

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA

FRANCESCO BRUNO PERROTTA BOSCH



# **O que labirintos podem revelar sobre a arquitetura**

São Paulo, Veneza

2024

FRANCESCO BRUNO PERROTTA BOSCH

# O que labirintos podem revelar sobre a arquitetura

Versão Original

Tese apresentada no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional para Dupla Titulação de Doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e pela Università IUAV di Venezia para obtenção do título de Doutor em Ciências, Arquitetura e Urbanismo.

Áreas de concentração:  
Projeto de Arquitetura (FAU USP)  
História da Arquitetura (IUAV)

Orientadores:  
Prof. Dr. Francisco Spadoni (FAU USP)  
Prof. Dr. Massimo Bulgarelli (IUAV)

São Paulo, Veneza  
2024



FRANCESCO BRUNO PERROTTA BOSCH

# Cosa i labirinti possono rivelare sull'architettura

Versione originale

Tesi presentata nell'ambito dell'Accordo  
Accademico Internazionale di Doppio  
Titolo tra la Faculdade de Arquitetura e  
Urbanismo da Universidade de São Paulo e  
l'Università IUAV di Venezia per ottenere il  
titolo di Dottore in Scienze, Architettura e  
Urbanistica.

Area di specializzazione:  
Progetto di Architettura (FAU USP)  
Storia dell'Architettura (IUAV)

Supervisor:  
Prof. Dott. Francisco Spadoni (FAU USP)  
Prof. Dott. Massimo Bulgarelli (IUAV)

San Paolo, Venezia  
2024



FRANCESCO BRUNO PERROTTA BOSCH

# What labyrinths may reveal about architecture

Original Version

Thesis presented within the International Academic Agreement for Double Ph. D. Degree between the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo of the Universidade de São Paulo and the Università IUAV di Venezia to accomplish the title of Ph. D. in Sciences, Architecture and Urbanism.

Area of concentration:  
Architectural Design (FAU USP)  
History of Architecture (IUAV)

Supervisors:  
Prof. Dr. Francisco Spadoni (FAU USP)  
Prof. Dr. Massimo Bulgarelli (IUAV)

São Paulo, Venice  
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail francescobosch@gmail.com  
francescopb@usp.br

Catálogo na Publicação  
Serviço Técnico de Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Perrotta Bosch, Francesco Bruno  
O que labirintos podem revelar sobre a arquitetura /  
Francesco Bruno Perrotta Bosch; orientador Francisco Spadoni;  
coorientador Massimo Bulgarelli - São Paulo, 2024.  
564p.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e  
Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de  
concentração: Projeto da Arquitetura.

1. Labirinto. 2. Mitologia Grega. 3. Dédalo. 4. Desenho.  
5. Desorientação. 6. Valsanzibio. I. Spadoni, Francisco, orient.  
II. Bulgarelli, Massimo, coorient. III. Título.

PERROTTA-BOSCH, F. B. **O que labirintos podem revelar sobre a arquitetura.** 2024. 564f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Università IUAV di Venezia, São Paulo, Veneza, 2024.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_



## Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador na FAU USP, Francisco Spadoni, pelo diálogo e pela liberdade intelectual que me proporcionou. Agradeço a Spadoni pela oportunidade e pelo contínuo apoio para participar do Convênio Acadêmico Internacional de Dupla Titulação de Doutorado entre a FAU USP e o IUAV. Esta tese ganhou outras dimensões a partir do momento em que me inseri nesse acordo entre as duas grandes Universidades. Agradeço ao meu orientador no IUAV, Massimo Bulgarelli, pelo acolhimento, pelo direcionamento e pela abertura nas aulas no grupo de História da Arquitetura da Escola de Doutorado da universidade italiana.

Ao longo dos cinco anos de doutorado, algumas leituras e análises da minha pesquisa foram particularmente marcantes; por isso, quero destacar e agradecer aos professores Ricardo Fabbrini (FFLCH USP), Luis Antonio Jorge (FAU USP), Elisabetta Molteni (Ca' Foscari) e Fulvio Lenzo (IUAV). De modo amplo e irrestrito, quero agradecer aos funcionários da FAU USP e do IUAV, pois os meandros universitários são, por vezes, tortuosos: para atravessá-los foi preciso da ajuda de pessoas muito competentes nos seus ofícios. É igualmente necessário agradecer aos funcionários de bibliotecas e arquivos históricos que, por meses, apoiaram meu cotidiano de pesquisa; para tanto, destaco as equipes da Biblioteca do Museo Correr, da Biblioteca Nazionale Marciana, da Fundação Querini Stampalia, do Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia na sede da Ca' Rezzonico, do Archivio Storico di Intesa Sanpaolo, do Archivio di Stato di Venezia, da biblioteca do IUAV e das bibliotecas da USP. Também agradeço a Armando Pizzoni Ardamani, atual proprietário da Villa Barbarigo, que gentilmente compartilhou comigo histórias do jardim de Valsanzibio.

Morar em Veneza foi uma experiência que modificou profundamente meu modo de ver e estar no mundo: minha compreensão do tempo, própria a uma pessoa que nasceu no continente americano, transformou-se na cidade de mais de 1600 anos. Mesmo tendo atravessado o oceano num período de incontáveis restrições e incertezas devido à pandemia, viver em Veneza foi uma alegria contínua e muito se deve aos amigos que me acolheram e me introduziram em uma cultura urbana diferente da superfície vista por turistas. Agradeço a Daniele Pisani, pelo amparo e interlocução sempre rica, além do apoio ao Convênio Acadêmico antes mesmo do meu ingresso. Agradeço aos amigos Evelise Grunow e Nico, Livia Baldini e Andrea Carrer, Isa Discacciati e Mattia Bellan e Olivia e Nora, Izadora Bertussi e Giorgio Maddalena, Flavia Ruas, Michele Oliveira e Rafa Jacinto e Rosa.

Agradeço à Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda pelo apoio na versão dos três capítulos desta tese em língua italiana. Agradeço aos professores que foram importantes durante minha formação acadêmica e destaco aqueles presentes de diferentes modos no período do meu doutorado: Giulia Paganessi, Angelo Bucci, Guilherme Wisnik, Hugo Segawa, João Masao Kamita, Lucia Koch, Marta Vieira Bogéa, Mônica Junqueira de Camargo e Priscila Lena Farias. Agradeço igualmente aos amigos e colegas que me apoiaram, direta ou indiretamente, nos últimos cinco anos: Ana Altberg, Ana Carolina Azevedo, Ana Mello, Ana Paula Hisayama, Annita Gullo, Claudio Leal, Denise Zmekhol, Fabio Mariano, Fernanda Britto, Flavio Moura, Eugenia Gorini Esmeraldo, Isabela Azevedo, Joselia Aguiar, Lissa Carmona, Luiza Franco, Marcelo Barbosa, Mayra Simone dos Santos, Michele Gialdroni, Monica Faggionato, Renato Anelli, Romullo Baratto e Stefano Passamonti. Agradeço a todo apoio que minha família Perrotta me proporciona e ao meu pai, Maximilian Bosch, por sempre me acompanhar e torcer por mim.

Dedico aos meus avós, Maria Carillo e Perrotta Francesco. Quando apresentei minha pesquisa no Palazzo Badoer, em uma universidade italiana, eles estavam em meu pensamento.

Agradeço à Julia Paglis, que, ao estar ao meu lado, me fortalece de tal modo, que ela não tem ideia. Sua atenção e seu carinho pavimentam uma estrada nossa.

Agradeço à Carmen Perrotta, certamente a grande professora da minha vida, que, tal como no trabalho final de graduação e na dissertação de mestrado, foi a primeira leitora da tese, a revisora e a interlocutora constante.

Agradeço à minha mãe, Maria Pia Perrotta. Mais uma vez, ela é meu esteio cotidiano. Se aqui estou obtendo o título de doutor, este não é um esforço apenas meu, mas igualmente da minha mãe. Suas lições de amor, de doação ao outro e de força conferem forma a mim.



*Nel labirinto intrai, nè veggio ond'esca.*

Francesco Petrarca



## Resumo

PERROTTA-BOSCH, F. B. **O que labirintos podem revelar sobre a arquitetura.** 2024. 564f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Università IUAV di Venezia, São Paulo, Veneza, 2024.

Esta não é uma tese sobre o labirinto como metáfora. Este é um doutorado sobre o labirinto como projeto. O interesse reside na investigação das intenções de se imaginar um labirinto, dos princípios contidos no projeto de um labirinto, dos propósitos de se construir um labirinto, da experiência de estar no interior de um labirinto. Para tanto, fez-se aqui uma genealogia das formas e dos significados dos labirintos ao longo de milênios. A tese está organizada em quatro partes, sendo a primeira delas dedicada aos personagens e às interpretações do mito grego do Labirinto de Creta. A segunda parte mostra como uma narrativa popular converteu-se em desenho por meio de moedas da Grécia Antiga, mosaicos romanos, pavimentos de pedra de catedrais medievais e até mapas venezianos. A terceira parte abarca o período dos séculos 15 ao 18, nos quais os labirintos de cercas vivas difundiram-se por jardins europeus, codificaram-se em tratados arquitetônicos e adquiriram sentidos contraditórios que convergiam na denominação “labirinto do amor”. A quarta e última parte é o estudo de caso do labirinto verde do jardim da Villa Barbarigo, em Valsanzibio, na região do Vêneto, na Itália. A partir de uma pormenorizada cronologia sobre esse jardim, impõem-se as duas perguntas centrais: quem projetou o labirinto e quem encomendou o labirinto? Questionando o que se correlaciona a um bispo católico do Seiscentos que virou santo – São Gregório Barbarigo –, apresenta-se uma nova hipótese alicerçada em diversos documentos coletados em diferentes arquivos históricos venezianos: o labirinto de Valsanzibio como uma intervenção paisagística *settecentesca*, que não foi fruto do desejo ou encomenda de um clérigo, mas sim de duas mulheres – a mãe Caterina Sagredo Barbarigo e a filha Contarina Barbarigo. Cada parte deste trabalho acadêmico é ultimado por um ensaio em que se examina uma questão teórica atemporal extraída da pesquisa histórica do respectivo segmento: (1) de que modo a fábula mitológica não se petrificou em uma narrativa unívoca, mas se tornou uma fonte literária infinita; (2) como labirintos ajudam a compreender a conversão, na arquitetura, de uma intenção mental em imagem; (3) o porquê de labirintos desafiarem o paradigma cultural atual a respeito da prerrogativa do autor; (4) como a desorientação pode ser um objetivo do arquiteto. Não se pode esquecer que a mitologia grega indicou Dédalo como o primeiro arquiteto da humanidade. Qual foi sua obra-prima? Um labirinto. O que a arquitetura preservou de seu advento?

### **Palavras-chave:**

Labirinto; arquitetura; mitologia grega; Dédalo; Creta; Minotauro; Villa Barbarigo; Valsanzibio; projeto; desenho; autoria; desorientação; forma; informe.

## Riepilogo

PERROTTA-BOSCH, F. B. **Cosa i labirinti possono rivelare sull'architettura**. 2024. 564f. Tesi (Dottorato) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Università IUAV di Venezia, San Paolo, Venezia, 2024.

Questa non è una tesi sul labirinto come metafora. Questo è un dottorato sul labirinto come progetto. L'interesse risiede nell'intenzione di immaginare un labirinto, nei principi contenuti nella progettazione di un labirinto, negli scopi della costruzione di un labirinto, nell'esperienza di essere all'interno di un labirinto. A tal fine viene qui presentata una genealogia delle forme e dei significati dei labirinti nel corso dei millenni. La tesi è organizzata in quattro parti, la prima delle quali è dedicata ai personaggi e alle interpretazioni del mito greco del Labirinto di Creta. La seconda parte presenta come la narrazione orale sia stata convertita in disegno attraverso monete cretesi, mosaici romani, pavimenti in pietra di cattedrali medievali e persino mappe veneziane. La terza parte riguarda il periodo compreso fra il XV e il XVIII secolo, quando i labirinti di siepi si diffusero nei giardini europei, furono codificati nei trattati di architettura e acquisirono significati contraddittori che confluirono nel nome "labirinto d'amore". La quarta e ultima parte è lo studio del labirinto verde nel giardino di Villa Barbarigo, a Valsanzibio, in Veneto, Italia. Da una cronologia dettagliata di questo giardino, vengono poste due domande centrali: chi è il progettista del labirinto e chi è committente del labirinto? Mettendo in discussione la ricorrente correlazione con il vescovo cattolico del Seicento, poi divenuto santo – San Gregorio Barbarigo –, si presenta una nuova ipotesi basata su diversi documenti raccolti in archivi storici veneziani: il labirinto di Valsanzibio come intervento paesaggistico del Settecento, che non era il frutto di volontà o ordine di un chierico, ma di due donne: la madre Caterina Sagredo Barbarigo e la figlia Contarina Barbarigo. Ciascun segmento di questa tesi si conclude con un saggio in cui viene esaminata una questione teorica atemporale derivante dalle ricerche storiche della rispettiva sezione: (1) come la favola mitologica non si pietrificò in una narrazione univoca, ma divenne un contenitore letterario infinito; (2) come i labirinti aiutano a comprendere la conversione in architettura di un'intenzione mentale in immagine; (3) perché i labirinti sfidano l'attuale paradigma culturale riguardo alle prerogative dell'autore; (4) come il disorientamento potrebbe essere uno obiettivo dell'architetto. Non si può dimenticare che la mitologia greca presentava Dedalo come il primo architetto dell'umanità. Qual è stato il suo capolavoro? Un labirinto. Cosa ha conservato l'architettura dal suo avvento?

### **Parole chiave:**

Labirinto; architettura; mitologia greca; Dedalo; Creta; Minotauro; Villa Barbarigo; Valsanzibio; progetto; disegno; autore; disorientamento; forma; informe.

## Abstract

PERROTTA-BOSCH, F. B. **What labyrinths may reveal about architecture.** 2024. 564f. Thesis (Ph. D.) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Università IUAV di Venezia, São Paulo, Venice, 2024.

This is not a thesis about the labyrinth as a metaphor. This is a Ph. D. on the labyrinth as a design project. The interest lies in investigating the intentions of imagining a labyrinth, the principles contained in the design of a labyrinth, the purposes of building a labyrinth, the experience of being inside a labyrinth. That's why a genealogy of the labyrinths by forms and meanings over millennia was created. The thesis is organized in four parts, the first of which is dedicated to the characters and interpretations of the mythological Labyrinth of Crete. The second part explain how a popular narrative became an illustration through Ancient Greek coins, Roman mosaics, stone pavements from medieval cathedrals and even Venetian maps. The third part covers the period from the 15th to the 18th centuries, in which hedge mazes spread throughout European gardens and were codified in architectural treatises, taking on contradictory meanings that converged in the name "labyrinth of love". The fourth and final part is the case study of the green labyrinth at the garden of Villa Barbarigo, in Valsanzibio, in the Italian region of Veneto. From a detailed chronology of this garden, two central questions arise: who designed the labyrinth and who commissioned the labyrinth? Questioning its correlation with the 16th century Catholic bishop who became a saint – Saint Gregorio Barbarigo –, a new hypothesis is presented based on several documents collected in different Venetian historical archives: the labyrinth of Valsanzibio as a 17th century landscape intervention, which was not the result of the desire or order of a cleric, but of two women – the mother Caterina Sagredo Barbarigo and the daughter Contarina Barbarigo. Each part of this academic thesis is completed by an essay that examines a timeless theoretical question drawn from the historical research of the respective segment: (1) how the mythological fable did not petrify itself into a univocal narrative, but became an infinite literary source; (2) how labyrinths help to understand the architectural conversion of a mental intention into an image; (3) why labyrinths challenge the current cultural paradigm regarding the author's prerogative; (4) how disorientation can be an architect's goal. It cannot be forgotten that Greek mythology indicated Daedalus as the first architect of humanity. What was his masterpiece? A labyrinth. What has architecture preserved from its advent?

### **Keywords:**

Labyrinth; maze; architecture; greek mythology; Daedalus; Crete; Minotaur; Villa Barbarigo; Valsanzibio; design; drawing; authorship; disorientation; form; formless.

## Sumário

<b>Introdução</b>	19
-------------------	----

### **PARTE 1 Labirinto como mito**

O mito de Creta em si	23
Dédalo, o primeiro arquiteto	25
O rei Minos, a rainha Pasífae, o ateniense Teseu e a princesa Ariadne	32
Minotauro	47
ENSAIO 1: O perpétuo vaivém do labirinto cretense	59

### **PARTE 2 Labirinto como imagem**

Moedas, mosaicos e catedrais	83
Veneza conduz o mito do labirinto à Idade Moderna	112
ENSAIO 2: Do mito à imagem Do partido arquitetônico ao desenho	141

**PARTE 3**  
**Labirinto no jardim**

- 147 NON VEGO UNDE ESCA: os significados dos labirintos verdes do Quinhentos ao Setecentos
- 157 De Boccaccio a Bach: uma genealogia dos Labirintos do Amor
- 216 Como os labirintos se difundiram? Os tratados arquitetônicos e os livros de jardinagem
- 281 Algumas notas sobre o caráter dos jardins na Península Itálica
- 297 ENSAIO 3: A relativização da autoria

**PARTE 4**  
**Labirinto da Villa Barbarigo**

- 303 O labirinto é parte, o jardim é o todo:  
uma descrição da Villa Barbarigo em Valsanzibio  
Il labirinto è parte, il giardino è il tutto:  
una descrizione della Villa Barbarigo a Valsanzibio
- 335 O jardim do santo: a genealogia da ausência  
do labirinto da Villa Barbarigo até 1702  
Il giardino del santo: la genealogia dell'assenza  
del labirinto della Villa Barbarigo fino al 1702
- 414 O jardim de duas mulheres: Ad Elisa  
e o histórico da Villa Barbarigo no Setecentos  
Il giardino delle due donne: Ad Elisa  
e la storia della Villa Barbarigo nel Settecento
- 519 ENSAIO 4: A desorientação como princípio de projeto
- 553 **Referências bibliográficas**



## Introdução

Quando um labirinto é tomado apenas como metáfora sobre a complexidade ou a confusão de algo, muito se omite. Limitar-se ao sentido figurado faz com que milenares camadas de conhecimento sejam ignoradas. Algo labiríntico é mais do que simples analogias para coisas complicadas ou intrincadas, porque o labirinto foi a maneira como seres humanos de outrora domaram o aparente descontrole. Certos antigos inventaram dedáleos mitos a fim de ilustrar aspectos indômitos da natureza humana. Alguns medievais associaram o ato de percorrer meândricos circuitos a ritos religiosos e penitenciais. Os primeiros modernos criaram fascinantes estruturas para, em meio a prazeres e delícias, perder-se.

Portanto, esta não é uma tese sobre o labirinto como metáfora. Este é um doutorado sobre o labirinto como projeto.

Não se aborda o que se assemelha a um labirinto. Tampouco se enfatizam labirintos por acaso ou por um conjunto infundável de decisões humanas ao longo de períodos mais extensos que a vida de um indivíduo, tal como a malha urbana de Veneza: não é o estar nos intrincados canais e *calli* venezianos que aqui será objeto de análise.

O interesse aqui reside na investigação das intenções de se imaginar um labirinto, dos princípios contidos no projeto de um labirinto, dos propósitos de se construir um labirinto, da experiência de estar no interior de um labirinto.

A pesquisa concentra-se nas mudanças de significados dos labirintos ao longo dos milênios. O que representava o Labirinto de Creta? O que simbolizava o labirinto no piso da Catedral de Chartres? O que caracterizavam os labirintos de cercas vivas concebidos dos séculos 15 ao 18 em jardins de toda a Europa?

A primeira parte desta tese detém-se nos personagens e nas interpretações do mito grego do labirinto concebido para aprisionar (ou abrigar) o Minotauro. O segundo segmento deste doutorado mostra como uma narrativa oral converteu-se em desenho por meio de moedas da Grécia Antiga, mosaicos romanos, pavimentos de pedra de igrejas católicas na Idade Média e até mapas venezianos. A terceira seção do presente trabalho acadêmico cobre o momento histórico em que os labirintos se difundiram por jardins europeus, diversificaram suas formas, codificaram-se em livros de jardinagem e tratados arquitetônicos, adquirindo sentidos contraditórios que convergiam na denominação “labirinto do amor”. A quarta e última parte é o estudo de caso do labirinto verde do jardim da Villa Barbarigo, em Valsanzibio, na região do Vêneto, na Itália. Este é considerado o maior e mais antigo labirinto de sebes da Península Itálica – embora a pesquisa empreendida nesta tese de doutoramento demonstrará que tal asserção não é verdadeira. A partir de uma pormenorizada cronologia sobre o jardim, impõem-se as duas perguntas centrais: quem projetou o labirinto e quem encomendou o labirinto? Questionando o que frequentemente se correlaciona a um bispo católico do Seiscentos que virou santo – São Gregório Barbarigo –, venho a apresentar uma nova hipótese alicerçada em diversos documentos coletados em diferentes arquivos históricos venezianos: o labirinto de Valsanzibio como uma intervenção paisagística *settecentesca*, que não foi fruto do

desejo ou encomenda de um clérigo, mas sim de duas mulheres – a mãe Caterina Sagredo Barbarigo e a filha Contarina Barbarigo.

Cada segmento deste trabalho acadêmico é ultimado por um ensaio no qual se examina uma questão teórica atemporal extraída da pesquisa histórica da respectiva seção. Por exemplo, de que modo a fábula mitológica não se petrificou em uma narrativa unívoca, mas se tornou um receptáculo literário infinito de versões, de desígnios e de partidos arquitetônicos. Ou como labirintos ajudam a compreender a conversão de uma intenção mental em desenho. E o porquê de labirintos colocarem em xeque o paradigma cultural atual a respeito da prerrogativa do autor. No ensaio final, avalia-se como a desorientação pode ser um objetivo do arquiteto – para inferir isso, fundamental foi descrever pormenorizadamente a experiência de estar no interior dos meandros de cercas vivas de Valsanzibio. Conclui-se tudo com a busca de respostas a uma indagação: quais características dos labirintos do passado são encontradas em trabalhos artísticos dos últimos cem anos e em projetos contemporâneos de arquitetura? Quando entendidos seus princípios, os labirintos talvez ofertem um insuspeito sopro de realismo à vida repleta de ilusões e dramas dos tempos atuais.

Em alguma medida, esta tese é um livro-labirinto de caminho unidirecional e extenso. Para se entranhar no fascinante tema, o percurso precisa ser longo, quiçá enciclopédico. Primordialmente, nunca nos esqueçamos: a mitologia grega indicou Dédalo como o primeiro arquiteto da humanidade. Seu grande projeto? Um labirinto. O que a arquitetura preservou de seu advento?



PARTE I  
Labirinto como mito

## O mito de Creta em si

De acordo com a mitologia grega, o primeiro projeto de arquitetura foi um labirinto. Mais especificamente, o Labirinto de Creta.

A narrativa da Antiguidade difunde que o labirinto foi concebido por Dédalo após ordem de Minos, rei de Creta. Projetou-se uma edificação grandiosa, complexa e intrincada para que dela nunca conseguisse sair o Minotauro – singular ser com corpo de homem e cabeça de touro. Este era filho da rainha Pasífae com um bovino branco presenteado por Poseidon. Para não matar a cria de sua esposa, Minos decidiu por aprisioná-lo. Periodicamente, sete jovens e sete donzelas atenienses eram oferecidos para serem devorados pelo Minotauro. Teseu, filho do rei de Atenas, dispôs-se a ser um dos anualmente entregues ao temido ser. Ao chegar à ilha de Creta, Teseu encantou Ariadne, filha de Minos e meia-irmã do Minotauro, que o presenteou com uma espada e um novelo do fio para demarcar o rastro do caminho de retorno à entrada do labirinto. O Minotauro foi morto e Dédalo caiu em desgraça com o rei Minos. O artífice foi aprisionado no seu próprio projeto – o labirinto –, sendo também vigiado por terra e em toda orla da ilha. Para fugir do patrulhamento e da punição, Dédalo só viu saída pelo ar. Fabricou asas para si e seu filho. Voaram. O jovem Ícaro, confiante, aproximou-se demais do sol, derretendo a cera, desprendendo as penas, caindo ao mar.

Antes de aprofundar essa narrativa, nos seus personagens e no labirinto em si, é preciso advertir que cada mito grego contém muitas versões. As razões são várias. Por exemplo, não chegou aos nossos dias um único texto original de Homero: temos versões contadas oralmente ou transmitidas em cópias escritas que, intencional ou involuntariamente, modificavam a narrativa anterior em maior ou menor grau. Isto é, as versões mais antigas dos poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia* são de séculos após a morte de Homero. Assim, toda e qualquer narrativa grega não pode ter passado incólume pelo tempo. Mitos eram fábulas difundidas verbalmente pelos habitantes da Grécia Antiga por séculos e que perpassam escrituras de todo o Ocidente há milênios. Portanto, a mitologia grega não é factual, mas sim constituída de criações literárias reelaboradas a cada pessoa que a conta. Não há uma única história verdadeira do Labirinto de Creta. Não existe uma versão definitiva e canônica para os atos, as razões, as personalidades, os desejos e as motivações de Dédalo, de Minos, do Minotauro, de Pasífae, de Teseu, de Ariadne. Ao longo de milhares de anos, esse mito seguiu (e segue) sendo contado e, por conseguinte, transformado.

