do respeito a certas propriedades e tipologias. Estas características definem aquilo que é “próprio” à arquitectura, e apesar de também elas, tal como a linguagem e a cultura não serem imutáveis, a verdade é que sempre procuraram transmitir um sentido de ordem, de maneira a “manter-nos no caminho,” orientados.¹⁸ Poderíamos mesmo dizer que para muitos, o papel da arquitectura tem sido ao longo da história, e continua a ser ainda hoje, o de controlar ou mesmo impedir o aparecimento do labirinto.¹⁹ Estaremos a lutar contra aquilo que é inevitável? E não residirá esta dificuldade no facto de, tal como Nietzsche assinalou, ser este o tipo de arquitectura que mais se assemelha à nossa própria natureza?²⁰

“How simple human beings were in Greece in their own understanding. How far we surpass them in our knowledge of human beings! But also: how labyrinthine our souls and representations appear compared to theirs! If we willed and dared an architecture according to the souls we possess (we are too cowardly for that!), the labyrinth would have to be our model!”²¹

Aquilo que Nietzsche encontra problemático no nosso mundo, não é então que este seja demasiado labiríntico, mas pelo contrário que este parece querer excluir o labirinto.²² Segundo tal leitura será então a regra e a ordem aquilo que de facto nos aprisiona, limitando a nossa “criatividade e imaginação.”²³ Já falámos disto por exemplo em relação ao labirinto da cidade, que se encontra perfeitamente revestido por todo um sistema puramente orientativo, como uma segunda pele destinada a higienizar, ou esconder, a sua natureza labiríntica.

Tal é a condição da nossa sociedade actual –a relação puramente funcional, prática e utilitária com aquilo que nos rodeia é uma exigência determinada por factores económicos e produtivos. Esta é uma condição à qual, também para os arquitectos é difícil de escapar.

Catherine Ingraham refere-se precisamente a esta situação e à forma em como o poder sobre o edifício hoje em dia se perdeu porque a própria sociedade se dele parece

ter apropriado,²⁴ dando como exemplo o lamento de Robert Venturi e Denise Scott Brown no seu *Learning from las Vegas* onde, uns anos após escreverem o aclamado manifesto da arquitectura pós-modernista, se confessam desiludidos com o facto de não terem conseguido utilizar na sua obra a maior parte das complexidades e contradições que haviam pensado inicialmente.²⁵

A imagem dos autores do *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, a baixarem os braços, impotentes, contra a racionalidade esterilizante da nossa sociedade actual no final de uma prova sobre labirintos é no mínimo desanimadora. No entanto, este trabalho pretende terminar com uma nota positiva. Isto porque apesar de tudo, temos agora a convicção de que o labirinto faz hoje todo o sentido e que devemos, e podemos, lutar por esse outro caminho.²⁶

Mas quando digo labiríntico, não me refiro aqui à ideia de um espaço confuso onde nos podemos perder, mas sobretudo à ideia do labirinto enquanto espaço sensorial, emotivo, que requer participação. Não nos esqueçamos que a crescente alienação e isolamento do indivíduo que tanto nos preocupa nos dias de hoje, se desenrola também no espaço físico que habitamos. A meu ver a arquitectura tem a esse nível um papel fundamental, pois ela possui a capacidade (faltar-lhe-á então o poder) de exigir uma resposta, de nos despertar sensações.

O indivíduo encontra-se mais que nunca desligado daquilo que o rodeia. Numa sociedade controlada pelo “capital,” a orientação é uma obrigatoriedade. As pessoas tendem a deslocar-se de forma optimizada, de um sítio ao outro, os espaços que habitamos procuram ser claros, ordenados, fáceis, permitindo desta forma ao sistema funcionar de maneira cada vez mais rápida e eficiente. A partir do momento em que apenas seguimos um sinal ou uma direcção não necessitamos realmente de pensar onde estamos, de nos consciencializarmos do próprio processo de deslocação. Se o espaço é facilmente inteligível, então com a mesma facilidade nos abstraímos dele. Este torna-se quase desnecessário. Estamos sem nunca estar.

Nesta presença ausente, talvez devêssemos escutar novamente as palavras de Nietzsche:

“‘My thoughts,’ said the wanderer to his shadow, ‘should show me where I am: not reveal to me where I am going. I love ignorance for the future and do not want to succumb to impatience or to savouring beforehand what is promised.’”²⁷

Quando falo de que arquitectura se deveria tornar mais labiríntica, é então nesse mesmo sentido. O labirinto exige sempre uma resposta da nossa parte, e isso a meu ver é muito interessante pois a partir do momento em que somos obrigados a entrar num processo de reflexão mental acerca daquilo que nos rodeia, damo-nos também conta da nossa própria materialidade.

Claro que existe sempre o risco, como aliás se passou em muitas experiências desconstrutivistas, de se cair num formalismo castrante no que diz respeito à concepção dos labirintos. No entanto, creio que tal dificuldade é possível de superar.²⁸ O que procuramos não será então um caos aleatório e sem interesse, mas antes uma espécie de “labirinto pensado” que resulte de algum propósito ou intencionalidade. Pierre Louis refere-se a este respeito do trabalho de Camillo Site *L’art de bâtir les villes* no qual o autor analisa a forma em como a configuração labiríntica e aparentemente indefinida de certas zonas urbanas pode resultar na realidade de uma reflexão consciente sobre a questão da circulação e dos eixos visuais.²⁹ Outro exemplo dado é o da Acrópole de Atenas, cuja complexa disposição resulta também segundo Louis, da “vontade de obter ângulos de descoberta e vistas apropriadas ao longo do caminho processional.”³⁰

Mas também dentro dos edifícios é possível realizar este tipo de jogo. Basta olharmos novamente para a Filarmónica de Scharon ou para o edifício de escritórios *Centraal Beheer*³¹ de Herman Hertzberger, ou mesmo para trabalhos mais recentes como o museu *Kyasma* de Stephen Holl,³² para encontrarmos espaços cujo carácter labiríntico resulta não apenas da mera aleatoriedade mas sim de uma actividade consciente e deliberada.



120. Wong Kar-Wai, 2046, 2004.

É também com optimismo que olhamos agora para o futuro.

Apesar de ainda haver um longo caminho a percorrer no que diz respeito ao desenvolvimento e integração do espaço labiríntico no nosso meio construído, este último século e em particular esta última década têm dado sinais concretos de mudança. A mensagem que Manfredo Tafuri nos deixou no seu livro *A Esfera e o Labirinto*, não foi apenas que a arquitectura se baseia numa dialéctica permanente entre a regra (a esfera) e a sua transgressão (o labirinto), mas também que o labirinto se tornou ultimamente mais próximo da nossa própria realidade. A crescente complexificação da nossa percepção do mundo, resultante em grande parte das contínuas descobertas científicas e tecnológicas que diariamente emergem e se desenvolvem ao ritmo vertiginoso da sociedade de informação, têm vindo a encurtar essa mesma distância.

Ao dar-mo-nos conta da nossa própria condição actual, tornar-se-á agora menos estranha, menos contrária, a imagem do labirinto.³³ A pouco e pouco, obras como a *Federation Square* em Melbourne dos LAB Architects/Bates Smart³⁴ ou o recente projecto de ampliação do *V&A Museum* em Londres do arquitecto Daniel Libeskind, parecem revelar-nos essa progressiva perda de receio em relação ao caos que nos rodeia e simultaneamente uma predisposição ou facilidade em trabalhar com tal complexidade. Este é um trabalho que se aprende,³⁵ que permite também ele uma evolução, semelhante àquela que encontramos talvez entre o confuso utilizador inicial da Internet e o experiente cibernauta que já se consegue orientar e descobrir aquilo que quer nessa infinita rede labiríntica. O tipo de pensamento em rede, rizomático, fragmentado, não linear, com o qual nos dias de hoje aprendemos a lidar, corre então o sério risco de se tornar cada vez mais familiar. Mas a questão da revolução tecnológica não é apenas importante a este nível, ela também se está a entender ao nível prático.

O computador, por exemplo, permite-nos hoje realizar um elevado número de complicadas tarefas e obter configurações muito elaboradas, que apesar de tudo são perfeitamente transponíveis para o plano físico.³⁶ E mesmo sendo possível argumentar que este continua ainda a ser utilizado pela esmagadora maioria dos arquitectos como um mero auxiliar de desenho, é também verdade que essa mesma tendência se está a alterar e que rapidamente ele se transformará numa nova e poderosa ferramenta/metodologia projectual capaz de materializar ao nosso redor um tipo de complexidade nunca antes imaginada.³⁷ Os estudos de Haresh Lalvani sobre *Space Labyrinths*³⁸ vão precisamente nesse sentido, ao estabelecerem novas e radicais

possibilidades de desenho baseadas em geometrias alternativas, que procuram expandir de uma forma concreta o “repertório de espaços e estruturas disponíveis ao arquitecto.”³⁹

Restará então agora encontrar um certo balanço.

Apesar de tudo o que foi dito, é necessário terminar tendo em conta que o labirinto não pode também existir sem o seu oposto, uma vez que é esse mesmo contrário, essa confrontação, aquilo que lhe dá significado. Tanto o labiríntico como o não-labiríntico são duas matrizes essenciais e complementares, cuja permanente dialéctica se encontra reflectida na própria história da arquitectura e do urbanismo.⁴⁰ De facto, e como nos diria seguramente Tafuri, a arquitectura parece ter sempre avançado entre a esfera e o labirinto, entre a permanência e a mudança, a estrutura e o caos, o ornamento e a pureza...⁴¹

Curiosamente, esta alternância de que falamos tem vindo também a reproduzir-se em períodos cada vez mais curtos,⁴² como se o objectivo final fosse um dia alcançar uma espécie de equilíbrio ou síntese entre ambas realidades. Sem receios, caminhamos talvez agora mais que nunca, para uma verdadeira labirintectura.⁴³

“Torn between rationality and the demand for irrationality, our present society moves toward other attitudes. If system plus excess is one of its symptoms, we may soon have to consider architecture as the indispensable complement to this changing praxis.”⁴⁴

I.PARTE

A ideia do Labirinto

¹ Liane Lefavre e Alexander Tzonis, *Aldo van Eyck- Humanist Rebel. Inbetweening in a Postwar World*, p.111.

1-(in)definições

¹ A história de Teseu, do Minotauro e do labirinto Cretense, chegou aos nossos dias sobretudo através das *Metamorfoses* de Ovídio (43 a.c.-18d.c.), que se popularizaram durante a Idade Média e depois durante o Renascimento. Mas também outros autores relataram esta história como Plutarco (45-120d.c.), Virgílio (70-19a.c.), Apolodoro (180-110a.c.), assim como diversos poetas gregos e cantores como Homero, Eurípides, Isócrato e Platão, que nos fornecem ligeiras variações de toda ou parte da lenda.

Na falta de um texto fundador, optei aqui por fazer uma espécie de interpretação livre baseada em vários relatos.

Sobre a questão do mitema do minotauro consultar por exemplo Gonçalo Vilas-Boas, “O Minotauro e os labirintos contemporâneos,” (2003).

² Para esta primeira parte do trabalho baseei-me essencialmente nos seguintes livros, dispostos aqui por ordem cronológica: W.H. Matthews, *Mazes and Labyrinths* (1922); Hermann Kern, *Through the Labyrinth* (1982); Rodney Castleden, *The Knossos Labyrinth* (1990); Penelope Reed Doob, *The idea of the Labyrinth* (1990) e Craig Wright, *The Maze and the Warrior* (2001).

³ Sobre a questão da morfologia labiríntica ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.23-24 e Lima de Freitas, “Das Geometrias Labirínticas,” *Revista ICALP*, vol.2/3, p.69-81.

⁴ W.H.Matthews, a quem tomo emprestada esta terminologia, classifica os labirintos de percurso único como “unicursivos” e os de percurso múltiplo como “multicursivos.”

⁵ “Every labyrinth consists of lines that may be constructed as a sort of ground plan; they form a sophisticated pattern of movement that requires considerable powers of the imagination to grasp.” Kern, *Through the Labyrinth*, p.23.

⁶ Para uma melhor noção da variedade de métodos construtivos dos labirintos, consultar Kern, *Through the Labyrinth*, p.24-25.

⁷ Este termo é utilizado por Hermann Kern, tendo em conta a sua presumível origem.

⁸ A forma do labirinto unicursivo constitui por sua vez, segundo um estudo de Karl Kerényi, um desenvolvimento de uma forma ainda mais antiga da época Neo-Babilónica que surge gravada frequentemente em placas de argila. Esta figura consistia numa dupla espiral que muda de direcção no centro e tratava-se de uma representação de como deveriam ser preparadas as entranhas dos animais destinados à adivinhação. Ver H.L.C. Jaffé, “Les Labyrinthes,” *Situationist Times* nº4, p.23.

⁹ A tradução presentemente aceite é a seguinte: “*One jar of honey to all the gods, one jar of honey to the Mistress of the Labyrinth.*” Ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.25.

¹⁰ Kern aponta duas hipóteses para a utilização desta palavra. Uma é esse “labirinto” se trataria de um local de culto diferente dos outros templos, o que só por si o tornaria mencionável (uma opinião que faz sentido se tivermos em conta a teoria de Rodney Castleden de que o labirinto de Cnossos corresponderia a um grande templo/complexo religioso). A outra hipótese seria que o labirinto simbolizaria uma superfície de dança contendo o padrão labiríntico.

¹¹ A associação do machado de cabeça-dupla com o “palácio” de Cnossos, explica-se pelo facto de que após as escavações efectuadas no local por Sir Arthur Evans no final do século passado, se ter revelado que esta figura constituía de facto um dos seus motivos decorativos principais, repetido por todo o complexo sob as mais variadas configurações.

¹² Encontram-se exemplos um pouco por todo o mundo: desde a bacia do mediterrâneo até à Europa da Norte, Cáucaso, Índia, Java, Sumatra, Peru, Arizona, Islândia, entre outros.

¹³ Ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.30.

¹⁴ Estes “petroglifos anelares” (*cup-and-ring marks, ring-wall-pictures* ou *bowl marks*) constituem segundo alguns estudiosos uma forma embrionária do próprio labirinto- um proto-labirinto.

Sobre isto ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.35, e Matthews, *Mazes and Labyrinths*, p.152-153.

¹⁵ Ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.30.

¹⁶ Este aspecto é defendido por Kern e a meu ver possui um grande fundamento, se atentarmos por exemplo a que muitos séculos mais tarde, o jogo romano *Trojan Ride* se encontrava precisamente associado à fundação das cidades e a cerimónias fúnebres. Ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.30-31.

¹⁷ Ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.25-26, p.59-60.

¹⁸ As moedas descobertas em Cnossos com a figura do labirinto e do Minotauro, que datam de uma altura em que a cultura grega era já há muitos séculos dominante nessa zona, demonstram claramente este paradoxo ao representarem o labirinto multicursivo da lenda através da figura clássica unicursiva.

¹⁹ Isto porque o estudo dos labirintos, como qualquer outro estudo científico, assenta grandemente no material literário. O grande número de discrepâncias que podemos encontrar em vários relatos que nos chegam da antiguidade sobre este tema, são facilmente explicados pela confusão que existia já na altura entre a figura e os seus múltiplos significados.

2-Evolução Histórica

¹ Nomeadamente através de Heródoto, Strabo, Diodoro, Pomponius e Plínio.

² Existem várias descrições do Labirinto Egípcio, mas todas assentam no princípio comum de ser um vasto edifício com vários níveis que agrega uma série de espaços distintos (salões, passagens, templos, colunatas, etc) segundo um padrão muito complexo e confuso.

³ Kern, *Through the Labyrinth*, p.57.

⁴ “*The foundations of this mysterious round building represent the only remnants from antiquity that can be described as a labyrinth in the true sense of the Word.*” Kern, *Through the Labyrinth*, p.64. Sobre o Tholos ver também o curioso artigo de Max Bucaille, “*Taupinière et Tholos d’Epidaure,*” *Situationist Times* 4, onde o autor compara o edifício a uma toca de toupeira.

⁵ Ver tabela cronológica em Castleden, *The Knossos Labyrinth*, p.180-181.

⁶ O touro era nesta civilização um animal sagrado, encontrando-se ligado ás mais diversas práticas religiosas. Para além dos cornos constituírem em si um motivo de decoração recorrente, sabe-se também que se sacrificavam alguns destes animais no interior do edifício, e que também era praticada um tipo de tourada. Várias representações encontradas em moedas e em frescos sugerem também que talvez houvesse pessoas que utilizavam em algumas ocasiões ou cerimónias máscaras de touro, o que explica de certa forma de onde terá surgido talvez a figura do Minotauro. Sobre o culto do touro consultar o capítulo “*The Bull Dance*” em Castleden, *The Knossos Labyrinth*, p.130-139.

⁷ Rodney Castleden dá-nos uma surpreendente descrição da experiência labiríntica do edifício: “*The Labyrinth depends for its effect less on overall structure than on accidentals, modulations, syncopations, and sudden changes of tempo and texture. All is apparent eccentricity, with arresting detail. Symmetry is denied at nearly every turn, with doors often positioned near the corners of rooms as if to provoke curiosity. Everywhere there is something unexpected to look at, something to lead the eye and foot on through the maze: the turning, twisting corridors and cascading staircases, the constantly rising and falling roof lines, the shifting floor levels, the repeatedly and irregularly offset wall lines, the dim light borrowed from deep ventilation shafts reflecting oddly from polished alabaster floors and dados, the symbolic frescoes on the walls, the shadow patterns cast by the tapering painted pillars.*” Castleden, *The Knossos Labyrinth*, p.179.

⁸ “*The wilful and deliberate irregularity of its layout can be seen as the result of (...) the necessary architectural syntax to bring all the parts meaningfully together; (...) Alternatively, the Labyrinth may be seen as part of an aesthetic that has little to do with the classical tradition, one that seeks different effects. The Minoan architect may not have been interested in creating a plastically unified composition, but was instead trying to create a pictorial or narrative experience for the visitor that was unsettling, full of incident, drama, and surprise.*” Castleden, *The Knossos Labyrinth*, p.179.

⁹ Esta teoria, naturalmente contraversa, é colocada por Rodney Castleden no seu livro e a meu ver com bastante fundamento. Uma forma de tourada acrobática semelhante à representada nos frescos Minóicos existe ainda nos dias de hoje no Sul de França. O saltador atira-se por entre os cornos do touro enquanto os seus companheiros o distraem, aterrando nas costas do animal. Ver Castleden, *The Knossos Labyrinth*, p.134.

¹⁰ Segundo Rodney Castleden, o pátio central constitui o espaço a partir do qual o edifício se desenvolveu, nomeadamente a partir de um ponto preciso que corresponde ao altar tripartido. Ver Castleden, *The Knossos Labyrinth*, p.82.

¹¹ Sobre a questão das fachadas ver Castleden, *The Knossos Labyrinth*, p.176,177.

¹² “*The great majority of the finds make far more sense interpreted as part of an orientally derived temple complex than as part of a royal palace.*” Castleden, *The Knossos Labyrinth*, p.95.

¹³ Sobre o fim do labirinto ver o capítulo “*The fall of the Labyrinth,*” em Castleden, *The Knossos Labyrinth*, p.152-159.

¹⁴ Ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.77-83; Matthews, *Mazes and Labyrinths*, p.156-163.

¹⁵ “*Virgil draws a comparison between the complicated movements of the game and the convolutions of the Cretan Labyrinth.*” Matthews, *Mazes and Labyrinths*, p.158.

¹⁶ Ver Doob, *The Idea of the Labyrinth*, p.27.

¹⁷ Ver Doob, *The Idea of the Labyrinth*, p.27; Kern, *Through the Labyrinth*, p.79.

¹⁸ Até à cerca de 500 anos, Tróia era uma palavra corrente para denominar labirinto. Hoje em dia, a esmagadora maioria dos labirintos de pedra escandinavos ainda são conhecidos como *Trojaborgs* ou “Fortalezas de Tróia.”

¹⁹ Kern, *Through the Labyrinth*, p.81.

²⁰ “*As Ascanius, son of Aenas, was “girding Alba Longa with walls,” he was separating the interior from the exterior space; the Game of Troy performed on this occasion probably served to strengthen the city walls.*” Kern, *Through the Labyrinth*, p.82.

²¹ Este termo é utilizado por Rodney Castleden, no seu livro *The Knossos Labyrinth*, p.113.

²² Os labirintos eram frequentemente representados em mosaicos desde o século II a.c. até ao século V d.c, por todo o Império Romano.

Sobre o caso dos labirintos de mosaico portugueses consultar o artigo de Carlos Soreto, “Portuguese Mosaic Labyrinths,” *Caerdroia* n°33, p.33-39.

²³ Este raciocínio foi referido entre outros por Wright, *The Maze and the Warrior*, p.15.

²⁴ A representação mais antiga conhecida de um labirinto em manuscrito é uma cópia do modelo cretense de 7 circuitos, simbolizando a cidade de Jericó. Existem vários outros exemplos, onde a cidade de Jericó encontra-se representada pelo próprio labirinto ou no centro deste.

²⁵ “*In comparison, the early pagan phase of the labyrinth concept in Roman Catholic Western Europe did not last long, becoming increasingly more Christianised, in both form and content.*” Kern, *Through the Labyrinth*, p.105.