Para compreender a gênese do labirinto e da arquitetura, é necessária a coleta de leituras e interpretações do mito de Creta. O labirinto, portanto, não como um projeto fechado e unívoco, mas um corolário de apreciações diversas que povoam o imaginário do ocidente desde muito antes de Cristo. Nisso, um dos mais antigos registros textuais do labirinto cretense está em *Metamorfoses*, o poema épico do romano Ovídio (43 a.C.-17 d.C.). No ano 8 d.C., ele concluiu os seguintes versos:

Com o sacrifício de cem touros, Minos satisfaz os votos feitos a Júpiter<sup>1</sup>, logo que, depois de desembarcar, chegou à terra dos Curetes e decorou seu palácio, nele pendurando os despojos. O opróbrio da sua linhagem havia crescido, e o hediondo adultério da mãe tornava-se evidente na estranheza do monstro biforme. Minos decide afastar do seu lar esta infâmia, encerrando-a num labirinto. Dédalo, celeberrimo na arte da construção, encarrega-se da obra. Emaranha os pontos de referência e ludibria a vista com o voltear de caminhos sem conta. Assim como o frígio Meandro<sup>2</sup> brinca com suas límpidas águas e, no seu deslizar incerto, flui e reflui e, correndo ao encontro de si mesmo, contempla as águas que vem e força, ora em direção às fontes, ora em direção do mar aberto, suas águas incertas, assim Dédalo enche de voltas os incontáveis caminhos, de tal modo que, mesmo ele, teve dificuldade em retornar à entrada, tal é, no palácio, a capacidade de engano. Depois de aí encerrar a biforme figura de touro e jovem, e de as terceiras vítimas do destino, em cada nove anos repetido, haverem vencido o monstro por duas vezes alimentado do sangue da Ática; e logo que, com a ajuda de uma donzela, a difícil porta, que nunca ninguém cruzou duas vezes, foi encontrada com o enrolar do fio, logo o descendente de Egeu, levando consigo a filha de Minos, dá à vela para Dia<sup>3</sup> e, cruel, nessa praia abandona sua companheira.<sup>4</sup>

Segundo Ovídio, o labirinto foi um palácio – e não uma caverna como havia sido dito por outros narradores. A grande obra arquitetônica de Dédalo era composta por “incontáveis caminhos” tão intrincados e tortuosos, que fizeram o romano estabelecer uma analogia com o peculiar rio Meandro, na época no interior do Reino da Frígia, hoje território turco. O poeta antigo deixa claro que a invenção do labirinto resulta da necessidade de esconder um escândalo: o fruto do adultério da rainha Pasífae, o Minotauro. Este monstro miscigenado em duas espécies precisava ser ocultado entre tantas paredes. Era essa a encomenda do cliente (Minos) ao arquiteto (Dédalo). O labirinto era, portanto, um covil e uma prisão.<sup>5</sup> O lugar onde o híbrido ser, filho bastardo do cônjuge do cliente, permaneceria vivo, porém apartado da convivência com os seres humanos.

---

<sup>1</sup> Júpiter para os romanos equivale a Zeus para os gregos.

<sup>2</sup> Referência ao rio Meandro, que se encontra no atual território da Turquia, na época Reino da Frígia. Em grego antigo: Μαίανδρος. Em turco: Büyük Menderes Irmağı.

<sup>3</sup> Nome antigo da ilha de Naxos.

<sup>4</sup> OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p.427.

<sup>5</sup> NICOLAI, Olaf; WENZEL, Jan. *Four times through the labyrinth*. Zurique: Spector Books, Leipzig & Rollo Press, 2012. p.239.

## Dédalo, o primeiro arquiteto

Apesar de se destacar pelo labirinto cretense, Dédalo era ateniense. Desde então – isto é, na Civilização Minoica no período pré-homérico – existia a rivalidade entre Creta e Atenas. Na ilha residia uma das mais avançadas sociedades do mar Mediterrâneo, mas gradativamente seu poderio minguava. Por sua vez, a cidade que viria a se tornar capital grega ainda era pequena aldeia, porém sua importância crescia.

Reza o mito que Dédalo fez sua reputação como notório artífice ainda em Atenas. Na lista de seus inventos estão o esquadro, o nível, o trado, a furadeira manual, os mastros e as velas para navios, e até “estátuas que se moviam”.<sup>1</sup> Feitas frequentemente em madeira, por vezes em cerâmica, e possivelmente recobertas de metais preciosos, essa revolucionária estatuária humana foi intitulada *daidala*.<sup>2</sup> Atribui-se também a Dédalo a invenção da *agalмата*, um tipo de escultura que retratava deuses com olhos abertos, além de pernas e braços móveis.<sup>3</sup> De tão realistas, tais estatuetas pareciam vivas e com espírito próprio, fazendo com que Dédalo fosse identificado não como mero escultor, mas “declarado o inventor das imagens”.<sup>4</sup> Isto motivou Platão a escrever o seguinte diálogo entre Sócrates e Mênon:

Sócrates – Sabes por que te espantas, ou devo dizer-te?

Mênon – Dize, decididamente!

Sócrates – Porque não prestaste atenção às estátuas de Dédalo. Mas provavelmente nem as há em vossa terra.

Mênon – Mas a propósito de que dizes isso?

Sócrates – Porque também elas, se não forem encadeadas, escapolem e fogem, ao passo que, se encadeadas, permanecem.

Mênon – E então?

Sócrates – Possuir uma das obras desse, que seja solta, não vale grande coisa, como um escravo fujão; com efeito, ela não permanece no lugar. Encadeada porém vale muito, pois muito belas são as obras.<sup>5</sup>

Inaugurando o estereótipo do gênio na história da humanidade, “Dédalo tinha tanta vaidade com suas realizações, que não tolerava a ideia de um rival”,<sup>6</sup> definiu o escritor Thomas Bulfinch. Isso fica bastante claro no episódio em que a irmã do grande mestre entregou seu filho de doze anos, Pérdix, para ser aprendiz. O sobrinho demonstrava talento e interesse para inventar ferramentas e confeccionar novos objetos. Numa caminhada pela praia, Pérdix teria encontrado uma espinha de peixe,

---

<sup>1</sup> SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Florença: Vallecchi Editore, 1967. p.25. MATTHEWS, W.M. *Mazes & Labyrinths: their history & development*. Nova York: Dover Publications, 1970. p.22.

<sup>2</sup> DAMISCH, Hubert. A dança de Teseu. Tradução de Claudia Afonso. *Revista Ars*. V.21. N.47. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2023. p.378.

<sup>3</sup> PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. The myth of Daedalus. *AA Files*. N.10. Londres: Architectural Association School of Architecture, outono 1985. p. 51.

<sup>4</sup> DAMISCH, Hubert. *Op.cit.* p.386.

<sup>5</sup> PLATÃO. *Mênon*. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Loyola, Ed. PUC-Rio, 2001. p.101.

<sup>6</sup> BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. p.176.

que o inspirou a fazer um artefato de forma semelhante, porém de ferro: assim, foi inventada a lâmina de serra. Também se atribui ao jovem a união de duas hastes articuladas por um rebite, permanecendo estável uma das partes, enquanto a outra move-se para desenhar um perfeito círculo – ou seja, fez-se o compasso. Além disso, teria criado a roda do oleiro, algo absolutamente essencial numa sociedade cujos recipientes e contenedores geralmente eram feitos em cerâmica. Com inveja do talento de Pérdix e da notoriedade obtida com seus inventos, Dédalo acompanhou o sobrinho em uma caminhada pela Acrópole (ou por uma genérica torre, dependendo do narrador) e empurrou-o do alto. Como frequentemente ocorre na mitologia grega, aqui as versões variam: numa delas Pérdix morreu na queda e Dédalo colocou o cadáver em um saco, porém as manchas de sangue nas roupas do tio o incriminaram; na outra variante, durante a queda, Pérdix teria sido salvo por Palas Atena, protetora do talento, que o dota de asas, penas e patas ao metamorfoseá-lo em uma perdiz – ave que não voa alto, nem constrói ninho em galhos elevados de árvores, e põe ovos em baixas sebes. A perdiz, como anotou Ovídio, “por se lembrar da queda passada, receia as alturas.”<sup>7</sup>

De todo modo, Dédalo foi publicamente condenado e escapou para um lugar onde não seria perseguido. Ele refugiou-se na ilha rival. Ele pediu asilo no reino dominante de sua época. Dédalo fugiu para Creta.

O rei Minos recebeu Dédalo como aquele capaz de solucionar problemas como nenhum outro. Exilado e protegido pelo governo da ilha, o inventor fazia tudo que a família real cretense pedia. Dédalo, por exemplo, atendia todas as vontades das filhas de Minos, as jovens princesas Ariadne e Fedra, enchendo-lhes de mimos como brinquedos que dançavam, sacudiam, moviam-se. Ele também teria sido autor de uma peculiar inovação feita a pedido de Ariadne: o *Choros*, uma espécie de pista de dança descrita dos versos 590 a 605 do Canto XVIII da *Ilíada*, de Homero.

Um piso para a dança cinzelou o famoso deus ambidestro,  
semelhante àquele que outrora na ampla Cnossos  
Dédalo concebeu para Ariadne de belas tranças.  
Mancebos e virgens que valiam muitos bois  
dançavam, segurando os pulsos uns dos outros.  
Elas estavam vestidas de pano fino, mas eles vestiam  
túnicas bem tecidas, suavemente luzidias de azeite.  
Elas levavam belas grinaldas, mas eles traziam adagas  
de ouro, que pendiam de talabartes de prata.  
Eles corriam com pés expertos e grande era a facilidade,  
tal como quando um oleiro experimenta sentado  
a roda ajustada entre as suas mãos, a ver se gira —  
ou então corriam em filas, uns em direção aos outros.  
Uma multidão numerosa observava a dança apaixonante  
deslumbrada; e dois acrobatas no meio deles rodopiavam  
para cima e para baixo, eles que lideravam a dança.<sup>8</sup>

Quando a rainha Pasífae teve um irrefreável desejo por um touro, ela foi à procura de Dédalo por uma solução: o artifício era uma espécie de fantasia de vaca feita de firme armação de madeira sobre rodinhas e revestida de couro bovino verdadeiro,<sup>9</sup> em que Sua Majestade entraria escondida e poderia ter relações carnavais. Quando o touro se achegou, tomou-a como uma verdadeira vaca. Desse engenho de Dédalo foi concebido o Minotauro.

<sup>7</sup> OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p.433.

<sup>8</sup> HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp.435,436.

<sup>9</sup> APOLODORO. *Biblioteca*. Madri: Ediciones Akal, 1987. p.74

Minos percebeu a estranheza do ser a que sua esposa deu à luz e resolve escondê-lo. Quem seria o solucionador para tal importante tarefa? Mais uma vez, Dédalo. Até então, ele inventara diversas ferramentas de construção, agora Dédalo precisava construir uma grande edificação: eis a invenção do labirinto, eis a invenção da arquitetura.

De artífice, Dédalo torna-se arquiteto. É autor de um projeto para, simultaneamente, acolher e esconder, refugiar e isolar, abrigar e aprisionar o Minotauro. O labirinto é sua obra-prima: Dédalo passa para a posteridade em virtude do labirinto.

Todavia, um perfil biográfico de Dédalo não se conclui no seu clímax. O labirinto deixa de ser um projeto bem-sucedido no momento em que o filho favorito do rei de Atenas confronta o filho bastardo do rei de Creta. O labirinto converteu-se em arena da batalha entre Teseu e Minotauro. O pano de fundo do êxito e da derrocada desse projeto é, portanto, a rivalidade entre atenienses e cretenses – e Dédalo esteve diretamente envolvido tanto na virtude quanto no desmantelamento.

Quando Teseu chegou à ilha de Creta, Ariadne, por obra de Afrodite, apaixonou-se instantaneamente por ele. Para ajudar seu amado, a princesa cretense pede auxílio, mais uma vez, a Dédalo. Ele teve a ideia de um novelo de linha a marcar o caminho por dentro do labirinto. Dédalo engendrou o notório “fio de Ariadne”, que auxiliou Teseu por meio do projeto arquitetônico do próprio Dédalo.

Quando o Minotauro foi assassinado pelo herdeiro do trono ateniense e, ainda por cima, leva consigo a filha legítima do rei de Creta, Dédalo cai em desgraça com Minos. O arquiteto foi sentenciado à prisão por traição ao reino e conspiração com Ariadne. Aos narradores modernos que qualificam o labirinto como uma caverna, Dédalo e seu jovem filho Ícaro teriam sido encarcerados numa torre. No entanto, autores gregos escreveram que eles foram presos no próprio labirinto projetado pelo arquiteto. Mesmo se fugisse da edificação que conhecia como nenhum outro, pai e filho teriam problemas para sair da ilha, pois todas as embarcações passaram a ser severamente revistadas antes de zarparem. Lê-se em *Metamorfoses* que Dédalo teria dito: “Embora Minos me barre o caminho por terra e por mar, aberto fica-me o céu. É por aí que eu irei!”<sup>10</sup>

Para salvar a si e ao seu menino, o grande inventor “entregou-se a artes desconhecidas”,<sup>11</sup> como definiu Ovídio. Dédalo concebeu asas a partir da observação dos voos de pássaros. Dessas aves, Ícaro recolhia as penas trazidas pelo vento, em seguida, Dédalo alinhava as menores com aromática cera e, após, costurava-as com fio às maiores, numa gradação crescente e perímetros curvilíneos próprios às formas naturais de asas. O trabalho meticuloso demandava paciência e tempo. Tão logo finalizou o invento, o artífice vestiu o par de asas, planou no ar pela primeira vez, verificou o equilíbrio dos inéditos dispositivos, convertendo-se então no primeiro aviador entre os seres humanos. Na sequência, Dédalo equipou seu filho também com asas sobre os ombros e, segundo o poeta romano, instruiu-o com tais palavras: “Aconselho-te, Ícaro, a que voes à meia altura, não vá a água, se fores mais baixo, tornar-te as asas pesadas, ou queimar-tas o fogo, se voares mais alto. Voa entre um ponto e o outro. Não fixes o Boieiro, nem Hélice, nem a espada desembainhada de Órion, aconselho-te. Segue sempre atrás de mim.”<sup>12</sup>

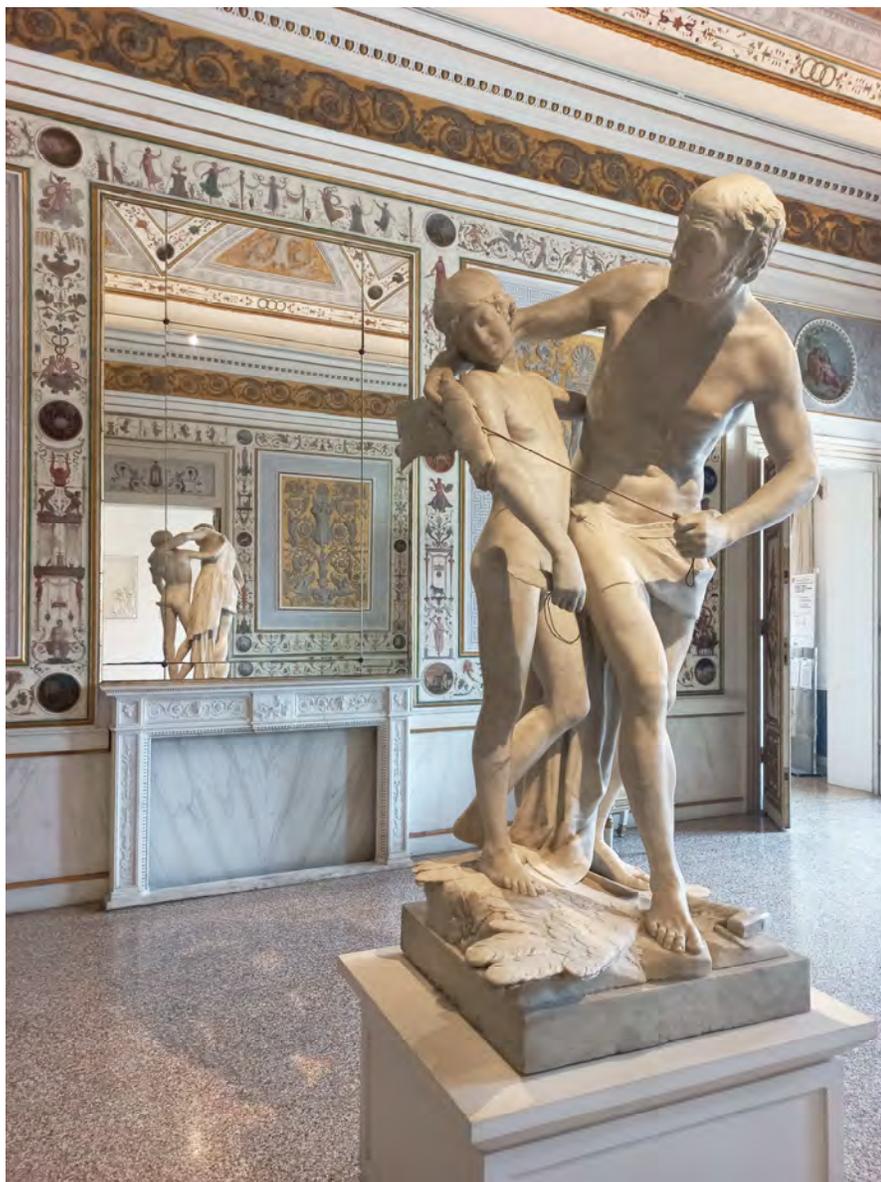
Enquanto proferia tais paternas observações, lágrimas correram pelo rosto do genitor. Suas mãos tremiam quando beijou Ícaro sem saber que era a última vez. E voaram. Na decolagem, o arquiteto enxerga primeiramente sua própria concepção de

---

<sup>10</sup> OVÍDIO. Op.cit. p.429.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.



**Antonio Canova**  
*Dédalo e Ícaro*  
1777-79  
Museu Correr, Veneza  
fotos de Francesco Perrotta-Bosch

cima para baixo. Embora o Labirinto de Creta fosse complexo demais para ser apreendido integralmente pelo campo visual, Dédalo teve à sua frente um ponto de vista análogo a um desenho em planta ou a uma perspectiva aérea que, em tempos antigos, somente deuses e demiurgos podiam avistar. Assim, o incrível invento de Dédalo colocava-o nessa categoria de entidades divinas e, sincronicamente, lhe proporcionava códigos de representação visual então inéditos a um arquiteto.

O pai voou à frente, embora olhasse frequentemente para trás, temeroso pelo rebento. Da terra firme, um pastor e um lavrador olhavam aos céus com encanto. Das inconstantes águas do mar, com semelhante fascínio, um pescador admirou o que seus olhos enxergavam ao longe. Os três homens comuns assumiam que Dédalo e Ícaro fossem divindades planando acima do horizonte e na altura das nuvens.

Os dois passaram pelas ilhas de Samos, Delos e Paros, à esquerda, além de Lebinto e Calímnos, à direita. Já seguro de si depois de muitas milhas atravessadas, Ícaro é tomado pela euforia, arriscando-se para além das orientações do pai. Começa a voar mais alto. Conforme ele ganha altitude, amolece a cera que une as penas. Não demora muito para o menino perceber que não existiam mais asas a bater. Ele movimentava somente braços desnudos. E caía. Punido pela falta de moderação, nada mais o mantinha nos céus. Clamava por seu pai quando irrompeu o mar. Desesperado, Dédalo gritava o nome do seu filho. Quando viu penas flutuando sobre as águas, amaldiçoou seu próprio invento. Aos olhos de uma perdiz – cruel ironia do destino –, o pai enterrou o corpo do jovem numa ilha que veio a ser batizada em sua homenagem: Icária.

Como a morte dos homens não tem remediação, Dédalo prosseguiu seu voo, que acabou tendo a Sicília como destino. Foi acolhido pelo rei Cócalo com sigilo e honras de grande mestre. Como agradecimento pela hospitalidade, Dédalo responsabilizou-se pelas obras de aquedutos entre Agrigento e Selinute, construiu um templo em honra a Afrodite sobre o monte Erice e, para a mesma deusa, ofereceu um objeto singular e sui generis: um favo de ouro.<sup>13</sup> Tal como fizera em Creta, também mimou as princesas, herdeiras de Cócalo, com brinquedos e joias.

Minos, contudo, não esqueceu Dédalo. Querendo vingança pelo que considerou uma colaboração direta no assassinato de Minotauro e na deserção de Ariadne – sem contar a própria fuga do arquiteto –, o rei de Creta resolveu persegui-lo. Para descobrir o paradeiro de Dédalo, Minos teve uma ardilosa ideia. Anunciava de porto em porto um concurso para solução de um enigma: como um fio poderia atravessar o interior de uma concha em espiral?<sup>14</sup> O vencedor receberia uma grande recompensa. Minos conhecia a inteligência de Dédalo e sabia que somente ele poderia resolver o desafio. Estava ciente de que o governante exitoso no concurso seria aquele que dava guarida a Dédalo. Após presenciar alguns insucessos em diferentes localidades, o grande monarca do Mediterrâneo desembarcou no reino siciliano de Cócalo.

Cócalo aceitou a proposta do cretense e, sem anunciar a ninguém, pede a Dédalo para encontrar a solução. Por sua própria natureza, o inventor ficou instigado e, hábil como era, encontrou um modo de resolver o problema. Ele pegou uma pequena formiga e nela prendeu um fio muito fino. Em seguida, posicionou o inseto numa das aberturas da concha e aplicou uma gota de mel no outro orifício. A formiga foi atraída pelo doce aroma. Suas várias patas atravessaram as volutas da concha até sair pela outra extremidade. Nesse momento, Dédalo soltou o artrópode da delgada linha e amarrou-a num fio mais espesso, puxando-o por dentro da espiral da concha e pronto – decifrado estava o desafio.

Inevitável é o estabelecimento do vínculo dos episódios da vida de Dédalo: o Labirinto de Creta e a concha da Sicília. O princípio do fio de Ariadne reaparece no

<sup>13</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.26.

<sup>14</sup> DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.20.

objeto em caracol transmitido por Cócalo. A formiga conduzira uma linha tal como Teseu. Essa associação de histórias fora notada por Teodorida de Siracusa,<sup>15</sup> ainda no século 3 a.C., quando definiu uma concha como um “labirinto do mar” no poema de seguintes versos:

Diga-me, dedálea concha, quem te consagrou, quando foi  
recolhida, sutil veste do alvo mar<sup>16</sup>

Quando Cócalo apresenta o enigma solucionado a Minos, o rei de Creta tem certeza de que Dédalo está naquela área da então Magna Grécia – atual sul da Itália. Aqui, mais uma vez, antagônicas versões surgiram: para alguns antigos autores, Minos concedeu o prêmio sem nada dizer, mas Dédalo deduzira que tinha sido descoberto; para outros, Minos requisitou a Cócalo que entregasse o arquiteto, mas o pedido teria sido em vão. De um modo ou outro, quando a perseguição a Dédalo chega aos ouvidos das filhas de Cócalo, as princesas resolvem ajudar o inventor, de quem muito gostavam. O palácio real siciliano tinha um inovador sistema de canos para passagem de água quente – provavelmente de autoria do próprio Dédalo – e as meninas modificaram a temperatura da água: o rei de Creta toma banho com água fervente, falecendo ao ser cozido.

Cócalo informa aos cretenses que seu monarca morreu por um acidente doméstico com o indevido uso da água quente. É possível que o corpo de Minos tenha repousado por séculos numa tumba em Eraclea Minoa, hoje um sítio arqueológico nos arredores de Agrigento. Certos autores afirmam que os restos mortais foram restituídos aos soldados de Creta que acompanhavam o rei, os quais levaram-nos de volta à ilha grega em um sarcófago em que se lia: “Tumba de Minos, filho de Zeus”.<sup>17</sup> Independentemente do endereço do túmulo, Dédalo tornara-se um homem livre.

A partir de então, os registros sobre Dédalo escasseiam. Uma aura de mistério passa a cercar o personagem. Como se aparecesse em vários lugares e em lugar nenhum. Afinal, ao longo da Idade Antiga, tantas edificações foram atribuídas ao seu nome, contudo é mais provável que a nomenclatura não fizesse referência à pessoa em específico, porém ao responsável da ocasião pela concepção do edifício. Não era de Dédalo, mas de um dédalo.