²⁶ “*This labyrinth was thought to simbolize the world of sin.*” Kern, *Through the Labyrinth*, p.105.

²⁷ “*From a theological point of view, the symbolic significance of superimposing a cross on the labyrinth is readily apparent: it is the symbol of salvation leaving its mark on the world of sin, dividing the world into a manageable cosmos of quadrants. The ruler of the world is no longer Satan but Christ.*” Kern, *Through the Labyrinth*, p.144.

²⁸ O exemplo mais antigo conhecido encontra-se na basílica cristã de Santa Reparata em Orléansville (agora Algiers), fundada em 324 d.C. Este labirinto, que se enquadra ainda na tradição dos labirintos de mosaico romanos, possui no seu centro um jogo-de-letras onde podemos ler em qualquer direção a partir da letra central as palavras *Sancta Ecclesia*.

²⁹ Conhecem-se pelo menos 6 labirintos deste tipo, apesar de se saber com alguma certeza que existiam muitos mais. Os exemplos que subsistiram situam-se na igreja de San Michele Maggiore em Pavia; Santa Maria em Trastevere, Roma; San Vitale em Ravenna; San Pietro de Conflentu em Pontremoli e Catedral de San Martino em Lucca.

³⁰ “*Consequently, Italian mazes not only fail to exhibit a coherent program with regard to placement within the architectural ambitus of the church but also lack a consistent theme as to spiritual meaning.*” Wright, *The Maze and the Warrior*, p.37.

³¹ “*Pavement labyrinths boast considerable diameters determined by the amount of space that was available, as they span the entire width of the nave.*” Kern, *Through the Labyrinth*, p.143.

³² *Domus Daedali* ou Casa de Dédalo, era um termo corrente na altura para designar o labirinto.

³³ Apesar de haverem relatos e descrições, o selo central onde supostamente estariam inscritos os nomes dos arquitectos da catedral de Chartres nunca foi encontrado. Ver Wright, *The Maze and the Warrior*, p.41.

³⁴ Levantam-se algumas dúvidas em relação à identidade da figura central, pois na altura em que Cellier terá feito o seu desenho a inscrição que acompanhava esta figura já se encontrava ilegível. Acerca deste interessante labirinto consultar Wright, *The Maze and the Warrior*, p.50-59 e Kern, *Through the Labyrinth*, p.160-161.

³⁵ “*Both the maze and the baptismal font were places of initiation and purification, preliminary steps along a spiritual journey to everlasting life. For this reason both were usually placed in the least sanctified end of the church, the west end.*” Wright, *The Maze and the Warrior*, p.57. A questão do posicionamento do labirinto no interior das igrejas é sem dúvida interessante, especialmente no caso de Chartres onde foi demonstrado que este possui uma relação geométrica com o altar-mor. Sobre isto ver Wright, *The Maze and the Warrior*, p.44.

³⁶ “*The thread that had been Ariadne’s is now the lifeline of salvation; the guide is no longer Theseus, but Christ; the path of the maze runs through the sulphurous pits of Hell.*” Wright, *The Maze and the Warrior*, p.79.

³⁷ Novamente a associação do labirinto com a dança volta a ressurgir. O termo *chorea*, ou *ring-dance*, é na realidade um termo grego que havia já sido utilizado para descrever a dança

da lenda do Labirinto Cretense e que continuou a ser utilizada até ao século XVI já no contexto da igreja. Acerca disto ver Wright, *The Maze and the Warrior*, p.132-138.

³⁸ A própria estrutura musical de algumas músicas ligadas à liturgia pascal também repetiam o movimento de ida e volta do labirinto, como é o caso da música *Isti sunt agni novelli* que se sabe ter sido cantada durante as vésperas do Domingo de Páscoa em Chartres, ao mesmo tempo que o clero transitava entre o labirinto e a pia baptismal. Acerca disto ver Wright, *The Maze and the Warrior*, p.106-109.

³⁹ Apesar de se pensar inicialmente que os labirintos teriam surgido nas igrejas com o propósito de servirem como uma espécie de peregrinação simbólica relacionada ainda com o fervor das cruzadas e do caminho para a terra santa, tal provou-se ser errado. De facto, este uso apareceu não no início, mas no fim da história dos labirintos de pavimento de igrejas.

⁴⁰ Os labirintos de Reims e St. Omer eram por exemplo apelidados de “*Chemin de Jerusalém*” (Caminho de Jerusalém).

⁴¹ “*In this early-modern maze, the emphasis has shifted from a collective symbol seen from without to an object for individual meditation experienced from within.*” Wright, *The Maze and the Warrior*, p.213.

⁴² A forma e as dimensões entre os labirintos de turfa e os labirintos de pavimento franceses são muito semelhantes. Apesar deste assunto ainda gerar alguma polémica entre os historiadores, Hermann Kern defende a teoria de que o modelo terá sido importado de Franca durante o século XIII e XIV. Ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.167-168.

⁴³ Existem algumas excepções a esta regra, como é o caso do labirinto de Saffron Walden e de Winchester, onde o caminho a percorrer é o que se encontra escavado e não o contrário.

⁴⁴ Ver o sub-capítulo seguinte.

⁴⁵ “*Caerdroia*” significa, assim como os dois nomes precedentes que enumerei, “Cidade de Tróia,” e o nome “*Julian’s Bower*” é normalmente associado à personagem de Iulus (Julian)-o filho de Aena que participou no *Lusus Troiae* descrito por Virgílio.

⁴⁶ “Fortaleza de Tróia” é uma tradução directa do sueco, no entanto em inglês a tradução correntemente utilizada é *Troy-town* (Cidade de Tróia).

⁴⁷ Apesar de se saber que os labirintos sofreram também neste contexto uma cristianização durante a idade média (a representação desta figura em várias igrejas escandinavas demonstra-o), estes permaneceram no entanto ligados à sua forma original, pagã, contrariamente ao que se passou em Itália, Franca e posteriormente em Inglaterra, que adoptaram sobretudo o modelo Chartreano..

⁴⁸ Segundo H.C.L. Jaffé, a notícia da destruição de Lisboa pelo terramoto de 1755 terá sido levada para a Escandinávia por marinheiros que testemunharam o desastre, e o seu nome depois adaptado aos *Trojaborgar*. Em “*Les Labyrinthes*,” *Situationist Times* nº4, p.24.

⁴⁹ As *Maidens Dances* eram um tipo de dança muito antiga que se realizava dentro do labirinto entre a páscoa e o solstício de verão, e que era ainda praticada durante o século XX. Ba-

sicamente, uma rapariga colocava-se no centro do labirinto enquanto que um ou dois homens dançavam desde a entrada até a esse ponto central, de modo a “libertá-la da fortaleza.”

⁵⁰ Ver o artigo de Klaus Kürvers, “Labyrinth and Seafaring.”

⁵¹ Kern, *Through the Labyrinth*, p.179.

⁵² “Concurrently, the Roman Catholic Church began to lose its claim as sole proprietor of the labyrinth. Mazes now appeared in a wide variety of contexts outside the church: in emblem books, on ceilings, in gardens, within paintings, in embroidery, on board games, and even on clothing.” Wright, *The Maze and the Warrior*, p.208.

⁵³ Sobre a questão do labirinto e os Gonzaga, ver o artigo de Paolo Carpeggiani, “Between Symbol and Myth- The Labyrinth and the Gonzaga” *Daidalos* nº3, p.25-37. Ver também Kern, *Through the Labyrinth*, p.195-199.

⁵⁴ Para além da decoração da *Sala di Psiche* no *Palazzo di Tè*, onde se encontram os já referidos labirintos de pavimento e também um fresco representando Dédalo e Pasífae, é também conhecida uma cópia de um desenho de Giulio Romano para um edifício octogonal destinado aos Gonzaga, no centro do qual se encontra representado um labirinto. Ver figura 19.

⁵⁵ Anteriormente já havíamos falado da relação entre os arquitectos e a figura do labirinto, a propósito dos labirintos de pavimento em igrejas.

⁵⁶ “Likening architects to Daedalus – the only Classical architect known by name in the Middle Ages and who personified Classical architecture- as a means of honouring them appears to have been common practice.” Kern, *Through the Labyrinth*, p.191.

⁵⁷ “Not surprisingly, as the maze returned to the secular world during the Renaissance, a myriad of new and different patterns began to emerge. The old unicursal labyrinth with its moral imperative to journey to the centre and back gave way to a multiplicity of shapes and forms.” Wright, *The Maze and the Warrior*, p.208.

⁵⁸ Existem várias plantas e ilustrações onde o labirinto, unicursivo ou multicursivo, foi pensado de facto como edifício, sobretudo dentro do âmbito defensivo. Alguns exemplos são os desenhos para fortalezas de Filarete no seu *Trattato di Architettura*, e de Francesco de’Marchi no seu *Marchi:Piante di Fortificaz*. Mais tarde durante o século XVII temos também a ilustração de Johann Bernhard Fischer *Le labyrinthe de Crete* onde o labirinto é um edifício-prição e também a célebre imagem de *Christianopolis* de Johann Valentin Andrae, que apesar de não ser de facto um labirinto real, faz seguramente essa alusão, e mais concretamente ao modelo do labirinto de pavimento da igreja de Reims.

⁵⁹ “Bearing in mind the dynamic nature of labyrinth designs and their suitability for decorative purposes, as well as the ease with which they can be adapted to virtually any conceivable shape, it makes sense that the labyrinth as played an important role in landscape architecture.” Kern, *Through the Labyrinth*, p.247.

⁶⁰ Os labirintos de buxo são a única variedade de labirintos de jardim que encontramos em território nacional. Alguns destes exemplos, existentes ou já desaparecidos, são referidos na base de dados da DGEMN: Casa da Prelada, Porto; Quinta da Carnota, Alenquer; Quinta dos

Marqueses da Fronteira, Lisboa; Quinta de Sancha-a-Cabeca, Montemor-o-Novo; e por fim Mosteiro de Santa Marinha da Costa, Guimarães.

⁶¹ Este termo é utilizado por Kern, para designar um tipo de labirintos que esteve em voga entre 1550 e 1650. O autor deixa no entanto por explicar a razão de tal datação. Ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.226-235.

⁶² Este labirinto multicursivo, construído em 1674, foi destruído 100 anos mais tarde e substituído pelo *Bosquet de la Reine*. Os caminhos funcionavam como corredores atravessando a densa vegetação, e as inúmeras esculturas e fontes que se encontram no seu interior são alusivas à fábula de Aesop. Sobre este labirinto ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.265; Matthews, *Mazes and Labyrinths*, p.117-121 e Wright, *The Maze and the Warrior*, p.229-30.

⁶³ Ver o capítulo “Celebrations and Games,” em Matthews, *Mazes and Labyrinths*, p.237-245.

⁶⁴ Kern, *Through the Labyrinth*, p.226.

⁶⁵ “By the 1790s, the maze had ceased to be a radiant symbol. No longer did it provide spiritual guidance or artistic inspiration. The scepticism of the Enlightenment and the destruction of the Revolution, among other forces, had destroyed it.” Wright, *The Maze and the Warrior*, p.271.

⁶⁶ Gostaria aqui de salientar o recente fórum *Labyrinths*, realizado na ACMI em Melbourne, Australia (24/6/2003), centrado precisamente na temática do labirinto enquanto símbolo cultural recorrente. Sobre isto consultar a revista online *ACCA Mag* 04.

⁶⁷ Sobre esta questão ver Kern, *Through the Labyrinth*, p.311-312; Wright, *The Maze and the Warrior*, p.271-274.

⁶⁸ O *Labirinto dei Ragazzi* foi concebido por 3 arquitectos para a *X Triennale* de Milão em 1954: Lodovico Barbiano di Belgioioso, Enrico Peressutti e Ernesto Rogers. O labirinto era composto basicamente por uma série de espirais concêntricas de alvenaria entrelaçadas entre si, cuja altura variava entre os 1,45m e os 2,20m definindo no seu interior um percurso contínuo e tortuoso que era também marcado no solo com lajetas quadradas. No espaço central da composição encontrava-se uma “escultura-móbil” de Alexander Calder que se reflectia a si mesma num pequeno lago.

⁶⁹ O labirinto de Marta Pan foi construído em 1974 no liceu Madame de Staël em Montluçon, França. A razão pela qual a artista decidiu construir um labirinto prendeu-se essencialmente ao facto de este possuir uma espacialidade de forte carácter participativo- uma característica importante, uma vez que a peça foi concebida para um recreio de uma escola. Esta artista realizou também outro trabalho similar, um labirinto-fonte, para a *Place des Fêtes*, em Paris.

⁷⁰ O *Labirinto dei Ragazzi*, que servia também de expositor para trabalhos de Saul Steinberg e de Alexander Calder, procurava sobretudo “meter em contacto o visitante, mesmo que muito jovem, com os aspectos da arte de um modo não retórico, na forma de um jogo.” Ver artigo “Labirinto dei ragazzi,” no catálogo da exposição.

⁷¹ O Labirinto de Darwin foi desenhado por Adrian Fischer e contruído em 1996 no Jardim Zoológico de Edimburgo. O seu perímetro exterior possui a forma de uma tartaruga e o tema que aborda tem a ver com a teoria da evolução.

⁷² Sobre esta questão consultar o artigo de Jean-Clarence Lambert “Labyrinthe et art contemporain,” *Colóquio* nº64, p.33-45.

⁷³ O *Festival do Labirinto* foi realizado em 1984 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em colaboração com o Centro Internacional de Dedalogia e Jean-Clarence Lambert. Para mais informação consultar o catálogo da exposição presente na biblioteca da Fundação.

⁷⁴ O livro *Labirinto* (1975) de Lima de Freitas continua a ser ainda hoje o trabalho mais completo sobre este assunto a nível nacional.

⁷⁵ Aqui estou a referir-me às obras *Untitled* (Triangular Labyrinth, 1973), e *Untitled* (Labyrinth, 1974), presentes na exposição “Percepciones en Transformación: La Colección Panza del Museo Guggenheim Bilbao” (10/10/00-11/02/01). Ambas as esculturas são do modelo unicursivo e feitas de madeira. A primeira tem uma forma triangular com 300 cm de altura e a segunda é inspirada no modelo Chartreano (circular) e possui por sua vez 487cm de altura.

⁷⁶ Aqui estou a referir-me mais especificamente às seguintes obras: Alice Aycok, *Maze* (Kingston, 1972); Richard Fleischner, *Chain Link Maze* (Massachusetts, 1978), *Turf Maze* e *Sod Maze*; André Bloc, *Sculptures-habitacles* (Muedon, 1964-1965) ; Michael Ayrton, *Maze* (Arkville).

⁷⁷ O termo *archisculpture* (arquiescultura) foi utilizado por Jean-Clarence Lambert no seu artigo “Labyrinthe et art contemporain,” *Colóquio* nº64, p.44.

⁷⁸ Dennis Marshall, “Contemplative Structures for the 21st Century,” *Caerdroia* nº33, p.45-48.

⁷⁹ O *Snowshow* de 2004 foi realizado na Lapónia, e assentava basicamente numa colaboração interdisciplinar cujo desafio consistia em substituir os materiais convencionalmente utilizados na arte e na arquitectura pelo gelo. A *Penal Colony* é uma obra conjunta de Arata Isozaki com a artista Yoko Ono.

II.PARTE

Casos de Estudo

3-Electric Labyrinth

¹ Stefano Boeri, “Il a 68 Milano: Intervista a Giancarlo de Carlo,” *Electa*.

² “*The unifying topic of the show was multitude, it was dedicated to seeking an alternative to the massification of society in the concept of participation in culture with a capacity to safeguard individuality. Inspired by the theme of the greater number, the XIV Triennale had kept a keen eye on the protest movement taking shape in Italy at the time, as elsewhere.*” Hans Ulrich Obrist, “Triennale di Milano 68. A case study and beyond Arata Isozaki’s Electronic Labyrinths. A «Ma» of images,” *Iconoclash – beyond the image wars in science, religion and art*, p.360.

³ A Triennale de 68 foi planeada por Giancarlo de Carlo, Marco Zanuso, Albe Steiner e Alberto Rosselli.

⁴ “*At the time, I differentiated between the greater number which characterizes a thinking society in which individuals are still the protagonists of events, and a mass civilization which, on the contrary, is a homogenized civilization, composed of individuals who identify with powerful structures, a civilization which I find uninteresting in terms of humanity and consider politically and socially dangerous.*” Giancarlo di Carlo, citado em Obrist, “Triennale di Milano 68,” *Iconoclash*, p.364.

⁵ Giancarlo de Carlo referindo-se à exposição de 68 em Obrist, *Milano Triennial 1968: Interview Giancarlo De Carlo*. [Video]

⁶ “*Of course. It was probably one of the most important events in the history of visual arts connected with urban condition. De Carlo in ‘68 selected and invited such a amazing group of people –like stockausen, archigram, saul bass, isozaky...- to reflect on a theme –“the Great Number” that was really anticipating our contemporary condition.*” Obrist, “Interview Stefano Boeri,” *Flash Art International*.

⁷ A propósito da definição do termo *Iconoclash*, o curador Bruno Latour escreve no seu artigo para o catálogo da exposição: “*Iconoclasm is when we know what is happening in the act of breaking and what the motivations for what appears as a clear project of destruction are; iconoclasm, on the other hand, is when one does not know, one hesitates, one is troubled by an action for which there is no way to know, without further inquiry, whether it is destructive or constructive.*” Latour, “What is Iconoclasm? Or is there a World beyond Image Wars?” *Iconoclash*, p.14.

⁸ “*The reason underlying the choice of recreating Isozaki’s room for »Iconoclash« is, on the one hand, because of its historical importance as one of the key works of the history of experimental interdisciplinary exhibitions of the 1960s--a history that might otherwise fall into*

amnesia--and on the other hand, because of its tight relation to the issues that we wanted to raise through the exhibition »Iconoclash«.” Obrist, “Triennale di Milano 68,” *Iconoclash*, p.362.

⁹ “And at the time, of course, similar movements protesting against the establishment were already happening in Japan, which I shared. So I tried to reflect these kinds of protests in the subject of my exhibition at the Triennale.” Obrist, “Interview Arata Isozaki.” *Magazines: Le ombre di Warhol* 6.

¹⁰ “Normally I wanted to be an architect, a kind of organizer or a movie director, so first I made a scenario and I asked them to join in. The working process was very close to the movies because I was one of the artists collaborating on Hiroshi Teshigahara’s movie *The Face of Other* in 1965, and I wanted the artists to collaborate.” Arata Isozaki citado em Obrist, “Triennale di Milano 68,” *Iconoclash*, p.378.

¹¹ “Interdisciplinarity is something I’ve always tried to do and to think about.” Arata Isozaki citado em Obrist, “Triennale di Milano 68,” *Iconoclash*, p.380.

¹² “In 1965, in Tokyo I made an installation called *From Space to Environment*, which was a group exhibition with artists, music composers, graphic artists, and architects. The definition of space is completely abstract, but the definition of environment is much more specific. Inside and outside, perception of the body and so on...In such a way we looked for everything which is movable, everything that changes. No permanence; much more empirical and ephemeral. Through this experience the idea of body involvement came out.” Arata Isozaki citado em Obrist, “Triennale di Milano 68,” *Iconoclash*, p.374-376.

¹³ “Throughout my youth, until I began to study architecture, I was constantly confronted with the destruction and elimination of the physical objects that surrounded me. Japanese cities went up in flames. Forms that had been there an instant earlier vanished in the next. The ruins that formed my childhood environment were produced by acts of sudden destruction, unlike those of Greece and Egypt, which had long been in a ruinous state. Wandering among them instilled in me an awareness of the phenomenon of obliteration, rather than a sense of the transience of things.” Arata Isozaki citado em Richard Koshalek, *Arata Isozaki: Four Decades of Architecture*, p.(1960:System).

¹⁴ Para fundar um novo conceito, Isozaki procura metáforas interpretativas do espaço, tempo e matéria. A equação a que chegou foi: *space=darkness; time=termination; matter (architecture and cities) =ruin and ashes*.

Apesar de pensar em termos metabolicistas, nomeadamente no que diz respeito ao fluxo de geração e destruição da cidade, Isozaki nunca se considerou como um membro do grupo metabolicista: “Indeed, I always tried to make a clear distinction between myself and their technological orientation, their somewhat naive pragmatism which allowed them to believe that a social revolution could be achieved by means of new technology.” Arata Isozaki citado em Richard Koshalek, *Arata Isozaki: Four Decades of Architecture*, p.(1960:System).

¹⁵ Metabolismo , s.m.(do Gr.metabolé)- Fisiol. Conjunto de reacções intracelulares, umas

construtivas (anabolismo) e outras destrutivas (catabolismo).

É durante o seu trabalho no estúdio de Eika Takayama e Kenzo Tange (que na altura se encontrava na linha directa da confrontação artística aos protótipos ocidentais) que Isozaki se aproxima do movimento Metabolista iniciado em 1960. É nesta sociedade Japonesa em pleno desenvolvimento que o Metabolismo propõe uma série de arrojadas inovações técnicas através das suas propostas para cidades do futuro, numa quebra evidente com o pensamento arquitectónico da altura. A exacerbação tecnológica Metabolista celebrava uma cidade industrial onde a própria arquitectura era encarada enquanto item de consumo, descartável, substituível; uma arquitectura de cápsulas, unidades e painéis que se agrupam em Megaestruturas.