Um detalhado registro sobre ele é encontrado no livro VI da *Eneida*, do poeta romano Virgílio. Dédalo teria passado por Cuma (ou Cumas): hoje, um sítio arqueológico distante duas dezenas de quilômetros de Nápoles, a oeste; na Antiguidade foi uma cidade da Magna Grécia colonizada por gregos da ilha de Eubeia. Lá, Dédalo teria projetado o Templo de Apolo, no qual se destacam os portões cuja decoração em baixo-relevo retratam a história pessoal do arquiteto. Tal como uma autobiografia esculpida. Na descrição feita por Virgílio do elemento arquitetônico de entrada ao templo, lemos as recordações da vida de Dédalo:

O piedoso Enéias, porém, dirige-se à elevação onde se ergue o templo de Apolo e, mais longe, à caverna pavorosa, morada da temível Sibila, onde o profeta de Delos lhe inspira o grande espírito e o coração e lhe revela o futuro. Já penetram nos bosques sagrados de Trívia e no templo dourado.

Dédalo, segundo se conta, fugindo do reino de Minos e ousando confiar-se ao céu com asas leves, seguiu por uma rota desconhecida para as gélidas Ursas e desceu afinal levemente na elevação de Chalcis. Apenas desceu em terra, consagrou a ti, Apolo, as asas com que voara e te ergueu um enorme templo. Nas portas, em baixo relevo representou a morte de Androgeu; depois os Cecrópidas condenados (ó miséria!) como castigo a pagar

<sup>15</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.26.

<sup>16</sup> TEODORIDA DE SIRACUSA. Apud SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.26. [Tradução livre do autor]

“Dimmi, dedàlea conchiglia, chi ti consacrò, quando ti ebbe / Raccolta, esile spoglia del biancheggiante mare”

<sup>17</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.27.

todos os anos os corpos de sete de seus filhos; lá se encontra a urna de tirar a sorte. Em frente, ergue-se, sobre o mar, a terra de Creta: ali está o cru amor do touro, o conúbio furtivo de Pasífae, sua prole de sangue misturado, o filho biforme, o Minotauro, monumento de uma paixão nefanda; ali se vê o labirinto com suas dificuldades e seus inextricáveis meandros. Condoído, porém, do grande amor de uma rainha, o próprio Dédalo desvenda os ardis e rodeios do palácio. Com um fio dirige os passos cegos. Tu também, Ícaro, terias uma grande parte em tal obra, se o permitisse o sofrimento. Por duas vezes ele tentou, em ouro, reproduzir a queda; por duas vezes se afrouxaram suas mãos de pai.<sup>18</sup>

Por fim, é necessária toda atenção a uma aparente contradição na mitológica biografia de Dédalo: ele é concomitantemente o “inventor das imagens”, quando esculpiu as *daidalas*, e o arquiteto do Labirinto de Creta, o imenso e meândrico edifício cuja imagem integral é inapreensível. O filósofo francês Hubert Damisch (1928-2017) elaborou precisamente esta questão: “como interpretar a relação de implicação recíproca que o pensamento mítico estabelece – ainda uma vez – entre a fabricação das imagens e a construção de um edifício que não concede nada à aparência, essa armadilha sem forma e sem contorno, onde toda figura – e o próprio espírito – se desconcerta, e que tem o nome de Labirinto?”<sup>19</sup> Sua explicação ampara-se no argumento de que esses não são instintos incompatíveis, mas sim complementares, sendo tal correlação a base do intelecto no momento da concepção artística ou arquitetônica: “A arte carrega consigo mais coisas além das formas, da obra, do homem, da ordem, da medida e do *contorno* – traz também aquilo que os contesta, que os nega, como lugar onde coloca seu apoio: o informe, a existência anônima, a palavra selvagem, a ausência da obra.”<sup>20</sup> Esta hipótese desfaz, de princípio, o que poderia ser compreendido como uma antítese entre a forma e o informe, passando a apresentá-la como um binômio próprio ao *ethos* da obra de Dédalo e que, nos próximos capítulos, será fundamental para compreender a complexidade do arquétipo do labirinto.

---

<sup>18</sup> VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1974]. pp.165,166.

<sup>19</sup> DAMISCH, Hubert. Op.cit. p.381.

<sup>20</sup> Ibidem. p.386.

## O rei Minos, a rainha Pasífae, o ateniense Teseu e a princesa Ariadne

Minos é fruto da relação de Zeus e Europa, assumido pelo rei Astério como filho, irmão de Radamante e Sarpédon, marido de Pasífae, pai de Androgeu, Deucalião, Glauco, Catreu, Acale, Xenódice, Fedra e Ariadne.<sup>1</sup> Sobretudo, Minos foi o rei de Creta quando a ilha era a grande potência do mar Mediterrâneo. Segundo Ovídio, “Na força da idade, Minos, só com seu nome, fora o terror das maiores nações.”<sup>2</sup>

Uma descrição do soberano cretense veio de Cila, filha do rei Niso de Mégara, quando esteve frente a Minos, que, naquele episódio, era o invasor do reino de seu pai. Ela se encantou com a imagem do poderoso:

A seus olhos, Minos era belo com o elmo ou se cobrisse a cabeça  
com um capacete ornado de penas; empunhasse ele o escudo  
de reluzente bronze, empunhar o escudo ficava-lhe bem.  
Dobrando o braço, brandira sua flexível lança.  
A donzela admirava a destreza associada à força.<sup>3</sup>

Em *Metamorfoses* de Ovídio, Cila, a princesa que se transformou em água marinha, constatou que a figura Minos despertava, simultaneamente, temor e adoração:

Dói-me que Minos tenha por inimigo a quem o ama,  
mas, se não fora a guerra, nunca o teria conhecido.  
Talvez pudesse pôr fim à guerra, tomando-me a mim por refém,  
Ter-me-ia por companheira e por penhor da paz.  
Se aquela que te deu à luz, ó beleza sem par, era igual ao que tu és,  
razão teve o deus para arder de amores por ela.<sup>4</sup>

A mãe de Minos, “aquela que te deu à luz, ó beleza em par”, foi a princesa fenícia Europa. É dela que provém a primeira correlação entre Minos e a figura do touro. Tal vínculo não surgiu originalmente com a fecundação do Minotauro, mas sim com o nascimento do próprio Minos.

Em um sonho, Europa foi visitada por duas mulheres: uma era Ásia, a outra era uma estrangeira particularmente acolhedora. Em meio a essa noite de sono, a jovem teve uma antevisão de seu futuro: enxergou o lugar que viria a chamar de lar e até mesmo concederia o seu nome.

Em uma praia nas cercanias da cidade de Tiro (localizada onde hoje é o sul do Líbano), a princesa brincava na companhia de donzelas fenícias quando Zeus se encantou com sua beleza. Desejando Europa, metamorfoseou-se em um touro do rebanho que descia das montanhas em direção ao litoral:

---

<sup>1</sup> APOLODORO. *Biblioteca*. Madri: Ediciones Akal, 1987. p.74.

<sup>2</sup> OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p.503.

<sup>3</sup> *Ibidem*. p.419.

<sup>4</sup> *Idem*.

majestade e amor. Deixando a gravidade do cetro  
o ilustre pai e senhor dos deuses, cuja destra está armada  
com o raio de três pontas e abala o mundo  
com um sinal de cabeça, reveste a forma de um touro,  
muge misturado com as novilhas e passeia sua beleza  
pela erva viçosa. Sua cor é a da neve que nem a marca  
de um rude pé calçou, nem o chuvoso Austro fundiu.<sup>5</sup>

Zeus, travestido como um belo e branco touro de pequenos chifres polidos como uma pedra preciosa, pastava placidamente nos campos em que Europa se divertia com suas amigas. O divino animal aproximava-se dissimuladamente da princesa do médio oriente.

Na frente, nenhum sinal de ameaça, nem seu olhar causa medo.  
Seu semblante respira paz. Admira-se a filha de Agenor<sup>6</sup>  
de que seja tão belo e não ameace qualquer investida.  
Mas, embora manso, inicialmente receou tocar-lhe.  
Depois, aproximou-se e levou-lhe flores à branca boca.<sup>7</sup>

De tão gracioso, o touro encantou Europa. Seria um bicho temido por sua natureza, mas aquele, em específico, emanava ternura e hálito de açafraão. Tal como um flerte, ele incitava a virgem a aconchegar-se. A herdeira da Civilização Fenícia até teve pudor em mexer no animal, mas tal timidez durou apenas instantes. Zeus, em forma de bovino, deixou-se acariciar pela princesa. Intensificaram-se os gracejos entre ambos: as flores colhidas por Europa foram dadas ao touro, ele as carregou enquanto tentava disfarçar seu intenso desejo pela jovem:

O amante alegre-se e, enquanto não chega o aguardado prazer,  
beija-lhe as mãos. E já mal suporta, sim, mal suporta adiar o resto!  
E ora retouça e salta na erva verde, ora repousa seu níveo flanco  
na areia dourada. E afastando-lhe pouco a pouco o medo,  
ou lhe oferece o peito para ser afagado pela juvenil mão,  
ou os cornos, para que os enfeite de grinaldas novas.<sup>8</sup>

A excitação do maior dos deuses transbordou no momento em que “beija-lhe as mãos”: contudo, como touros não beijam, mas lambem, a cena transparece seu sutil erotismo. O animal fez poses na relva e na areia. Em seguida, cirandou ao redor da linda moça. Zeus ofereceu seu taurino peito para receber carinho. Europa, uma adolescente, enfeitou os chifres dele com guirlandas de flores. Quando a confiança se estabelecera, o touro abaixou a cabeça e ajoelhou-se como a convidar a princesa para subir em seu lombo:

Atreveu-se até a régia donzela, sem saber quem montava,  
a subir para o dorso do touro, quando o deus, sem se dar por isso,  
afastando-se da terra e da areia seca, põe as dolosas patas,  
primeiro, na água, vai, depois, mais além e leva a sua presa  
pelas águas do mar. A jovem apavora-se e olha,  
enquanto é levada, para a praia deixada para trás.  
Com a mão direita segura-se a um corno, a outra apoia-a no dorso.  
Seus vestidos agitam-se e ondulam ao sabor do vento.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Ibidem. p.161.

<sup>6</sup> Agenor era o rei da Fenícia, portanto, pai de Europa.

<sup>7</sup> Ovídio. Op.cit. pp.161,163.

<sup>8</sup> Ibidem. p.163.

<sup>9</sup> Idem.

Assim se encerra a narrativa de Ovídio sobre o episódio mitológico de quando Europa saiu da Ásia. Tão logo a princesa fenícia montou no que parecia ser um touro, revelou-se que aquele não era um animal, mas um deus de força sobre-humana capaz de correr sobre as águas. A imagem representada em incontáveis quadros, afrescos, cerâmicas e moedas é de Europa aterrorizada com o ímpeto animal, voltando seu olhar para trás – para a Ásia que a nunca mais retornaria –, enquanto portava um belo vestido esvoaçante, agarrando-se em um chifre e no lombo bovino para não cair no mar.

Para qual direção a princesa fenícia era conduzida? Europa foi levada para Creta. Este é, portanto, o mito do batismo do continente europeu. O mito sobre a origem do Ocidente. O reconhecimento pelos gregos de que a civilização ocidental, que eles próprios fundaram, tem suas raízes na Ásia, no Oriente Médio.

A viagem de Zeus e Europa pelas águas do Mediterrâneo foi descrita em tom de sátira por Luciano de Samósata (ca.125 d.C-ca.180 d.C.). Em seus *Diálogos dos Deuses Marinhos*, o autor apresenta a passagem por meio da conversa entre dois ventos, isto é, entre dois deuses responsáveis por mover os ares sobre mares e terras. O diálogo entre Zéfiro e Noto converte o rapto da princesa num cortejo sobre as águas:

Zéfiro – Desde que me conheço e sopro, nunca assisti a uma procissão no mar mais magnífica que esta. Tu não viste, ó Noto?

Noto – A que procissão te referes, ó Zéfiro? E quem eram os participantes?

Zéfiro – Perdeste um espetáculo muitíssimo agradável, como não verás mais nenhum outro.

Noto – É que eu tinha que fazer na região do Mar Vermelho e soprava sobre a parte do [oceano] Índico junto à costa. Por isso, não sei a que te referes.

Zéfiro – Ora bem: conheces Agenor de Sídon?

Noto – Sim, é o pai de Europa. E então?

Zéfiro – É precisamente sobre ela que te vou falar.

Noto – Porventura [vais contar-me] que Zeus está, desde há muito, apaixonado por essa jovem? Já sabia desse caso há muito tempo.<sup>10</sup>

Na prosa chistosa de Luciano, não há qualquer traço de repugnância ao sequestro da jovem fenícia – afinal, um ato de Zeus não pode ser crime. Quando descrito como cortejo, a condução de Europa para a Europa ganha ares triunfais. Deixa de ser um romance entre uma jovem donzela do Médio Oriente e um deus grego travestido de touro branco, passando a ser uma majestosa cerimônia conduzida por Poseidon, o deus dos mares, portando em sua carruagem sua esposa Anfítrite. O novo casal, ali em celebração, tinha ao seu redor nuas Nereidas – as belas e benevolentes ninfas do mar –, Tritões, golfinhos e outros graciosos seres marinhos. Fechando a procissão estava Afrodite, a deusa do amor e da beleza. Magnificante foi a celebração da fundação do Ocidente, testemunhada pelo deus-vento Zéfiro, que nenhum movimento fez e somente contemplou a cena:

Noto – Ó Zéfiro, esse espetáculo a que tu assististe foi muito agradável e muito erótico: Zeus transportando a nado a sua amada.

Zéfiro – Sim, ó Noto, mas o que se passou a seguir é ainda mais agradável. Na verdade, o mar ficou imediatamente sem ondas e, ganhando um aspecto calmo, apresentava-se muito liso. Todos nós [os ventos], sem termos nada que fazer, limitávamo-nos a acompanhar os acontecimentos como simples espectadores, enquanto os Amores, esvoaçando um pouco acima da superfície do mar, a ponto de algumas vezes tocarem na água com as pontas dos pés, e empunhando fochos acesos, cantavam e entoavam o hino do casamento; e as Nereidas, emergiam das águas cavalgando golfinhos, batendo palmas e quase todas nuas; e a raça dos Tritões e todos os outros seres marinhos de aspecto nada

<sup>10</sup> SAMÓSATA, Luciano de. *Luciano [I]*. Tradução de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p.189.

aterrorizador dançavam à volta da jovem; Poseidon, de cima do seu carro e tendo a seu lado Anfitrite, seguia na frente, todo feliz por acompanhar seu irmão que nadava. Enfim, na cauda do cortejo, seguia Afrodite, transportada por dois Tritões, reclinada numa concha e espalhando toda a espécie de flores sobre a noiva. Este cortejo realizou-se desde a Fenícia até Creta. Logo que desembarcou nesta ilha, o touro deixou essa forma, e Zeus, tomando Europa pela mão, levou-a para a caverna do [monte] Dicteu, ruborizada e de olhos no chão, pois agora já sabia com que intenção fora raptada.<sup>11</sup>

Tão logo desembarcaram nas praias de Creta, Zeus deixou sua fisionomia de touro, passando a se apresentar como um belo jovem. A ilha não era um lugar qualquer para o deus supremo do Monte Olimpo: em Creta estava a caverna onde foi criado. Logo, Zeus levava a princesa fenícia para seu lugar de origem, de infância, de afeto particular. Ao aportar em terra firme, Europa lembrou o que a gentil estrangeira havia lhe dito em seu sonho. Por sua vez, Zeus não tardou em manifestar suas intenções por meio de carícias e afagos. O que se passa na sequência foi narrado em tons explicitamente eróticos pelo poeta grego Nono de Panópolis, já no século V d.C., no livro *Dionisíacas*:

Assim ela falou. E Zeus, depois de abandonar sua forma taurina, disfarçou-se de jovem rapaz e começou a correr ao redor da donzela [Europa] ainda não subjugada. E ele acariciou os membros dela. Em primeiro lugar, ele soltou a cinta que a cingia para desnudar o peito da moça. Como que sem querer, ele apertou o contorno inchado de seu seio firme, beijando o mamilo com os lábios. Depois rompeu, em silêncio, o laço casto que preserva a virgindade, para colher o verde fruto dos amores de Afrodite. E cheio do suco de uma dupla procriação, seu ventre inchou. Então, o amante Zeus deixou sua noiva, grávida de descendência divina, nas mãos do muito poderoso Astério, que dali em diante seria seu marido.<sup>12</sup>

Desse modo, termina o episódio do rapto de Europa. Do ato sexual, lascivamente descrito por Nono de Panópolis, a princesa fenícia teve três filhos: Minos, Radamante e Sarpédon. Estes seriam os três primeiros europeus. E a ilha de Creta, assim, representa o berço do Ocidente. Portanto, a associação com a figura do touro advém do nascimento de Minos e da fundação da Civilização Minoica – e, conseqüentemente, Ocidental –; ou seja, é anterior ao Minotauro.

O rei de Creta, Astério, não tivera herdeiros naturais e, em razão disso, recebeu de Zeus uma esposa – Europa – e três crianças. O pai adotivo Astério os criou como se tivessem seus próprios genes. Quando o rei faleceu, iniciou-se uma disputa bélica entre os três irmãos pela sucessão ao trono cretense.

Minos julgava-se o eleito pelos deuses para assumir o cargo máximo da ilha de Creta. Para reivindicar o que imaginava ser sua posição monástica de direito, Minos construiu um altar em homenagem a Poseidon em aguardo da sinalização divina de que seria o preferido: o deus dos mares ofertou um magnífico touro branco que emergiu das profundezas marinhas. Eis o categórico sinal de que Minos era o escolhido. E, assim, subjugou e baniu seus irmãos: Radamante, um sábio e popular jurista, exilou-se na Beócia – região da Grécia continental –, enquanto Sarpédon, de

---

<sup>11</sup> Ibidem. pp.189,190.

<sup>12</sup> PANÓPOLIS, Nono de. *Dionisíacas*. Cantos I-XII. Tradução de Sergio Daniel Manterola e Leandro Manuel Pinkler. Madri: Editorial Gredos, 1995. p.74. [Tradução livre do autor] “Así habló ella. Y el Crónida, tras abandonar su forma taurina, comenzó a correr, bajo el aspecto de un joven muchacho en torno de le joven, aún no sometida. Y acarició sus miembros. Em primer lugar solto la cinta que la rodeaba, para desnudar el pecho de la joven. Y, como sin querer, apretó el inflado contorno de su firme seno, besando el pezón con sus labios. Luego rompió, en silencio, el casto lazo que guarda la virginidad, para recoger el verde fruto de los Amores Ciprideos. Y lleno del jugo de un doble engendramiento, su vientre se hinchó. Entonces, Zeus amante, dejó a su novia, encinta de divina progénie, en manos del muy poderoso Astérion, que iba a ser su marido de ahora en adelante.”



**Ticiano**  
*O Rapto de Europa*  
1560-62  
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



**Jean François de Troy**  
*O Rapto de Europa*  
1716  
National Gallery of Art, Washington

fama guerreira, refugiou-se na Lícia – área costeira ao sul da atual Turquia. Logo de início, Minos teria implantado um governo próspero na agricultura, na construção, nas artes e no comércio no Mediterrâneo; também ampliou os domínios do reino de Creta, que passou a administrar o conjunto de centenas de ilhas intitulado Cíclades e grande parte do Peloponeso.<sup>13</sup> O belo touro, que comprovava a predileção dos deuses por Minos, era fruto de um acordo: o divino animal deveria ser sacrificado em nome de Poseidon. No entanto, Minos não cumpriu seu compromisso. Envaidecido por seu poder e excessivamente seguro de si, o ambicioso monarca desafiou o desejo do deus por deprender que aquele touro especial seria um grande reprodutor, ampliando o rebanho cretense e melhorando a espécie bovina. Minos tentou ludibriar Poseidon e abateu um outro touro ordinário.<sup>14</sup> Porém, os deuses gregos não se enganavam e estavam sempre prontos a fazer com que mortais fossem punidos por cada negligência e transgressão.<sup>15</sup>

Poseidon ficou profundamente irritado. A vingança do furioso deus dos mares foi fazer com que a rainha Pasífae, esposa de Minos, tivesse uma ardente paixão pelo lindo touro não sacrificado. Pasífae era filha de Hélio, a personificação do Sol na mitologia grega, e de Perseis, além de ser neta do deus Oceano, que regia as águas correntes pelo mundo. De tão ciumenta, Pasífae lançou uma maldição sobre o marido Minos: o rei foi acometido por uma peculiar doença, na qual seu corpo expelia serpentes, escorpiões e centopeias caso ele viesse a ter relações com outra mulher. Logo, caso qualquer outra moça se apaixonasse pelo rei, ela viria a ser devorada por esses bichos peçonhentos.<sup>16</sup> Entre aquelas que desejaram Minos estava a princesa Cila, filha de Niso, rei de Mégara, que se altercou com o rei cretense:

É realmente  
digno de ti ter por esposa a adúltera que, sob a madeira,  
enganou o terrível touro e em seu ventre trouxe um híbrido feto.  
[...]  
Já não me espanta que a ti haja Pasífae  
preferido um touro!<sup>17</sup>

Este é um dos trechos das *Metamorfoses* de Ovídio, em que o poeta qualifica Pasífae como adúltera.<sup>18</sup> Numa outra parte do livro, o romano indicou que a paixão arrebatadora da rainha pelo touro era obra não somente de Poseidon, mas também de Afrodite:

Mas para que Creta  
gerasse toda espécie de monstros, amou um touro a filha do Sol.  
[...] Ela foi seduzida pela esperança  
do prazer de Vênus<sup>19</sup> e foi com astúcia e sob o disfarce de vaca  
que se uniu ao touro. E aquele que foi enganado era um amante.<sup>20</sup>

O desejo da rainha em ter um relacionamento físico com o touro branco somente poderia ser saciado com uma sagaz artimanha. Mesmo com as mais belas roupas e os mais deliciosos perfumes, quando ela se aproximava do animal no pasto, não

---

<sup>13</sup> SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Florença: Vallecchi Editore, 1967. p.17.

<sup>14</sup> APOLODORO. Op.cit. p.74.

<sup>15</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.18.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> OVÍDIO. Op.cit. p.425.

<sup>18</sup> Sobre a relação de Pasífae com o touro, o poeta romano também qualifica o ato como “hediondo adultério”. Ver: OVÍDIO. Op.cit. p.427.

<sup>19</sup> Deusa romana do amor e da beleza, que equivale a Afrodite da mitologia grega.

<sup>20</sup> OVÍDIO. Op.cit. p.521.

conseguia atrair a atenção bovina. Como era ciumenta, ao mínimo flerte do touro com uma novilha, Pasífae mandava abatê-la. Para realizar aquilo que Virgílio qualificou como “conúbio furtivo”<sup>21</sup>, a rainha Pasífae secretamente convocou Dédalo para criar um mecanismo com o qual ela poderia se escamotear e acasalar com touro.

O artífice engendrou uma vaca artificial. O autômato bovino consistia em uma estrutura de madeira revestida de couro branco, retirado de um boi de verdade. O realismo do artefato também decorria da verossímil cabeça que se movia e dos olhos que reviravam. O dispositivo movia-se sobre rodas instaladas sob as quatro protéticas patas. O interior do fantasioso aparato era oco para que a rainha, após adentrar por uma espécie de alçapão camuflado, instalasse-se numa posição em que o coito com o amado touro pudesse se realizar. Pasífae engravidou e o fruto dessa relação foi o que se lê na *Eneida* como a “prole de sangue misturado, o filho biforme, o Minotauro, monumento de paixão nefanda.”<sup>22</sup>

Aquele ser com corpo humano e cabeça de touro não foi rejeitado pela sua mãe: há, inclusive, uma cerâmica etrusca do século IV a.C. que representa Pasífae cuidando do Minotauro ainda criança em seu colo.<sup>23</sup> Quando constatou a “estranheza do monstro biforme”<sup>24</sup>, Minos percebeu que não era o pai biológico daquela criatura. Todavia, o rei não o tratou como filho bastardo, tampouco culpou Pasífae por deduzir que a estranha paixão de sua esposa era obra dos deuses em réplica ao seu não cumprimento do acordo com Poseidon. Minos sabia que o Minotauro era uma aberração e, como Ovídio escrevera, uma “infâmia”.<sup>25</sup> O caso da rainha com um touro era um escândalo com o potencial de arrancar sua reputação perante seus súditos cretenses. O rei Minos não queria matar o filho da rainha, porque, embora tivesse errado com Poseidon, ele não era uma figura maligna e insensível, mas um homem ponderado e muito próximo de Zeus,<sup>26</sup> de quem recebeu as leis que regiam Creta e a quem consultava a cada nove anos. Por tais razões foi que Minos fez uma encomenda a Dédalo: requeria uma estrutura para esconder o Minotauro dos olhares e do julgamento da opinião pública da ilha – ou seja, o indivíduo híbrido deveria ser guardado como um segredo. O rei também via a necessidade de separar aquela bestial figura da sociedade, porque seus instintos não eram conhecidos, portanto, eram potencialmente perigosos. Em resposta a tal encomenda, Dédalo, o arquiteto, projeta o labirinto.

O labirinto era, concomitantemente, lar e cárcere do Minotauro. Um lugar tão acessível quanto inescapável.<sup>27</sup> Um local imenso onde a peculiar criatura circularia desembaraçadamente, mas permaneceria apartada dos humanos pela impossibilidade de encontrar a saída. A descrição de Ovídio é de uma estrutura que “emaranha os pontos de referência e ludibria a vista / com o vultear de caminhos sem conta.”<sup>28</sup> Uma questão particularmente importante no mito do Labirinto de Creta é o modo como se alimentava o Minotauro. Embora fosse filho de um macho ruminante e de uma fêmea *Homo sapiens*, o Minotauro alimentava-se de carne humana. A cada nove anos<sup>29</sup> eram levados até o labirinto cretense sete moças e sete rapazes, todos atenienses, para serem devorados pelo rebento de Pasífae. Este é o momento em que as oposições se explicitam no mito: este é uma narrativa sobre a disputa entre Creta e Atenas.

---

21 VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1974]. p.166.

22 Idem.

23 Cerâmica encontrada em escavações na antiga cidade etrusca de Vulcos (*Vulci* em latim e *Velch* em etrusco) e atualmente pertencente à Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/b32e2a73-6891-4660-9850-1bf3bddccff3-enfance-minotaure>. Acesso em 17 de outubro de 2023.

24 OVÍDIO. Op.cit. p.427.

25 Idem.

26 HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.497.

27 NICOLAI, Olaf; WENZEL, Jan. *Four times through the labyrinth*. Zurique: Spector Books, Leipzig & Rollo Press, 2012. p.243.

28 OVÍDIO. Op.cit. p.427.

29 Idem.

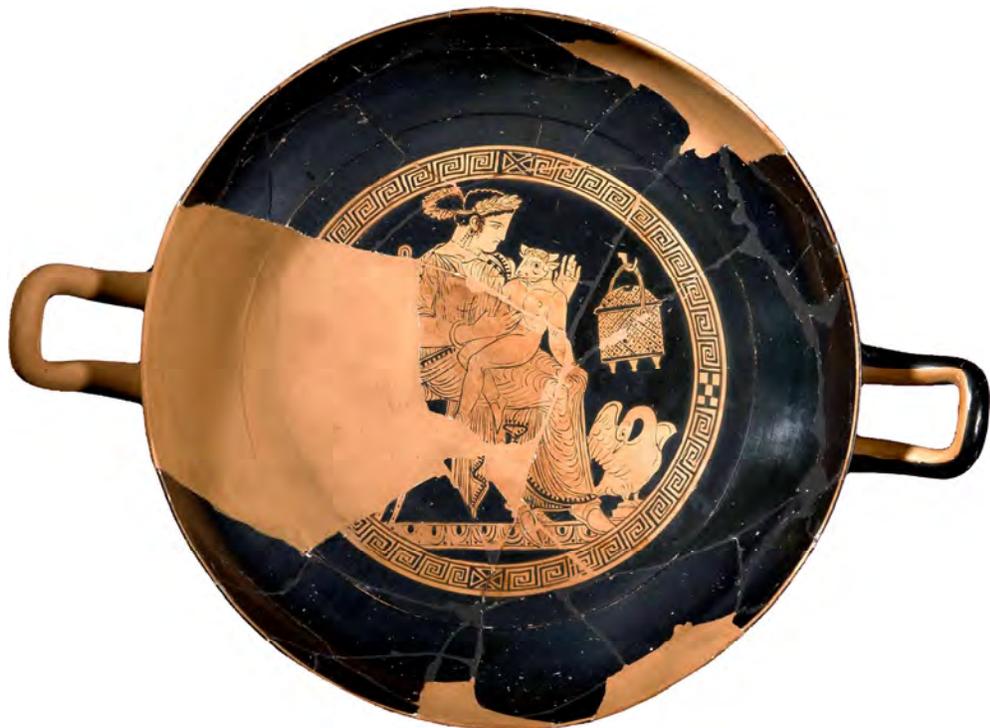


**Giulio Romano (com a colaboração de Rinaldo Mantovano)**

*Pasífae* [entrando em vestes bovinas com a ajuda de Dédalo]

ca.1526-28

Camera di Amore e Psiche [Quarto de Eros e Psiquê], Palazzo Te, Mântua



**Mestre etrusco**

*Infância do Minotauro* [Pasífae com seu filho no colo]

ca. 340-320 a.C.

Biblioteca Nacional da França, Paris

Aqui duas perguntas se impõem. Por que era a carne humana ateniense que alimentava o Minotauro? Quem seria a heroica figura que confrontaria o monstruoso ser?

A resposta à primeira indagação envolve a morte de outro filho de Minos: Androgeu. O jovem cretense era atlético e notoriamente habilidoso para as práticas esportivas, tanto que viajou até Atenas para participar dos jogos das Panateneias – a festa instituída pelo rei ateniense Egeu em homenagem à deusa Palas Atena – e venceu todas as disputas.<sup>30</sup> Surpreso e incomodado com os triunfos do herdeiro do trono cretense, o rei Egeu desafiou Androgeu a matar o touro de Maratona – um animal enlouquecido por vontade de Poseidon e que perambulava solto pela cidade, aterrorizando-a. O gramático Apolodoro de Atenas (ca.180 a.C. - ca. 120 a.C.) ou Pseudo-Apolodoro,<sup>31</sup> em um compêndio de mitos gregos intitulado *Biblioteca*,<sup>32</sup> relatou uma dúvida na sucessão dos acontecimentos: Androgeu morreu; alguns creem que tenha sido destroçado pelo touro; outros acreditam que jovens atenienses, humilhados pelas derrotas nas Panateneias, armaram uma emboscada durante a viagem do cretense e o assassinaram.<sup>33</sup> Indignado, Minos estava certo de que Egeu tinha armado contra Androgeu e declarou que Creta estava entrando em guerra contra Atenas. Para o poeta romano Ovídio, legítimas eram as razões do monarca cretense para iniciar um conflito bélico: “É justa, sem dúvida, a guerra que trava pela morte do filho.”<sup>34</sup> Em outra página de *Metamorfoses*, também se lê:

Minos, que embora seja forte por seu exército e por sua frota  
é muito mais forte em sua ira de pai, prepara-se para a guerra  
e procura nas armas a justa vingança pela morte de Androgeu.<sup>35</sup>

Minos provou seu maior poderio sobre Egeu. Durante a Civilização Minoica, Creta dominava o Mediterrâneo e Atenas era uma cidade em expansão, mas ainda muito pequena. Assim, a limitada área urbana ateniense foi sitiada pela armada cretense. Cercada, a cidade viu seus recursos esgotarem-se. Não bastasse a maior força terrena, o rei Minos ainda invocou a ajuda de Zeus, que secou os poucos rios que abasteciam a atual capital grega e castigou a população com a peste e a fome. Subjugado, o rei Egeu enviou um emissário até o Oráculo de Delfos e recebeu a inequívoca mensagem das divindades gregas: o monarca ateniense deveria render-se e atender as exigências de Minos. O rei da ilha de Creta demandou que, a cada nove anos, Atenas enviasse sete meninos e sete meninas para o labirinto, onde seriam alimento para o Minotauro.

Um pesaroso rebuliço tomava a cidade nas vésperas de cada jornada mortal para quatorze jovens: mães e pais exasperavam-se com a possibilidade de perder seus filhos; moças e moços torciam para não serem escalados para o sacrifício. Até que, na terceira expedição, Teseu colocou-se à disposição para entrar na lista dos imolados: seu propósito não era o martírio, mas ser o herói que enfrentaria o Minotauro e libertaria Atenas de sua submissão à Creta.

Quem seria Teseu? Foi o filho do rei Egeu de Atenas e da princesa Etra da cidade de Trezena. Egeu teve duas esposas (Meta e Calcíope) e nenhum herdeiro proveniente desses matrimônios, o que era motivo de grande preocupação – temia perder o reino

---

<sup>30</sup> APOLODORO. Op.cit. p.109.

<sup>31</sup> Anteriormente, a *Biblioteca* era atribuída a Apolodoro de Atenas, contudo o livro é uma compilação de textos mitológicos sobre os quais há dúvidas sobre a autoria (individual ou coletiva) e o período de elaboração. Por isso, a convenção presente é atribuí-lo a Pseudo-Apolodoro.

<sup>32</sup> CABRAL, Luiz Alberto Machado. *A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia*. Tese de doutorado – Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Campinas, 2013.

<sup>33</sup> APOLODORO. Op.cit. p.109.

<sup>34</sup> OVÍDIO. Op.cit. p.421.

<sup>35</sup> *Ibidem*. p.391.

para os seus irmãos e sobrinhos. Quando ainda jovem, Egeu fez uma viagem pela Grécia, e Trezena, no Peloponeso, foi uma das paradas. A cidade era governada pelo rei Piteu, que recebeu o nobre ateniense em seu palácio com uma grande celebração regada a muito vinho: o objetivo de Piteu era embriagar Egeu e que este viesse a dormir com sua filha Etra. O rei de Trezena foi bem-sucedido em seu plano. Quando acordaram da ressaca da noite anterior, Egeu viu-se na cama da princesa e com ela deixou sua espada e suas sandálias, posicionando os objetos sob uma pesada pedra. O ateniense disse para Etra que o filho concebido naquela noite, quando crescesse, viesse a ser informado sobre quem era seu pai e, em seguida, movesse aquela pedra para portar a espada e calçar as sandálias a fim de que, no momento em que se encontrassem, o rei de Atenas reconhecesse seu sucessor.<sup>36</sup> Teseu foi criado por sua mãe Etra em Trezena e, quando completou dezessete anos, moveu a grande rocha sem fazer esforço, viu os objetos ali escondidos, colocou o calçado, empunhou a arma e partiu em direção a Atenas para se apresentar ao seu pai.

Nessa jornada, ele viu-se frente a vários hercúleos desafios e sangrentas batalhas – os ditos *Seis Trabalhos de Teseu*. Por vencer todas as lutas e eliminar vários inimigos pelo caminho, a fama de Teseu precedeu a chegada do próprio a Atenas. Quando o jovem entrou na cidade, encontrou uma situação conturbada: o palácio de Egeu estava tomado por conflitos motivados por Medeia, a terceira esposa do rei. Ela conseguira a confiança do monarca com a promessa de agraciar aquele homem já envelhecido com o rejuvenescimento por meio de farto e desmesurado consumo de vinho.<sup>37</sup> Medeia logo percebeu que Teseu era um risco para a manutenção de sua influência sobre o rei Egeu. Ela elaborou um plano para envenenar o recém-chegado em um banquete organizado em homenagem ao viajante, o que é bem contado por Ovídio:

Nessa altura, chegava Teseu, que seu pai desconhecia,  
que por seu valor tinha pacificado o Istmo entre os dois mares.  
Medeia, para o perder, prepara o acônito  
que consigo trouxera da região da Cítia.  
Diz-se que esse veneno saíra dos dentes do cão da Equidna.  
[...] Foram essas que, por astúcia  
da esposa, Egeu ofereceu a seu filho, como a um inimigo.  
Sem suspeitar, Teseu tinha já na mão a taça que lhe fora oferecida,  
quando, no punho de marfim da espada, seu pai reconheceu  
as insígnias da família, e da boca lhe arrancou o crime.  
Medeia escapou à morte entre nuvens formadas pelo seu feitiço.<sup>38</sup>

Assim que Egeu reconheceu ali seu filho, eles se abraçaram carinhosamente e o rei anunciou aos convivas: Teseu era seu sucessor ao trono de Atenas.

Para angariar o respeito da população da cidade e fazer com que seu pai sentisse orgulho e confiança, Teseu lançou-se a uma nova expedição: ele confrontou o temido touro de Maratona, que devastava as pastagens da região, disseminava o medo na população e, possivelmente, matara Androgeu. O herdeiro de Egeu domou o feroz animal pelos chifres, conduziu-o até as ruas atenienses para, por fim, sacrificá-lo. Este foi seu último teste antes do desafio maior que teria em Creta. Em Atenas, antes mesmo de ser proclamado rei, Teseu já era considerado o herói da cidade.

Aqueles mesmos dias de vitória sobre o touro de Maratona eram as vésperas dos dezoito anos do humilhante acordo com Creta: as famílias atenienses estavam apreensivas com o sorteio dos quatorze jovens a serem comidos pelo Minotauro. Teseu constata a tensão no povo e anuncia que ele seria um dos sete rapazes a embarcar em direção ao labirinto. Independentemente do desfecho, sua atitude era heroica: caso

<sup>36</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.20.

<sup>37</sup> Ibidem. p.21.

<sup>38</sup> OVÍDIO. Op.cit. p.389.

matasse a híbrida criatura, Teseu redimiria Atenas e salvaria gerações de sua população; caso fosse devorado pelo Minotauro, o herdeiro do trono teria salvo um compatriota da morte. O rei Egeu ficou amedrontado com a perspectiva de perder seu filho, mas tinha ciência de que, em grande medida, ele mesmo era o maior responsável pela dívida com Creta, que penalizava a juventude de Atenas: por isso, sacrificar o próprio filho seria uma demonstração de que compartilharia a dor de seus súditos. A confiança de Teseu, entretanto, era inabalável: mesmo estando ciente de que arriscava a própria vida, o herói tinha certeza de que prevaleceria, mataria o Minotauro e libertaria sua cidade da maior chaga.

Assim, o navio fúnebre zarpou do porto de Atenas. O historiador Diodoro Sículo (ca.90 a.C.-ca.30 a.C.), igualmente conhecido como Diodoro da Sicília, escreveu em sua obra *Biblioteca Histórica* a seguinte passagem: “Egeu combinou com o capitão da nave que, caso Teseu conseguisse derrotar o Minotauro, eles fariam a viagem de regresso com as velas brancas içadas, porém, caso ele morresse, voltariam com as pretas, conforme o costume estabelecido anteriormente.”<sup>39</sup> Dias após, a embarcação atracou em Creta e, tão logo Teseu pisou em terras minoicas, Afrodite interveio e fez com que a princesa cretense Ariadne, filha do rei Minos, se apaixonasse repentinamente pelo príncipe ateniense. A moça ficou fascinada ao ver aquele lindo rapaz de ar confiante, corajoso e ativo – um semblante em tudo diverso dos outros treze amedrontados jovens que chegavam à ilha de Creta. Em *Fábulas*, livro do escritor romano Higino (ca.64 a.C.-ca.17 d.C.), um aspecto daquele arrebatamento amoroso é ressaltado: “Quando Teseu chegou a Creta, Ariadne, filha de Minos, apaixonou-se por ele a ponto de trair o irmão e salvar o estrangeiro.”<sup>40</sup> Em outros termos, o Minotauro era meio-irmão de Ariadne. E ela pertencia a uma família real rival à de Teseu.

Não há autor da Antiguidade que tenha sido particularmente detalhista a respeito do primeiro encontro entre Teseu e Ariadne.<sup>41</sup> Entretanto, diferentes eruditos concordaram a respeito do encontro da donzela com Dédalo e na pergunta feita a ele sobre como passar pela, nas palavras de Ovídio, “difícil porta, que nunca ninguém cruzou duas vezes”,<sup>42</sup> ou, como foi posto por Plutarco (ca. 46 d.C.-ca. 120 d.C.), “como podia percorrer os meandros do Labirinto.”<sup>43</sup> O artífice entregou à princesa uma espada de dois gumes e um novelo de linha de lã<sup>44</sup> – o fio de Ariadne. Ela presenteou Teseu com os instrumentos – a solução para a saída do labirinto –, colocando como condição que o príncipe ateniense jurasse que casaria com ela, princesa cretense, e a levasse para o palácio do rei Egeu.<sup>45</sup>

Eis o momento da grande batalha. Teseu adentra o labirinto para lutar contra o Minotauro. Sozinho e em silêncio, o jovem audaz atravessava as galerias e perpassava os desvios. Conforme percorria o ir e vir dos corredores, ele deixava seu rastro – isto é, o fio de Ariadne –, até o momento em que se viu frente a frente com o terrível ser de corpo humano e cabeça taurina. Os textos antigos, que chegaram aos nossos tempos, tratam o ápice do mito do labirinto cretense de modo muito conciso: alguns indicam que Teseu perfurou o corpo do Minotauro com a lâmina de sua espada;<sup>46</sup> outros, tal

---

<sup>39</sup> DIODORO. *Biblioteca Histórica*. Livros IV-VIII. Tradução de Juan José Torres Esbarranch. Madri: Editorial Gredos, 2004. p.154. [Tradução livre do autor] “Egeu acordo con el capitan del barco que, si Teseo lograba vencer al Minotauro, harian la travesia de regreso con las velas blancas izadas, mientras que si moria, lo harian con las negras, segun la costumbre que ya habia adquirido antes.”

<sup>40</sup> HIGINO. *Fábulas*. Tradução de Javier del Hoyo e José Miguel García Ruiz. Madri: Editorial Gredos, 2009. p.131. [Tradução livre do autor] “Cuando Teseo llego a Creta, Ariadna, hija de Minos, se enamoro de el hasta el punto de traicionar a su hermano y salvar al extranjero.”

<sup>41</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.23.

<sup>42</sup> OVÍDIO. Op.cit. p.427.

<sup>43</sup> PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Teseu e Romulo*. Tradução de Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008. p.61.

<sup>44</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.23.

<sup>45</sup> APOLODORO. Op.cit. p.114.

<sup>46</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.23.

como Apolodoro, sugerem que o herdeiro de Egeu matou com os próprios punhos o filho de Pasífae.<sup>47</sup> Independentemente do tipo de golpe, certo é que Teseu retornou à entrada – isto é, encontrou a saída – do labirinto ao recolher o fio que demarcava a rota progressiva.

Junto ao acesso à dedálea estrutura, a princesa estava à espera de seu amado. Sem Ariadne, Teseu até poderia ter abatido o Minotauro, mas não teria vencido os enganos de Dédalo. Ou seja, não se libertaria do labirinto. Sem o fio presenteado pela mulher, o homem não teria se desamarrado do emaranhado arquitetônico.

O filósofo francês Hubert Damisch, no artigo “A dança de Teseu”, originalmente publicado em 1966, enfatiza como o fio de Ariadne é capaz de estabelecer uma frágil e efêmera organização sequencial em um lugar excessivamente fragmentário: “a tessitura dava ao caminhar aleatório por entre as sinuosidades sempre contraditórias e obstruídas do labirinto a constância de uma progressão, formando um traçado provisório, dissolvido no final da empreitada pelas mãos da jovem Ariadne, sem que em nenhum momento do percurso os protagonistas estivessem em posição de descobrir o desenho que ele esboçava.”<sup>48</sup> Em outros termos, o artifício estabelece uma breve linearidade em uma estrutura incomensuravelmente tortuosa e desagregada. Naquela construção cuja totalidade não é apreensível aos olhos e cuja lógica não é compreensível ao intelecto comum, achou-se um recurso capaz de dotar o ser humano – no caso, Teseu – de um certo grau de determinismo, embora seja um dispositivo, como Damisch bem notou, incapaz de converter aquela linha fugaz em desenho.

Ainda na Idade Antiga foi elaborada uma curiosa variante dessa passagem mitológica. A versão alternativa indica que Ariadne teria acompanhado Teseu pelo interior do labirinto escuro. Ela estaria portando um diadema dourado sobre sua testa, isto é, uma coroa que emitia luz, permitindo que o herói enxergasse o caminho até o Minotauro.<sup>49</sup>

Ainda antes do alvorecer, Teseu reuniu os treze jovens atenienses em júbilo pelo feito de seu futuro rei. Todos a salvo, retornam ao navio que os conduziu a Creta, mas não sem antes quebrarem as quilhas e perfurarem os cascos das demais embarcações atracadas naquele porto, para evitar que fossem perseguidos pela frota cretense – de acordo com Plutarco, o chefe do exército de Minos perdeu a vida em um combate contra esses fugitivos no exato momento em que herói de Atenas levantava âncora.<sup>50</sup> Ariadne acompanhou Teseu em cada passo após a saída do labirinto e também embarcou na nave em retirada.

No regresso a Atenas, uma tempestade reteve por uma noite a fragata na ilha de Naxos, então conhecida como ilha de Dia,<sup>51</sup> que estava sob a égide de Dioniso, o deus das festas, do vinho, do teatro. Enquanto Ariadne dormia nas areias da praia, Teseu a abandona. No momento em que ela acordou, não viu ninguém por perto; na sequência, olhou para o mar e avistou o navio ateniense afastando-se em direção ao horizonte. Ariadne logo depreendeu que Teseu estava descumprindo sua promessa de noivado.<sup>52</sup> Como um herói poderia ter uma atitude tão vil? Autores como Diodoro justificam que Dioniso teria aparecido no sonho de Teseu daquela noite, determinando que deixasse a bela moça em Naxos, pois desejava fazer dela sua esposa.<sup>53</sup> Instantes depois de ver a embarcação partindo, e antes de ter tempo de se desesperar, Ariadne enxergou o cortejo de Dioniso. A divindade estava sentada em sua carruagem puxada por tigres e

---

<sup>47</sup> APOLODORO. Op.cit. p.114.

<sup>48</sup> DAMISCH, Hubert. A dança de Teseu. Tradução de Claudia Afonso. *Revista Ars*. V.21. N.47. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2023. p.371.

<sup>49</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.24.

<sup>50</sup> PLUTARCO. Op.cit. p.61.

<sup>51</sup> HIGINO. Op.cit. p.132. DIODORO. Op.cit. p.154. OVIDIO. Op.cit. p.427.

<sup>52</sup> Tempos após, Teseu acaba se casando com Fedra, irmã de Ariadne.

<sup>53</sup> DIODORO. Op.cit. pp.154,155.



**Mestre grego**

*Cilice representando Teseu lutando contra o Minotauro ao centro e os seus seis trabalhos ao redor*  
ca. 440-430 a.C.  
British Museum, Londres



**Mestre grego**

*Ânfora de Teseu golpeando o Minotauro*  
ca. 540 a.C.  
British Museum, Londres



**Mestre romano de Herculano**  
*Ariadne abandonada na praia de Naxos*  
Século I a.C.  
British Museum, Londres



**Mestre romano de Pompeia**  
*Baco [Dioniso] encontrando Ariadne*  
Século I a.C.  
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

linces gigantescos.<sup>54</sup> O veículo era festivamente acompanhado por ménades e sátiros tocando flautas, címbalos e tamborins. Sobre a cabeça de Ariadne, Dioniso prontamente pôs uma coroa de murta, que a protegeria da embriaguez. Convidou-a para ser sua esposa e, assim, a filha de Minos passou a fazer parte da alegre procissão nupcial pela ilha de Naxos até o monte Olimpo.

Ariadne tornou-se, então, uma das raras humanas a habitar o Olimpo e uma das grandes personagens do imaginário ocidental,<sup>55</sup> retratada em pinturas e esculturas, prosa e verso, óperas e desfiles carnavalescos. “Na Grécia Antiga, a figura de Ariadne [...] estava próxima a Dionísio, com aspectos não raro ambivalentes, afinal detinha uma parte festiva e uma parte dolorosa, fúnebre e lamentadora”, sintetizou o ensaísta Paolo Santarcangeli, que prosseguiu, “Ariadne é a mítica portadora da dor e da felicidade, um símbolo das situações-limite: nada de humano lhe é alheio, todavia ela vive em uma relação contínua com o divino.”<sup>56</sup>

De acordo com Homero, o destino de Ariadne foi diferente: na ilha de Naxos, ela teria sido assassinada por Ártemis, a deusa grega da caça, da vida selvagem e da lua. Lê-se no canto 11 da *Odisseia*:

E Fedra e Prócris eu vi, e a bela Ariadne,  
filha de Minos, sinistro, ela que um dia Teseu  
de Creta levava ao morro da Atenas  
sagrada e não a desfrutou: antes matou-a Ártemis  
na correntosa Dia com o testemunho de Dioniso.<sup>57</sup>

A versão homérica livra o herói ateniense de qualquer resquício de culpa com relação a Ariadne. Também mantém incerta a existência de um vínculo afetivo póstumo dela com Dioniso.

No desenrolar do mito, Teseu, talvez atordoado pelo pesadelo que o fez deixar Ariadne (ou por vê-la morta), talvez apenas exausto pela missão cumprida em Creta, esqueceu de ordenar a troca de velas do mastro do navio. Quando a nave se aproximou de Atenas, o rei Egeu enxergou o tecido negro içado no mastro. Atônito com o sinal de que seu filho teria morrido, o velho soberano suicidou-se, lançando-se do penhasco e caindo nas águas do mar que veio a ganhar seu nome – o mar Egeu. Ao desembarcar, Teseu era o rei de Atenas.

---

<sup>54</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.23.

<sup>55</sup> NOITES GREGAS #37: Teseu e o Minotauro. [Locução de] Cláudio Moreno. Porto Alegre: Felipe Speck, 27 dez. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://noitesgregas.com.br/episodios/37-teseu-e-o-minotauro/>. Acesso em 14 de fevereiro de 2022.

<sup>56</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.23. [Tradução livre do autor] “Nella Grecia antica, la figura di Arianna [...] si affiancava a quella di Dioniso, con aspetti non di rado ambivalenti, poiché aveva una parte festosa e una parte dolorosa, fúnebre e lamentevole [...]. Arianna è portatrice mitizzata di dolore e di felicità, un simbolo di situazioni-limite: nulla di umano è alieno, tuttavia essa vive in una relazione continua col divino.”