¹⁶ O conceito de Megaestrutura, principal motivo Metabolista, surge em analogia com a tipologia feudal e o ideal de fortaleza, nomeadamente o castelo medieval Japonês.

¹⁷ Por exemplo no *Museum of Contemporary Art* (MOCA) que desenha para Los Angeles em 1981, damo-nos conta precisamente desse tipo de composição. Uma assemblagem de fragmentos dispersos que justapõe o abstracto e o concreto, o moderno e o clássico, os materiais duros e os macios: “*Nothing is clearly quoted as a source, nor did I intend to revive any single style. Instead, my aim was to dismantle apparently integrated architectural styles and to fragment them so that, at the moment when they seem to be in ruins, a schizophrenic state of suspension is created. (...) Under such circumstances all architectural style is reduced to ruins. The only things available for architectural design are the fragments scattered in the ruins.*” Arata Isozaki citado em Richard Koshalek, *Arata Isozaki: Four Decades of Architecture*, p.(1980:Narrative).

¹⁸ A grelha estrutural aqui utilizada por Isozaki possui, a meu ver, um carácter eminentemente metabolista enquanto *mecanismo concreto de composição arquitectónica*: “*a more or less permanent framework with changeable elements plugged into it and a smooth order governing the relations between the two.*” Arata Isozaki citado em Richard Koshalek, *Arata Isozaki: Four Decades of Architecture*, p.(1960:System).

¹⁹ “*They almost all had to do with the tragedy of the war or the crisis in society.*” Arata Isozaki citado em Obrist, “Triennale di Milano 68,” *Iconoclash*, p.361.

²⁰ Na metade do século XIX as imagens *Ukiyo-e* tornaram-se completamente decadentes, sendo sobretudo este o tipo utilizado no Labirinto Eléctrico.

²¹ “*...a ruined structure on the ruins, wich I titled The City of the Future is the Ruins.*” Arata Isozaki citado em Obrist, “Triennale di Milano 68,” *Iconoclash*, p.361.

²² Alguns exemplos destas propostas conceptuais incluem esquemas como o *Marunouchi Project, Clusters in the Air* ou *Computer-Aided City*.

²³ Tschumi, “The Architectural Paradox,” *Architecture and Disjunction*, p.74-76.

²⁴ “*Perhaps subconsciously I am attempting to return to that remembered instant that changed history and to conceptualize that moment in the form of architecture.*” Arata Isozaki citado em Richard Koshalek, *Arata Isozaki: Four Decades of Architecture*, p.(1960:System).

A meu ver o Labirinto Eléctrico, mais do que uma mera homenagem ou imortalização do de-

sastre atômico Japonês, procura reflectir sobre o fenómeno da obliteração no contexto urbano. O próprio Isozaki, aquando da reconstrução do Labirinto Eléctrico para a exposição »Iconoclash«, propõe uma actualização de imagens, que poderiam incluir desde o incidente do 11 de Setembro aos recentes bombardeamentos das forças aliadas no Iraque.

²⁵ Termo utilizado por Isozaki para descrever a sua obra, na conferência realizada no Museu de Serralves, Porto, a 17 de Novembro de 2003. (Mesa Redonda: Arata Isozaki, Siza Vieira, Fiúza Faustino _ moderador: Hans-Ulrich Obrist)

²⁶ *Ma* no seu sentido mais directo significa intervalo entre tempo e espaço. É o *in-between*; o espaço entre objecto e objecto ou também o silêncio entre som e som. (originalmente era um conceito relacionado com a música)

Isozaki organizou uma exposição em Paris sobre este tema, intitulada: *Ma: the Japanese Conception of Space and Time*.

²⁷ Este raciocínio é desenvolvido por Manfredo Tafuri a propósito dos *Carceri* de Piranesi, no seu livro *The Sphere and the Labyrinth*, p.26. Acerca desta questão ver também o capítulo 7 da prova: "O Espaço Labiríntico."

²⁸ O labirinto é paradoxal. Tal como Giancarlo de Carlo descreve o Labirinto Eléctrico de "belo e cruel," poderemos aplicar esta visão ao mais amplo conceito espacial labiríntico- um espaço que é simultaneamente irresistível e insuportável e no qual masoquicamente nos aventuramos alimentados apenas pelo desejo de o percorrer.

Exemplo disso é a descrição que nos dá Isozaki da sua vivência nesse tipo de espaço em Tóquio: "*My first priority was to move, but before I did became interested in the entire region and its complicated spaces: the disjointed special connections; the spontaneous happenings; the capricious appearance and disappearance of spaces; the corridors that twisted like a Möbius strip; doors that produced both awful noises and beautiful voices; and people living together with rats, ticks, goldfish, and grasshoppers.*" Arata Isozaki citado em Richard Koshalek, Arata Isozaki: *Four Decades of Architecture*, p.(1960:System).

²⁹ Para além da deformação da realidade, a tensão infinita gerada entre dois espelhos constitui segundo Tschumi um vazio paradoxal: "*By absorbing and reflecting all information, the mirrors-and the mind-become a wheel, a sort of circular retrieval system. In architecture, between the mirrors of ideal space and real space, the same thing happens.*" Tschumi, *Architecture and disjunction*, p.264.

Curiosamente, na versão precedente da Trienal, a obra *Caleidoscopio* de V.Gregotti, L.Meneghetti, G.Stoppino e P.Brivio, também tentou explorar o jogo de reflexos produzidos pelos espelhos de maneira a alterar radicalmente a percepção do espaço interior.

³⁰ Estas projecções funcionam a meu ver como uma espécie de dispositivo de orientação. Isto porque ao caminharmos desorientados pelo interior do labirinto, mais cedo ou mais tarde somos atraídos por essas imagens que nos conduzem através do caos em movimento seguindo uma direcção específica até alcançarmos o seu exterior.

³¹ Isozaki descreve-nos por exemplo um período da sua vida em Tóquio, reconstruída depois da 2ª grande guerra: *“To reach my room, wich was in the innermost part of the building, one walked up two or three steps and down a diagonal corridor, then up a flight of stairs that turned twice along the way, then down a corridor leading to the left and up still another flight of steps. The side of the bank was covered with an irregular mass consisting of a small part of the original building plus a number of additions necessitated over the years by dismantling and alterations of function and repairs. In later years I tried referring to it as a topological labyrinth, but actually the neighbourhood was a slum.”* Arata Isozaki citado em Richard Koshalek, *Arata Isozaki: Four Decades of Architecture*, p.(1960:System).

³² *“The irony is the most important thing.”* Arata Isozaki, *Early Works*. [video]

Acerca desta questão, ver também o texto de Isozaki: *“Architecture with or without Irony”* de 1985.

³³ A questão da variação espacial é um aspecto indissociável na obra de Isozaki, referindo-se aqui à galeria de arte contemporânea do complexo Mito: *“Since I thought that gallery visitors would have a boring spatial experience if all the rooms were designed the same way, I gave each gallery different lighting conditions, size, and height-width ratio. I wanted to give the visitors a worthwhile spatial experience - separate from their impressions of the art objects - as they walked through each room.”* Isozaki, *“Designing Mito, Part2 - Introduction to the Contemporary Art Gallery,” Quarterly Mito Geijutsu-kan.*

4-Musée Mondial

¹ Impregnado do pensamento positivista que caracterizou o meio intelectual Belga do fim do século XIX, Paul Otlet foi o impulsionador deste projecto que procurava materializar de uma forma mais concreta as suas próprias ideias e aspirações, relativas à criação de uma cidade mundial baseada no saber e na cultura, símbolo da paz e entendimento universais. Sobre o papel de Paul Otlet neste processo consultar o artigo de Catherine Cortiau, “La Cité Internationale, 1927-1931,” *Le Corbusier a Genève*, p.53-69.

² Esta obra intitulada *Centre Mondial de Communications* foi desenvolvida durante anos por Andersen e Hébrard e propunha em grosso modo os planos para uma capital mundial. Esse projecto colossal de índole humanista articulava-se em redor de uma imensa “Torre do Progresso” com 320 metros de altura, símbolo do avanço da humanidade, e que a meu ver constituiu uma espécie de protótipo ou memória do Museu Mundial depois desenvolvido por Le Corbusier. Ao comparar ambos os planos gerais parecem-me evidentes algumas semelhanças que permitem afirmar, independentemente do seu peso na concepção global, que Le Corbusier teve pelo menos contacto com esta obra. Nomeadamente na questão da torre, que no caso do *Mundaneum* adquire outra configuração formal e programática mas que a meu ver mantém a sua função enquanto ponto de convergência e marcação. Encontramos outras semelhanças também na articulação do estádio com os anexos desportivos, e ainda na configuração da cidade hoteleira, em muito semelhante à solução encontrada por Hébrard para os palácios das nações, agregados ao longo de um eixo estruturante. Sobre este projecto consultar Cortiau, “La Cité Internationale, 1927-1931,” *Le Corbusier a Genève*, p.54-55.

³ O *Mundaneum* projectado por Le Corbusier está situado no planalto que coroa a cidade mundial e alberga os elementos de maior relevância: o edifício das Associações Internacionais, a Biblioteca Internacional, a Universidade, os Pavilhões para exposições temporárias ou permanentes dos diferentes continentes/estados/cidades, as *Halles* dos tempos modernos, e o Museu Mundial. Sobre o *Mundaneum* consultar Giuliano Gresleri, “Le Mundaneum. Lecture du Project,” *Le Corbusier a Genève*, p.70-78.

⁴ Paul Otlet, “Palais Mondiale,” *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.1, p.190.

⁵ Otlet, “Palais Mondiale,” *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.1, p.190.

⁶ Esta ideia encontra a sua génese na criação do Instituto Internacional Bibliográfico em 1985 por Paul Otlet e Henri La Fontaine, e cuja missão consistia em estabelecer, publicar e actualizar um repertório de todos os saberes da humanidade. Um projecto à partida irrisório mas que chegou mesmo assim a possuir cerca de 16 milhões de entradas no seu apogeu, constituindo uma espécie de arquivo em rede- um motor de busca em papel.

⁷ “*Le désir est: Qu'en un point du Globe, l'image et la signification totales du Monde puissent être perçues et comprises; - Que ce point devienne un lieu sacré, inspirateur et coordinateur de grandes idées, de nobles activités;*” Otlet, “Palais Mondiale,” *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.1, p.190.

⁸ Aqui tomei emprestada a expressão de Stanislaus von Moos para definir o *Mundaneum*, no seu livro *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*.

⁹ “Whereas the League of Nations project is in a way an updated, secularized version of the Grand Palais in Paris, the design of the Mundaneum evokes the imagery of a Mesopotamian ziggurat within its sacred precincts.” Moos, *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*, p.243.

¹⁰ Moos, *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*, p.244.

¹¹ A ideia de que o *Mundaneum* está relacionado de alguma forma com a arquitectura babilónica, foi inicialmente colocada por Marcello Fagiolo, “La nuova Babilonia secondo Le Corbusier,” *Notiziario Arte Contemporanea*, p.15-17.

¹² Sobre a questão formal do museu (pirâmide/espiral), consultar Cortiau, “La Cité Internationale, 1927-1931,” *Le Corbusier a Genève*, p.64; Gresleri, “Le Mundaneum. Lecture du Project,” *Le Corbusier a Genève*, p.73-78.

¹³ Este pátio rectangular, que funciona como um local de convergência central sobre o qual se debruça o museu-labirinto, surgirá talvez em analogia ao pátio central do Labirinto de Cnossos. E de facto sir Arthur Evans publica, entre 1921 e 1936, a obra monumental em 4 volumes: *The Palace of Minos at Knossos*, à qual Corbusier seguramente não estaria alheio, e onde consta entre muitas outras coisas uma reconstrução do piso térreo do labirinto cretense.

¹⁴ Antony Moulis explica que a secção tripartida do museu coloca em evidência o carácter do museu enquanto catálogo: “Apart from symbolising the building as a ‘catalogue’ the section illustrates particular spacial and experiential qualities with consequences for the spectator.” Moulis, “Figure and Experience: The Labyrinth and Le Corbusier’s World Museum,” *Interstices* 4, p.2.

¹⁵ Le Corbusier faz a divisão em obras/objectos, locais e tempo: “Dans une nef l’oeuvre humaine, celle que la tradition, la piété du souvenir ou l’archéologie nous ont apportée ici ; dans la nef adjacente tous les documents qui fixeront le temps, l’histoire à ce moment-là, visualisée par les graphiques, les images transmises, les reconstitutions scientifiques, etc. Et tout contre, la troisième nef avec tout ce qui nous montrera le lieu, ses conditions diverses, ses produits naturels ou artificiels, etc.” Le Corbusier, *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.1, p.194.

¹⁶ “The 1928 concept of the Mundaneum was simply a temporary image, based on iconography, intended to penetrate the heads of those who felt responsible for or interested in dealing with it.” Le Corbusier, *Défense de l’architecture*, citado em Bruno Reichlin, “Utility is not Beautiful,” *Daidalos* 64, p.34.

¹⁷ Jean-Louis Cohen, “Le Corbusier’s Nietzschean Metaphors,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds,”* p.311-332.

¹⁸ “Among the architectural forms explicitly mentioned by Nietzsche, the Pyramid and the labyrinth caught Le Corbusier’s attention. In 1928 he designed the Mundaneum, a museum of universal knowledge, in Geneva for Paul Otlet. Its ziggurat form irresistibly evoked the metaphor of the pyramid of laws and models, one of the theoretical architectures in which

Nietzsche was interested.” Cohen, “Le Corbusier’s Nietzschean Metaphors,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds,”* p.311-332.

Segundo Jean-Louis Cohen, a documentação preservada nos arquivos de Corbusier mostram 3 contactos explícitos com a obra de Nietzsche, girando sobretudo à volta do livro *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) que foi lido por Corbusier em 1908. A leitura de Nietzsche fornece a Le Corbusier todo um registo metafórico que lhe permitirá construir uma linguagem pessoal e articular o seu pensamento. Entre elas está a metáfora da montanha, que neste projecto adquire uma especial relevância, se compararmos por exemplo o próprio percurso descendente do museu a partir do seu ponto mais alto à descida da montanha de Zarathustra, e que corresponde também à cristalização da figura do caminho, a célebre *promenade architectural*¹⁹ “*If we willed and dared an architecture according to the kind of soul we possess (we are too cowardly for that!), the labyrinth would have been our model!*” Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, III, citado em Karsten Harries, “Nietzsche’s Labyrinths: Variations on an Ancient Theme,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds,”* p.35.

²⁰ Este aspecto é referido por Lima de Freitas: “No nosso século, Corbusier interessou-se pelo assunto e serviu-se de alguns fragmentos da antiga tradição ao investigar certas possibilidades de modulação contidas na espiral logarítmica e na série de Fibonacci.” Freitas, *Labirinto*, p.226.

²¹ A propósito da criação de um museu de arte moderna (tipo crescimento ilimitado) em Paris, em 1931, Le Corbusier escreveu: “*Ce n’est pas un projet de musée que je vous donne ici, pas du tout. C’est un moyen d’arriver à faire construire à Paris un musée dans des conditions qui ne soient pas arbitraires, mais au contraire suivant des lois naturelles de croissance qui sont dans l’ordre selon lequel se manifeste la vie organique: un élément susceptible de s’ajouter dans l’harmonie, l’idée d’ensemble ayant précédé l’idée de la partie.(...) Le musée est extensible à volonté: son plan est celui d’une spirale: véritable forme de croissance harmonieuse et régulière.*” Le Corbusier, “Lettre de M.Le Corbusier à M.Zervos, 8 décembre 1930,” *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.2, p.72-73.

²² Nomeadamente: *Musée d’Art Contemporain*, Paris, France, 1931; *Project C – Un centre d’esthétique contemporaine*, Paris, France, 1936; *Musée à Croissance Illimitée*, Philippeville, Afrique du Nord, 1939; *Centre Culturel d’Ahmedabad*, Inde, 1952; *Musée de Tokio*, Japon, 1956-59; *Musée et galerie des Beaux-Arts*, Chandigarh, Inde, 1964; *Musée du XXème siècle à Nanterre*, Paris, France, 1965.

²³ Nomeadamente: *Plans pour la Cité Universitaire du Brésil*, Rio de Janeiro, 1936; *Urbanisation de Saint-Dié*, 1945; *Concours International d’urbanisme de Berlin*, 1961.

²⁴ “*But in Corbusier’s work the spiral remained an abstract concept; it never became a powerful architectural image (as it did in Borromini’s lantern in the St. Ivo Church in Rome, or Tatlin’s grandiose project for the Third International, 1920).*” Moos, *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*, p.100.

²⁵ Moos, *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*, p.100.

²⁶ “*La technique des groupements est en quelque sorte une manifestation de la sensibilité moderne dans la considération du passé, de l’exotisme ou du présent. Reconnaître les «séries», créer à travers et espace des «unités», rendre palpitante la vue des choses où l’homme a inscrit sa présence.*” Le Corbusier, *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.3, p.157.

²⁷ “*In 1939 Le Corbusier designed a “museum of unlimited knowledge”: in flattening the pyramid’s spiral onto a horizontal plane, however, it tended to become a labyrinth with fluid walls in which any and all shortcuts and detours were allowed.*” Cohen, “Le Corbusier’s Nietzschean Metaphors,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds,”* p.324.

Libeskind utilizou também este conceito espacial (espiral+labyrintho) na sua exposição *Beyond the Wall*, realizada no *Netherlands Architecture Institute*, Roterdão, 1997.

²⁸ Le Corbusier, *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.1, p.194.

²⁹ “*In “deprived space,” to borrow the terminology of Germano Celant, the “participants” can only find their own fantasies and pulsations, able only to react to the low-density signals of their own bodies.*” Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, p.42.

³⁰ Segundo Antony Moulis, é precisamente na possibilidade de uma experiência espacial individualizada, que o espectador encontra a motivação para enfrentar o estado de desorientação labiríntica: “*...for by this confinement a strange liberty is granted to this wandering spectator, to find their experience at the very point of their movement, in their distracted choice of a way to move.*” Moulis, “Figure and Experience,” *Interstices 4*, p.3. A meu ver, creio que falta aqui também um aspecto importante. Na impossibilidade de ter um caminho pré-definido, creio que o visitante necessita de sentir também uma certa segurança ou controle, mesmo se relativo, sobre o espaço labiríntico do museu. A possibilidade de saída em qualquer altura, é de resto uma condição fundamental para que um museu desta escala possa funcionar de forma correcta.

³¹ Apontamento que acompanha os esboços de Le Corbusier para o Museu Mundial. *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.1, 193.

³² “*Poteaux standard, cloisons-membranes fixes ou amovibles, plafonds standard. Economie maximum.*” Le Corbusier, “Lettre de M.Le Corbusier à M.Zervos, 8 décembre 1930,” *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.2, p.73.

³³ “*L’intuition qui permet à Le Corbusier de faire table rase de la notion classique de salle et de traiter le musée comme un pur cheminement, jalonné de rencontres qui sont autant d’« événements » nourrissant la « méditation », ne pouvait naître que d’une pensée toute dominée par le souci des circulations, c’est-à-dire des relations et des échanges à l’intérieur de l’organisme architectural.*” Maurice Besset, *Le Corbusier*, p.116.

³⁴ Lima de Freitas, *Labirinto*, p.259.

³⁵ Creio que o elevador possui aqui um valor simbólico ao funcionar não só como uma espécie de máquina do tempo que nos transporta para os primórdios da civilização- o ponto de partida para o percurso labiríntico da humanidade- mas simplesmente por ser a própria máquina que nos permite atingir o topo.

³⁶ Kenneth Frampton utiliza metaforicamente o termo de Labirinto ao descrever o projecto do Hospital de Veneza: “*Nothing could surely be more Greek than this last design, laid out like a hospice in the underworld – a Minoan labyrinth suspended over a lagoon.*” Frampton, “Le Corbusier and the Dialectical Imagination,” *In the Footsteps of Le Corbusier*, citado em Moulis, “Figure and Experience,” *Interstices* 4, p.5.

³⁷ Curtis, *Le Corbusier, Ideas y Formas*, p.214.

³⁸ Anthony Vidler, “The mask and the Labyrinth: Nietzsche and the (Uncanny) Space of Decadence,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds”*, p.61.

³⁹ “*Le musée n’a pas de façade; le visiteur ne verra jamais de façade; il ne verra que l’intérieur du musée. Car il entre au coeur du musée par un souterrain dont la porte d’entrée est ouverte dans un mur...*” Le Corbusier, “Lettre de M.Le Corbusier à M.Zervos, 8 décembre 1930,” *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.2, p.73.

⁴⁰ Le Corbusier a propósito do Museu de Crescimento Ilimitado, *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.4, p.16.

⁴¹ Moulis, “Figure and Experience,” *Interstices* 4, p.2.

⁴² Segundo os desenhos para o museu mundial, a espiral seria “cega” não permitindo a relação visual com o exterior. Este aspecto foi também referido por Antony Moulis: “*The experience of a labyrinth, of a perplexing journey, already set out in the itinerary of the plan is re-described in the space of the route; it encloses and blinds the spectator. The spaces shown in the section are ‘blind’. They are formed of solid walls and thus a view to an exterior is not offered within the itinerary of the spectator, at least not one by which the spectator might be orientated.*” Moulis, “Figure and Experience,” *Interstices* 4, p.2.

⁴³ Ícaro queimou as asas e caiu!

⁴⁴ A figura da suástica foi até ao final dos anos 20, frequentemente utilizada no contexto da arte e da arquitectura. Acerca desta questão ver Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, p.45-46.

⁴⁵ “*Le moien de s’orienter dans le musée est fourni par les locaux à mi-hauteur qui forme un svastika ; chaque fois que le visiteur, dans ses pérégrinations, se trouvera sous plafond bas, il trouvera, d’un côté, une sortie dans le jardin, et, à l’opposé, l’aboutissement à la sale centrale.*” Le Corbusier a propósito do Museu de Crescimento Ilimitado, *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol.4, p.16.

⁴⁶ “*On monte une rampe et on arrive au niveau-même du musée à 5 mètres audessous du sol, dont la hauteur de salle est de 5 mètres environ, subdivisée en certains endroits par deux hauteurs : de 2m26 + 2m26, formant des soupentes qui dessinent un svastika. Ce svastika ramène les visiteurs constamment au point central du musée et leur permet de descendre la rampe vers la sortie. A chacune des branches du svastika, à l’opposé, se trouvent su niveau-même des salles du musée, les portes de sortie, sur le jardin ou sur le parc.*” Le Corbusier a propósito do Museu de Tóquio, *Le Corbusier, Oeuvre Complète*, vol7, p.187.

⁴⁷ A meu ver, o conceito do labirinto na obra de Corbusier coincide com a própria noção da *promenade architecturale*, na medida em que obedecem aos mesmos critérios. À semelhança do percurso labiríntico proposto por Corbusier, a *promenade* não constitui um simples percurso pré-definido mas antes um convite à experiência individual do edifício. Essa experiência está no entanto sujeita a certos parâmetros de orientação geral, que são de resto indispensáveis à construção de uma narrativa e ao próprio sentido de percurso.

⁴⁸ Este aspecto foi referido por Thomas Krens, director do Museu Guggenheim, N.Y., durante a conferência *The Museum of the Future*, realizada em 2001. Sobre isto consultar o site Internet (http://www.weforum.org/site/knowledgenavigator.nsf/Content/_S2925).

5-New Babylon

¹ O nome “Nova Babilónia” foi tomado por Constant a partir do título do filme de Kozintsev e Trauberg de 1929 sobre a Comuna Francesa.

² Um bom exemplo foi o simpósio *New Babylon: the value of dreaming the city of tomorrow*, realizado em 26 e 27 de Janeiro de 2000 na Faculdade de Arquitectura TU de Delft, e que contava com a participação de alguns dos nomes mais conhecidos na área da teoria da arquitectura actual.

³ *Cobra*(1948-1951) era uma frente comum de artistas e escritores formada por distintos grupos das cidades de Copenhaga, Bruxelas e Amsterdão, que visava contrariar a regularização da arte e da política no contexto do pós-guerra. Este grupo, entre os quais estavam Constant, Karel Appel, Asger Jorn e Corneille, iria mais tarde fundir-se no movimento Internacional Situacionista.

⁴ Para além do *homo sapiens* e do *homo farber*, Huizinga defende uma terceira função aplicável ao ser humano tão importante como o raciocinar e o executar: o jogar. O *homo ludens* surge assim da libertação do potencial lúdico de cada homem.

⁵ A fundação da Internacional Situacionista teve lugar na localidade Italiana de Cosio d’Arroscia em Julho de 1957. Os oito delegados ali presentes “num estado de semi-ebriedade” representavam dois grupos chave: o “Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista” (Asger Jorn, Pinot Gallizio e outros) e o grupo “Internacional Letrista” liderado por Guy Debord. Um terceiro grupo, a “Associação Psicogeográfica Londrina,” encontrava-se também aqui representada pelo seu único membro, Ralph Rumney. Para uma informação mais detalhada sobre a génese do grupo Situacionista, dever-se-á consultar o artigo de Peter Wollen, “Bitter Victory: The Art and Politics of the Situationist International,” *On the Passage of Few People through a Rather Brief Moment in Time: the Situationist International 1957-1972*, p.9-16, e o livro de Simon Sadler, *The Situationist City*.

⁶ Jamie Hilder, “Praxis Makes Perfect: The Spatial Revolution of the Situationist International,” *An Online Graduate Journal*, 2.2, p.2.

⁷ A noção de situação apontada por Sartre, resume-se basicamente à ideia de que a existência se processa sempre dentro de certos limites, que resulta de uma situação determinada.

⁸ Sobre esta relação com Lefebvre ler o artigo “Theorie des Moments et Construction des Situations,” *Internationale Situationniste* nº4, 1960, p10-11. Ver também Kristen Ross, “Henri Lefebvre on the Situationist International,” *October* 79.

⁹ “Artists were to break down the divisions between individual art-forms, to create situations, constructed encounters and creatively lived moments in specific urban settings, instances of a critically transformed everyday life.” Wollen, “Bitter Victory,” p.9.

¹⁰ Com este parágrafo Guy Debord inaugurava o seu “Relatório sobre a construção de Situações” de 1957, um dos textos fundadores do movimento Situacionista. Este encontra-se com-

pilado, juntamente com os 12 números da revista IS, no livro *Internationale Situationniste 1958-1969*, p.689-701.

¹¹ “*Urbanisme Unitaire: Théorie de l’emploi d’ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d’un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement.*” “Definitions,” *Internationale Situationniste* nº1, 1958, p.13. Ver mais à frente o capítulo “Conceito.”

¹² A cisão do grupo Situacionista é assim apresentada por Wollen, “Bitter Victory,” p.10.

¹³ No outro lado, estavam porém aqueles queriam a todo o custo manter uma actividade artística situacionista real, com todo seu carácter festivo e provocatório. Foi então formada uma Segunda Internacional Situacionista à volta da figura de Jorgen Nash (irmão de Asger Jorn), que tinha como base um centro experimental em Drakabygget na Suécia e à qual se juntaram diversos elementos do sector Holandês, Alemão e Escandinavo.

¹⁴ Debord, “Théorie de la Dérive,” *Internationale Situationniste* nº2, 1958, p19-23. Publicado originalmente em *Les Lèvres Nues* nº9, 1956.

¹⁵ A *Internationale Lettriste* (1952-1957) era um grupo de poetas, artistas e cineastas activo em Paris durante a década de 50, que mais tarde se viria a fundir no grupo *Internationale Situationniste*.

¹⁶ Essas “derivadas surrealistas” encontram-se narradas por Louis Aragon na sua obra *Le paysan de Paris* (1926), e por André Breton no seu livro *Nadja* (1928) onde descreve uma série de viagens sem objectivo pelas ruas de Paris pontuadas por um padrão de atracção e repulsa por certos edifícios, ou tipo de edifícios. Para uma leitura mais aprofundada dever-se-á consultar o artigo de Mirella Bandini, “Surrealist References in the notions of dérive and psychogeography of the situationist urban environment,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.40-51.

¹⁷ Este campo de estudo surgiu na Universidade de Chicago durante os anos vinte, liderado por um grupo de professores entre os quais Ernest Burgess e Robert Park. Utilizando técnicas promovidas pela antropologia, a etnografia urbana procurava sobretudo estudar o submundo cidadão.

Para uma leitura mais aprofundada sobre a influência deste estudo na noção da deriva situacionista dever-se-á consultar o artigo de Thomas McDonough, “The Dérive and the Situationist Paris,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.54-65.

¹⁸ Debord, “Théorie de la Dérive,” *Internationale Situationniste* nº2, 1958, p.51.

¹⁹ “*In the situationist dérive, urban wandering is systematic (...) The alternating, disorientating psychological and playful effects set off in the individual are linked to an analytical and ecological observation of the urban environment in all its precise morphological, economic and social construction.*” Bandini, “Surrealist References in the notions of dérive and psychogeography of the situationist urban environment,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.46.

²⁰ “*New Babylon was one vast site for an extraordinarily pure sort of drift.*” Sadler, *The Situationist City*: p.141.

²¹ “*Les enseignements de la dérive permettent d’établir les premiers relevés des articulations psychogéographiques d’une cité moderne.*” Debord, “Théorie de la Dérive,” *Internationale Situationniste* n°2, 1958, p.55.

²² “*Psychogéographie: Etude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus.*” “Definitions,” *Internationale Situationniste* n°1, 1958, p.13.

²³ “*The situationist conception of the city as a site of nomadic movement and behavioural disorientation is perhaps best seen in the psychogeographic maps produced by Debord in 1957...*” Libero Andreotti, “Introduction: the urban politics of the Internationale Situationniste,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.22.

²⁴ Lefebvre aponta este facto na sua entrevista: “*We had a vision of a city that was more and more fragmented without its organic unity being completely shattered. Afterward, of course, the peripheries and the suburbs highlighted the problem. But back then it wasn't yet obvious, and we thought that the practice of the derive revealed the idea of the fragmented city.*” Ross, “Henri Lefebvre on the Situationist International,” *October* 79.

²⁵ A relação entre o conceito de *détournement* e o *Umfunktionierung* (re-functioning) de Bertolt Brecht é apontado em Wollen, “Situationists and Architecture,” *New Left Review* 8, p.134.

²⁶ “*The two basic ideas underlying détournement were those of re-contextualization and active plagiarism, ideas found subsequently in the writings of Kathy Acker, who had certainly read Debord and the Situationists.*” Wollen, “Situationists and Architecture,” *New Left Review*, p.134.

²⁷ “*Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une oeuvre ou intégrer divers fragments d'oeuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations.*” Debord, Wolman, “Mode d'emploi du détournement,” *Les Lèvres Nues* n°8, 1956. (neste caso o imbecil sou eu.)

²⁸ Estes dois trabalhos de “poesia urbana” (tomando aqui emprestado o termo utilizado por Libero Andreotti) foram publicados entre 1957-58, e eram baseados na técnica da “pintura-palavra” (*peinture-mot*) desenvolvida por Jorn e Dotremont e na “poesia metagráfica” de Isidore Isou: “*Their formal structure could be described as standing somewhere between the map and the dadaist letter-poem: the eye wanders from fragment to fragment in a visual and mental dérive that plays off the spatial against the temporal dimension in a subtle interplay between word and image.*” Andreotti, “Introduction: the urban politics of the Internationale Situationniste,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.22.

²⁹ Guy Debord realizou 6 filmes entre 1952 e 1978: *Hurléments en faveur de Sade* (1952); *Sur le passage de quelques personnes a travers une assez courte unité de temps* (1959); *Critique de la séparation* (1961); *La société du spectacle* (1973); *Réfutation de tous les jugements* (1975); *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

³⁰ “Project d’Embellissements Rationnels de la Ville de Paris,” *Potlatch* nº23, 1955.

³¹ “Each of these fields (...) offered partial insights that could be subsumed under a unified theory of the city, called unitary urbanism, and dedicated to the study and transformation of the urban environment.” Andreotti, “Introduction: the urban politics of the Internationale Situationniste,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.21.

³² Constant Nieuwenhuis, “Le grand jeu a venir.” *Potlatch* nº30, 1957.

³³ “In this way, a critique of Le Corbusier developed into a theory of ‘unitary urbanism’...” Wollen, “Situationists and Architecture,” *New Left Review*, p.129. Para uma análise mais detalhada sobre a relação dos situacionistas com Le Corbusier, consultar o capítulo 7 do mesmo artigo.

³⁴ Bandini, “Surrealist References in the notions of dérive and psychogeography of the situationist urban environment,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.50.

³⁵ “Avec ces premiers essais de Constant le problème des maquettes de l’urbanisme unitaire est seulement ouvert.” “Premières maquettes pour l’urbanisme nouveau,” *Potlatch* nº 30, 1959. A esta exposição seguiram-se também uma série de palestras dadas por Constant sobre o projecto da Nova Babilónia. Saliente-se a de 20 de Dezembro de 1960, descrita entusiasticamente por Mark Wigley no seu artigo “The Great Urbanist Game,” *Architectural Design* vol.71, nº3, 2001.

³⁶ Constant Nieuwenhuis, “Une autre ville pour une autre vie,” *Internationale Situationniste* nº3, 1959, p37-38.

³⁷ A questão do nomadismo possui uma importância relevante na concepção da Nova Babilónia. O próprio Constant afirma que este projecto tem na realidade origem no esquema realizado para um acampamento de ciganos em Alba, num terreno cedido pelo seu amigo Pinot Gallizio: “That was the day I conceived the scheme for a permanent encampment for the gypsies of Alba and that project is the origin of the series of maquettes of New Babylon. Of a New Babylon where, under one roof, with the aid of moveable elements, a shared residence is built; a temporary, constantly remodelled living area; a camp for nomads on a planetary scale.” Nieuwenhuis, “New Babylon, 1974.”

³⁸ “In a society that no longer knows the struggle for subsistence, competition disappears at both the individual and group level. Barriers and frontiers also disappear. The way is open to the intermixing of populations, which results in both the disappearance of racial differences and the fusion of populations into a new race, the world-wide race of New Babylonians.” Nieuwenhuis, “New Babylon, 1974.”

³⁹ “En effet, la mobilité est pour Constant celle de la migration: c’est le déplacement des individus qui entraîne la transformation de l’architecture.” Marie-Ange Brayer, “La ville des cartes habitées.”

⁴⁰ Termo utilizado por Constant no seu artigo “Une autre ville pour une autre vie,” *Internationale Situationniste* nº3, 1959, p.38.

⁴¹ “*Les quartiers de cette ville pourraient correspondre aux divers sentiments catalogués que l’on rencontre par hasard dans la vie courante.*” Gilles Ivain, “Formulaire pour un Urbanisme Nouveau,” *Internationale Situationniste* n°1, 1953, p.19.

⁴² “*In our case, the urban must respond to social mobility, which implies, in relation to the stable town, a more rigorous organization on the macro level, and at the same time a greater flexibility at the micro level, which is that of an infinite complexity.*” Nieuwenhuis, “New Babylon, 1974.”

⁴³ Esta micro-estrutura variável correspondente ao espaço social da cidade, teria no entanto de ser completamente independente da anterior, de forma a ser executável do ponto de vista construtivo: “*The macro-structure, then, houses a moveable interior structure. (...) For this to take place without problems, the containing structure would have to be as neutral as possible, and, from the construction point of view, the variable contained structure [would have to be] completely independent of the former.*” Nieuwenhuis, “New Babylon, 1974.”

⁴⁴ Este facto é apontado em Sadler, *The Situationist City*, p.128.

⁴⁵ O *Grupe d’Etudes d’Architecture Mobile* ou GEAM foi fundado em 1957 por Yona Friedman (que viria a tornar-se a figura tutelar do urbanismo espacial), e estava concentrado na exploração de alguns conceitos originados no seio do *Team X*, como a questão da mobilidade, desenvolvimento, crescimento e mudança, apoiando-se numa teoria espacial sofisticada como a preconizada por Eckhard Schulze-Fielitz e Frei Otto.

⁴⁶ Este método da *space frame* utilizado por Constant e pelos outros membros da GEAM, vem na continuação de outros trabalhos sobre estruturas espaciais como o desenvolvido por Robert Le Ricolais nos anos 30, e o hangar de aviação de Konrad Wachsmann de 1954. Em termos técnicos, a *space frame* é basicamente uma forma estrutural assente num sistema tridimensional capaz de transferir as cargas gravitacionais e laterais através de uma rede de elementos estruturais inter-conectados. Dois bons exemplos da sua utilização serão o Pavilhão *Toshiba* de Noriaki Kurokawa, ou a cobertura da *Symbol Area* de Kenzo Tange, para a *Expo* de Osaka em 1970.

⁴⁷ O labirinto é um símbolo recorrente ao longo de toda a obra artística de Constant: “*Dans l’oeuvre et la pensée de Constant, le labyrinthe est explicitement present; sans doute en est-ce la structure fondamentale.*” Jean-Clarence Lambert, “Labyrinthe et art contemporain,” *Colóquio* n°64, p.43. Sobre este assunto consultar também o artigo do mesmo autor “Constant and the Labyrinth,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.95-109.

⁴⁸ “*Il subit également l’influence des mégastructures, des “rues dans l’espace” de Team X et d’Aldo van Eyck qui développent eux-aussi des formes urbaines labyrinthiques, ainsi que d’Alison et Peter Smithson en Angleterre qui défendent des “changements incessants” au sein des trames urbaines et la complexité de l’“association humaine.”*” Brayer, “La ville des cartes habitées.”

⁴⁹ “*Ces supports, autour desquels on a prévu des terrains pour le stationnement des moyens de transport, contiennent les ascenseurs qui mènent aux étages de la ville ou dans son sous-*

sol.” Nieuwenhuis, “Description de la Zone Jaune,” *Internationale situationniste* n°4,1960, p.24.

⁵⁰ Nieuwenhuis, “New Babylon, 1974.”

⁵¹ “*Les différents étages seront divisés en des espaces voisins et communicants, artificiellement conditionnés, qui offriront la possibilité de créer une variation infinie d’ambiances, et leurs fréquentes rencontres fortuites. Les ambiances seront régulièrement changées, à l’aide de tous les moyens techniques, par des équipes de créateurs spécialisés, qui seront donc situationnistes de profession.*” Nieuwenhuis, “Une autre ville pour une autre vie,” *Internationale situationniste* n°3,1959, p.39-40.

⁵² Nieuwenhuis, “New Babylon, 1974.”

⁵³ “*Si le projet qui nous venons de tracer en quelques lignes risque d’être considéré comme un rêve fantaisiste, nous insistons sur le fait qu’il est réalisable du point de vue technique, qu’il est souhaitable du point de vue humain, qu’il sera indispensable du point de vue social.*” Nieuwenhuis, “Une autre ville pour une autre vie,” *Internationale situationniste* n°3,1959, p.40.

⁵⁴ “*L’exploration de la technique et son utilisation à des fins ludiques supérieures sont une des tâches les plus urgentes pour favoriser la création d’un urbanisme unitaire, à l’échelle qu’exige la société future.*” Nieuwenhuis, “Le grand jeu à venir.” *Potlatch* n°30, 1957. Consultar também Sadler, “A cybernetic architecture,” *The Situationist City*, p.147-151.

⁵⁵ “*The climatic conditions (the intensity of lighting, temperature, the hygrometric state, ventilation) are all under technical control. Inside, a variable range of climates can be created and modified at will. (...) Smaller centres are preferred to a single centre, which facilitates reproducing the most diverse climates and, why not, inventing new ones as a contrast, changing the seasons, transforming them according to an infinitely varied synchronization accorded to the metamorphosis of space.*” Nieuwenhuis, “New Babylon, 1974.”

⁵⁶ “*The extreme refinement of the control systems of New Babylon would permit a symbiotic, ever-evolving relationship between people and architecture.*” Sadler, *The Situationist City*, p.148-149.

⁵⁷ “*In order to grasp this, let us take the example of a local cafe, a very quiet cafe whose atmosphere would suddenly become animated when some new arrival puts money in the juke-box. In New Babylon, each person can at any moment, in any place, alter the ambiance by adjusting the sound volume, the brightness of the light, the olfactive ambiance or the temperature.*” Nieuwenhuis, “New Babylon, 1974.”

⁵⁸ Sobre isto ver Julia Chance, “Connections could be made there- Detecting Situationist Tendencies in Adriaan Geuze and West 8,” *Architectural Design* 71, n°3, p.36-43.

⁵⁹ Constant designa “sociedade utilitária” como “todas as formas conhecidas de sociedade, incluindo a moderna capitalista e o estado socialista.” Nieuwenhuis, “New Babylon, 1974.”

⁶⁰ “*It goes without saying that in a utilitarian society, the structure of space is based on a principle of orientation. Otherwise, space could not function as a workplace. (...) If, in other*

hand, we imagine a ludic society, where the creative forces of the masses are unleashed, this principle loses all meaning.” Nieuwenhuis, “The principle of disorientation,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.86.

⁶¹ Poderíamos talvez aqui traçar um paralelo entre a rede nova babilónica e a actual rede global de informação. Tal como na N.B. uma situação poderia rapidamente desencadear uma sucessão de acontecimentos à escala global, também nos dias de hoje uma notícia, uma moda, um acontecimento se podem fazer repercutir no outro lado do mundo, e por vezes com o seu significado já completamente subvertido.

⁶² “*Rather than a tool for work, space becomes a toy.*” Nieuwenhuis, “The principle of disorientation,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.86.

⁶³ O termo “labirinto dinâmico” foi provavelmente adaptado a partir dos escritos de Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, 1948, p.240. Contrastando com o labirinto “clássico” ou “estático”, o labirinto “dinâmico” constitui para Constant o protótipo ideal do espaço social Novo Babilónico: “*Above all Constant wanted to emphasize that the labyrinth could work supremely well as social space, contrasting his so-called “dynamic labyrinth” with the “classical” or “static” labyrinth. The disadvantage of the latter, he argued, was that the subject can potentially come into every space that the labyrinth offers, and is distracted by the fact that there is a destination – the centre (in much the same way that the drift would have been destroyed by flow towards a specific destination).*” Sadler, *The Situationist City*, p.146.