<sup>57</sup> HOMERO. Op.cit. p.336.

## Minotauro

Um personagem tão sui generis como o Minotauro estimula, há milênios, um esforço mundial para descrevê-lo. O resultado é uma riqueza vocabular ímpar nas definições da singular figura. Lendo a biografia de Teseu contida nas *Vidas Paralelas* de Plutarco, tomamos conhecimento acerca de versos de Eurípedes (ca.485 a.C.-ca.406 a.C.), nos quais o Minotauro é anunciado como “um ser híbrido”, qualificado como “uma criatura nefasta” e diferenciado pela sua “dupla natureza”.<sup>1</sup> O romano Ovídio classifica-o como “monstro biforme” e “infâmia”.<sup>2</sup> É Virgílio, na *Eneida*, que associa a estranheza do peculiar indivíduo à sua gênese: “ali está o cru amor do touro, o conúbio furtivo de Pasífae, sua prole de sangue misturado, o filho biforme, o Minotauro, monumento de uma paixão nefanda”.<sup>3</sup> Apolodoro (ou Pseudo-Apolodoro) informa-nos que, ao nascer, o Minotauro recebeu o nome Astério,<sup>4</sup> em homenagem ao pai de Minos. Salta aos olhos que Homero, o mais antigo desses autores, não menciona o Minotauro na *Odisseia*, tampouco na *Ilíada*. A adição de significados e informações a respeito do Minotauro não parou na Antiguidade.

O ensaísta Paolo Santarcangeli, em seu *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, apresenta a figura a partir de uma pergunta seminal: “se o Minotauro nasceu, inocente e vítima, de uma relação horrenda, por que ele deveria pagar por uma culpa que não era sua?”<sup>5</sup> Mesmo que não tenham ocupado as fileiras de tribunais dos homens, os julgamentos do Minotauro por mitólogos, filósofos e escritores são incontáveis e infundáveis. O ponto de partida é (e sempre será) a circunstância de ele provir de um “híbrido feto”.<sup>6</sup> O Minotauro é particular pela sua gênese e, portanto, não poderia ser culpado por ser anormal aos seres humanos. Pode-se adjetivá-lo como estranho, excêntrico, exótico, anômalo, mas ele não tem responsabilidade por ser diferente.

Mesmo que sua inocência seja compreensível, sua originalidade impede prognósticos acerca de suas ações e reações: o Minotauro era inédito e único. Não havia precedente para saber como ele se portava no mundo. Assim, ele passa a ser compreendido como potencialmente perigoso: é o medo do desconhecido ou o que os artistas Olaf Nicolai e Jan Wenzel cunharam como “o terror do novo.”<sup>7</sup> Sua cabeça de touro demonstrava que ele não tinha um cérebro humano, assim sendo impossível instruí-lo, educá-lo e dotá-lo de uma conduta que permitisse sua convivência com os seres humanos. Visto que ele era indomável em termos pedagógicos, deduzia-se que o Minotauro era um ser irracional. Ou inocentemente bestial. Este é o pretexto para o

---

<sup>1</sup> EURÍPEDES. Apud PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Teseu e Romulo*. Tradução de Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008. p.56.

<sup>2</sup> OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p.427.

<sup>3</sup> VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1974]. p.166.

<sup>4</sup> APOLODORO. *Biblioteca*. Madri: Ediciones Akal, 1987. p.75.

<sup>5</sup> SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Florença: Vallecchi Editore, 1967. p.16.

<sup>6</sup> OVÍDIO. Op.cit. p.425.

<sup>7</sup> NICOLAI, Olaf; WENZEL, Jan. *Four times through the labyrinth*. Zuriq: Spector Books, Leipzig & Rollo Press, 2012. pp.252,260.

projeto do labirinto: uma arquitetura para abrigá-lo e escondê-lo, salvaguardá-lo e prendê-lo.

O caráter animalesco do Minotauro também motivou seu assassinato por Teseu: um homicídio doloso tendo como justificativa a proteção de pessoas – no caso, atenienses – da fome do Minotauro. Quando sua bestialidade foi eliminada pelo herói, a culpa originada na luxúria de sua mãe Pasífae, em alguma medida, passa a ser compartilhada por todo o Ocidente, o que é um dos motivos do nosso fascínio pelo ser de “dupla natureza”. Mais uma vez, Santarcangeli disserta sobre o sentimento dúbio proporcionado pela morte do Minotauro, isto é, acerca da dimensão psicológica do mito: “Depois da vitória, a piedade por aquela morte, por cada morte, retorna aos nossos sensíveis corações. E talvez também uma nostalgia pelas trevas abandonadas, um sentimento obscuro de ternura pela vida monstruosa que destruímos dentro de nós e abandonamos. Na noite em que foi celebrado aquele sacrifício, o lado infernal do nosso ser chora sobre o corpo do monstro. Sua morte o exalta e glorifica. Ontem e hoje [...], a essência – símbolo e sinal – do mito vivo.”<sup>8</sup>

Quem teve um profundo interesse pelo Minotauro foi Georges Bataille (1897-1962).<sup>9</sup> O escritor francês compreendeu o Minotauro como a animalidade própria ao ser humano que é aprisionada pelo “método racional de organização progressiva”,<sup>10</sup> pela “concepção idealista dos gregos”<sup>11</sup>, ou, de modo mais abrangente, tudo aquilo da nossa índole que é obliterado quando “as formas do corpos, assim como as formas sociais ou as formas do pensamento, tendessem a uma espécie de perfeição ideal da qual todo valor procederia; como se a organização progressiva dessas formas buscasse satisfazer pouco a pouco à harmonia e à hierarquia imutáveis que a filosofia grega tendia a dar propriamente às *ideias*.”<sup>12</sup> Em outros termos, o Minotauro seria uma representação figurativa do nosso âmagão animalesco reprimido pela filosofia ocidental. Sob tal prisma, o ser humano consistiria em uma estrutura, simultaneamente, biológica e cultural, bicho e intelecto. E Bataille não compreendia o *Homo sapiens* como espécie capaz de ser totalmente guiada pela razão, por mais que o idealismo clássico greco-romano, retomado no Renascimento, lapidado por Iluministas e sistematizado por métodos científicos modernos ambicionassem suprimir nossa bestialidade intrínseca. Assim, o Minotauro não somente foi uma das figuras evocadas pelo escritor francês para defender seu argumento, mas, como o professor Denis Hollier bem indicou, a inclinação de Bataille pela criatura estimulou uma inversão da interpretação hegemônica do mito do Labirinto de Creta: Bataille “não quer sair do labirinto (pelo contrário, quer configurá-lo como *locus* de um *excesso sem problema*), o desejo que ele põe em jogo não é o desejo de retornar, ou de achar a saída, mas especificamente o desejo do Minotauro, conseqüentemente o desejo de libertar a animalidade do homem, de redescobrir as monstruosas metamorfoses reprimidas pela prisão dos projetos.”<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.17. [Tradução livre do autor] “Ma, dopo la vittoria, torna ancora nel nostro cuore sensibile la pietà per quella morte, per ogni morte; e forse anche una nostalgia per le tenebre abbandonate, un oscuro sentimento di tenerezza per la vita mostruosa che abbiamo distrutto in noi e abbandonato. Nella notte in cui è stato celebrato quel sacrificio, il lato infernale del nostro essere piange sul corpo del mostro. La sua morte lo innalza e glorifica. Ieri, oggi: validità profonda che è come l'essenza – simbolo e segno – del mito vivente.”

<sup>9</sup> BATAILLE, Georges. *The Labyrinth*. In.: *Visions of Excess/Selected Writings (1927-1939)*. Mineápolis: University of Minnesota, 1985. pp.171-177.

<sup>10</sup> BATAILLE, Georges. O cavalo acadêmico. 1929. In: *Documents*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: editora Cultura e Barbárie, 2018. p.46.

<sup>11</sup> *Ibidem*. p.44.

<sup>12</sup> *Ibidem*. pp.43,44.

<sup>13</sup> HOLLIER, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1992. pp.61,62. [Tradução livre do autor] “just as he does not want to leave the labyrinth (on the contrary, he wants to set it up as the locus of an excess without issue), the desire he brings into play is not the desire to return, or to get out, but specifically the Minotaur’s desire, consequently the desire to set free man’s animality, to rediscover the monstrous metamorphoses repressed by the prison of projects.”



**George Frederic Watts**  
*O Minotauro*  
1885  
Tate Britain, Londres

O próprio Hollier recorda que o mito também tem um âmbito de disputa regional grega: Teseu, o herói de Atenas, elimina o Minotauro, a fera de Creta que simbolizava o passado arcaico – ou, nas palavras do professor, o “homem (e o humanismo ateniense) afirmou-se negando toda participação na animalidade.”<sup>14</sup> Tal leitura está em concordância com a análise do professor Karl Erik Schøllhammer: “Se, na tradição grega, este mito significava a liberação da civilização helênica de seu passado bárbaro e de suas tentações animais, Bataille distingue na figura do Minotauro uma expressão de busca humana pela redescoberta do aspecto ‘animal’ no labirinto da sensualidade corporal.”<sup>15</sup>

Se o mito “significava a liberação da civilização helênica”, portanto, o Minotauro seria vestígio de uma civilização superada – isto é, a Civilização Minoica (3000 a.C.-1200 a.C.) – e muito anterior ao período helenístico (323 a.C.-30 a.C.)<sup>16</sup>, no qual os gregos não mais cultivavam divindades com membros de corpos de animais. Diferindo-se dos egípcios, a mitologia grega é totalmente antropomórfica:<sup>17</sup> os deuses têm corpos semelhantes aos da espécie humana, porém suas características são ideais, portanto, sobre-humanas. O Minotauro pertenceria à mesma categoria dos centauros, das sereias, das esfinges, ou seja, das aberrações miscigenadas e misteriosas que os heróis gregos encontravam e confrontavam em suas desafiantes jornadas.<sup>18</sup> Um centauro seria um quadrúpede com pernas e corpo de cavalo sob o torso, braços e cabeça de um homem. As esfinges gregas possuíam corpos de leão, asas de águia e faces de mulher, sendo seres malévolos e traiçoeiros que devorariam os seres humanos incapazes de responder às suas perguntas enigmáticas. As sereias da mitologia helênica eram aves com cabeças de mulher cujos cantos distraíam marinheiros, causando naufrágios no Mediterrâneo. Entre essas criaturas, o Minotauro é único que não tem uma cabeça humana. Detendo uma cabeça de touro e corpo de ser humano, o filho de Pasífae tem uma constituição física inversa à dos centauros, esfinges e sereias, o que sugere que o Minotauro seria o mais primitivo entre esses seres híbridos.<sup>19</sup> Diferentemente de um centauro, o Minotauro não consegue dialogar. Diferentemente de uma esfinge, o Minotauro não está apto a questionar. Diferentemente de uma sereia, o Minotauro não é capaz de cantar ou seduzir. O Minotauro não verbaliza uma única palavra em qualquer língua. O Minotauro sabe apenas mugir. Não é possível inferir se ele elabora qualquer raciocínio: talvez o Minotauro seja puramente instintivo.

Essas diferenças de capacidades cognitivas, de certo modo, reapareceram no canto 12 do Inferno em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321). No primeiro giro do sétimo círculo infernal,<sup>20</sup> o personagem Dante e seu mentor Virgílio encontraram o Minotauro como guarda daquele anel onde ficavam aqueles que haviam praticado cruéis violências contra outras pessoas – por exemplo, naquele ambiente do Inferno se encontrava Alexandre, o Grande (356 a.C.-323 a.C.), cujo reinado marca exatamente o início do período helenístico da Grécia Antiga. O Minotauro é identificado, no texto original, como “l’infamia di Creti” ou, na tradução para português, como o “desdouro de Creta”. A criatura aparece mordendo as próprias mãos, como se sua fúria interior o agonizasse. Sem insinuar qualquer tipo de resposta, o Minotauro escuta o simulacro do antigo poeta romano, que o provoca com pesadas memórias de sua vida terrena:

<sup>14</sup> Ibidem. p.61. [Tradução livre do autor] “Man (and Athenian humanism) asserted himself by denying all participation in animality.”

<sup>15</sup> SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.87.

<sup>16</sup> GREEN, Peter. *Alexandre, o Grande e o período helenístico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007. p.13.

<sup>17</sup> NOITES GREGAS #37: Teseu e o Minotauro. [Locução de] Cláudio Moreno. Porto Alegre: Felipe Speck, 27 dez. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://noitesgregas.com.br/episodios/37-teseu-e-o-minotauro/>. Acesso em 14 de fevereiro de 2022.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2008. pp.91-96.

Nossa descida assim se apresentava  
À beira do talude derruído  
o desdouro de Creta se estirava

que foi na falsa vaca concebido.  
Quando nos viu, suas próprias mãos mordida  
como quem pela raiva é sucumbido.

Gritou-lhe o Mestre: “É vã essa tua fobia;  
crês que aqui esteja o príncipe de Atenas  
que te deu morte na outra moradia?”

Vai embora, besta, que este veio apenas  
(e tua irmã não é quem o mentoreia)  
pra conhecer aqui as vossas penas”.

Como o touro que enfim se desenleia  
após o golpe mortal o colher  
e tentando escapar só cambaleia,

assim o Minotauro eu vi fazer.  
E o Mestre a mim: “Te adianta, que furioso  
como ele está nos convém já descer”.<sup>21</sup>

O Minotauro escuta as alusões a seu algoz Teseu e à traição de sua irmã Ariadne, mas é incapaz de retrucar. O cicerone o desafia verbalmente e nota a fúria da besta, que até amedronta, mas não o suficiente para mudar o ritmo dos passos de Virgílio e Dante. Eles seguiram em frente e encontraram a ala dos centauros naquele mesmo giro do sétimo círculo – o lugar do Inferno que é atravessado pelo rio Flegetonte, composto por sangue fervente. Ao contrário do Minotauro, os centauros conversam com os poetas e até os ajudam na travessia a nau sobre o afluxo caudaloso e escarlate.<sup>22</sup> Por sua vez, Dante consolida a noção oriunda da Grécia Antiga: existiram vários centauros, porém houve somente um Minotauro.

Uma outra leitura possível a respeito da híbrida criatura é vê-la, sobretudo, como mérito de Dédalo: “O Minotauro era um símbolo tanto da capacidade técnica do arquiteto quanto desse poder de subverter a ordem do mundo”, afirmou o historiador de arquitetura Alberto Pérez-Gómez, que prosseguiu, “metade touro e metade humano, ele teve que ser escondido, mas também deve ser encontrado.”<sup>23</sup> Enquanto o labirinto é puro engenho humano, o Minotauro seria a fusão urdida por Dédalo entre os domínios da natureza e o que é da ordem da fabricação.<sup>24</sup> Como se em algo puramente biológico fosse incorporado uma espécie de prótese.<sup>25</sup> Dédalo é aqui interpretado como precursor da biotecnologia. O que era do âmbito natural e inalterado foi metamorfoseado. O que era orgânico passou a ser atravessado por um projeto (pré-científico). Por ter sido concebido no interior da dedálea engenhoca que simulava uma vaca, o Minotauro seria um amálgama da natureza com a técnica. E isso causa temor: o Minotauro é uma criatura amedrontadora. O que levou Nicolai e Wenzel a concluírem: “O medo da fusão da natureza com a máquina remonta a três mil anos. O labirinto dramatiza esse conflito, proporcionando um palco no qual isso pode ser encenado e

---

<sup>21</sup> Ibidem. pp.91,92.

<sup>22</sup> Ibidem. pp.93-96.

<sup>23</sup> PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. The myth of Daedalus. *AA Files*. N.10. Londres: Architectural Association School of Architecture, outono 1985. p. 51. [Tradução livre do autor] “The Minotaur was a symbol of both the architect’s technical ability and this power to subvert the order of the world; half bull and half human, had to be hidden but also must be found.”

<sup>24</sup> NICOLAI, Olaf; WENZEL, Jan. Op.cit. p.248.

<sup>25</sup> Ibidem. p.247.



**Mestre Minoico**

*Figura humana e taurina em entalhe em pedra*

1450-1350 a.C.

British Museum, Londres



**Mestre de Cnossos**

*Moeda de prata com representação do Minotauro*

ca. 425 a.C.-360 a.C.

Biblioteca Nacional da França, Paris



**Mestre de Gortina**

*Moeda de prata com a princesa Europa e Zeus em forma de touro*  
ca. 450 a.C.-300 a.C.

Museu Arqueológico de Heraclião, Creta



**Mestre de Gortina**

*Moeda de prata com Zeus em forma de touro e o perfil do rosto da princesa Europa*  
Sem data.

British Museum, Londres



**Mestre de Polirrhénia (Creta)**

*Moeda com a face de touro e uma lança*  
Sem data.

British Museum, Londres



**Mestre Minoico**

*Taurocatapsia representada em restauro de afresco encontrado no Palácio de Cnossos*  
1450-1400 a.C.

Museu Arqueológico de Heraclião, Creta



**Mestre Minoico**

*Estatueta em bronze de saltador de touro em taurocatapsia*  
1600-1450 a.C.

British Museum, Londres



**Mestre Minoico**  
*Cabeça de touro em pedra (restaurado)*  
1600-1500 a.C.  
Museu Arqueológico de Heraclião, Creta



**Mestre Minoico**  
*Assessórios de colar em ouro com cabeças de touro*  
1375-1350 a.C.  
Museu Arqueológico de Heraclião, Creta

retratado.”<sup>26</sup> Segundo tal linha de raciocínio, o Minotauro não seria arcaico, mas produto da combinação entre as possibilidades naturais e a intencionalidade humana, o que é uma aliança profundamente sofisticada.

Em meio à miríade de significados que podem ser atribuídos ao Minotauro, muitos vestígios arqueológicos revelam que o culto ao touro na ilha de Creta advém do período pré-histórico e converte-se em mitologia na Antiguidade Clássica. Entretanto, é fundamental distinguir esses objetos milenares em, ao mínimo, dois agrupamentos temporais.

O primeiro conjunto consiste em moedas cretenses datadas dos séculos 6 a.C. a 1 a.C., uma época em que a ilha era segmentada em dezenas de cidades-estados. Cada uma dessas urbes autônomas cunhava suas próprias peças metálicas com figuras mitológicas que melhor simbolizariam a localidade.<sup>27</sup> A iconografia majoritária em Gortina derivava do mito do rapto da princesa Europa por Zeus em forma bovina: essas moedas de prata têm, frequentemente, representações da donzela de um lado e do divino touro no verso.<sup>28</sup> Simbolizavam, portanto, a narrativa mítica da fundação daquela sociedade cretense. Nas escavações de Cnossos, encontraram-se moedas cuja “cara” era o Minotauro e a “coroa” era um padrão geométrico que remetia ao labirinto.<sup>29</sup> Esses registros numismáticos foram coletados aos milhares em sítios arqueológicos cretenses.

O segundo grupo de objetos é ainda mais antigo. É anterior a Homero. Advém de uma sociedade cujos resquícios físicos foram perdidos por milênios e, por sua vez, as parcas lembranças oralmente transmitidas foram convertidas em mitos. Durante a Idade do Bronze do período pré-histórico em Creta (ca.3000 a.C.-ca.1200 a.C.), a ilha foi o lugar da Civilização Minoica. Considerada a primeira civilização a se desenvolver no continente europeu, certos fragmentos de sua existência foram “redescobertos” – isto é, coletados, sistematizados e amplamente divulgados – em escavações arqueológicas da virada do século 19 para o 20, entre as quais se destaca a conduzida pelo britânico Arthur Evans (1851-1941).<sup>30</sup> O touro é uma figura iconográfica presente em cerâmicas, afrescos, estatuetas, brincos e colares metálicos feitos pelos minoicos. Seja um símbolo de fertilidade, a representação de uma divindade ou a insígnia de algum governante, várias hipóteses foram elaboradas a respeito da veneração ao touro, mas nenhuma é conclusiva. Os artefatos minoicos mais sugestivos são aqueles que contêm referências visuais à taurocatapsia (em grego, ταυροκαθψια ou *taurokathapsia*),<sup>31</sup> uma atividade que, em síntese, consistia em pessoas dando saltos acrobáticos por cima de touros. Perigosa e visualmente espetacular, talvez fosse um ritual religioso, eventualmente uma prática recreativa. Por meio de esculturas e murais minoicos,<sup>32</sup> deduz-se que o movimento da taurocatapsia tinha início com o saltador

---

<sup>26</sup> Ibidem. p.263. [Tradução livre do autor] “The fear of the fusion of nature and machine goes back 3,000 years. The labyrinth dramatizes this conflict, providing a stage on which it can be played out and portrayed.”

<sup>27</sup> MACGILLIVRAY, Joseph Alexander. *Minotauro: Sir Arthur Evans e a arqueologia de um mito*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.124.

<sup>28</sup> Um modo rápido de verificar a presença de representações numismáticas de Europa e de Zeus em forma de touro é verificar a coleção de moedas de Creta que fazem parte do acervo do British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=crete&keyword=coin&image=true&view=grid&sort=object\\_name\\_asc&page=1](https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=crete&keyword=coin&image=true&view=grid&sort=object_name_asc&page=1). Acesso em 26 de outubro de 2023.

<sup>29</sup> MACGILLIVRAY, Joseph Alexander. Op.cit. p.124.

<sup>30</sup> EVANS, Arthur. *The Palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan Civilization as Illustrated by the discoveries at Knossos*. Vol.1. Londres: Macmillan and Co., 1921.

<sup>31</sup> MATTHEWS, W.M. *Mazes & Labyrinths: their history & development*. Nova York: Dover Publications, 1970. pp.34,35.

<sup>32</sup> Afresco encontrado nas escavações arqueológicas de Cnossos representando a prática da Taurocatapsia. Datado entre 1450-1400 a.C., o afresco atualmente pertence ao acervo do Museu Arqueológico de Heraclião, em Creta. Disponível em: <https://www.heraklionmuseum.gr/en/collections/#collections>. Acesso em 1 de novembro de 2023. Estatueta em bronze com a representação do saltador e do touro durante a atividade de taurocatapsia. Datada entre 1600-1450 a.C. e encontrada na cidade de Retimno, em Creta, a estatueta atualmente pertence ao British Museum, em Londres. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1966-0328-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1966-0328-1). Acesso em 1 de novembro de 2023.

segurando os chifres do animal, cujo revide instintivo era empurrar o ser humano de baixo para cima com sua cabeça bovina e seus cornos, o que dava impulso para a acrobacia, a qual se concluía com a pessoa aterrissando no chão. As ilustrações da taurocatapsia estimularam especialistas do século 20 a conjecturar a associação dessa atividade à origem do mito do Minotauro.<sup>33</sup>

Há, todavia, outras descobertas arqueológicas relativamente recentes que lançam possibilidades mais funestas acerca da proveniência da criatura híbrida. Na região central de Creta, há o sítio arqueológico do santuário minoico de Anemospília.<sup>34</sup> Sua escavação foi iniciada em 1979 pelo arqueólogo grego Yannis Sakellarakis (1936-2010). As ruínas indicam que a edificação consistia em um trio de recintos retangulares e paralelos entre si, com uma antecâmara à frente dando acesso aos três ambientes. Nesse vestíbulo, que de tão estreito mais parece um corredor de entrada, foram encontrados os ossos de uma pessoa que possivelmente segurava um vaso de cerâmica, cujos fragmentos estavam ao seu lado. O esqueleto estava esmagado de tal modo que não foi possível saber o gênero do indivíduo, mas a disposição da ossatura permitiu conjecturar que a pessoa corria em fuga da edificação que estava a desabar, provavelmente motivada por um terremoto, visto que abalos sísmicos são recorrentes na ilha. Acredita-se que esse desastre natural tenha ocorrido no século 17 a.C. Na sala central do pequeno templo de Anemospília havia um altar entalhado na rocha. Sobre essa solene mesa, encontraram-se resquícios de uma base de argila e madeira queimada que, possivelmente, havia sido um Xoanon, um ícone de culto comum nas ilhas gregas no período pré-homérico. No mesmo recinto foram encontrados centenas de pedaços de vasos de cerâmica. No aposento oriental do santuário minoico, mais um altar sobre o qual havia oferendas e, no chão, alguns recipientes de cerâmica continham traços de alimentos como grãos, leite, mel e ervilhas. As descobertas mais espantosas e estarrecedoras de Sakellarakis estavam na câmara oriental de Anemospília. Três corpos foram encontrados no ambiente. No chão, junto ao canto sudoeste da sala, estavam os restos mortais de uma mulher cujas análises genéticas indicam que tinha por volta de 28 anos ao morrer – poderia ter sido uma sacerdotisa. Um segundo esqueleto era de um homem com 1,83 metro de altura e trinta e muitos anos de idade: ele se distinguia por portar em seu dedo mindinho um anel feito de ferro e prata, metais muito raros e preciosos na época, denotando que se tratava de uma pessoa poderosa. O terceiro corpo estava sobre o altar do recinto: uma figura masculina de cerca de 18 anos em posição fetal com os calcanhares tocando as coxas, indicando que seus pés estavam amarrados. Em meio aos seus ossos havia uma faca de 40 centímetros de dimensão, 400 gramas e ricamente ornamentada com a representação de uma cabeça com focinho e presas de javali, orelhas semelhantes a asas de borboleta e olhos oblíquos como os de uma raposa.<sup>35</sup> Tais indícios sustentam a tese de que ali ocorria um rito sacrificial, no qual o sangue do jovem estava sendo drenado para consumo das outras duas pessoas da sala, até a interrupção pelo terremoto.<sup>36</sup>

Esse não é o único indício de antropofagia em Creta: marcas de talhos em ossos de crianças mortas nos séculos 13 e 12 a.C. – ou seja, no crepúsculo da Civilização Minoica – indicam a retirada de carne humana, quer por motivos ritualísticos, quer por fome da população, em um período de catastrófico declínio.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> WARD, Anne. *The Cretan Bull Sports. Antiquity*. Vol.42. N.166. Durham: Antiquity Publications, Department of Archaeology Durham University, junho 1968. pp.117-122.

<sup>34</sup> SAKELLARAKIS, Yannis; SARPOUNA-SAKELLARAKI, Efi. *Archanes: Minoan Crete in a new light*. Atenas: Ammos Publications, 1997.

<sup>35</sup> Idem.

<sup>36</sup> FITTON, Josephine Lesley. *Minoans: people of the past*. Londres: British Museum Press, 2002. pp: 104-105.

<sup>37</sup> THE MINOTOUR'S island: a troubled island. Direção: Tim Kirby. Apresentação: Bettany Hughes. Londres, 2005. [Vídeo]. (48 minutos), colorido. Publicado pelo canal Odyssey – Ancient History Documentaries. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ysnzl5fdtMI&t=77s>. Acesso em 21 de junho de 2023.

No santuário de Anemospília e em ossários humanos localizados em outros sítios arqueológicos de Creta, encontram-se muitos registros de canibalismo pelos minoicos. É um tanto perturbadora a dedução de que a civilização considerada origem do Ocidente, que produziu artefatos requintados, representações artísticas belas e edificações impressionantes para a Pré-História, também possuía costumes antropófagos.

O que é abjeto para um cidadão do século 21 não era surpreendente para um ateniense da Antiguidade. Afinal, reza o mito que sete moças e sete rapazes de Atenas, a cada nove anos, eram conduzidos até a ilha de Creta para serem devorados pela criatura de “dupla natureza”: o Minotauro seria um canibal. Embora o touro seja um animal ruminante que se alimenta somente de vegetação, o cretense Minotauro se alimentaria exclusivamente de carne humana. Assim, é provável que o Minotauro seja uma alegoria criada pelos gregos, após Homero, a respeito dos minoicos. Teseu seria, portanto, um personagem helênico que personificaria o enfrentamento civilizatório contra um passado antropófago, cruel, repugnante. Quando ainda não havia sido inventada a história enquanto ciência, o mito servia como a única recordação de uma civilização que havia sido extinta – diga-se de passagem, extinta heroicamente aos olhos de Atenas, fundadora da filosofia e da civilidade europeia. Mais uma vez, o Minotauro é ambivalente: simultaneamente cultuado e rejeitado, o híbrido ser é uma lembrança e um alerta sobre o que a natureza humana é capaz.

## ENSAIO I

### O perpétuo vaivém do labirinto cretense

O alerta a respeito do risco de estudar o labirinto veio de Platão (ca.428 a.C.-ca.348 a.C.): “como que caindo num labirinto, quando acreditávamos já estar no fim, ficou evidente que, tendo retornado sobre nossos passos, estávamos, de novo, como que no início da pesquisa, e carentes igualmente de quanto carecíamos quando pesquisávamos no começo.”<sup>1</sup>

Mesmo ciente desse perigo, vale seguir indagando. Existiu ou não um Labirinto em Creta? Desconhece-se a localização exata da obra-prima arquitetônica de Dédalo. Algumas interpretações indicam que o labirinto teria sido, na verdade, um grandioso palácio em Cnossos. Outros textos dão a entender que se tratava de uma edificação subterrânea. Sófocles (ca.497 a.C.-ca.406 a.C.), por sua vez, indicou que o labirinto não tinha teto, portanto, era composto por corredores ao ar livre.<sup>2</sup> O historiador belga Marcel Detienne (1935-2019) fez uma constatação mais abrangente, conclusiva e plausível: “o labirinto é *cosa mentale*, um espaço que nenhuma construção obstrui.”<sup>3</sup>

Para prosseguir na ideia do labirinto enquanto “coisa mental”, é preciso retornar à análise da origem dos mitos. Mitos eram histórias que mesclavam dimensões religiosas e poéticas. Mitos eram fábulas populares, transmitidas oralmente pelos gregos antigos e convertidas em textos clássicos por grandes autores e seus aprendizes. Assim, é sempre válido reiterar: a mitologia grega não é factual. Também não é composta por narrativas unívocas, mas por uma polifonia de relatos e interpretações. Ademais, essas análises não se cristalizaram na Antiguidade e seguem adquirindo novas perspectivas. O historiador francês Jean-Pierre Vernant (1914-2007) elaborou uma didática explanação de como ocorreu a invenção, a organização e a disseminação dos mitos:

No século V [a.C.] se inicia um trabalho que desde então é sistematicamente continuado e essencialmente toma duas direções. Primeiro, coleta e a recensão de todas as tradições lendárias orais, próprias de uma cidade ou de um santuário; tal é a tarefa dos cronistas que, à maneira dos atidógrafos no caso de Atenas, pretendem fixar por escrito a história de uma aglomeração urbana e de um povo, desde as origens mais longínquas, remontando aos tempos fabulosos em que os deuses, misturados aos homens, intervêm diretamente nos assuntos destes para fundar cidades e gerar as linhagens das primeiras dinastias reinantes. Assim é possível, a partir da época helenística, a compilação realizada por eruditos que resultará na redação de verdadeiros repertórios mitológicos: *Biblioteca* do Pseudo-Apolodoro, *Fábulas e astronômicas* de Higino, livro IV das *Histórias* de Diodoro, *Metamorfoses* de Antoninus Liberalis, coletânea dos *Mitógrafos do Vaticano*.<sup>4</sup>

Algumas informações dadas por Vernant merecem ser desdobradas. O historiador indica que o registro e a sistematização dos mitos começaram no século 5 a.C. Por sua vez, a era de Minos, que corresponde ao período do Labirinto de Creta,

<sup>1</sup> PLATÃO. *Eutidemo*. Tradução de Maura Iglesias. Rio de Janeiro: Edições Loyola, Editora PUC-Rio, 2011. p.89.

<sup>2</sup> SÓFOCLES. Apud DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.21.

<sup>3</sup> DETIENNE, Marcel. Op.cit. p.22.

<sup>4</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. pp.18,19.

compreende do século 30 a.C. ao 12 a.C. Logo, há uma diferença de, no mínimo, sete centenas de anos entre as partes constitutivas da narrativa e a época de compêndio desse mito.

Na reconstituição dos personagens mitológicos empreendida nos capítulos anteriores desta tese, apoiei-me em escritores gregos citados pelo francês, como Apolodoro, Higino e Diodoro, tanto quanto em autores clássicos de origem romana, como Ovídio e Virgílio. O que encaminha a outro aspecto importante tangenciado por Vernant: a mitologia grega, tal como a conhecemos, foi formulada em séculos de domínio da cidade de Atenas e posteriormente apropriada por Roma, mas o mito do labirinto é esteado em elementos que existiram na ilha de Creta. Há de se concluir, portanto, que se trata de uma história formulada pela perspectiva do estrangeiro. O mito do Labirinto de Creta não é oriundo de uma mitologia cretense, tampouco de uma mitologia da Civilização Minoica, a qual cultivava outros deuses e uma cosmogonia diversa dos helênicos.

O olhar do estrangeiro é o cerne da hipótese lançada pelo historiador alemão de arquitetura Jan Pieper (1944): o labirinto como metáfora para o surgimento da primeira cidade do ocidente.<sup>5</sup> No livro *Das Labyrinthische: über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur* [O labiríntico: sobre a ideia de Dissimulação (ou Ocultação), Enigma e Complexidade na História da Arquitetura], Pieper defende que a primeira cidade da Europa foi estabelecida exatamente na ilha de Creta há mais de três mil anos. Cnossos, essa primitiva aglomeração urbana, que arqueólogos acreditam ter sido moradia para cerca de 100 mil habitantes,<sup>6</sup> concentrava cretenses e marinheiros que navegavam pelo Mediterrâneo, fazendo as trocas e os negócios entre o Oriente Médio, o norte da África – em especial, o Egito – e o continente europeu. Até então, as atividades rurais eram majoritárias na Grécia continental. As primeiras urbes e palácios minoicos devem ter causado assombro e fascínio aos povos indo-europeus que ocupavam Ática<sup>7</sup> e a península do Peloponeso, ainda restritos a práticas pastoris, organizações coletivas tribais e vida seminômade no período pré-Homérico. Na interpretação de Jan Pieper, o mito do Labirinto de Creta indica que o advento da cidade na Europa antecede a formação da pólis.<sup>8</sup> Esses gregos da Idade de Bronze deparavam-se com coisas para eles inteiramente inéditas, como ruas lineares de pedras, casas de sólidas paredes, escadas sobre encostas e até mesmo sistemas de distribuição de água e recolhimento de esgoto com tubos em terracota – ou seja, um grande conjunto de escala inapreensível a um só olhar e de difícil representação (mapeamento), sendo, assim, “labiríntico”.

O misto de estranhamento e encantamento no primeiro encontro com uma cidade pelos gregos<sup>9</sup> pode não ser tão distinto do que hoje experimentamos ao visitar uma interessante metrópole ou um sedutor vilarejo – há milênios, seres humanos têm essa experiência urbana. A cidade é o lugar em contínuo movimento, complexo, diverso, de rotina variável, de futuro incontrolável, algo que pode parecer monstruoso, tal como o Minotauro. De acordo com essa leitura, a criatura híbrida seria a caracterização da essência indomável da aglomeração de homens e mulheres. Algo tão grandioso que teria algo de misterioso, quicá, divino, portanto, palco para figuras

---

<sup>5</sup> PIEPER, Jan. *Das Labyrinthische: über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur*. Braunschweig: Vieweg, 1987.

<sup>6</sup> NICOLAI, Olaf; WENZEL, Jan. *Four times through the labyrinth*. Zúrique: Spector Books, Leipzig & Rollo Press, 2012. p.37.

<sup>7</sup> A região grega onde a cidade de Atenas está localizada.

<sup>8</sup> A pólis era a cidade-estado da Grécia Antiga. Uma pólis era autossuficiente e autônoma, tendo um modelo político baseado na isonomia entre os cidadãos. Surgiram diversas pólis pela Grécia a partir do século 8 a.C. até seu declínio com o domínio dos romanos.

<sup>9</sup> NICOLAI, Olaf; WENZEL, Jan. Op.cit. pp.13,14,27,30.

míticas como Minos, Pasífae, Ariadne, Teseu. O fascínio pelas cosmopolitas cidades de Creta já aparecia em uma passagem da Odisseia, na qual Homero descreveu:

Há uma terra, Creta, no meio do mar vinoso,  
bela e fértil, banhada por correntes; nela há muitos  
homens, sem-fim, e noventa cidades.  
Todas falam outras línguas, mescladas; numa, aqueus,  
noutra, vero-cretenses enérgicos, noutra, cidônios,  
dórios triplo-tronco e pelasgos divinos.  
Entre elas há Cnossos, grande cidade, onde  
por nove anos reinava Minos, íntimo do grande Zeus<sup>10</sup>

Outra linha de estudos especulava que o labirinto foi um monumental projeto arquitetônico: o palácio de Cnossos. Este teria sido a maior das edificações pré-homéricas, composto por dezenas de aposentos em diferentes andares conectados por incontáveis metros de corredores e muitas escadas. O mais veemente defensor da teoria do labirinto como metáfora de um palácio foi o arqueólogo Arthur Evans, que, em 1900, afirmou: “Só pode haver pouquíssima dúvida sobre se esse enorme prédio, com seus corredores labirínticos e passagens tortuosas, sua miscelânea de pequenos cômodos, sua longa sucessão de compartimentos sem saída, for de fato o Labirinto de antiga tradição que forneceu uma habitação local para o Minotauro de horrenda fama.”<sup>11</sup> Sir Arthur Evans obteve a reputação de descobridor do suposto palácio do rei Minos, contudo ele foi apenas um entre vários que se empenharam numa corrida arqueológica no solo cretense. Ainda no final do século 19, historiadores, empresários e arqueólogos como o norte americano William James Stillman (1828-1901), o cretense Minos Kalokairinos (1843-1907), o francês Bernard Haussoullier (1853-1926) e o italiano Federico Halbherr (1857-1930) foram pioneiros no estabelecimento de sítios arqueológicos na ilha de Creta, numa busca pelo labirinto narrado desde a Antiguidade e por registros de uma civilização cujas informações eram escassas naqueles tempos. A título de exemplo, Kalokairinos e uma equipe de 22 trabalhadores fizeram escavações por três semanas de abril de 1879 na então localidade de Kephala,<sup>12</sup> o mesmo sítio que, décadas depois, Evans veio a explorar e decretar como palácio de Cnossos. Naquele final dos anos 70 do Oitocentos, Kalokairinos encontrou as ruínas do que identificou como “*le palais Royale du Roi Minos*”, isto é, o palácio real do Rei Minos, que seria composto por uma sala circular de doze metros de diâmetro com três assentos – ou tronos – para uma suposta Corte de Justiça, além de uma escavação na pedra de mil metros lineares, que, na imaginação do arqueólogo, seria o corredor por onde os atenienses passavam antes do sacrifício, portanto, parte de um labirinto subterrâneo.<sup>13</sup> Kalokairinos compartilhou sua descoberta com vários visitantes, tal como Stillman, que produziu um relatório em 1881 para o Instituto Arqueológico [dos Estados Unidos] da América, no qual comunicou o descobrimento em Cnossos de “vestígios de muros antigos. O que resta desses muros tem cerca de apenas dois metros de altura, e são de grande interesse, tendo sido construídos com enormes blocos de pedra áspera, gesso e arenito, e que a pequeníssima parte à vista mostra uma estreita passagem que me dá a impressão de uma entrada para a cidade.”<sup>14</sup> O norte-americano também listou a existência de recipientes de cerâmica para armazenamento de óleo e de gravações nas pedras com ícones de estrelas e machados de dupla lâmina. Stillman finalizou seu relatório assegurando que aquela

<sup>10</sup> HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.497.

<sup>11</sup> EVANS, Arthur. Apud MACGILLIVRAY, Joseph Alexander. *Minotauro: Sir Arthur Evans e a arqueologia de um mito*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.233.

<sup>12</sup> MACGILLIVRAY, Joseph Alexander. Op.cit. p.118.

<sup>13</sup> Ibidem. p.119.

<sup>14</sup> STILLMAN, William James. Apud MACGILLIVRAY, Joseph Alexander. Op.cit. p.121.

escavação – iniciada, porém interrompida – estaria revelando o Labirinto de Creta.<sup>15</sup> Em 1900, Arthur Evans beneficiou-se de uma condição político-econômica muito favorável para prosseguir as operações no sítio arqueológico de Cnossos: o britânico adquiriu a posse do terreno, tendo por trás um fundo de financiamento com participação de instituições governamentais, empresas privadas e mecenas do Reino Unido; também obtivera as licenças de trabalho e de retirada de itens milenares, pois a conjuntura local havia mudado com a emancipação da ilha, em 1898, após longo período de submissão ao Império Otomano, o que deu início aos quinze anos nos quais Creta foi um país independente e desejoso de registrar suas origens culturais escondidas sob seu solo. Evans conduziu uma equipe de trabalho que variava entre 80 e 150 integrantes<sup>16</sup> ao longo das duas primeiras décadas do século 20. O palácio escavado pelo explorador britânico tinha alguns pavimentos, muitas escadas, um grandioso pátio central,<sup>17</sup> no qual até hoje não se sabe ao certo as atividades que lá ocorriam, além de um sistema de drenagem da água, tubulação subterrânea e um recinto que Evans disse “parecer ser a sala de banho da mulher, e o trono isolado parece mostrar que era o da rainha – o banheiro de Ariadne.”<sup>18</sup> Tais textos do arqueólogo inglês demonstram que seu trabalho não se limitava a descrições científicas das construções e itens descobertos, mas continha muitas suposições heterodoxas e interpretações bastante livres – até porque, mesmo na mitologia, Ariadne nunca foi rainha de Creta, tampouco habitava o interior do labirinto. Na edificação imersa no terreno, a tropa de Evans desenterrou diversas urnas e vasos de cerâmica com diferentes formatos e padrões decorativos, estatuetas femininas de devoção religiosa, afrescos e baixos-relevos nas paredes, joias de metal, centenas de tabletas de argila cujas inscrições indicavam contagens de animais como ovelhas de pastores, de grãos e de frutas,<sup>19</sup> além de uma cadeira talhada na pedra, que Arthur Evans chamou de “Trono de Minos”,<sup>20</sup> e alegava ser o mais antigo trono da Europa. Diferentes estudiosos defenderam a hipótese de que Minos não era o nome de uma única pessoa, mas o título da principal posição monárquica cretense, tal como eram Faraó, no Egito, e César, na Roma Imperial.<sup>21</sup> Fato é que, com a descoberta desses artefatos com estética e ícones muito diferentes daqueles antes encontrados na Grécia continental e em outras ilhas do mar Egeu, o inglês anunciou amplamente em meios acadêmicos e para a grande imprensa que uma sociedade pré-histórica ali se revelava: assim, Evans cunhou a designação Civilização Minoica.<sup>22</sup>

Nas paredes dos aposentos e dos corredores do palácio desenterrado, a equipe de Arthur Evans deparou-se com esculturas e pinturas retratando touros, uma padronagem composta por meândricas linhas e, sobretudo, uma profusão de representações simbólicas do machado de dupla lâmina, que parecia consistir numa espécie de emblema da realeza ou da própria sociedade.<sup>23</sup> O nome grego de tal objeto é a palavra-chave para uma convincente hipótese a respeito da origem etimológica da nomenclatura “labirinto”: o machado de lâmina dupla era conhecido como *lábrys* (λάβρυς no alfabeto grego e aportuguesado como lábris), terminologia da qual provavelmente derivou a palavra *labyrinthos* (λαβύρινθος).<sup>24</sup>

Da etimologia emanava outra alternativa, recorrente em dicionários até o século 19, mas atualmente muito contestada: em línguas pré-helênicas, o vocábulo *laura*

<sup>15</sup> MACGILLIVRAY, Joseph Alexander. Op.cit. pp.122,123.

<sup>16</sup> MATTHEWS, W.M. *Mazes & Labyrinths: their history & development*. Nova York: Dover Publications, 1970. p.29.

<sup>17</sup> *Ibidem*. p.31.

<sup>18</sup> EVANS, Arthur. Apud MACGILLIVRAY, Joseph Alexander. Op.cit. p.220.

<sup>19</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.30.

<sup>20</sup> MACGILLIVRAY, Joseph Alexander. Op.cit. pp.221,235.

<sup>21</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.21.

<sup>22</sup> *Ibidem*. p.30.

<sup>23</sup> *Ibidem*. pp.31,32.

<sup>24</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. pp.32,175. NICOLAI, Olaf; WENZEL, Jan. Op.cit. pp.14,17,48.

significaria pedra ou pedra extraída.<sup>25</sup> Tal suposta procedência teria sido uma das motivações para a interpretação do Labirinto de Creta como uma caverna natural ou uma edificação subterrânea feita a partir da remoção de rochas e terra. Em alguma medida, essa suposição era fortalecida a cada sucessiva descoberta de oferendas votivas a divindades pagãs anteriores à mitologia grega nas imensas grutas de Creta: um notório episódio foi o saque à dita Caverna de Zeus, sob o monte Ida, em 1884, em que se recolheram estatuetas, armaduras e armas que guerreiros antigos haviam deixado naquela grande cavidade natural em adoração e prece aos deuses da luta nas crenças arcaicas.<sup>26</sup> A conjectura do labirinto como gruta natural ou produto da extração de rochas pelos antigos foi hegemônica durante os séculos nos quais a ilha de Creta esteve sob domínio colonial da Sereníssima República de Veneza (mais especificamente, de 1204 a 1669): diferentes mapas foram produzidos por venezianos indicando presumidos endereços do labirinto; viagens oficiais com magistrados e diplomatas eram feitas até essas cavernas cretenses com meândricas e escuras galerias; no concerto das nações europeias do fim do medievo à Renascença, o extinto país gabava-se da posse da mítica estrutura dedálea da Antiguidade – todos esses aspectos são esmiuçados no capítulo “Veneza conduz o mito do labirinto à Idade Moderna”.

Plínio, o Velho (23 d.C.-79 d.C.), dedicou aos labirintos o 19º capítulo do 36º livro de seu enciclopédico compêndio *Naturalis Historia* [História Natural].<sup>27</sup> A primeira frase escrita pelo romano a respeito foi: “Devemos falar também dos Labirintos, a mais portentosa das obras humanas, a qual não tinha, como se poderia supor, propósitos quiméricos.”<sup>28</sup> Plínio descreve quatro labirintos: segundo ele, o mais antigo teria sido erguido no Egito, o segundo seria o cretense, o terceiro estaria na ilha grega de Lemnos, e o quarto fora edificado pelos etruscos na Península Itálica. Portanto, o naturalista latino contesta que Dédalo seja o inventor do labirinto como arquétipo arquitetônico. Segundo Plínio, o labirinto egípcio ainda existia em seu tempo, tendo sido construído ao longo de doze reinados, cerca de 3600 anos antes de Cristo – para transmitir tal informação, citou o historiador e geógrafo grego Heródoto (ca.484 a.C.-ca.425 a.C.). Localizava-se no distrito administrativo do Antigo Egito denominado em latim como *Heracleopolite*, porém sua população abominava tal construção. A escala do labirinto egípcio era mais urbana que arquitetônica: de tão imenso, era dividido em trinta regiões, cada qual com seu respectivo nome e palácio. Tais residências reais eram tão peculiares, que, quando seus portões se abriam, emanavam sons penetrantes que reverberavam por dentro dos suntuosos edifícios que só podiam ser percorridos sob a total escuridão. O labirinto do Egito teria passagens escavadas que conduziriam a outros palácios subterrâneos. Na pormenorizada descrição de Plínio, o labirinto continha dentro de si vários templos e santuários dedicados aos deuses egípcios, muitas pirâmides de 40 metros de altura, quarenta estátuas da divindade em forma de grifo chamada Nêmesis, efígies de monstros horríveis, esculturas de reis, além de salas de banquetes ao topo de subidas íngremes e pórticos dos quais se desciam noventa degraus. Para aqueles que se aventurariam a uma visita, Plínio alertava: “Cansados à

<sup>25</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.175. NICOLAI, Olaf; WENZEL, Jan. Op.cit. pp.15,44.

<sup>26</sup> MACGILLIVRAY, Joseph Alexander. Op.cit. p.150.

<sup>27</sup> O capítulo XIX do livro XXXVI da *História Natural* de Plínio, o Velho, foi consultado no original em latim (site da Universidade de Chicago) e em uma tradução para a língua inglesa (site da Universidade de Tufts). Disponíveis em: [https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny\\_the\\_Elder/36\\*.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/36*.html) e <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D36%3Achapter%3D19#note1>. Acesso em 7 de novembro de 2023.

<sup>28</sup> PLÍNIO. *História Natural*. Livro XXXVI. Capítulo XIX. Roma, 77-79 d.C. [Tradução livre do autor] “Dicamus et labyrinthos, vel portentosissimum humani inpendii opus, sed non, ut existimari potest, falsum.” [Latim]. “We must speak also of the Labyrinths, the most stupendous works, perhaps, on which mankind has expended its labours; and not for chimerical purposes, merely, as might possibly be supposed.” [Inglês]

medida que avançam, erram inexplicavelmente nos caminhos.”<sup>29</sup> Edificado em mármore e com colunas e teto de outras pedras, o labirinto egípcio teria sido tão sólido que a entropia do tempo ou as revoltas do povo haviam sido incapazes até então de destruí-lo.

O grego Dédalo foi rebaixado pelo romano Plínio: para este autor, o labirinto cretense seria fruto do intercâmbio entre mercadores e arquitetos do Mediterrâneo Oriental, tendo a mítica edificação de Creta sido feita a partir do modelo egípcio, reproduzindo as passagens tortuosas e a sinuosidade das galerias. Há mais uma adversativa em *História Natural*: o labirinto cretense teria tido apenas um centésimo do tamanho do meândrico complexo do Egito. Para o naturalista, até o labirinto da ilha de Lemnos, com suas 150 colunas, teria sido mais imponente que a obra de Dédalo.