⁶⁴ A deriva contínua traz também alguns riscos, como o próprio Chtcheglov viria a admitir: “*La dérive est bien une technique et presque thérapeutique. Mais comme l’analyse sans rien d’autre est presque toujours contre-indiquée, de même la dérive continue est un danger dans la mesure où l’individu avancé trop loin sans (non pas sans bases, mais...) sans protections, est menacé d’éclatement, de dissolution, de dissociation, désintégration.*” Ivain Chtcheglov, “*Lettres de Loin,*” *Internationale Situationniste* n°9, 1964, p.38.

⁶⁵ Sadler, *The Situationist City*, p.145.

⁶⁶ O *Blur Pavillion*, foi construído a propósito da *Expo 2002* na Suíça, e era composto basicamente por uma sucessão de plataformas sobrepostas que se encontravam dissimuladas de baixo de uma névoa de água produzida por um sistema de dispersores incorporado na estrutura exterior, produzindo desta forma a imagem de uma nuvem suspensa sobre o lago.

⁶⁷ “*The electronics embedded in the skin of the coats electronically extend the body’s natural system of navigation. Rather than rectifying the loss of vision, the coat acts as an acoustic prosthesis to supersensitize the sense of hearing.*” Elisabeth Diller, “*Blur/Babble*” citado em Luca Galofaro, “*Transforming Landscape,*” *Artscapes*, p.155.

⁶⁸ “*In a fluctuating community, without a fixed base, contacts can only be maintained by intensive telecommunications.*” Nieuwenhuis, “*New Babylon, 1974.*”

⁶⁹ Esta questão do paradoxo da mobilidade no projecto da Nova Babilónia, foi largamente abordado na entrevista a Mark Wigley, autor do livro *New Babylon- The Hiper-Architecture of Desire*, na revista *in Si(s)tu*, #0.2, p.23-32.

⁷⁰Sobre a relação entre a Nova Babilónia e o Ciberespaço, consultar o artigo de Colin Fournier, “Webbed Babylon,” *Architectural Design*, vol.71, nº3, p.74-77.

⁷¹ “*New Babylon is one immeasurable labyrinth. Every space is temporary, nothing is recognisable, everything is discovery, everything changes, nothing can serve as a landmark. Thus psychologically a space is created which is many times larger than the actual space.*” Nieuwenhuis, citado por Sadler, *The Situationist City*, p.143.

⁷² Um exemplo desta pormenorização é o seu artigo “Description of the Yellow Zone,” *Internationale situationniste* nº4,1960, p.23-26, onde analisa a Nova Babilónia à escala do sector através de plantas, maquetas e textos.

⁷³ “*Practically nothing is yet known about this dynamic labyrinth. It is clear that such a process could only be planned or projected while at the same time being carried out, which will be impossible as long as society maintains its utilitarian nature.*” Nieuwenhuis, “The principle of disorientation,” *Situationists: art, politics, urbanism*, p.87.

⁷⁴ Um exemplo verdadeiramente “corrosivo,” é o artigo de Herman van Bergeijk intitulado “Modelmaker and artist as a Constant dualism,” publicado na *B-Nieuws 10*, 1999.

⁷⁵ Este aspecto é apontado por Marie-Ange Brayer, que se refere à Nova Babilónia como um mapa, uma cartografia: “*La carte de géographie n'est plus apte à en rendre compte, car ce site architecturé est déjà devenu en lui-même une représentation, un graphe, un diagramme autonome, qui se joue des contraintes factuelles du territoire comme extériorité.*” Brayer, “La ville des cartes habitées.”

⁷⁶ Mark Wigley, *The Hyper-Architecture of Desire*, p.71.

6-Brick Country House

¹ Peter Blake, *Mies van der Rohe, Architecture and Structure*, p.23.

² “Never in it’s history had architecture been so influenced by painting.” Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, p.21.

³ A revista *G*, cujo título representa a primeira letra da palavra *Gestaltung* (Força Creativa), possuía uma forte influência *De Stijl* apesar de lidar constantemente com diferentes abordagens artísticas. Mies financiou os três números iniciais da revista, entre 1923 e 24. Sobre isto ver Johnson, *Mies van der Rohe*, p.22.

⁴ O *Novembergruppe* era uma organização artística que abarcava distintas áreas, interessada sobretudo em estabelecer formas de comunicação com o público, de maneira a propagandear a arte moderna no contexto alemão. O seu nome vem do mês da revolução de 1918 em que foi criada a república de Weimar. Mies, enquanto responsável pela secção de arquitectura entre 1921 e 1925, organizou quatro exposições nas quais apresentou também os seus trabalhos.

⁵ Nas torres de Mies é proposto pela primeira vez na história da arquitectura cobrir toda a superfície exterior de um edifício de escritórios com vidro- uma prática que até então se encontrava confinada aos edifícios de exposições e a alguns estabelecimentos comerciais. O vidro funciona aqui como uma “pele” que cobre o “esqueleto” estrutural do edifício em betão.

⁶ Contrastando com as exuberantes torres de vidro, a forma-base do edifício de escritórios é um rectângulo que se multiplica em 7 níveis sobrepostos, suportados por uma grelha regular de colunas de betão armado. Essas lajes rectangulares estendem-se para lá do anel de colunas exteriores e dobram-se de forma a formar um parapeito a meia altura. O efeito produzido é o de uma sobreposição de janelas corridas que percorrem ininterruptamente todo o perímetro do edifício conferindo-lhe um carácter eminentemente horizontalizado.

⁷ “This study begins with the early country house projects, in which Mies explored the structural and design characteristics of various materials (concrete, brick, glass) and tested various ways of creating a transition from interior to exterior space.” Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The villas and Country Houses*, p.13.

⁸ Esta descoberta foi feita por Wolf Tegethoff e encontra-se descrita no seu artigo “From Obscurity to Maturity: Mies’s van der Rohe’s Breakthrough to Modernism,” compilado em Franz Schulze, *Mies van der Rohe, critical essays*, p.28-94. Ver também do mesmo autor o capítulo “The Genesis of the Project,” *The villas and Country Houses*, p.39-41.

⁹ A ideia de que a casa-de-tijolo era de facto destinada ao próprio Mies parece também provável, se atentarmos que na publicação de Paul Westheim *Das Kunstblatt* em 1925 os desenhos desta casa aparecem referidos como “uma casa para o arquitecto.”

¹⁰ Fritz Neumeyer rotulou estes 5 projectos de que falei como “utópicos,” o que me parece errado. Isto não apenas por no caso das casas de campo se ter provado, como vimos, que estas possuíam por trás uma motivação real de as concretizar, mas sobretudo pela própria maneira

como Mies encara a arquitetura: esta parte sempre do construtivo, da estrutura, e como tal é sempre realista, concretizável.

¹¹ “Each design is the crystallization of a single unadulterated concept which, though shocking when it appeared, has since become part of the modern architect’s stock in trade.” Johnson, *Mies van der Rohe*, p.22.

¹² “The modern industrial age called for a “coming man” with an energetic, square-build, soberly heroic in disposition.(...) For an appropriate home for this “New Man,” there was no need to look beyond Mies’s legendary design for a brick house. Like Schlemmer’s Bauhaus vignette, the plan of this house, with its radiating lines to draw the surrounding countryside into itself, consisted entirely of single slabs abutting at right angles. This courageous design with its labyrinthine open plan seems to come closer than any other to the “architecture that matched our souls,” which Nietzsche had dared to contemplate.” Fritz Neumeier, “Nietzsche and Modern Architecture,” *Nietzsche and “An architecture of Our Minds,”* p.288.

¹³ Jorge Luis Borges, “Abenjacan , o Bokari, morto no seu labirinto,” *O Aleph*, p.132.

¹⁴ Estes 3 desenhos consistem num *croquis*, uma perspectiva e uma planta do edifício. Os originais destes dois últimos foram perdidos, sobrevivendo apenas em algumas fotografias de pouca qualidade. Existem também outros desenhos publicados mais tarde no livro de Werner Blaser *Mies van der Rohe, Die Kunst der Struktur*, que são no entanto questionáveis quanto à sua autenticidade. (ver nota 25)

¹⁵ “La arquitectura-el arte- sólo se produce tras romper la continuidad con la prosa, con el suelo cotidiano, con la vida. Entre arte y vida no hay continuidad; el arte ya no es modelo de conducta, sino juego abstracto...” Josep Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.51.

¹⁶ Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.50.

¹⁷ Após um estudo desta perspectiva pude constatar duas coisas relativas a este muro: primeiro que avança paralelamente ao próprio edifício; segundo que ao prolongar a linha do susposto corte esta coincide exactamente com o ponto-de-fuga esquerdo do edifício. Isto quererá talvez dizer que o muro em vez de desaparecer no solo, semi-enterrado, se dobra perpendicularmente sobre si mesmo, avançando até ao limite da folha segundo uma linha que não se encontra marcada no desenho.

¹⁸ Josep Quetglas refere-se aqui ao Pavilhão de Barcelona de uma forma que eu julgo também apropriada à casa-de-tijolo: “El teatro es el modelo de la arquitectura de Schinkel y del Pabellón de Mies- su frontalidad es la misma que la de las bambalinas, las cuales, vistas lateralmente, demuestran su engaño, su provisionalidad-el espectador separado pero pendiente de la escena, ansioso de ella, y la escena, reservada y distraída, dejando-se mirar, como condición del arte.” Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.51.

¹⁹ Do exterior para o interior, os vidros da casa-de-tijolo funcionam basicamente como espelhos que camuflam o interior da casa no meio dos seus reflexos. Sobre isto ver Tegethoff, *The villas and Country Houses*, p.46-47.

²⁰ Para além do contraste puramente visual, existem também algumas discrepâncias em relação à posição dos diferentes elementos da casa. Tegethoff no seu estudo destes dois desenhos defende que estes correspondem de facto a fases projectuais distintas, sendo a planta a versão final: “*Since there are a number of discrepancies between the two extant drawings, we are forced to suspect that they reflect different planning stages.(...)The ground plan must represent the final version, while the perspective goes back to an earlier stage of planning.*” Tegethoff, *The villas and Country Houses*, p.38-39.

²¹ Apesar de na planta não se encontrarem representadas as lareiras (os dois blocos aparecem como maciços), a ideia de que ela estaria de facto incluída nos dois volumes de que falámos parece provável por diversas razões. A primeira porque, considerando à partida que Mies queria incluir uma lareira no seu projecto, estes constituem pela sua espessura os únicos dois lugares onde esta poderia estar embutida (e de resto não parece haver aparentemente outra razão que justifique o seu dimensionamento singular). Encontramos também outro indício na planta da casa-de-tijolo que Werner Blaser reconstituiu no seu livro *Mies van der Rohe, Die Kunst der Struktur*, onde aparece de facto representada uma lareira num dos blocos.

²² O carácter extremamente pictórico da planta de Mies, fez com que fosse frequentemente comparada com a pintura *De Stijl*: “*Yet it is amusing to note that in spite of these disagreements Mies, in working out is next project, a country house, arrived at a plan closely resembling the ortogonal patterns of a van Doesburg painting.*” Johnson, *Mies van der Rohe*, p.30. A relação entre a planta da casa-de-tijolo de Mies e a composição de Theo van Doesburg *Russian Dance* de 1918, foi por exemplo referida inicialmente por Alfred Barr em 1936 no seu livro *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936. Wolf Tegethoff desenvolve mais aprofundadamente esta relação em *The villas and Country Houses*, p.51.

²³ “*In other words, he not only rejected the De Stijl formalism as an influence (just as he rejected the then rampant expressionism as an influence), he actively opposed both...Still, the graphic means employed by Mies to present is projects, especially in the plan drawings, are strongly reminiscent of the graphic means developed by De Stijl artists.*” Blake, *Architecture and Structure*, p.34.

²⁴ Mies, referindo-se aqui à sua casa-de-tijolo: “*This house, to be executed in brick, shows you the direct opposite of the previous illustration as to the influence of the material in form-giving.*” Mies van der Rohe, “Lecture, date and place unknown,” Unpublished manuscript of June 19, 1924, citado em Neumeyer, *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*, p.249-250.

²⁵ Estes desenhos, publicados em 1965 no livro de Werner Blaser, *Mies van der Rohe: Die Kunst der Struktur*, apresentam algumas diferenças do original e são duvidosas quanto à sua autenticidade. Sobre isto ver Neumeyer, *Mies van der Rohe on the Building Art*, p.XIV; Tegethoff, *The villas and Country Houses*, p.37,42-44.

²⁶ “*Le plan est l'exemple d'une disposition adoptée d'emblée par l'architecte et l'on y voit le module de la brique régir l'ensemble, que ce soit un plein ou un vide.*” Blaser, *Die Kunst der*

Struktur, p.20. Tal aparece no entanto contestado por Tegethoff que afirma, e a meu ver muito correctamente, que a planta original não poderia ter em conta tal detalhe de medida dada a forma como está representada.

²⁷ Rohe, “Lecture, date and place unknown,” Unpublished manuscript of June 19, 1924, citado em Neumeyer, *Mies van der Rohe on the Building Art*, p.249-250.

²⁸ Aqui William Curtis refere-se ao Pavilhão de Barcelona, no entanto a descrição serve perfeitamente para a casa-de-tijolo: “*The visual pushes and pulls engendered by the irregular placement of the partitions corresponded with the meandering path that the visitor took through the interior.*” Curtis, *Modern Architecture since 1900*, p.185.

²⁹ “*The brick villa, especially, shows how strongly Mies felt that ‘dynamic impulse’. The building is planned exactly like a country house: a core of rooms, screened from one another, but partly open to one another to permit the easy flow of space between them; and an extension of this core of rooms far out into the landscape by means of long walls that reach out from the interior all the way into the surrounding gardens.*” Blake, *Architecture and Structure*, p.34.

³⁰ Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.89.

³¹ “*Although Frank Lloyd Wright preceded him in breaking down the traditional idea of the house as a box with holes punched in it, Mies’s approach is entirely his own. It depends upon a new conception of the function of the wall. The unit of design is no longer the cubic room but the free-standing wall, which breaks the traditional box by sliding out from beneath the roof and extending to the landscape. Instead of forming a closed volume, these independent walls, joined only by panes of glass, create a new ambiguous sense of space.*” Johnson, *Mies van der Rohe*, p.30.

³² Para Josep Quetglas a casa-de-tijolo é uma “máquina de trincar” espaço. Na sua análise deste projecto Quetglas traça um paralelo entre as paredes da casa-de-tijolo e os pilares do pavilhão de Barcelona, no sentido em que ambos projectam virtualmente planos que dividem o espaço circundante em “caixas transparentes, vazias e juntas.” Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.90-92.

³³ “*¿Qué es lo que crece, se desarrolla, fluye y se derrama hacia el exterior, en el proyecto de Mies? ¿El espacio? Al contrario. Lo que crece son los muros: exactamente lo opuesto al espacio. En el proyecto de Mies, los espacios quedan perfectamente definidos, estáticos y limitados una vez han alcanzado su forma, en contacto pero sin contagio entre si.*” Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.90.

³⁴ “*Here (in the Brick House) the walls speak to the fact that there is no space in the house.(...) Traditionally, walls are read as the perimeter of space: they contain, enclose, or exclude space. But the walls in the brick house are merely object presences, divisions where there is no space to divide or where the space has been removed and only surfaces exist.*” Peter Eisenman, “miMISes READING: does not mean A THING,” *Re:working Eisenman*, p.12.

³⁵ “*The dynamism of this interior communicates itself to the viewer, inviting him to move through these spaces- even if only in his imagination. No longer is interior space to be thought of as something enclosed and fixed; it must now be experienced in motion.*” Tegethoff, *The villas and Country Houses*, p.45.

³⁶ Paul Westheim, no seu ensaio “Mies van der Rohe: Entdeckung eines Architekten” de 1927, refere-se às implicações da abertura do plano que Mies se encontrava a explorar durante os anos 20. Segundo o autor, a casa de Mies funcionava basicamente como “uma grelha para sequencias espaciais sobrepostas”- um *dwelling organism*. Citado em Neumeyer, *Mies van der Rohe on the Building Art*, p.179.

³⁷ Para Manfredo Tafuri, o deambular constitui precisamente a forma de reintegrar a ausência do espaço labirintico Miesiano. Aqui referindo-se ao Pavilhão de Barcelona: “*In that space, a place of absence, empty, conscious of the impossibility of restoring “synthesis” once the “negative” of the metropolis has been understood, man, the spectator of a spectacle that is really “total” because it is nonexistent, is obliged to perform a pantomime that reproduces the wandering in the urban labyrinth of signs-beings among signs having no sense, a pantomime that he must attempt daily. In the absoluteness of silence, the audience of the Barcelona Pavilion can thus be “reintegrated” with that absence.*” Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, p.111.

³⁸ “*A diferencia del participativo sentido espacial wrightiano, la experiencia propia del escenario miesiano será el sentido de la exclusión: observar un espacio en el que no se está, desde un espacio que no se ocupa, cruzar por una demarcación de lugares, atravesar sin permanecer, en una marcha que se desliza, que va resbalando oblicuamente.*” Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.93.

³⁹ “*In spite of its apparent openness, the interior remains largely obscure and only gradually reveals itself to the amazed visitor.*” Tegethoff, “From Obscurity to Maturity: Mies’s van der Rohe’s Breakthrough to Modernism,” *Mies van der Rohe, critical essays*, p.84.

⁴⁰ Encontraremos este esquema de “dupla-centralidade” posteriormente reproduzido por Mies em muitos outros projectos, como no caso do Pavilhão de Barcelona ou da biblioteca do IIT (*Illinois Institute of Technology*). No exemplo do pavilhão, a centralidade da “sala do trono” onde se encontram dispostas as cadeiras desenhadas por Mies (negra e aberta), é contestada por uma outra (branca e fechada) correspondente ao volume envidraçado que é iluminado zenitalmente. No caso da biblioteca, este esquema é discernível nas duas caixas prismáticas correspondentes ao depósito de livros e ao pátio, que são também o reflexo uma da outra: o primeiro fechado à vista e aberto à consulta, o segundo aberto à vista e fechado ao passo.

A questão da dupla centralidade nos projectos de Mies é abordada em Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.141-149.

⁴¹ Borges, “A Morte e a Bússola,” *O Aleph*, p.130-31.

⁴² A análise realizada por Tegethoff no seu livro *Mies van der Rohe: The villas and Country Houses*, p37-51, constitui o estudo mais completo e exaustivo acerca deste projecto de Mies.

⁴³ “The two country house designs thus agree with the placement of the main entry, which permits us to assume that the location of the street is also the same in both. If one accepts these coordinates as given, a startling similarity in the arrangement and illumination of the living areas becomes apparent. The situation of the two lots would therefore appear to be identical.” Tegethoff, *The villas and Country Houses*, p.41.

⁴⁴ Sobre a questão da entrada de serviço consultar novamente Tegethoff, *The villas and Country Houses*, p.41.

⁴⁵ “This concept of an architecture of flowing space, channelled by free-standing planes, plays an important role in Mies’s later development and reaches its supreme expression in the Barcelona Pavilion of 1929.” Johnson, *Mies van der Rohe*, p.30.

⁴⁶ “If in 1924 architecture was unconditionally at the mercy of technology, the situation had reversed itself in 1928 when Mies announced: “We see in technology the possibility of liberating ourselves. (...) Only now we can articulate space freely, open it up and connect it to the landscape.”” Neumeier, *Mies van der Rohe on the Building Art*, p.177.

⁴⁷ Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.29.

⁴⁸ Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.129-133.

⁴⁹ O rápido desenvolvimento tecnológico tornara-se no contexto do pós-guerra uma verdadeira ideologia, trazendo consigo novos materiais e métodos construtivos. De uma forma outra, os arquitectos modernos procuravam agora testar novas formas de construir assim como explorar os efeitos estéticos dos materiais industriais como o aço, o vidro e o betão: “In place of the natural attractions of uncultivated materials... it would unfold the stimulating qualities of sophisticated materials, the limpidity of glass, the shine and roundness of finishes, lustrous and shining colour, the glitter of steel...” Oud, citado em Curtis, *Modern Architecture since 1900*, p.101.

⁵⁰ Vem de uma abertura zenital- no entanto apenas o descobri através dos escritos de Quetglas, e não anteriormente quando visitei o pavilhão.

⁵¹ “En realidad, en él (laberinto) no hay ni adelante ni atrás, ni derecha ni izquierda, sólo un permanecer un ese andar sin trayecto.” Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.101.

⁵² “Los misterios del cristal tienen, además, otras consecuencias. Confundían los sentidos del visitante –perdiéndole por el bosque de imágenes entrelizadas de su recorrido-, convertían el exterior en representación de sí mismo –adherido sobre la placa antes transparente, cerrando el espacio hacia un interior pendiente de cuanto no es él mismo-, pero tienen además un último resultado: vacían el interior, lo empobrecen, lo desecan. (...) Cuanto más se llena el interior del espejo con riquísimos paisajes intransitables, más se vacía la sala frente a él.” Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.101.