O quarto labirinto mencionado por Plínio era o mausoléu do rei etrusco Lars Porsena sob a antiga cidade de Clúsio. No século 5 a.C., o vaidoso monarca teria ordenado a construção do monumento onde seria sepultado. As dimensões imoderadas de sua encomenda esgotaram os recursos de seu reino. A faustuosa tumba teria um embasamento de planta quadrada com trezentos pés de lado e cinquenta de altura. Acima desse promontório existiriam cinco pirâmides, uma em cada canto e a quinta bem no meio, cada qual com 75 pés de comprimento lateral da base e 115 metros de altura. Nos topos das pirâmides estariam pousados globos de bronze que girariam ao sabor do vento e moveriam as correntes e sinos acoplados à esfera. O labirinto em si seria composto pelos túneis subterrâneos dessa pomposa obra arquitetônica etrusca e, tal como um fio de Ariadne, “se alguém entrasse sem um pedaço de linha, nunca conseguiria encontrar a saída”,<sup>30</sup> afirmou o autor romano. Do mausoléu etrusco de Lars Porsena, nenhum vestígio físico restara quando *Naturalis Historia* foi escrito. Plínio, o Velho, acreditava na existência da obra arquitetônica de Dédalo – e a menosprezava –, entretanto o romano afirmou peremptoriamente em sua enciclopédia que o Labirinto de Creta já não mais existia.

Há também os que acreditam na conversão do labirinto em um ritual, mais especificamente, numa dança. Tal possibilidade baseia-se em uma passagem da vida de Teseu descrita por Plutarco:

Deixando Creta, Teseu rumou até Delos. Aí, depois de oferecer sacrifícios ao deus e lhe dedicar a estátua de Afrodite que Ariadne lhe havia oferecido, executou com os jovens uma dança que, ao que se diz, os habitantes de Delos ainda hoje praticam. Ela imita, pelas suas figuras, as voltas e reviravoltas do Labirinto, num ritmo marcado por movimentos circulares alternados. Este tipo de dança é conhecido, entre os Délcios, pelo nome de “grua”, como atesta Dicearco. Teseu executou-a à volta do Quératon, altar formado por cornos de toda a espécie, provenientes do lado esquerdo da cabeça dos animais.<sup>31</sup>

A dança ainda praticada pelos moradores da ilha de Delos, na virada dos séculos 1 e 2 d.C., quando Plutarco escrevia suas obras biográficas, é conhecida pelo nome de *Geranos*.<sup>32</sup> Há de se atentar que a coreografia sucede o ato de oferta aos deuses pelo herói ateniense de sua última lembrança material – uma estatueta votiva de madeira verossimilhante ao corpo humano<sup>33</sup> – da princesa cretense. Vale recordar a pista de dança projetada por Dédalo a fim de agradar Ariadne, que Homero transformou em

<sup>29</sup> Idem. [Tradução livre do autor] “fessi iam eundo perveniunt ad viarum illum inexplicabilem errorem.” [Latim]. “Fatigued with wandering to and fro, the visitor is sure to arrive at some inextricable crossing or other of the galleries.” [Inglês]

<sup>30</sup> Idem. [Tradução livre do autor] “si quis introierit sine glomere lini, exitum invenire nequeat.” [Latim]. “if any one entered without a clew of thread, he could never find his way out.” [Inglês]

<sup>31</sup> PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Teseu e Romulo*. Tradução de Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008. p.66.

<sup>32</sup> DAMISCH, Hubert. A dança de Teseu. Tradução de Claudia Afonso. *Revista Ars*. V.21. N.47. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2023. p.372.

<sup>33</sup> Ibidem. pp.372,373.

versos na *Ilíada*.<sup>34</sup> Talvez o herdeiro ao trono de Atenas lá teria participado de um baile antes do adentrar o labirinto. O filósofo francês Hubert Damisch, no artigo “A dança de Teseu”, elaborou uma interessante conclusão a respeito: *Geranos* “recolocava simbolicamente o vencedor do Minotauro junto ao convívio do monstro e lhe ordenava celebrar o Labirinto por meio da metáfora de uma dança em todos os sentidos parecida com a que ele havia visto sendo encenada em Cnossos, em um baixo-relevo executado pelo mesmo Dédalo para Ariadne, do qual Homero nos deixou a descrição precisa.”<sup>35</sup> Assim, uma memória pessoal do confronto com a criatura híbrida teria sido convertida em uma festiva cerimônia ritualística. Damisch prosseguiu a respeito da coreografia: “não reproduzia o caminho do herói, mas, antes, reproduzia o próprio Labirinto, através das voltas de uma dança que colocava em movimento todos os membros dos corpos, levando-os a uma corrida cuja única finalidade era a do entorpecimento ou da leve embriaguez que se apoderava dos dançarinos entregues aos seus rodopios.”<sup>36</sup> De acordo com esse argumento, os helênicos da Idade de Bronze não teriam retratado o labirinto como um desenho inerte, mas sim como um bailado efêmero, no qual pessoas cerram os braços entre si de modo a formar uma corrente humana. Em melhores termos, esses dançarinos entrelaçariam seus corpos em movimento de modo a perfilarem tal como o fio presenteado por Ariadne. O historiador de arquitetura Alberto Pérez-Gómez foi assertivo a respeito da correspondência: “Em tempos arcaicos, a dança *era* a arquitetura. O espaço da arquitetura era o espaço do ritual e não uma entidade geométrica objetiva. A conexão entre a ideia do labirinto e a dança ritualística foi posteriormente enfatizada no mito.”<sup>37</sup>

É interessante notar que existem somente duas alusões ao Labirinto de Creta na *Eneida* de Virgílio e uma delas associa a obra-prima de Dédalo a uma prática recreativa da Roma Antiga: o *Ludus Troiae*, ou o Jogo de Troia, que consistia em uma espécie de torneio no qual os participantes faziam exercícios equestres que demandavam grande perícia. Ou seja, não era uma dança propriamente dita, mas uma atividade que também envolvia movimento de pessoas – e animais. As exatas palavras do poeta romano foram: “Assim, outrora, na soberba Creta, o Labirinto, dizem, oferecia entre paredes cegas, seu caminho entrelaçado, e o artifício ambíguo de seus mil desvios, onde o extraviado não podia corrigir o erro voltando para trás: assim os filhos dos teucros cruzam seus trajetos a galope e confundem no jogo as fugas e as batalhas, semelhantes aos delfins, que, nadando, cortam os mares dos Carpatos ou da Líbia e brincam entre as ondas.”<sup>38</sup>

Na filosofia, na arqueologia, na história das cidades, percebe-se aqui que muitos autores elaboraram hipóteses e versões para o Labirinto de Creta. Estudiosos em diferentes áreas do conhecimento seguem se perguntando se o labirinto existiu ou não. Continuam indagando: qual teria sido a conformação original do que veio a ser chamado como labirinto? Outros prosseguirão arguindo uma questão paralela: por quais motivos os helênicos formularam e transmitiam esse mito? Neste momento do capítulo já é possível atestar que o Labirinto de Creta não é uma narrativa pacificada. Tudo que provém da mitologia não pode se corporificar em algo uníssono, homogêneo, inequívoco e imutável. Tampouco encontra ou encontrará sua estabilidade. Não haverá condição final e definitiva a meândrica concepção de Dédalo. Não há a verdade absoluta a respeito do labirinto cretense. Ninguém conseguirá fazer o estudo definitivo

<sup>34</sup> HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp.435,436.

<sup>35</sup> DAMISCH, Hubert. Op.cit. p.373.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. The myth of Daedalus. *AA Files*. N.10. Londres: Architectural Association School of Architecture, outono 1985. p. 52. [Tradução livre do autor] “In archaic times, the dance *was* the architecture. The space of architecture was the space of ritual and not an objective, geometrical entity. The connection between the idea of the labyrinth and the ritual dance was further emphasized in the myth.”

<sup>38</sup> VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1974]. p.154.

acerca da dedálea estrutura. A cada ocasião que o mito é contado, o Labirinto de Creta se reconfigura. E isto seguirá ocorrendo perpetuamente. Afinal, é um mito vivo.

Na última centena de anos, a literatura proporcionou interpretações novas e insuspeitas acerca dos personagens da mitologia grega que envolvem o labirinto cretense. Incontáveis escritores se debruçaram em tal desafio. Começo pelo escritor cretense Níkos Kazantzákis (1883-1947), que, em 1949, escreveu uma tragédia grega em três atos intitulada *Curos (Teseu)* [Κούρος ή Θησέας].<sup>39</sup> Nessa narrativa ímpar, o Minotauro era uma divindade que habitava as “entranhas da terra”<sup>40</sup> e mantinha aquela sociedade minoica unida com seu forte mugido a impor o temor sobre o povo de Creta. Esta versão do ente híbrido não descendia de Pasífae, mas era fruto de um esforço épico do rei Minos: o monarca pegara um touro, que para os primitivos cretenses correspondia a um deus, e empenhara-se em convertê-lo em um ser divino semelhante a si. Isto é, objetivou conferir uma feição humana à criatura sacra e bestial. No entanto, o soberano não tivera energia suficiente para concluir sua obra: transfigurara pés e pernas, mãos e braços, ventre e torso, mas a cabeça permaneceu bovina e com chifres. Portanto, na interpretação de Kazantzákis, o Minotauro seria o estágio intermediário da transição do zoomorfismo – o culto religioso a formas animais – ao antropomorfismo – as divindades com corpos e atributos comportamentais humanos.

O cretense Kazantzákis, que nascera com a ilha sob o jugo otomano e falecera com sua terra como parte da Grécia moderna, discerniu claramente o povo de Creta e os nativos de Atenas em seu texto. Os antigos cretenses foram descritos como homens morenos de cintura delgada, cabelos negros e anelados.<sup>41</sup> As mulheres de Creta teriam suas bocas pintadas, enfeitavam-se com ornamentos dourados, usavam aprazíveis perfumes e, nas palavras de Teseu, eram “hábeis artífices de múltiplos conhecimentos, que ensinarão nossas mulheres [as atenienses] a se vestirem e despirem, beijarem e conversarem!”<sup>42</sup> Todos os cretenses eram vistos como “fidalgos requintados”<sup>43</sup> com livre acesso a palácios e jardins. Por sua vez, as pessoas de Atenas foram retratadas como pobres e iletradas, porém com vigor. Seriam jovens pastores (isto é, nômades) de cabelos loiros e olhos azuis.<sup>44</sup> Teseu caracterizou a si mesmo e sua gente como bárbaros,<sup>45</sup> prossequindo: “Minha terra é agreste, seca, cheia de pedras, não te convém. Somos rústicos, vestimos peles de carneiro, dormimos no chão, comemos com as mãos.”<sup>46</sup>

Em *Curos (Teseu)*, Ariadne não se deixava reprimir sob um papel de mulher submissa. A audaz princesa era uma habilidosa praticante de taurocatapsia.<sup>47</sup> Demonstrou seu brio logo no instante em que foi apresentada a Teseu: “Não cais por terra para me reverenciar? Sou a filha primogênita de Minos, a jovem que luta com touros, filha de Pasífae amada por um deus e irmã do antropófago deus Minotauro: sou a princesa Ariadne! (Silêncio.) Como ousas ainda erguer a cabeça e pousar teus olhos sobre o meu rosto? Inclina a cabeça, abaixa os olhos! Quem és?”<sup>48</sup> Ela recebera a missão de seu pai, o rei Minos, de seduzir e conquistar o amor do nobre visitante. O que sucede não são flertes e galanteios, mas uma intensa altercação. A postura de Ariadne é altiva e confiante: ela afronta ao verbalizar os desejos carnis de Teseu e

---

<sup>39</sup> KAZANTZAKIS, Níkos. *Curos (Teseu)*. Tradução de Silvia Ricardino. São Paulo, 2020. No prelo. Disponível em: <https://it.scribd.com/document/463427093/KAZANTZAKIS-KUROS-TESEU-TRADUCAO-pdf>. Acesso em 20 de novembro de 2023.

<sup>40</sup> Ibidem. p.4.

<sup>41</sup> Ibidem. pp.4,17,25.

<sup>42</sup> Ibidem. p.26.

<sup>43</sup> Ibidem. p.8.

<sup>44</sup> Ibidem. pp.10,16,31.

<sup>45</sup> Ibidem. p.7.

<sup>46</sup> Ibidem. p.11.

<sup>47</sup> Ibidem. p.5.

<sup>48</sup> Ibidem. p.7.

preenunciar suas aspirações mais íntimas, como raptá-la e retornar com velas negras no navio para precipitar a morte do rei Egeu e a sucessão ao trono ateniense. O que mais impressiona nesta Ariadne é o atributo dela própria ser o fio a conduzir por meio do labirinto: “Esse novelo é o meu cérebro, não creias em fábulas, é o meu cérebro, Teseu. Eu o desenrolo e encontro o caminho”<sup>49</sup> – afirmou a princesa.

Kazantzákis seguramente tinha grande apreço pela figura de Minos e pelo que ele representava: o rei cretense é retratado como um sábio ancião, que, a cada nove anos, subia solitariamente aos cumes das montanhas de Creta para conversar com os deuses, lá decidindo conjuntamente como governar seu povo e formular suas leis, as quais eram registradas em tábuas de argila tão logo a majestade retornava ao seu palácio. Teseu tinha um imenso respeito por Minos, que, em alguma medida, era recíproco: em uma significativa reviravolta com relação ao mito original, nessa peça do século 20, o rei de Creta percebe que o herói ateniense era a pessoa colocada pelo destino para concluir sua principal obra – a conversão do corpo taurino da divindade cretense em uma figura humana – e, portanto, o soberano vê o jovem estrangeiro como seu herdeiro. E o herói ateniense passa a enxergar o velho monarca como pai.

A partir de então, Minos orienta Teseu sobre o que fazer no momento do encontro com o Minotauro. O ato inicial seria inclinar-se e saudar o deus cretense. Em seguida, três opções se apresentariam. A primeira seria assassinar a criatura, mas, de pronto, o rei reprova tal alternativa, demonstrando que ela nada solucionaria: “Juventude desmiolada”, afirmou Minos, “Supões, infeliz de ti, que o assassino, no instante em que mata, não é morto também?!”<sup>50</sup> Outra possibilidade de Teseu seria morrer. Por fim, apresentou a melhor saída:

MINOS – Existe ainda um terceiro caminho, muito estreito e difícil.

TESEU – Não matar e não ser morto?

MINOS – Sim, não matar e não ser morto. E vencer.<sup>51</sup>

A versão do mito apresentada Níkos Kazantzákis é uma franca apologia à diplomacia, bem própria ao período em que o texto foi redigido: os anos após a Segunda Guerra Mundial, no quais novas instituições internacionais eram fundadas no desejo de estabelecer uma harmonia pacífica entre as nações. Na sequência da fábula, Minos abre a Teseu a porta do labirinto com as chaves que guardava consigo e ordena sua filha Ariadne a tomar o ateniense pela mão e guiá-lo pelo interior do dédalo.

Durante o período em que os príncipes de Atenas e Creta estiveram perante o Minotauro, as colunas e os muros do palácio cretense racharam com o terremoto oriundo dos acontecimentos que se sucediam no labirinto subterrâneo. Com o desmantelamento de portas e janelas da residência real, aqueles jovens atenienses, que foram conduzidos à ilha para serem sacrificados, passaram a brincar imaturamente com máscaras de touro pelos aposentos arruinados.

Momentos após, Teseu e Ariadne saem do labirinto e o ateniense, exausto, afirma: “Eu não o venci, não blasfemes. Tu não estavas lá? Não viste? Nós não lutamos, nós nos abraçamos.”<sup>52</sup> Seguiu explicando confusamente e viu-se sem vocabulário para discorrer sobre o que havia sucedido no labirinto. Porém, a Teseu também faltava o verbo para, em uma passagem semelhante à primeira metamorfose de Fausto de Goethe (1749-1832), elaborar o campo de possibilidades do novo mundo que se preenciava: “Bárbaro eu entrei no retorcido suplício do Grande Lutador e saí... Não sei como dizer... Preciso criar palavras novas, Ariadne, que abarquem a nova esperança

---

<sup>49</sup> Ibidem. p.14.

<sup>50</sup> Ibidem. p.18.

<sup>51</sup> Ibidem. p.19.

<sup>52</sup> Ibidem. p.24.

e a nova virtude do ser humano.”<sup>53</sup> Após a sequência de falas desencontradas do herói ateniense, a princesa cretense descreveu o clímax da narrativa mitológica a seu pai:

Ao se avistarem, os dois agarraram-se furiosos, bufavam, mordiam, bramiam e por um momento notei, graças ao brilho lançado pelas alvas dos olhos, que haviam brotado grandes chifres retorcidos também da loura cabeça de Teseu! Mas, enquanto lutavam e bramiam, subitamente ouvi um profundo suspiro, muito terno e cheio de compadecimento... Tomei coragem, peguei a flauta e comecei a tocar a melodia mágica que acalma os touros. E o combate pouco a pouco se abrandou, os dois suspiravam docemente e, por um momento me pareceu que começaram a chorar... Logo ambos jaziam, um ao lado do outro, e se acariciavam, sussurravam, riam e choravam... Eu não via mais, na escuridão, chifres e bocas de touro: eram duas luminosas faces humanas que refulgiam, alegres, dentro da gruta selvagem. E creio que, devido à grande alegria, não sabiam o que diziam... Murmuravam, arrulhavam e deliravam...<sup>54</sup>

Kazantzákis é um dos autores mais minuciosos no relato do ápice da história, isto é, do que ocorrera no centro do labirinto. O escritor cretense cita a batalha de início, cuja violência transformava o próprio Teseu em touro. Mais uma vez, o autor atribui ao espírito da mulher – a astuta Ariadne – o encontro do caminho para solucionar a situação: por meio da música, o agressivo duelo converte-se em confraternização emotiva. A proximidade física deixa de ser geratriz de ferimentos para se tornar um manancial de afeto. Quando o Minotauro e Teseu alcançaram uma silenciosa cumplicidade, a face bovina caiu, revelando uma fisionomia idêntica à do ateniense. O touro transfigurara-se em homem. O rei Minos compreendeu que sua obra estava completa e declara Teseu o príncipe de Creta.<sup>55</sup> A aclamação é interrompida porque, embora Minos também tivesse concedido a mão da filha ao ateniense, Teseu rejeitou levar Ariadne consigo na embarcação que zarparia da ilha. A recusa ao matrimônio é justificada em nome do deus de Atenas: com tal gesto, Kazantzákis marca o fim da era dos ídolos minoicos e o início das divindades helênicas do Olimpo. O velho e o novo mundo não podiam enlaçar-se: um precisava deixar de existir para que o outro florescesse.

Rejeitada, Ariadne reclama o poder de Creta para si, esforça-se em voz alta para reafirmar que a ilha seguia sendo a grande potência do mar Mediterrâneo, e pede ao pai que ordene a morte de Teseu. O rei Minos, contudo, sabe que não há salvação e, quando tenta agir para protelar o fim de seu reino, assiste à queda de um raio e o desabamento da porta do labirinto: do escuro corredor saiu aquele que havia sido o Minotauro e agora tinha o rosto igual ao de Teseu. O velho soberano cretense percebeu que se tratava de um momento solene e sagrado: o parto de Curoso, o “Libertador”.

ARIADNE – Quem é?

MINOS – O Libertador: cala-te!

ARIADNE – E o que ele segura na mão? Não consigo distinguir.

MINOS – Segura a máscara do touro. Foi libertado. Agora foi libertado por inteiro, dos pés ao alto da cabeça.

TESEU – Companheiro, bem-vindo!

ARIADNE – Estamos perdidos, pai. Ele está estendendo o braço direito, como para tomar posse do mundo!

MINOS – Ele está tomando posse do mundo, filha.

ARIADNE – Oh, jogou por terra a máscara do touro, com desdém!

MINOS – Foi libertado, desafogou-se. Agora caminhará na luz. Afasto-me para que ele passe.

---

<sup>53</sup> Ibidem. p.26.

<sup>54</sup> Ibidem. pp.27-28.

<sup>55</sup> Ibidem. p.28.

ARIADNE – Virou-se, viu-nos e sorriu! Está acelerando o passo, está chegando!  
MINOS – Curva-te para reverenciá-lo, filha!<sup>56</sup>

Níkos Kazantzákis, em sua fictícia tragédia de três atos, modifica certas características dos personagens mitológicos e altera alguns acontecimentos da trama, porém o faz para reafirmar algo contido na essência helênica do mito: o que na Antiguidade se declamava como a passagem dos poderes terrenos e divinos de Creta para Atenas. E o que hoje podemos compreender como a transferência do domínio político, econômico, cultural, filosófico e religioso da grande ilha do Mediterrâneo para a área continental da Europa.

No livro *No palácio do rei Minos*,<sup>57</sup> publicado postumamente em 1981, Kazantzákis foi menos intervencionista com relação ao mito e mais didático, pois tinha crianças e adolescentes como público-alvo. Nesse romance, Creta é inicialmente retratada como uma ilha riquíssima com seu colorido e decorado palácio de Cnossos, onde ocorriam feéricas festas. Atenas era apenas uma aldeia submissa aos cretenses. O Minotauro era um monstro esverdeado e doentio. Teseu teria seu amor disputado pelas irmãs Ariadne e Fedra. Ícaro aparece como um aventureiro buscando sair do palácio. E, ao fim, o herói ateniense matou a criatura e incendiou Cnossos, assim inserindo uma moral da história aos jovens: tal cidade representaria, segundo Kazantzákis, uma civilização excessivamente luxuosa e hedonista, o que a levaria à corrupção, decadência, e estava pronta a ruir.

O público infante-juvenil brasileiro teve sua transposição da mitologia grega com o apoio dos personagens do *Sítio do Picapau Amarelo* no livro *O Minotauro*<sup>58</sup> (1939), de Monteiro Lobato (1882-1948). Nessa versão, tia Nastácia havia sido raptada pelo Minotauro enquanto assava faisões na grande festa de casamento de Branca de Neve com o príncipe Codadade. O “homem gigante com cabeça de touro”<sup>59</sup> levou-a para o Labirinto de Creta e deixou-a na cozinha – de todas as variantes do labirinto analisadas nesta tese, a de Monteiro Lobato é a única com uma cozinha. Tia Nastácia estava aterrorizada com a possibilidade de ser devorada. No ambiente no qual fora aprisionada, viu um fogão e muita farinha e resolveu fazer bolinhos para passar o tempo. Eis o relato da cozinheira:

De repente, quem vinha entrando? O monstro! A fome apertou e ele vinha vindo, lambendo os beiços. “Minha hora chegou”, pensei comigo e caí no chão de joelhos, rezando para Nossa Senhora. Mas aconteceu um milagre. O monstro viu a peneira com os bolinhos e tirou um. Provou. Ah, que cara ele fez! Aqueles olhos de coisa-ruim brilharam. Pegou outro, e outro e outro, e comeu a peneirada inteira. Depois apontou para o fogão num gesto que entendi que era pra fazer mais. E desde esse dia não parei um instante de fazer bolinhos. O apetite desse homem-boi não tem fim.<sup>60</sup>

O Minotauro brasileiro era o “monstro”, o “coisa-ruim”, o “homem-boi”. Esta criatura engordou muito por empanturrar-se dos bolinhos de tia Nastácia. Tanto que nem mais conseguiu sair de seu trono – para o autor paulista, o ser híbrido tinha um trono no labirinto. O Minotauro, para Monteiro Lobato, de tão obeso “acabou completamente manso. Esqueceu até a mania de comer gente.”

Tia Nastácia, por sua vez, foi resgatada por Emília, Pedrinho e o Visconde de Sabugosa, que viajaram no tempo por diferentes séculos da Antiguidade à sua procura. Ao chegarem à ilha de Creta, descobriram o labirinto descrito pelo autor como “um

<sup>56</sup> Ibidem. p.34.

<sup>57</sup> KAZANTZAKIS, Níkos. *No palácio do rei Minos*. São Paulo: editora Marco Zero, 1986.

<sup>58</sup> LOBATO, Monteiro. *O Minotauro*. São Paulo: Editora Globo, 2017.

<sup>59</sup> Ibidem. p.138.

<sup>60</sup> Idem.

palácio imenso, com mil corredores dispostos de tal maneira que quem entrava nunca mais conseguia sair – e acabava devorado pelo monstro.”<sup>61</sup> A boneca Emília levava consigo três carretéis. Quando eles estavam ficando sem linha para demarcar o caminho, sentiram um cheiro familiar: emanava do tacho de fritura de bolinhos da tia Anastácia. O último fio de Ariadne de Monteiro Lobato era o delicioso aroma da comida da cozinheira do *Sítio do Picapau Amarelo*. Entre as alternativas de fios de Ariadne fabuladas na literatura infantil, igualmente célebres são as migalhas de pão que *João e Maria* (1812), dos irmãos Grimm, jogam pelo chão da floresta para demarcar o caminho para a casa.<sup>62</sup>

O escritor argentino Júlio Cortázar (1914-1984), na peça teatral *Os reis* (1949),<sup>63</sup> promove a inversão das personalidades das figuras envolvida no mito. Não são modificadas as ações capitais da narrativa milenar, tampouco o desfecho de cada um dos envolvidos, mas as índoles e as aspirações de protagonistas e coadjuvantes tornaram-se mais complexas pelo autor latino-americano.