⁵³ Johnson, *Mies van der Rohe*, p.156.

⁵⁴ Borges, “A casa de Asterion,” *O Aleph*, p.75.

⁵⁵ Ignasi de Solà-Morales, “Dedalo y Ariadna,” *Domus* n.836, 2001. (sob o título “La casa blu sul mare.”)

⁵⁶ A palavra *ur* é derivada da primeira e última letras do nome da rua onde se encontra situada a casa, Unterheydener Strasse, mas também significa origem. Esta obra foi eligida para representar a Alemanha na *Biennale de Venezia* de 2001, sob o nome *Dead Haus ur* - o termo *dead* (morta) é sempre aplicado por Gregor Schneider quando “expõe” a sua obra fora do contexto original. Para tal, o artista desmonta partes inteiras da casa e volta a montá-las exactamente da mesma forma num contexto distinto. A casa é assim recriada, mas apenas como um cadáver.

⁵⁷ “*Once an ordinary home, the house has become a labyrinth: rooms have been constructed within rooms, walls have been erected in front of walls, and doors and windows have reconfigured.*” Paul Schimmel, “Life’s echo: Gregor Schneider’s *Dead House ur*,” *Gregor Schneider*, p.103.

⁵⁸ Este efeito desorientante é também intensificado pela inclusão de certos dispositivos destinados a confundir o seu visitante. Existe por exemplo uma sala de chá que roda imperceptivelmente sobre si mesma; portas que depois de fechadas não se podem voltar a abrir; janelas que se abrem para espaços interiores, etc.

⁵⁹ O próprio artista refere-se aqui à artificialidade do ambiente interior: “*The light in the room is from a lamp and the air is produced by a ventilator; by now the atmosphere seems quite normal to me. I need normal light and air here, I need different times of the day. So I made them for myself, I have to make them, and, having done so I read them as simply being there. Sometimes the times of day even become independent. I see that it’s a nice day in here and when I go out it’s night time. Usually the days are identical. It’s grey inside and it’s grey outside.*” Gregor Schneider citado em Ulrich Loock, “I never throw anything away, I just go on...” *Gregor Schneider*, p.35.

⁶⁰ “*But this place is a bit more than I can take: The building is more labyrinth than house, and the prospect of getting stuck in a particularly narrow passage is truly frightening. Remarks by the artist (i.e., “What is within the house must stay there”; “I’d love to stop someone from getting away sometime”) don’t exactly put me at ease. Nor does the sinister atmosphere.*” Daniel Birnbaum, “Before and After Architecture: Unterheydener Strasse 12, Rheydt,” *Totes Haus Ur. La biennale di Venezia 2001*, p.69.

⁶¹ A qualidade ambiental do espaço labiríntico é levada a um extremo nas casas para a Zona Amarela da Nova Bailónia de Constant Nieuwenhuis: “*Les deux maisons-labyrinthes sont constituées par un grand nombre de chambres de forme irrégulière, des escaliers à vis, des coins perdus, des terrains vagues, des culs-de-sac. On y va à l’aventure. On peut se retrouver dans la salle sourde, revêtue de matériel isolant; la salle crierde aux couleurs vives et aux sons écrasants; la salle des échos; la salle des images; la salle de réflexion; la salle du repos; la salle des jeux érotiques; la salle de coincidence, etc. Un séjour de longue durée dans ces maisons a l’effet bénéfique d’un lavage de cerveau et il est pratiqué fréquemment pour effacer les habitudes susceptibles de naître.*” Nieuwenhuis, “Description de la Zone Jaune,” *Internationale Situationniste* n°4, 1960, p.25.

⁶² Estas experiências foram levadas a cabo pelo biólogo australiano Szymanski, de forma a integrar o seu trabalho “The Evolution of Efficiency in the Animal Kingdom” de 1917. Isto é referido em W.H. Matthews, *Mazes and Labyrinths*, p.208.

Sobre experiências com ratos em labirintos, ver também *The Situationist Times* n.4, p.136-137.

III.PARTE

As meditações de Dédalo

¹ Bernard Tschumi, “The Architectural Paradox,” *Architecture and Disjunction*, p.39.

7-O Espaço Labiríntico

¹ Mesmo no caso do labirinto unicursivo, que como vimos evoluiu segundo modelos específicos, a questão formal sempre se encontrou ligada à generalização de um gosto ou de uma “maneira de fazer.” A diversidade de modelos, mesmo dentro de um contexto formal restrito (aqui refiro-me mais concretamente à cristianização do labirinto durante a idade média), é sinal de que a forma não é aquilo que verdadeiramente define o labirinto. Gaston Bachelard, no seu livro *La Terre et les Rêveries du Repos*, chegou também à conclusão de que o entendimento da experiência labiríntica consiste precisamente num ir além da forma, da simples geometria: “*Les sources de l’expérience labyrinthique sont donc cachées, les émotions que cette expérience implique sont profondes, premières (...) Là encore, il faut placer avant l’imagination des formes, avant la géométrie des labyrinthes, une imagination dynamique spéciale et même une imagination matérielle.*” Bachelard, “Le Labyrinthe,” *La Terre et les Rêveries du Repos*, p.211.

² Wolfgang Max Faust, “The Labyrinth, the Desert and ...,” *Daidalos* nº3, p.110.

³ Anthony Vidler afirmou que a autenticidade do labirinto reside precisamente na sua falta de fachada: “*The authenticity of the labyrinth (founded on the “daring” required to instantiate it as the fundamental form of modernity) then resides in its very lack of facades, wich by nature of their increasingly decorative and masking qualities have revealed their falsity.*” Vidler, “The Mask and the Labyrinth: Nietzsche and the (Uncanny) Space of Decadence,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds,”* p.61.

⁴ O *Swiss Sound Box* foi desenhado por Peter Zumthor para a Expo 2000 em Hanover, e a sua qualidade labiríntica foi descrita pelo próprio arquitecto no livro acerca do Pavilhão: “*The visitor experiences the Sound Box in spatial terms like a **_labyrinth**, a series of walls running parallel and perpendicular to one another containing small internal voids.*” Zumthor, *Sound Box*, p.24.

⁵ “**50 ways in, 50 ways out:** *The intertwining open-plan architecture is based on 12 **_stacks** comprising a total of 99 **_stacked walls**. Since the **_basic structure** does not differentiate between interior and exterior, there are no actual facades. There are a total of 50 gaps or openings that lead outside.*” Zumthor, *Swiss Sound Box*, p.6.

⁶ “**Labyrinth:** *At first glance the interior of the **_Sound Box** has a labyrinthine quality. Its intertwining fabric-like **_structure** does not allow for continuous corridors or pathways, classic elements of (architectonic) orientation within a building. Consequently there is no established*

*circulation system; instead, one strolls through the passages and courts, choosing one's own path, **as if in a forest.***" Zumthor, *Suiss Sound Box*, p.137.

⁷ Vidler, "The Mask and the Labyrinth," *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds,"* p.61.

⁸ Acerca deste "labirinto cognitivo" consultar Liane Lefavre e Alexander Tzonis, *Aldo van Eyck, Humanist Rebel*, p.110-115; Johan van de Beek, *Aldo van Eyck. Projekten 1962-1976*, p.15-22.

⁹ "As you circulate around the building you wonder which of the five naves is the right one to enter. Once you have chosen one, you still wonder if the path in front of you leads anywhere but out of the building. This is because the sculptures are located in the niches, and you cannot see them until you are standing in front of them. 'The idea was that the structure should not reveal what happens inside until one gets close, approaching it from the ends', Van Eyck noted." Lefavre, Tzonis, *Aldo van Eyck, Humanist Rebel*, p.114.

¹⁰ Naturalmente, quanto mais aberto for o labirinto mais animado se tornará também o seu interior. Novamente o Pavilhão de Hannover de Zumthor e o Pavilhão de Sonsbeek de Aldo van Eyck servem como bons exemplos, uma vez que a suas múltiplas aberturas foram pensadas justamente como uma maneira de atrair um fluxo dinâmico de visitantes para o seu interior. A questão da permeabilidade do espaço labiríntico foi já discutida no capítulo *Domus Daedali* do case study acerca da *Brick Country House*.

¹¹ É praticamente impossível observar estáticamente a figura do labirinto; o nosso olhar começa automaticamente a deambular pelo seu interior tortuoso.

¹² Bachelard, "Le Labyrinthe," *La Terre et les Rêveries du Repos*, p.216.

¹³ Denis Hollier, "The Labyrinth and the Pyramid," *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, p.59.

¹⁴ "El laberinto supone un continuo espacial homogéneo, la desorientación en él significa indecisión para ir a derecha o izquierda, adelante o atrás. Cualquiera camino, en el laberinto, debe parecer posible. Todas las direcciones valen igual. No se sabe qué preferir." Josep Quetglas, *El Horror Cristalizado*, p.101.

¹⁵ Para Gaston Bachelard, o visitante do labirinto converte-se todo ele em "matéria hesitante:" "Mais le cauchemar du labyrinthe totalise ces deux angoisses et le rêveur vit une étrange hésitation : il hésite au milieu d'un chemin unique. Il devient matière hésitante, une matière qui dure en hésitant. La synthèse qu'est le rêve labyrinthique accumule, semble-t-il, l'angoisse d'un passé de souffrance et d'un avenir de malheurs. L'être y est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché. Il est emprisonné dans un chemin." Bachelard, "Le Labyrinthe," *La Terre et les Rêveries du Repos*, p.213.

¹⁶ "We must describe as a labyrinth that unsurmountably ambiguous, spatial structure where one never knows whether one is being expelled or enclosed, a space composed uniquely of openings, where one never knows whether they open to the inside or the outside, whether they are for leaving or for entering." Hollier, "The Labyrinth and the Pyramid," *Against Architecture*, p.61.

¹⁷ “*Shock, exaltation, and the psychotropic turn are the conditions of reflection on the labyrinth...*” Faust, “The Labyrinth, the Desert and ...,” *Daidalos* nº3, p.111. A ideia do labirinto enquanto espaço ébrio foi também descrita de uma forma muito interessante (ou deveria dizer embriagadora?) por Denis Hollier: “*The labyrinth is not safe space, but the disoriented space of someone who has lost its way, whether he has had the good fortune to transform the steps he is taking into a dance, or more banally has let spatial intoxication lead him astray: the labyrinth is drunken space. N.B.: The drunkenness is not without vertigo; drunken words have meaning no more than the drunken man has balance. The axes of orientation (up/down, left/right, back/forth) are astray. (...) The key to the labyrinth, if there is one, is a drunkenness with Galilean cosmic implications: “What did we do [ask Nietzsche’s madman] when we detached this world from its sun? Where is it going now? Where are we going? Far from all the suns? Are we not just endlessly falling? Backward, sideways, forward, in every direction? Is there still an up and a down? Are we not being borne aimlessly into an endless void?” Here, vomiting.*” Hollier, “The Labyrinth and the Pyramid,” *Against Architecture*, p.58-59.

¹⁸ “*One can participate in and share the fundamentals of the Labyrinth, but one’s perception is only part of the Labyrinth as it manifests itself. One can never see it in totality, nor can one express it. One is condemned to it and cannot go outside and see the whole.*” Bernard Tschumi, “The Architectural Paradox,” *Architecture and Disjunction*, p.49.

¹⁹ “*With no facades to identify its presence, and with “blind” occupants, the labyrinth is the prototype of a non-visual monument, to be experienced “haptically,” has Louis Riegl would understand it, rather than “optically.”* Vidler, “The Mask and the Labyrinth,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds,”* p.61. A dimensão sensorial do espaço labiríntico foi talvez melhor descrita por Tschumi no seu ensaio “The Architectural Paradox,” *Architecture and Disjunction*, p.27-51.

²⁰ “*Ainsi, dans le rêve, le labyrinthe n’est ni vu, ni prévu, il ne se présente point comme une perspective de chemins. Il faut le vivre pour le voir.*” Bachelard, “Le Labyrinthe,” *La Terre et les Réveries du Repos*, p.215.

²¹ “*The ‘labyrinthine’ effect of complexity in the foyers is achieved mainly by two factors: first, the spatial partitions are arranged in staggered layers – staircases, platforms, and panels slide into view again and again, making it impossible to perceive that actually constitutes the limiting outer stratum of the room -, secondly, the foyers actually represent a spatial continuum. As the individual room pieces have numerous interconnections, the observer never arrives at the end of a room. This gives the foyers a depth in which they seem to lose themselves.*” Eckehard Janofske, “Meaning from Contrast: Scharoun’s Philharmonic in Berlin,” *Daidalos* nº3, p.104.

²² Janofske, “Meaning from Contrast: Scharoun’s Philharmonic in Berlin,” *Daidalos* nº3, p.104.

²³ A relação entre os desenhos de Piranesi e Libeskind foi discutida por Werner Oeschlin, no seu artigo “From Piranesi to Libeskind. Explaining by Drawing,” *Daidalos* nº1.

²⁴ “*May Sekler has furthered the formal reading of the Carceri, identifying in it a constant disintegration of the coherence of structure that, nonetheless, has a precise function. It is, in fact, just this disintegration that induces the spectator to recompose laboriously the spatial distortions, to reconnect the fragments of a puzzle that proves to be, in the end, unsolvable. But it can also be said that the spectator of the Carceri is obliged, more than invited, to participate in the process of mental reconstruction proposed by Piranesi.*” Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, p.26.

²⁵ A subjectividade do espaço labiríntico foi apontada por Bernard Tschumi: “*The almost totally removed sensory definition inevitably throws the viewers back on themselves. In “deprived space,” to borrow the terminology of Germano Celant, the “participants” can only find themselves as the subject, aware only of their own fantasies and pulsations, able only to react to the low-density signals of their own bodies. The materiality of the body coincides with the materiality of the space.*” Tschumi, “The Architectural Paradox,” *Architecture and Disjunction*, p.42.

²⁶ Novamente, o foyer da Filarmónica de Berlim de Hans Scharon servirá aqui de exemplo, no sentido em que o seu espaço desorientante destina-se fundamentalmente a ser “apropriado através do movimento:” “*The lack of an outstanding point facilitates perception of space. Being free from ties to a particular point, the observer is led to appropriate space by moving.(...) Apparently little significance was attached to customary principles, such as short distances and simple orientation. The intention was rather to set the visitor in motion, without prescribing a particular path to his seat.*” Janofske, “Meaning from Contrast: Scharoun’s Philharmonic in Berlin,” *Daidalos* nº3, p.104-105.

²⁷ “*For some architects spatial narrative is central not only to the ways in which they describe buildings but also to ways in which they design. From Le Corbusier’s notion of ‘promenade architecturale’ to Daniel Libeskind’s Jewish museum in Berlin, vistas are shortened or lengthened and routes twisted or layered to achieve spatial drama and heighten suspense.*” Sophia Psarra, “‘The book and the labyrinth were one and the same’-narrative and architecture in Borges’ fictions.” *The Journal of architecture* 8, nº3, p.61.2.

²⁸ A ideia de repetição é um dos aspectos fundamentais do espaço labiríntico. Uma vez que só podemos experiênciá-lo de forma fragmentada, o que assistimos durante o nosso percurso é essencialmente a uma repetição de espaços. Essa repetição pode ser idêntica (cada espaço em que entramos é uma cópia do anterior) ou diferenciada, como no caso do Orfanato em Amsterdão do arquiteto Holandês Aldo van Eyck: “*His design for an orphanage at Ysbaanpad, Amsterdam (1961), avoided the usual oppressive institutional image by making the building into a web of small pavilions looking into private courts, expressed as a repetitive but variable pattern.*” William Curtis, *Modern Architecture since 1900*, p.347.

²⁹ Jorge Luis Borges é bem conhecido pelos seus labirintos literários. Sobre este interessante tema, consultar Psarra, “‘The book and the labyrinth were one and the same’-narrative and architecture in Borges’ fictions.” *The Journal of architecture* 8, nº3; Darren Tofts, “Leanne,

Borges & Metaphysical Perplexity,” *ACCA Mag* 04; Antonio Toca Fernandez, “The Architectural Fictions of Jorge Luis Borges,” *Daidalos* nº28.

³⁰ Jorge Luis Borges, “A Biblioteca de Babel,” *Ficções*, p.67-68. A *Biblioteca de Babel* de Borges, terá também servido de modelo para o labirinto (biblioteca) criado por Umberto Eco no seu romance *O Nome da Rosa*. Esta citação torna-se mais evidente no cenário desenvolvido por Jean-Jacques Arnaud para o filme do mesmo nome, no qual foram corrigidos algumas discrepâncias entre a narração de Borges e o desenho do labirinto fornecido no livro de Eco.

³¹ A malha urbana de Barcelona serve a este propósito como um bom exemplo, por nela se encontrarem representados de uma forma abstracta os dois tipos de padrões labirínticos, discerníveis através da nossa experiência do espaço da cidade: um mais antigo correspondente à cidade-velha definido por um traçado irregular, orgânico, diferenciado; e outro mais recente correspondente ao Example de Cerdá, definido pelo seu traçado altamente geométrico e regular. A diferença entre os dois em termos de orientação, ou em “termos labirínticos” se quisermos, é bem marcada. Enquanto que após algumas tentativas, nos tornamos rapidamente familiarizados com a irregularidade caótica do bairro gótico (com aquela pequena praça, com aquela rua que se dobra de certa forma e que vai dar a tal espaço, etc.) a verdade é que o Example permanece sempre um mistério. A repetição incessante da mesma unidade-quarteirão torna a orientação neste espaço um verdadeiro desafio: se não fosse talvez pela exceção da avenida diagonal, a ligeira inclinação para o mar, e a singularidade de alguns edifícios, a ideia de conviver diariamente com este espaço é no mínimo assustadora.

³² “*The obstructed, and vanishing path appears to rob the labyrinth off all temporal and spatial linearity, and the visitor’s, or captive’s reaction is only physical : panic or numbness. Either reaction negates the labyrinth, ignores the fact that a way does exist. Panic leads to a senseless, ineffectual chase through time and space. Numbness hinders all motion; the labyrinth becomes a place of terror and loses its form.*” Faust, “The Labyrinth, the Desert and ...,” *Daidalos* nº3, p.112.

³³ Isto só é verdade durante uma parte do filme, pois após algum tempo descobriu-se que o labirinto possuía uma “chave” matemática -cada entrada possuía algarismos específicos que permitiam determinar a localização da saída.

³⁴ Bachelard, Bachelard, “Le Labyrinthe,” *La Terre et les Rêveries du Repos*, p.102,108.

³⁵ “*Cette fuite se dirigeant vers le sommet (qu’est, dominant les empires eux-mêmes, la composition du savoir) n’est que l’un des parcours du “labyrinthe”. Mais ce parcours qu’il nous faut suivre de leurre en leurre, à la recherche de l’être, nous ne pouvons l’éviter d’aucune facon.(...) à chercher le sommet, nous trouvons l’angoisse. Mais en fuyant l’angoisse, nous tombons dans la pauvreté la plus vide.*” Georges Bataille, “Le Labyrinthe (ou la composition des êtres),” *L’expérience intérieure*, p.102-103. Lembremo-nos também que em termos espaciais o centro não é um elemento indispensável para a constituição do espaço

labiríntico. Um labirinto pode ter vários centros, como no caso do Pavilhão do Zumthor para Hannover, ou mesmo nenhum como no caso do Labirinto Eléctrico de Isozaki.

³⁶ “...the thread of Ariadne only rationalizes pacting, avoids uncertainty, is an effective tool in determining the linearity of the way. The thread does not lead inside, but is only a reminder of the outside, a fragile sign of the world reaching into the counter-world.” Faust, “The Labyrinth, the Desert and ...,” *Daidalos* nº3, p.111.

³⁷ A questão da familiarização do espaço labiríntico foi já referida no capítulo *Domus Daedali* do case study sobre a *Brick Country House* do Mies van der Rohe, tendo sido dado como exemplo as experiências realizadas com ratos em labirintos.

³⁸ Hollier, “The Labyrinth and the Pyramid,” *Against Architecture*, p.60,73. Este comentário de Denis Hollier faz parte da sua análise do texto de Georges Bataille “Labyrinthe” incluído no livro *La expérience intérieure* de 1943. Curiosamente, o texto de Hollier terá por sua vez servido de inspiração a Bernard Tschumi para escrever o seu ensaio “The Architectural Paradox,” do qual citarei este excerto-gêmeo: “But remember: Icarus flew away, toward the sun. So after all, does the way out of the Labyrinth lie in the making of the Pyramid, through a projection of the subject toward some transcendental objectivity? Unfortunately not. The Labyrinth cannot be dominated. The top of the Pyramid is an imaginary place, and Icarus fell down: the nature of the Labyrinth is such that it entertains dreams that include the dream of the Pyramid.” Tschumi, “The Architectural Paradox,” *Architecture and Disjunction*, p.49.

8-Vers une labyrintecture

¹ Gaston Bachelard, “Le Labyrinthe,” *La Terre et les Rêveries du Repos*, p.212.

² “Nature is often disorienting, due to a lack of precise references, also regarding size. Architecture, on the other hand, tends to constantly offer us references, attempting to create a sense of security.” Luca Galofaro, “Transforming Landscape,” *Artscapes*, p.155.

³ Aqui gostaria apenas de relembrar a instalação de Aldo van Eyck para a *Triennale* de Milão de 1968, na qual o arquiteto procurou reproduzir o efeito labiríntico do percurso florestal através de uma série de troncos de pinheiro dispostos aleatoriamente de forma a impedir a entrada directa no espaço expositivo. Curiosamente, também Peter Zumthor no seu Pavilhão de Hannover compara a experiência labiríntica do seu interior a um passeio no bosque: “*As if in a forest: I stroll through the forest, the trees stand in regular density, here and there a clearing, a bush, shrubbery, no large paths, no open spaces, perhaps meandering trails. I roam around, I discover, I find my own path. I’m led by curiosity, seduced by a sunspot, by a particular sound. Labyrinth*” Zumthor, *Swiss Sound Box*, p.16.

⁴ Aqui refiro-me ao trabalho de Pierre André Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, do qual citei um excerto relativo à questão da génese do espaço labiríntico: “*La cabane de plan circulaire, puis carré, puis rectangulaire, sera donc, parée de son statut d’architecture originelle et fondatrice, considérée comme l’architecture de la pureté. Pas sa simplicité, cette architecture est le mégaron originel, doté du statut d’architecture fondatrice. Cette opinion, encore largement répandue, est une manipulation de l’histoire. En effet, à partir du moment où l’homme a voulu regrouper ses cabanes et qu’il s’est mis a faire de l’urbanisme, il a bien regroupé des volumes multiples et a inventé le labyrinthe. L’urbanisme sera donc le père du labyrinthe.*” Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, p.132.

⁵ “*L’imagination ne travaille pas dans la terre comme à la surface de la terre. Sous terre, tout chemin est tortueux. C’est une loi de toutes les métaphores du cheminement souterrain.*” Bachelard, “Le Labyrinthe,” *La Terre et les Rêveries du Repos*, p.250.

⁶ As *carrières* são uma vasta rede de subterrâneos que se estende por várias centenas de quilómetros debaixo da cidade de Paris. As zonas mais antigas datam do séc XII/XIII e começaram como pedreiras de onde se extraía a matéria-prima para a construção da cidade. A história apaixonante deste verdadeiro mundo subterrâneo encontra-se bem documentada no site Internet (<http://www.catacombes.info>), mantido por um grupo de pessoas que ainda hoje continuam a explorar os seus segredos.

⁷ Scott Drake no seu artigo “Architecture of the Labyrinth” dá-nos uma dessas localizações, ao penetrar nos ductos, galerias e restantes zonas técnicas do edifício moderno: “*The labyrinthine quality of architecture is not always intentional. In any modern building, there is a second set of spaces devoted to circulation: the hidden ducts, shafts and plant rooms that provide air, light, and fire protection to the rest of the building. In Die Hard (1988), Bruce Willis plays a modern Theseus navigating the labyrinth of service spaces as he battles the Minotaur*

in the form of a gang of terrorists/thieves.” Drake, “Architecture of the Labyrinth,” *ACCA Mag* 04.

⁸ E de facto também só agora faria sentido dar esse salto, uma vez que no velho modelo unicursivo a limitação visual não era fundamental visto que o seu percurso não admitia escolha.

⁹ “*The claim that reason lacks the strength to show us a way out of the labyrinth was challenged by the founders of our modern world, thinkers like Bacon and Descartes, They contended that thought could replace the labyrinth of the world with an ordered cosmos. Modernity can be said to have constituted itself in opposition to Christian Mannerism and the Baroque, in opposition to their key metaphors of theater and labyrinth.*” Karsten Harries, “Nietzsche’s Labyrinths: Variations on an Ancient Theme,” *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds,"* p.39.

¹⁰ “*This tendency culminated in the architecture of Modernism, where transparency and flowing space avoided the labyrinthine secrecy of traditional architecture. Yet instead of resolving the question of interiority, this kind of architecture contributed to the feelings of disorientation characteristics of Modernity, an anxiety of emptiness and loss of meaning. Perhaps, as Nietzsche suggested, we ought to build labyrinths in order to accurately reflect our interior states.*” Drake, “Architecture of the Labyrinth,” *ACCA Mag* 04.

¹¹ “*L’architecture cubique introduit une nouveauté sous forme de pilotis qui soutiennent une partie ou l’ensemble de la construction, cela permet de passer sous l’architecture et accroît le caractère labyrinthique de celle-ci.*” Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, p.93.

¹² “*The lineament’s of architecture (...) are marshalled against the possibility of catastrophe and the loss of orientation in the world –a loss that we have already seen to be related to the disruption of certain proprieties.*” Catherine Ingraham, *Architecture and the Burdens of Linearity*, p.61.

¹³ “*Puis vint le déconstructivisme. Cette tendance affiche un caractère fortement labyrinthique. La démarche consiste à trouver de nouvelles règles de composition. Nous avons vu que l’architecture organique se composait à partir des éléments du programme qui se matérialisent chacun dans un volume particulier. A l’inverse, les architectes déconstructivistes, comme les mégaroniens d’ailleurs, partent d’un à priori formel dans lequel va s’inscrire le programme. La nouveauté, c’est que cet à priori formel est de forme aléatoire et complexe.*” Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, p.101.

¹⁴ O rizoma (*rhizome*) é um termo figurativo utilizado por Félix Guattari e Giles Deleuze para descrever redes não hierárquicas de todos os tipos: “*Let us summarize the principal characteristics of a rhizome: unlike trees or their roots, the rhizome connects any point to any other point, and its traits are not necessarily linked to traits of the same nature; it brings into play very different regimes of signs, and even nonsign states. The rhizome is reductible neither to the One nor the multiple.(...) It is composed not of units but of dimensions, or rather directions in motion. It has neither beginning nor end, but always a middle (milieu) from which it*

grows and which it overflows.” Deleuze, Guattari, “Rhizome,” *A Thousand Plateaus: Capitalism ad Schizophrenia*.

¹⁵ Esta transformação resulta não só das actualizações constantes, mas também da eliminação de partes mais antigas. O sistema do rizoma possui uma memória apenas a curto-prazo, um pouco à semelhança da Internet onde diariamente existem páginas ou links que deixam de existir à medida que novos aparecem. “*Unlike the tree, the rizhome is not the object of reproduction: neither external reproduction as image-tree nor internal reproduction as tree-structure. The rhizome is antigenealogy. It is a short-term memory, or antimemory. The rhizome operates by variation, expansion, cinquest, capture, offshoots. Unlike the graphic arts, drawing, or photography, unlike tracings, the rhizome pertains to a map that must be produced, constructed, a map that is always detachable, connectable, reversible, modifiable, and has multiple entryways and exits and its own lines of flight.*” Deleuze, Guattari, “Rhizome,” *A Thousand Plateaus: Capitalism ad Schizophrenia*.

¹⁶ Os labirintos actuais tem sobretudo a ver com uma questão decorativa. O que é labiríntico por vezes não é o edifício em si, mas apenas a sua superfície. Por trás duma decoração labiríntica o que encontramos frequentemente é um edifício altamente racionalizado, cujo significado não vai muito além da estrita funcionalidade. Esta “superficialidade labiríntica” pode também simplesmente ter a ver com a incapacidade, ou falta de rigor, em lidar com os elementos que compõem uma arquitectura.

¹⁷ Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, p.13.

¹⁸ Aqui estou sobretudo a referir-me ao capítulo “What is proper to Architecture,” p.30-61, do livro de Catherine Ingraham: “*What architecture traditionally does for philosophy and culture (and for itself) is to attempt to keep things in line, to keep things proper to themselves. In the same way that the Constitution guarantees we will not have to step outside ourselves, not have to bear witness against ourselves, architecture attempts to guarantee our protection by keeping us upright, on the path, oriented, in line.*” Ingraham, *Architecture and the Burdens of Linearity*, p.44-45.

¹⁹ “*The idea of the Labyrinth as a complicated series of spaces most likely comes from the Palace at Knossos. If palaces such as this were not designed by architects, their complexity probably arose through accretion, as complex social structures of governance were made manifest in buildings. For many, the role of architecture is to ameliorate or prevent such complexity.*” Drake, “Architecture of the Labyrinth,” *ACCA Mag* 04. Hoje em dia, o *Shopping Mall* e o *Casino* serão talvez os únicos exemplos de espaços concebidos propositadamente como labirintos. O objectivo é bastante simples: retardar ao máximo a saída do visitante para que este consuma mais, mais e mais.

²⁰ O labirinto foi frequentemente utilizado como metáfora da complexidade humana. O texto de Georges Bataille “Le Labyrinthe (ou la composition des êtres)” baseia-se neste mesmo pressuposto: “*En ce qui touche les hommes, leur existence se lie au langage. Chaque personne imagine, partant connaît, son existence à l’aide des mots. Les mots lui viennent dans la*

tête chargés de la multitude d'existences humaines –ou non humaines- par rapport à laquelle existe son existence privée. L'être est en lui médiatisé par les mots, qui ne peuvent se donner qu'arbitrairement comme «être autonome» et profondément comme «être en rapport». Il suffit de suivre à la trace, peu de temps, les parcours répétés des mots pour apercevoir, peu de temps, en une sorte de vision, la construction labyrinthique de l'être. ” Bataille, “Le Labyrinthe (ou la composition des êtres),” *L'expérience intérieure*, p.99.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, III, citado em Karsten Harries, “Nietzsche’s Labyrinths: Variations on an Ancient Theme,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds,”* p.35.

²² Acerca deste parágrafo de Nietzsche, Karsten Harries escreveu o interessante comentário: “*Our lack of courage thus appears to be linked to an unwillingness to confront and acknowledge what has become even more apparent since Copernicus: our world has no center and knows no proper places; these are illusions born of cowardice. Nietzsche then would seem to be pointing to the incompatibility between our labyrinthine souls and our buildings. The latter belong to an irrecoverable past, and for that very reason, they are unable to house “us” in a meaningful way.(...) The problem with the modern world, from this perspective, is not that it is labyrinthine but that it seems to exclude the labyrinth..*” Harries, “Nietzsche’s Labyrinths: Variations on an Ancient Theme,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds,”* p.35,42.

²³ Harries, “Nietzsche’s Labyrinths: Variations on an Ancient Theme,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds,”* p.44.

²⁴ “*Power over building is lost because someone, perhaps “society,” took it away.*” Ingraham, *Architecture and the Burdens of Linearity*, p.138.

²⁵ “*Most of the complexities and contradictions we relished thinking about we did not use, because we did not have the opportunity. Venturi and Rauch did not get big commissions whose programs and settings justified complex and contradictory forms, and as artists we could not impose our work inapplicable ideas that we liked as critics. A building should not be a vehicle for an architect’s ideas, etc. Also our budgets were low, and we did not want to design a building twice- once to fit same heroic idea of its importance to society and the world of art and, after the bids came in, a second time to reflect the client’s and society’s restricted idea of our architecture’s value. Whether society was right or wrong was not for us at that moment to argue.*” Robert Venturi, Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, p.128, citado em Ingraham, *Architecture and the Burdens of Linearity*, p.138.

²⁶ “*The attempt to defeat the essential insecurity of human existence by subjecting life to the rule of reason threatens to transform life into a living death.(..) It is thus we who allow the tyrant to rule and distort our lives, and that rule will be broken not by reasoning more carefully, but by a different pathos...*” Harries, “Nietzsche’s Labyrinths: Variations on an Ancient Theme,” *Nietzsche and “An Architecture of Our Minds,”* p.45.

²⁷ Nietzsche, *The Gay Science*, citado em Denis Hollier, “The Labyrinth and the Pyramid,” *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, p.60.

²⁸ Andre Louis dá-nos também conta deste optimismo: “*Il est vraisemblante que la démarche labyrinthique prendra progressivement le dessus dans le mouvement déconstructiviste, et que les formes déconstruites et aléatoires seront aussi en adéquation avec un intérieur pensé et volontaire.*” Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, p.105.

²⁹ Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, p.32.

³⁰ “*Plan de l’Acropole d’Athènes – Les mégarons sont disposés de façon complexe, et cette disposition, en particulier entre les Propylées et le Parthénon, n’est pas résultat du hasard ou d’une fantaisie, quelconque, mais correspond à la volonté d’obtenir des angles de découpe et de vue appropriés, au cours d’un déplacement en procession.*” Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, p.42.

³¹ Este edifício construído em Apeldoorn na Holanda (1974) é descrito por William Curtis: “*The Hertzberger design was like a higgledy-piggledy kasbah of alleyways, tortuous streets, and level changes, but it was still based on a module. Where the high-tech position implied a total control of image and finish by designers and management, the rough concrete clocks, pre-cast beams and irregular trays of the ‘workers’ village’ embodied an ideal of participation and implied that the structure would be incomplete until dressed in each individual’s knick-knacks, plants and place-making symbols. The Centraal Beheer was a worthy descendant of Van Eyck’s orphanage of ten years earlier, end, like its prototype, sought to create a variety of ambiguous spaces on the basis of a small-scaled standardized kit of parts.*” Curtis, *Modern Architecture since 1900*, p.372.

³² Este edifício construído em Helsínquia na Finlândia (1998) é descrito por Scott Drake: “*In Stephen Holl’s Kiasma Museum of Contemporary Art, ramps, stairs, and bridges take visitors back and forth between two wings design to intersect in the form of a crossing ‘chiasm’ (...). In kiasma, 25 gallery spaces are moved through in sequence, with each one the movement path and lighting slightly differ from the last. Even when the paths are short circuited, the feeling is one of a strange familiarity, an uncanny recognition of spaces that have just been entered. The movement through the spaces brings them together into one, a generic space through which all points are visited in turn. Mimicking the engagement with space described by Merleau-Ponty, the movement is a kind of re-enactment of Ariadne’s dance, tracing a labyrinthine pathway throughout a single space.*” Drake, “Architecture of the Labyrinth,” *ACCA Mag 04*.

³³ “*Such is our time. A time in which we are no longer certain of our place. Unclear about our own centrality to self. Frightened by the matrix of world events that witness the cell-like forms of terrorism while we marvel at the ingenuity of such complexity. The labyrinth has been re-shaped by philosophical change to operate as a metaphor for this increasing complexity of humanity’s progressive drama.*” Juliana Engberg, “Introduction ‘The Labyrinths,’” *ACCA Mag 04*.

³⁴ “*Fed Square stands as a monument to the utopian evocation of the powers of the labyrinth as a symbol of our desire to push to the future through the chaos of the moment.*” Engberg, “Introduction ‘The Labyrinths,’” *ACCA Mag 04*.

³⁵ Manfredo Tafuri refere-se de uma forma muito subtil a esta mesma possibilidade: “*To degrade the materials of communication by compromising them with the commonplace, by forcing them to be reflected in the agonizing swamp of the world of merchandise, by reducing them to empty mute signs: this is the process that leads from the tragic buffoonery of the Cabaret Voltaire to the Merzbau of Kurt Schwitters, to the constructivist pictures of László Moholy-Nagy, and to the false constructions of Sol Le Witt. Yet the result is surprising. The desecrating immersion into chaos permits these artists to re-emerge with instruments that, by having absorbed the logic of that chaos, are prepared to dominate it from within.*” Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, p.284.

³⁶ “*Aujourd’hui, grâce à l’ordinateur, nous pouvons répéter un très grand nombre de fois des tâches identiques, et ainsi mettre en oeuvre des configurations très complexes, dont l’apparence est naturelle(...).Le complexe n’a plus alors l’apparence d’appartenir à ce qui n’est pas scientifique, aléatoire ou non contrôlé, mais il se montre comme le résultat de certains processus d’élaboration.*” Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, p.113.

³⁷ “*This kind of labyrinthian nature of the city also comes up in relation to the internet and computer technology. The quintessentially machine-like rhythm of an inhuman binary of ones and zeros give rise to a kind of labyrinthian quality. The compulsively repetitive, inhuman and mechanical rhythm of the machines behind the Internet, together with these representations of the labyrinth, are severely delimiting our architectural and urban imagination.*” Tanaka Jun, Tajima Noriyuki, “Cyberspace and The City / Architecture / The Body,” *InterCommunication* n°24, p.82.

³⁸ Sobre este assunto consultar o artigo de Haresh Lalvani, “Visual Morphology of Space Labyrinths: A source for Architecture and Design,” *Beyond the Cube: The Architecture of Space Frames and Polyhedra*, p.409-435.

³⁹ Lalvani, “Visual Morphology of Space Labyrinths: A source for Architecture and Design,” *Beyond the Cube: The Architecture of Space Frames and Polyhedra*, p.424.

⁴⁰ “*Le labyrinthe et le mégaron sont ces deux qualités qui s’appliquent à toutes les créations architecturales et urbanistiques. A certains périodes, l’un ou l’autre genre a pu dominer l’autre, mais aucun n’a jamais disparu, ce qui tendrait à démontrer la nécessité des deux. Le labyrinthe et le mégaron, bien qu’opposés, sont complémentaires et participent d’une dialectique nécessaire à toute conception.*” Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, p.13.

⁴¹ Aqui na realidade estou a citar Bernard Tschumi, que aparentemente terá chegado a esta mesma conclusão ainda antes de Tafuri escrever o seu livro *A Esfera e o Labirinto* em 1980: “*The architectural avant-garde has fought often enough over alternatives that appeared as opposites-structure and chaos, ornament and purity, permanence and change, reason and*

intuition. And often enough it has been shown that such alternatives were in fact complementary...” Tschumi, “The Architectural Paradox,” *Architecture and Disjunction*, p.43.

⁴² “Aujourd’hui, le labyrinthe et le mégaron cohabitent avec cependant de temps à autre une dominante l’un sur l’autre. Dans les années soixante-dix, les urbanistes penchaient pour le labyrinthe. Après les mégarons produits par la Charte d’Athènes à la fois dans les constructions et les plans d’urbanisme, l’ennui commandait d’autres pratiques où la variété et les imbrications deviendraient la règle.(...) Puis, dans les années quatre-vingt, le mégaron reprit sa place, l’ordre revint après le désordre, les plans traditionnels de ville, avec des îlots bien cadrés, des architectures bien dessinées et bien calibrées, reprirent le dessus. (...) Puis vint le déconstructivisme. Cette tendance affiche un caractère fortement labyrinthique(...) On le voit donc, le vingtième siècle est le siècle de l’alternative mégaron labyrinthe, ce qui tend à montrer que l’architecture a besoin des deux expressions. ” Louis, *Le labyrinthe et le mégaron*, p.101,105.

⁴³ O termo “labirintectura” foi pensado como uma espécie de fusão utópica entre o labirinto e a razão. Isto porque a arquitetura, apesar de possuir ambas componentes, sempre tentou rejeitar e limitar o seu lado labiríntico. A labirintectura é então uma evolução disciplinar resultante da correção desse desequilíbrio.

⁴⁴ Tschumi, “The Architectural Paradox,” *Architecture and Disjunction*, p.50.

REFERÊNCIAS

a) Bibliográficas

Abe, Kobo. *The ruined map : a novel*. New York: Vintage International, 2001 [1967].

Andreotti, Libero e Xavier Costa (eds). *Situationists: art, politics, urbanism*. Barcelona: Actar Publishers, 1996.

Ayrton, Michael. *The Maze Maker*. New York: Bantam Books, 1969 [1967].

Bachelard, Gaston. *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris: Librairie José Corti, 1948: 210-260.

Bandeira, Pedro. “Entrevista a Mark Wigley.” In *Si(s)tu*, 02 (2001): 22-32.

Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. France: Éditions Gallimard, 1994 [1943]: 97-110.

Beek, Johan van de. *Aldo van Eyck. Projekten 1962-1976*. Groningen: Akademie van Bouwkunst, 1983.

Bergeijk, Herman van. “Modelmaker and artist as Constant dualism.” *B-Nieuws*, 10 (1999).

Besset, Maurice. *Le Corbusier*. Genève : Editions d'Art Albert Skira S.A., 1992 [1968].

Blake, Peter. *Mies van der Rohe, Architecture and Structure*. Great Britain: Penguin Books, 1963.

Blaser, Werner. *Mies van der Rohe, Die Kunst der Struktur*. Zürich, Stuttgart: Artemis Verlag und Verlag für Architektur, 1965.

Boeri, Stefano. "Il a 68 Milano: Intervista a Giancarlo de Carlo." *Electa* (1998).

Borges, Jorge Luis. *O Aleph*. Lisboa: Editorial Estampa Lda, 1976 [1949].

Borges, Jorge Luis. *Ficcções*. Lisboa: Editorial Teorema Lda, 1998 [1987].

Brayer, Marie-Ange. "Cartes."
disponível em <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/brayerfr.htm>

Brayer, Marie-Ange. "La ville des cartes habitées." *Mobilité et migration dans l'architecture des années cinquante et soixante, dans la collection du FRAC Centre*.

Castleden, Rodney. *The Knossos labyrinth: a new view of the "Palace of Minos" at Knossos*. London, New York: Routledge, 1990.

Calvino, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: editorial Teorema, 2003 [1974].

Chance, Julia. "Connections could be made there- Detecting Situationist Tendencies in Adriaan Geuze and West 8." *Architectural Design*, v71, 3 (2001): 36-43.

Charollais, Isabelle e André Ducret (eds). *Le Corbusier à Genève*. Suisse : Editions Payot Lausanne, 1987.

Curtis, William J.R. *Le Corbusier: Ideas y Formas*. Madrid: Hermann Blume Editorial, 1987 [1986].

Curtis, William J.R. *Modern Architecture since 1900*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1982.

Dal Co, Francesco; Saggi di Yoshitake e Arata Isozaki. *Arata Isozaki: opere e progetti*. Milano: Electa, 1994.

- Debord, Guy.** “De l’Architecture Sauvage.” In *Le Jardin d’Albisola*. Torino: Edizioni d’Arte Fratelli Pozzo, 1974.
- Debord, Guy (ed).** *Potlatch 1954-1957*. France: Éditions Gallimard, 1996 [1985].
- Debord, Guy e Gil Wolman,** “Mode d’emploi du détournement,” *Les Lèvres Nues*, 8 (1956).
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari.** “Rhizome.” In *A Thousand Plateaus : Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1987 [1976].
- Dias, Manuel Graça e Egas José Vieira.** “Desassossegados Avessos – concepção e desenhos da exposição ‘100 Livros do Século.’” *architècti*, 44 (1998): 88-93.
- Doob, Penelope Reed.** *The idea of the labyrinth: from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Drake, Scott.** “Architecture of the Labyrinth.” *ACCA Mag*, 04 (2003). disponível em <http://accaonline.org.au>
- Eco, Humberto.** *O Nome da Rosa*. Difel, 1999 [1980].
- Edwards, A. Trystan.** “A World Centre of Communication.” *Town Planning Review*, 5 (1914): 14-30. disponível em <http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/hebrard2.htm>
- Engberg, Juliana.** “The Labyrinths.” *ACCA Mag*, 04 (2003). disponível em <http://accaonline.org.au>
- Eisenman, Peter.** “miMISes READING: does not mean A THING,” *Re:working Eisenman*, p.11-17. London: Academy editions, Ernst & Sohn, 1993 [1986].
- Fernandez, Antonio Toca.** “The Architectural Fictions of Jorge Luis Borges.” *Daidalos*, 28 (1988).

Fisher, Adrian e Georg Gerster. *The Art of the Maze*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1990.

Fournier, Colin. “Webbed Babylon.” *Architectural Design*, v71, 3 (2001): 74-77.

Freitas, Lima de. *O Labirinto*. Lisboa: Editora Arcádia, 1975.

Galofaro, Luca. “Transforming Landscape.” In *Artscapes: Art as an Approach to Contemporary Architecture*, p.149-157. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2001.

Hilder, Jamie. “Praxis Makes Perfect: The Spatial Revolution of the Situationist International.” *Agora: An Online Graduate Journal*, 2.2 (2003).
disponível em <http://www.arts.ualberta.ca/agora>

Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach – An eternal Golden Braid*. New York: Basic Books, 1999 [1979].

Hollier, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989 [1974]: 57-73.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Lisboa: Edições 70, 2003 [1938].

Ingraham, Catherine. *Architecture and the Burdens of Linearity*. New Haven, London: Yale University Press, 1998.

Isozaki, Arata. “Designing Mito.” *Quarterly Mito Geijutsu-kan*, 2 (1989).

Johnson, Philip. *Mies van der Rohe*. London: Secker & Warburg, 1978.

Jong, Jacqueline de (ed). *The Situationist Times*, 4 (1963).

Jun, Tanaka e Tajima Noriyuki. “Cyberspace and The City / Architecture / The Body.” *InterCommunication*, 24 (1998): 74-85.

- Kafka**, Franz. *O Processo*. Porto: *Colecção Mil Folhas*, 2004 [1925].
- Kern**, Hermann. *Through the Labyrinth – Designs and Meanings over 5.000 Years*. Munich: Prestel, 2000 [1982].
- Kittelmann**, Udo. *Gregor Schneider: Totes Haus Ur, La Biennale di Venezia 2001*. Germany: Hatje Cantz, 2001.
- Klein**, Norman M. “Playing in Labyrinths.” (1998).
disponível em <http://www.heise.de/tp/english/inhalt/co/3240/1.html>
- Koshalek**, Richard e David Stewart. *Arata Isozaki: Four Decades of Architecture*. London: Thames and Hudson, 1998.
- Kostka**, Alexandre e Irvin Wohlfarth (eds) *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds."* Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- Kürvers**, Klaus e Jürgen Hohmuth. “Labyrinth and Seafaring.” *ZeitOrt* (2003).
- Lacour**, Claudia Brodsky. *Lines of thought: discourse, architectonics, and the origin of modern philosophy*. Durham, London: Duke University Press, 1996.
- Lalvani**, Haresh. “Visual Morphology of Space Labyrinths: A Source for Architecture and Design.” In *Beyond the Cube: The Architecture of Space Frames and Polyhedra*, ed. J. François Gabriel., p.409-426. John Wiley & Sons, Inc., 1997.
- Lambert**, Jean-Clarence. “Constant et le Labyrinthe.” *Colóquio*, 86 (1990): 40-45.
- Lambert**, Jean-Clarence. “Labyrinthe et art contemporain.” *Colóquio*, 64 (1985): 33-45.
- Latour**, Bruno. “What is Iconoclasm? Or is there a World beyond Image Wars?” In *Iconoclasm – beyond the image wars in science, religion and art*, p.14-19. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Le Corbusier. *Oeuvre complète 1910-1965*. Zurich: Les Editions d'Architecture Artemis.

Lefavre, Liane e Alexander Tzonis. *Aldo Van Eyck, Humanist Rebel – Inbetweening in a Postwar World*. Rotterdam: 010 Publishers, 1999.

Libeskind, Daniel. *The Space of Encounter*. London: Thames & Hudson, 2001.

Libeskind, Daniel. “Versus the Old-established ‘Language of Architecture.’” *Daidalos*, 1 (1981).

Louis, Pierre André. *Le Labyrinthe et le Mégaron : L’architecture et ses deus natures*. Sprimont: Mardaga, 2003.

Marshall, Dennis. “Architectural Labyrinths. Contemplative structures for the 21st century.” *Caerdroia*, 33 (2003): 45-48.

Matthews, W. H.. *Mazes and labyrinths- their history and development*. New York: Dover Publications, 1970 [1922].

Moos, Stanislaus von. *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979.

Morales, Ignasi Sola-. “Dedalo y Ariadna.” *Domus*, 836 (2001).

Mosconi, Patrick (ed). *Internationale Situationniste 1958-1969*. France : Librairie Arthème Fayard, 1997 [1970].

Moulis, Antony. “Figure and Experience: The Labyrinth and Le Corbusier’s World Museum.” *Interstices 4* (1995).
disponível em <http://www.architecture.auckland.ac.nz/publications/interstices/i4/>

Neumeyer, Fritz. *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

Nietzsche, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra*. Lisboa: Relógio d'Água Editores Lda, 1998 [1883].

Nieuwenhuis, Constant. “New Babylon: the world of Homo Ludens.” (1970).

Nieuwenhuis, Constant. “New Babylon: a nomadic town.” (1974).

Nieuwenhuis, Constant. “New Urbanism.” *Provo*, 9 (1966).

Obrist, Hans Ulrich. “Interview Arata Isozaki.” *Magazines: Le ombre di Warhol*, 6 (2000).

Obrist, Hans Ulrich. “Interview Stefano Boeri.” *Flash Art International* (2002).

Obrist, Hans Ulrich. “Triennale di Milano 68. A case study and beyond Arata Isozaki’s Electronic Labyrinths. A «Ma» of images.” In *Iconoclash – beyond the image wars in science, religion and art*, eds. Bruno Latour e Peter Weibel, p.360-383. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Oechslin, Werner. “From Piranesi to Libeskind: Explaining by Drawing.” *Daidalos*, 1 (1981).

Petersen, Ad. “Dylaby.” In *L’Esprit de Tinguely*, eds. Margrit Hahnloser. Germany: Hatje Cantz, 2000.

Psarra, Sophia. “‘The book and the labyrinth were one and the same’-narrative and architecture in Borges’ fictions.” *The Journal of architecture*, v8, 3 (2003).

Quetglas, Josep. *El Horror Cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar Publishers, 2001.

Reichlin, Bruno. “Utility is not Beautiful.” *Daidalos*, 64 (1997): 32-53.

- Ross**, Kristen. "Henry Lefebvre on the Situationist International," *October*, 79 (1983). disponível em <http://www.notbored.org/lefebvre-interview.html>
- Sadler**, Simon. *The Situationist City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.
- Saramago**, José. *Todos os Nomes*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- Schimmel**, Paul. *Gregor Schneider*. Italia: Edizioni Charta, 2004.
- Schulze**, Franz. *Mies van der Rohe, critical essays*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.
- Soreto**, Carlos. "Portuguese Mosaic Labyrinths." *Caerdroia*, 33 (2003): 33-39.
- Tafari**, Manfredo. "Peter Eisenman: The Meditations of Icarus." In *Houses of Cards*, eds Peter Eisenman, p.167-187. New York: Oxford University Press, 1987.
- Tafari**, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995 [1980].
- Tegethoff**, Wolf. *Mies van der Rohe: The villas and Country Houses*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.
- Teut**, Anna (ed). *Daidalos- Berlin Architectural Journal*, 3 (1982).
- Tofts**, Darren. "Leanne, Borges & Metaphysical Perplexity." *ACCA Mag*, 04 (2003). disponível em <http://accaonline.org.au>
- Tschumi**, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
- Tschumi**, Bernard. *The Manhattan Transcripts*. St. Martin's Press, 1982.
- White**, Daniel R. e Gert Hellerich. *Labyrinths of the mind: the self in the postmodern age*. Albany: State University of New York Press, 1998.

Wigley, Mark. *Constant's New Babylon, The Hyper Architecture of Desire.* Rotterdam: 010 Publishers, 1998.

Wigley, Mark. "The Great Urbanist Game." *Architectural Design*, v71, 3 (2001): 8-11.

Wilton-Ely. *Piranesi.* London: Arts Council of Great Britain, 1978.

Wollen, Peter. "Bitter Victory: The Art and Politics of the Situationist International," *On the Passage of Few People through a Rather Brief Moment in Time: the Situationist International 1957-1972*, p.20-61. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

Wollen, Peter. "Situationists and Architecture." *New Left Review*, 8 (2001): 123-139.

Wright, Craig. *The maze and the warrior: symbols in architecture, theology, and music.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001.

Zumthor, Peter. *Swiss Sound Box: a Handbook for the Pavilion of the Swiss Confederation at Expo 2000 in Hanover.* Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser – Publishers for architecture, 2000.

b) Fílmicas

Annaud, Jean-Jacques. *The Name of the Rose* (1986).

Blackwood, Michael. *Arata Isozaki, Early Works* (1985).

Blackwood, Michael. *Arata Isozaki II, International Projects* (1991).

Elsken, Ed van der. *Dylaby* (1962).

Henson, Jim. *Labyrinth* (1986).

Kar-Wai, Wong. *2046* (2004).

Kubrick, Stanley. *The Shinning* (1980).

Natali, Vincenzo. *Cube* (1997).

Obrist, Hans Ulrich. *Milano Triennial 1968: Interview Giancarlo De Carlo* (2002).

Reed, Carol. *The Third Man* (1949).

Resnais, Alain. *L'année dernière à Marienbad* (1961).

Tati, Jacques. *Playtime* (1967).

Weir, Peter. *Picnic at Hanging Rock* (1975).

Welles, Orson. *The Lady from Shangai* (1947).

Welles, Orson. *The Trial* (1963).

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

- 1- Hermann Kern, *Through the Labyrinth*, p.13.
- 2- idem, p.34.
- 3- idem, p.69.
- 4- idem, p.63.
- 5- idem, p.65.
- 6- Rodney Castleden, *The Knossos Labyrinth*, p.114.
- 7- Hermann Kern, *Through the Labyrinth*, p.81.
- 8- Museu Monográfico de Conímbriga.
- 9- Hermann Kern, “Image of the World and Sacred Realm. Labyrinth-Cities – City-Labyrinths,” *Daidalos*, 3 (1982): 23.
- 10- idem, *Through the Labyrinth*, p.152.
- 11- Craig Wright, *The Maze and the Warrior*, p.42.
- 12- Hermann Kern, *Through the Labyrinth*, p.162.
- 13- Craig Wright, *The Maze and the Warrior*, p.51.
- 14- Hermann Kern, *Through the Labyrinth*, p.173.
- 15- idem, p.275.
- 16- Craig Wright, *The Maze and the Warrior*, p.218.
- 17- Hermann Kern, *Through the Labyrinth*, p.16.
- 18- idem, p.198.
- 19- idem, p.197.
- 20- Hermann Kern , “Image of the World and Sacred Realm. Labyrinth-Cities – City-Labyrinths,” *Daidalos*, 3 (1982): 34.
- 21- Inger-Siw Lindell, *I Labyrinthernas vald*, capa.
- 22- Hermann Kern, *Through the Labyrinth*, p.234.
- 23- Arquivo da *Triennale di Milano*.
- 24- Hermann Kern, *Through the Labyrinth*, p.315.
- 25- Lima de Freitas, *Labirinto*, p.47.
- 26- Site do Liceu Stäel: <http://ww3.ac-clermont.fr/etabliss/stael>
- 27- Fotos cedidas por Dennis Marshall.

- 28- Site do Snowshow: <http://www.thesnowshow.net>
- 29- idem.
- 30- Hans Ulrich Obrist, “Triennale di Milano 68. A case study and beyond Arata Isozaki’s Electronic Labyrinths. A «Ma» of images,” p.363.
- 31- idem, p.378.
- 32- idem, p.370.
- 33- idem, p.377.
- 34- idem, p.375.
- 35- idem.
- 36- idem + fotografias próprias.
- 37- Orson Welles, *The Lady from Shanghai*. (videostill)
- 38- Catherine Cortiau, “La Cité internationale, 1927-1931,” In *Le Corbusier à Geneve*, ed. Isabelle Charollais, p.53.
- 39- Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*.
- 40- Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1965*, v.1, p.191.
- 41- idem, p.193.
- 42- Giuliano Gresleri, “Le Mundaneum- Lecture du Project,” In *Le Corbusier à Geneve*, ed. Isabelle Charollais, p.74.
- 43- Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1965*, v.1, p.193.
- 44- idem, v.2, p.73.
- 45- idem.
- 46- idem, v.7.
- 47- idem, v.2, p.72.
- 48- idem, v.3, p.153.
- 49- idem, v.6, p.189.
- 50- idem, p.185.
- 51- idem, v.8, p.149.
- 52- Jean-Louis Cohen, “Le Corbusier’s Nietzschean Metaphors,” In *Nietzsche and ‘An Architecture of Our Minds,’* ed. Alexandre Kostka, p.325.
- 53- Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1965*, v.4, p.17.
- 54- idem, v.3, p.155.
- 55- idem, v.4, p.21.
- 56- idem, v.7, p.186.
- 57- idem.
- 58- idem, v.3, p.157.

- 59- Libero Andreotti, Xavier Costa (eds), *Situationists: art, politics, urbanism*.
- 60- Revista *Internationale Situationniste*, nº1, p.28.
- 61- idem, p.22.
- 62- Libero Andreotti, Xavier Costa (eds), *Situationists: art, politics, urbanism*.
- 63- idem. Libero Andreotti, Xavier Costa (eds), *Situationists: art, politics, urbanism*.
- 64- idem.
- 65- Revista *Internationale Situationniste*, nº3, p.38.
- 66- Libero Andreotti, Xavier Costa (eds), *Situationists: art, politics, urbanism*.
- 67- idem.
- 68- idem.
- 69- William Curtis, *Le Corbusier: Ideas y Formas*, p.129.
- 70- idem, p.131.
- 71- idem, p.137.
- 72- idem, p.139.
- 73- Site: <http://www.netzspannung.org>.
- 74- William Curtis, *Le Corbusier: Ideas y Formas*, p.150.
- 75- Revista *Pasages*, numero especial: "Arquitectura de Exhibicion," 39 (2002): 56.
- 76- John Wilton-Ely, *Piranesi*, p.82.
- 77- Libero Andreotti, Xavier Costa (eds), *Situationists: art, politics, urbanism*.
- 78- idem.
- 79- Wolf Tegethoff, In *Mies van der Rohe, critical essays*, ed. Franz Schulze.
- 80- idem.
- 81- Fritz Neumeyer, *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*.
- 82- Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The villas and Country Houses*.
- 83- idem.
- 84- idem.
- 85- Fritz Neumeyer, *The Artless Word*.
- 86- Wolf Tegethoff, *The villas and Country Houses*.
- 87- Josep Quetglas, *El Horror Cristalizado*.
- 88- Wolf Tegethoff, *The villas and Country Houses*.
- 89- Montagem: Fritz Neumeyer, *The Artless Word* + Wolf Tegethoff, *The villas and Country Houses*.
- 90- Montagem: Wolf Tegethoff, *The villas and Country Houses*.
- 91- Wolf Tegethoff, *The villas and Country Houses*.
- 92- Josep Quetglas, *El Horror Cristalizado*.

- 93- Werner Blaser, *Mies van der Rohe, Die Kunst der Struktur*.
- 94- Wolf Tegethoff, *The villas and Country Houses*.
- 95- Philip Johnson, *Mies van der Rohe*.
- 96- idem + Wolf Tegethoff, *The villas and Country Houses*.
- 97- Josep Quetglas, *El Horror Cristalizado*.
- 98- Philip Johnson, *Mies van der Rohe*.
- 99- idem.
- 100- Wolf Tegethoff, *The villas and Country Houses*.
- 101- Site Luis Mateo: <http://www.mateo-maparchitect.com>
- 102- Udo Kittelman, *Gregor Schneider: Totes Haus Ur, La Biennale di Venezia 2001*.
- 103- W.H. Matthews, *Mazes and Labyrinths*, p.208.
- 104- Philip Johnson, *Mies van der Rohe*.
- 105- Peter Zumthor, *Suiss Sound Box*, p.25.
- 106- Johan van de Beek, *Aldo van Eyck. Projekten 1962-1976*.
- 107- Montagem: Peter Zumthor, *Suiss Sound Box*+ Johan van de Beek, *Aldo van Eyck. Projekten 1962-1976*.
- 108- Ed van der Elsken, *The Infatuated Camera*.
- 109- Eckehard Janofske, "Meaning from Contrast. Scharoun's Philharmonic in Berlin," *Daidalos*, 3 (1982): 104.
- 110- Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*.
- 111- Antonio Toca Fernandez, "The Architectural Fictions of Jorge Luis Borges," *Daidalos*, 28 (1988).
- 112- Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*.
- 113- Antonio Toca Fernandez, "The Architectural Fictions of Jorge Luis Borges," *Daidalos*, 28 (1988).
- 114- Vincenzo Natali, *Cube*. (videostill)
- 115- Artigo "Un Monde Souterrain Fascinant," *Archithese*, 2 (1996).
- 116- Ulrich Conrads, "Living : A Condition of Disorder," *Daidalos*, 3 (1982): 80.
- 117- Jacques Tati, *Playtime*. (videostill)
- 118- Daniel Libeskind. *The Space of Encounter*.
- 119- Revista *Architectural Design*, 11/12 (1989).
- 120- Hong Kar-Wai, *2046*. (videostill)

AGRADECIMENTOS

Os caminhos do labirinto não são fáceis de percorrer, e se por acaso consegui chegar até aqui e escrever estas últimas linhas foi apenas porque muitos me ajudaram ao longo do percurso.

A todos um grande obrigado: Jorge Figueira, Paulo Pereira, Scott Drake, Jeff Saward, Dennis Marshall, Fiona Campbell, Titti e Hardy Strid, Kate Barber, Ulf Sigvardson, Anthony Shelton, Tommaso Tofanetti, Maurice Rummens, Michiel Nijhoff, Ziortza Moreno, Margitta Kylberg, Elisabeth Kihlén, Jakob (Free University), Ulrika Gustafsson, Jan Torsten Ahlstrand, Leif (Galleri 54), Ingela Johansson, John Repts, Trina Deines, Sophia Psarra e Wolf Hilbertz.

E também aos colegas, familiares e amigos, por toda a vossa ajuda, interesse e amizade: ao Gonçalo, ao Pedro, ao Zé, ao Nuno e ao Ricardo, ao Tiago Lança, à Ana Sofia, à Cati, ao Damião, às Joanas, às Marias, ao Tiago Hespanha, ao Miguel Amado, ao Dinis, ao Beto, à Salomé, ao Vasco, ao Cristiano, ao Amaral, ao Michael Stenqvist, à Carina, ao Chico, aos meus pais, e a todos aqueles que porventura me terei aqui esquecido de mencionar.

Por fim, um agradecimento especial à Camilla, que durante este último ano se viu também ela inevitavelmente arrastada para muitos dos meus labirintos. Pelas suas fotos e traduções, pela crítica feroz, por todo o seu apoio... *tack så mycket* !



Prova Final de Licenciatura em Arquitectura
João Baptista DARQ Fevereiro 2005
FCT - Universidade de Coimbra