O rei Minos define o Minotauro como a “tortura de minhas noites”.<sup>64</sup> O monarca cretense inverte os papéis de quem se sente livre e de quem se julga encarcerado, quando afirma: “eu tinha que encerrá-lo. Sou seu prisioneiro, a ti [Teseu] posso dizer isto. Ele se deixou levar tão docilmente! Naquela manhã soube que ia rumo a uma espantosa liberdade, enquanto Cnossos me transformava nesta dura cela.”<sup>65</sup> E a majestade de Creta prossegue: “Parecia tão difícil ocultá-lo para sempre. Como vês, todos os artifícios de Dédalo se voltam horripelantemente contra mim.”<sup>66</sup> Eis um momento de concordância entre Cortázar e Kazantzákis a respeito das consequências do homicídio: quando Teseu aparece em *Os reis* e se dispõe a matar o Minotauro, tanto ele quanto Minos percebem que o sentido de prisão não se extinguiria com o assassinato da criatura.

Teseu – Mas o problema persiste; sua morte me faz senhor de um cárcere. Se não voltar, como saberão em Atenas que matei o Minotauro ilustre?

Minos – Tinhas que matá-lo?

Teseu – Sim, pelo mesmo motivo que tu tinhas que encerrá-lo.<sup>67</sup>

A peça teatral intitula-se *Os reis* porque Teseu, mesmo ainda não entronizado, já se sentia como um soberano e, quando se encontram, Minos o tratava como tal. Isso fica claro na confiante fala do jovem ateniense: “Além do mais, sou rei. Egeu já está morto para mim. Atenas rapidamente encontrará o seu amo. Ao rei podes perguntar mais do que a Teseu. De súbito descubro em mim uma perigosa facilidade para encontrar palavras. O pior é que gosto de tecê-las.”<sup>68</sup> Teseu trata seu pai e seus súditos com uma certa soberba, muito distante da atitude clássica de um herói. Na versão de Cortázar, não é Ariadne que se apaixona pelo herdeiro ao trono ateniense, mas ele que já vem de sua cidade interessado pela bela jovem, com uma atração tão carnal quanto composta por interesses políticos: “Em Atenas me falaram de Ariadne. Desejei-a como o vento de popa e o perfil familiar das ilhas. Ela é o vértice que une nossas linhas reais”,<sup>69</sup> disse Teseu a Minos.

A princesa Ariadne, nesta versão literária, demonstra afeto pelo Minotauro, a quem trata sempre com a palavra irmão, mesmo quando trava um diálogo ríspido com seu pai:

---

<sup>61</sup> Ibidem. p.136.

<sup>62</sup> GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *João e Maria*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>63</sup> CORTÁZAR, Julio. *Os reis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

<sup>64</sup> Ibidem. p.19.

<sup>65</sup> Ibidem. p.41.

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> Ibidem. p.37.

<sup>68</sup> Ibidem. p.40.

<sup>69</sup> Ibidem. p.35.

Ariadne – Por que tens medo dele? É meu irmão.  
Minos – Um monstro não tem irmãos.  
Ariadne – Ambos nos modelamos no seio de Pasífae. Ambos fizemos gritar e se esvaír para lançar-nos à terra.  
Minos – As mães não contam. Tudo está no germe quente que as elege e as usa. Tu és filha de um rei, Ariadne, a muito temida, Ariadne, a pomba de ouro. Ele não é nosso, um artifício. Sabes de quem é irmão? Do labirinto. De seu próprio cárcere. Ó caracol horrendo!<sup>70</sup>

Não sem antes apontar a misoginia com que este Minos trata as mulheres e o rótulo de bastardo imposto pelo rei ao Minotauro, esse diálogo demonstra o senso de dignidade que Ariadne confere ao indivíduo de duas espécies. Primeiramente, os sentimentos de piedade e compaixão se revelam: “Ó irmão sozinho, monstro capaz de me exceder até na ausência, de revestir com medo minha primeira ternura!”<sup>71</sup> Conforme a peça se desenrola, percebe-se que a princesa nutria verdadeiro amor pelo Minotauro, algo tão intenso que se avizinha ao incesto: “Dá lugar ao meu amor secreto! Vem, irmão, vem, amante final! Surge da profundidade que nunca ousei vencer, assoma da fundura que meu amor derrotou! Brota agarrado à linha que o insensato te leva! Nu e rubro, vestido de sangue, emerge e vem a mim, ó filho de Pasífae, vem à filha da rainha, sedenta de teus lábios rumorosos”<sup>72</sup>

Assim, a motivação de Ariadne ao presentear Teseu com o novelo não era de ajudar o suposto herói a registrar o caminho de volta, mas que o Minotauro encontrasse a saída do labirinto por meio do notório fio. Tanto que a cretense pediu ao ateniense: “Se falares com ele, diz-lhe que esta linha foi Ariadne quem te deu.”<sup>73</sup> Para Cortázar, o objetivo de Ariadne era resgatar o irmão do labirinto. Ela via em Teseu o homem valente capaz de conduzir o Minotauro à libertação.

Nesse ponto da narrativa, o leitor depreende que a princesa era tão amorosa quanto ingênua, porque páginas antes Teseu afirmara a Minos: “Tenho um problema: sair do labirinto. Como se esforçaram meus mestres propondo soluções para o enigma dedálico!”<sup>74</sup> Na visão do escritor argentino, o herói era artiloso e maligno, pois assumia, desde o início em seu colóquio com o rei de Creta, que não via dificuldade em matar o Minotauro e, se sua real adversidade era sair do labirinto, Ariadne lhe presenteou com a solução: o novelo.

O fio de *Os reis* não é composto de um material banal. Não é um barbante conduzido pela pessoa, mas é um dispositivo que conduz: “Ao ficar sozinha em frente ao labirinto, somente o novelo se move no palco.”<sup>75</sup> Este singular fio de Ariadne determina o caminho pelo labirinto. Isto é diferente da ideia de operar como um rastro, contida na gênese do mito. Tal sutil transformação da função da notória linha é informada pela princesa cretense, que na peça teatral é apresentada como artífice de tal inovação: “E alguém marcha contra ti [Minotauro] enquanto meu novelo decresce, vacila, salta como um cãozinho em minhas mãos e bole mansamente...”<sup>76</sup> Também na frase: “O novelo já está miúdo e gira velocíssimo.”<sup>77</sup> A descrição de Cortázar da cena da entrega do fio explicita a particularidade daquele artefato: “Com gesto leve, quase indiferente, o herói tem na mão a extremidade de uma linha brilhante. Ariadne deixa que o novelo brinque entre seus dedos curvados.”<sup>78</sup> Tão logo, Teseu e o Minotauro ficam frente a frente, o sentido último daquele fio foi verbalizado:

---

<sup>70</sup> Ibidem. pp.21,22.

<sup>71</sup> Ibidem. p.28.

<sup>72</sup> Ibidem. p.55.

<sup>73</sup> Ibidem. p.54.

<sup>74</sup> Ibidem. p.36.

<sup>75</sup> Ibidem. p.51.

<sup>76</sup> Ibidem. p.54.

<sup>77</sup> Ibidem. p.55.

<sup>78</sup> Ibidem. p.51.

Teseu – Serei eu a regressar, enrolando a linha sutil, para aventar com meu nome o monte de cinzas em que o teu terá se calcinado.

Minotauro – Uma linha! Então podes sair daqui.

Teseu – Com minha espada vermelha.

Minotauro – Então quem matar o outro pode sair daqui.

Teseu – Isso mesmo.<sup>79</sup>

Na sequência da batalha verbal, o ateniense mentiu com o intuito de afetar psicologicamente a criatura, quando disse que Ariadne “Me deu esta linha, para resgatar-me quando te houver matado.”<sup>80</sup> Esta frase foi um golpe baixo e desestabilizou completamente o Minotauro. O amor que Ariadne guardava pelo ser bifforme era correspondido. Quando ele presume que a meia-irmã já não lhe queria bem, o homem-touro perde sua razão de estar no mundo: “Para quê? Ariadne mesclou seus dedos com os teus para dar-te o fio. Vês, o fio de água seca como todos. Agora vejo um mar sem água, uma onda verde e curva inteiramente vazia de água. Agora vejo apenas o labirinto, de novo apenas o labirinto.”<sup>81</sup> Quando não mais vislumbra um futuro diferente do seu presente, o Minotauro não vê o sentido de sair do dédalo.

Os indícios prévios são suficientes para atestar que este Minotauro de Cortázar é capaz de falar, pensar, ponderar, refletir longamente, argumentar. Mais que um ser pensante, este Minotauro é um sábio. Quando Teseu o desafia – “Por que não lutas?” –, a criatura responde: “Como vês, custo a decidir.”<sup>82</sup> Da sua boca taurina emanam prolixas declarações. É um mestre da dialética. Tais características incomodam Teseu, que reclama – “Como argumentas!”<sup>83</sup> – e anuncia uma vantagem que enxerga no assassinato – “Pelo menos estarás calado.”<sup>84</sup> Também se constata que aquele Minotauro não praticava o canibalismo, sequer era carnívoro. Ariadne recordava que, em suas infâncias compartilhadas, o querido irmão alimentava-se de vegetais, embora os funcionários palacianos tivessem dificuldades de entendê-lo: “Ó seus doloridos monólogos de palácio, que os guardas escutavam assombrados sem compreender. Seu profundo recitar de repetida marejada, seu gosto pelas nomenclaturas celestes e pelo catálogo das ervas. Ele as comia, pensativo, e depois nomeava com secreta delícia, como se o sabor dos caules lhe houvesse revelado o nome...”<sup>85</sup>

Quando Teseu mata o Minotauro, ele não só demonstra irritação com a loquacidade de sua nêmesis, como raivoso sente a necessidade de vociferar: “Cala-te! Morre ao menos calado! Estou farto de palavras, cadelas sedentas! Os heróis odeiam as palavras!”<sup>86</sup> Em sua derradeira réplica, o Minotauro foi breve e categórico: “Exceto as do canto de louvor...”<sup>87</sup>

Ao longo da peça teatral *Os reis*, Julio Cortázar salpica interessantes definições do Labirinto de Creta. Em uma fala de Ariadne, o sentido da audição é ressaltado: “Do labirinto eleva-se uma sonoridade de poço, de tambores surdos. Passos, gritos, ecos de luta, tudo se confunde no murmúrio uniforme de mar espesso.”<sup>88</sup> Por sua vez, o Minotauro descreve a estrutura a partir das carências e da aridez do lugar quando comparado ao palácio real onde nascera: “Haverá tanto sol nos pátios do palácio. Aqui o sol parece aderir à forma do meu encerro, tornar-se sinuoso e furtivo. E a água! Tenho tanta saudade da água, era a única que aceitava o beijo dos meus lábios. [...] Olha

---

<sup>79</sup> Ibidem. p.62.

<sup>80</sup> Ibidem. p.63.

<sup>81</sup> Ibidem. p.64.

<sup>82</sup> Ibidem. p.65.

<sup>83</sup> Ibidem. p.67.

<sup>84</sup> Ibidem. p.66.

<sup>85</sup> Ibidem. p.53.

<sup>86</sup> Ibidem. p.70.

<sup>87</sup> Idem.

<sup>88</sup> Ibidem. p.55.

como isto é seco, como é branco e duro, que cantar de estátua.”<sup>89</sup> Já o citarista que também residia no labirinto, nomeou-o como “jardins sem chave”.<sup>90</sup>

Aqui está uma outra peculiaridade da versão que Cortázar engendrou para o mito: o Minotauro não devorava os jovens atenienses levados ao labirinto, mas sim conviviam alegremente com a criatura, lá formando uma feliz comunidade. O rei Minos tinha pesadelos quando imaginava tal cenário: “Às vezes me indago se não exercita sua vigília fazendo desses mancebos, aliados, dessas virgens, esposas, se não urde a teia de uma raça terrível para Creta.”<sup>91</sup> O monarca temia que, no interior do labirinto, estivesse sendo gestada a civilização que suplantaria a de seus súditos – o que é uma curiosa suposição para o fim dos minoicos. A cena final expõe o luto dos residentes do labirinto com o falecimento de seu morador mais ilustre. O citarista perguntava: “Como te esquecer?”<sup>92</sup> Em seu leito de morte, o Minotauro consolou seus camaradas:

Um dia Nydia sentirá a dança lhe crescendo pelas coxas, e para ti o mundo irá tornar-se som, e o ritmo matinal vos encontrará todos de cara ao sol e ao júbilo – Deste silêncio em que embarco descerão as águias. Mas não devo recordar. Não quero essa recordação. A lembrança, hábito insensato da carne. Eu me perpetuarei melhor.<sup>93</sup>

É digno de nota a compreensão que o Minotauro de Cortázar tem de sua morte. De certo modo, durante o longo embate verbal, Teseu admite a suspeita que a força da criatura residia mais como ideia do que como sujeito corporalmente tangível: “Fala-se muito de ti que és como uma vasta nuvem de palavras, um jogo de espelhos, uma reiteração de fábula inapreensível.”<sup>94</sup> O Minotauro compreende que seu falecimento o transforma em uma figura mais forte que um mártir. Ao ser assassinado, o Minotauro converte-se em ser mítico, enigmático e instigante a habitar o imaginário ocidental por milênios:

Minotauro – Não compreendes que te estou pedindo que me mates, que te estou pedindo a vida?  
Teseu – Para isso vim. Para te matar e calar-me. [...] Serás apenas uma lembrança que morrerá com o cair do primeiro sol.  
Minotauro – Chegarei até Ariadne antes que tu. Estarei entre ela e o teu desejo. Erguido como uma lua rubra irei na proa da tua nau. Os homens do porto te aclamarão. Eu descerei para habitar os sonhos de suas noites, de seus filhos, do tempo inevitável da estirpe. Dali chifrarei o teu trono, o cetro inseguro de tua raça... Da minha liberdade final e ubíqua, meu labirinto diminuto e terrível em cada coração de homem.<sup>95</sup>

No conto “Casa tomada” (1946),<sup>96</sup> o mesmo Cortázar não se reapropria dos personagens do mito, mas insere uma série de referências indiretas. Tal como em *Os Reis*, o argentino ampara sua ficção numa relação fraterna, quase incestuosa, que em suas palavras seria um “simples e silencioso casamento de irmãos.”<sup>97</sup> O narrador é um homem com mais de quarenta anos cujo nome não é revelado. Sua irmã chama-se Irene e passa os dias tricotando para, imediatamente em seguida, descosturar a roupa tecida. Assim, ela vive numa sucessão entre o fazer e o desfazer, o tecer e o destecer tramas com fios – logo, ela é a Ariadne da ocasião. Os irmãos tinham uma vida concomitantemente aristocrática e modesta: herdaram uma casa da família; viviam da

---

<sup>89</sup> Ibidem. p.63.

<sup>90</sup> Ibidem. p.72.

<sup>91</sup> Ibidem. p.42.

<sup>92</sup> Ibidem. p.76.

<sup>93</sup> Idem.

<sup>94</sup> Ibidem. p.61.

<sup>95</sup> Ibidem. pp.68,69.

<sup>96</sup> CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: *Todos os contos: 1945-1966*. Vol.1. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. pp.85-89.

<sup>97</sup> Ibidem. p.85.

renda de propriedades rurais, metade da rotina era ocupada pela limpeza diária da residência. A descrição da residência é particularmente curiosa:

Como não me lembrar da distribuição da casa. A sala de jantar, um aposento com gobelins, a biblioteca e três grandes quartos de dormir ficavam na parte mais recuada, a que dá para a Rodríguez Peña. Apenas um corredor, com sua porta maciça de carvalho, separava essa parte da ala dianteira, onde havia um banheiro, a cozinha, nossos quartos e o living central, com o qual se comunicavam os quartos e o corredor. Entrava-se na casa por um saguão com maiólica, e a porta de duas folhas dava para o living. De modo que a pessoa entrava pelo saguão, abria a porta de duas folhas e passava para o living; dos dois lados teria as portas de nossos quartos e à frente o corredor que levava à parte mais recuada; avançando pelo corredor se transpunha a porta de carvalho e depois dessa porta começava o outro lado da casa; também era possível dobrar para a esquerda logo antes da porta e seguir e seguir por um corredor mais estreito que ia até a cozinha e o banheiro. Quando a porta estava aberta, dava para perceber que a casa era muito grande; quando não estava, tinha-se a impressão de que era um desses apartamentos que se constroem hoje em dia que mal dão para a pessoas se mexer<sup>98</sup>

“Casa tomada” faz uso de uma artimanha própria ao mito do Labirinto de Creta: cada ambiente residencial é descrito, porém é impossível converter o relato escrito em desenho. O posicionamento do *living* em relação aos quartos varia conforme a frase. A cozinha aparece e reaparece em pontos diferentes da edificação. Seja maciça de carvalho, seja de duas folhas, as portas multiplicam-se e cada umbral atravessado parece rerepresentar-se. O corredor replica-se: você o percorre para chegar ao mesmo lugar. É uma experiência de repetições: a moradia transforma-se em um dédalo de passagens e aposentos para encaminhar sempre ao espaço interno prévio – e assim sucessivamente. A descrição foi engendrada por Cortázar para desorientar o leitor: uma casa-labirinto.

Reforça-se a sensação labiríntica quando o narrador escuta estranhos barulhos sem enxergar de onde se originam, tal como os mugidos do Minotauro ecoavam pelos corredores escuros da edificação de Creta. Isto se manifesta de modo claro em uma passagem do conto: “Segui pelo corredor até diante da porta de carvalho entreaberta e ia virando para me dirigir à cozinha quando ouvi um barulho na sala de jantar ou na biblioteca. O barulho chegava impreciso e surdo, como uma cadeira que cai sobre o tapete ou um sussurro abafado de pessoas conversando.”<sup>99</sup> Por meio de murmúrios e ruídos foi que os irmãos notaram as duas invasões da casa por pessoas sem rosto, nem identidade.

O perder-se do labirinto paulatinamente convertia-se na perda da posse. A casa foi tomada integralmente quando o emaranhado de linha de lã ficou fora do alcance da irmã: “Tomaram o lado de cá – disse Irene. O pedaço tricotado pendia de suas mãos e os fios iam até a porta de folha dupla e desapareciam por baixo dela. Ao ver que os novelos haviam ficado do outro lado, ela soltou o tricô sem olhar para ele.”<sup>100</sup> Sem o fio de Ariadne (ou de Irene), não se adentra o labirinto (ou esta casa).

O formato do livro *O Jogo da Amarelinha* (1963), de Cortázar, também remete a uma lógica dedálea com suas duas alternativas de sequência de leitura, sendo uma convencional e outra zigzagueando as páginas, em um ir e vir de capítulos.<sup>101</sup> Contudo, é outro grande autor argentino que, com sua afeição ao Minotauro, mergulha no mito e o subverte: o Labirinto de Creta sendo, sobretudo, um lar. No conto “A Casa de Astérion”<sup>102</sup> do livro *O Aleph* (1949), Jorge Luis Borges (1899-1986) chama a híbrida criatura pelo nome que recebeu ao nascer: Astério (ou Astérion). A lembrança

<sup>98</sup> Ibidem. p.86.

<sup>99</sup> Ibidem. pp.86,87.

<sup>100</sup> Ibidem. p.89.

<sup>101</sup> CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

<sup>102</sup> BORGES, Jorge Luis. A Casa de Astérion. In: *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.60-63.

dessa denominação original advém de uma passagem da *Biblioteca* de Apolodoro reproduzida na epígrafe do conto. Aliás, em nenhuma frase do texto, a ambivalente figura é identificada pelo termo Minotauro. Na ficção de Borges, a ambivalente figura não é puramente instintiva: Astérion é capaz de raciocinar; ele compreende e tem orgulho de sua linhagem real; ele sonha em interagir com algumas determinadas pessoas; ele nutre a expectativa pela redenção. Portanto, o escritor latino-americano conferiu um caráter humano ao seu Minotauro. Tão humano que o conto é narrado em primeira pessoa – ou seja, pelo próprio.

De pronto, o Minotauro borgeano rejeitava a caracterização de sua casa como um cárcere: embora assumisse que não saía muito de sua residência, o peculiaríssimo indivíduo esclareceu que sua residência tinha infinitas portas, as quais não tinham fechaduras e permaneciam sempre “abertas dia e noite para os homens e também para os animais”, e acrescentou em tom quase de convite, “Que entre quem quiser.”<sup>103</sup> Ele igualmente refutava a hipótese de que sua moradia fosse um palácio, uma vez que habitava ambientes austeros onde nem mesmo havia um único móvel, muito menos o que cunhou como “bizarro aparato” palaciano.<sup>104</sup> Segundo Astérion, em seu lar, encontrava-se somente “a quietude e a solidão.”<sup>105</sup> Considerava mentirosos aqueles, como Plínio, que diziam existir no Egito uma estrutura parecida com sua moradia: ele considerava viver em “uma casa como não há outra na face da Terra.”<sup>106</sup> Na descrição de seu domicílio, um vocábulo foi omitido: labirinto. Como a intertextualidade pode ser considerada uma característica própria dos livros de Jorge Luis Borges, ele mesmo elucidou no conto “O jardim de veredas que se bifurcam” que a ausência de um termo não é algo fortuito para grandes autores: “Omitir *sempre* uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perífrases evidentes, é talvez o modo mais enfático de indicá-la.”<sup>107</sup> Eis então um poderoso modo de focalizar o labirinto quando não se explicita o substantivo em si, porém se povoa o texto com alusões à obra-prima de Dédalo. Entre essas referências indiretas em “A Casa de Astérion”, merece destaque o trecho: “Todas as partes da casa se repetem muitas vezes; todo lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, uma manjedoura; são catorze [são infinitos] as manjedouras, bebedouros, pátios, cisternas.”<sup>108</sup> Para qualificar um labirinto, Borges amparava-se na mesma lógica da reiteração que Cortázar fazia uso coetaneamente.

Um trecho particularmente interessante do conto de Borges diz respeito à ocasião na qual Astérion foi fazer um passeio fora de sua casa. A criatura escolhera sair no entardecer, mas retornou ao seu endereço antes que a noite se efetivasse, porque tinha medo que o confundissem com, em suas palavras, a “plebe” de “rostos desbotados e achatados”.<sup>109</sup> Singular por ter cabeça de touro, ele tinha ciência de sua diferença e não se desmerecia por isso, muito pelo contrário: “não posso me confundir com o vulgo” afirmou o Minotauro borgeano que se referia a Pasífae como “minha mãe rainha”.<sup>110</sup> A realeza cretense fazia parte de seu imaginário: ele sonhava que brincaria pelos corredores de casa com o “outro Astérion”, seu avô posticho – afinal, o rei Minos não era o pai biológico do Minotauro, tampouco Minos tinha laços consanguíneos com o soberano Astério que o precedeu. Borges escreve uma sintética frase que, em princípio, demonstra a autoconfiança pelo pertencimento ao clã real: “O fato é que sou único.”<sup>111</sup> Nesta sentença, o escritor argentino está concordando com algo perceptível

---

<sup>103</sup> Ibidem. p.60.

<sup>104</sup> Idem.

<sup>105</sup> Idem.

<sup>106</sup> Idem.

<sup>107</sup> BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.91.

<sup>108</sup> BORGES, Jorge Luis. A Casa de Astérion. Op.cit. p.62.

<sup>109</sup> Ibidem. p.60.

<sup>110</sup> Ibidem. p.61.

<sup>111</sup> Idem.

em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e que os helênicos sugeriam com a presença na mitologia de seres com corpos humanos mesclados a membros de outros animais: haveria muitos centauros, sereias e esfinges, mas existiria apenas um Minotauro.

A relação de Astérion com os seres humanos contém, por parte da criatura, um certo grau de indiferença misturada com incompreensão e misantropia. Em seu giro pelas ruas de Creta, ele percebe que um menino chorou ao vê-lo, outro mergulhou no mar para se esconder, além dos populares que lamentavam ou rezavam ou fugiam ou empunhavam pedras nas mãos, mas nada daquilo parecia afetar o biforme sujeito. Quando, a cada nove anos, jovens anônimos adentravam sua meândrica casa, Astérion corria atrás deles “alegremente” com o intuito de que “os livre de todo mal.”<sup>112</sup> Chamou tais atos de cerimônias, as quais eram rápidas, embora uma tenha-o marcado em específico: antes de morrer, um ateniense teria dito que chegaria o dia no qual uma pessoa iria redimir o morador – “Desde aquele momento não sofro com a solidão, porque sei que meu redentor existe”.<sup>113</sup> O Minotauro borgeano então revela seus sentimentos mais íntimos: ele padecia pelo isolamento. Passou a viver com uma expectativa de mudança para uma nova casa: “Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas.”<sup>114</sup> Astérion ansiava por sair do labirinto. Esperando misericórdia, ele imaginava como seria a criatura que iria salvá-lo: “Como será meu redentor?, pergunto-me. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com rosto de homem? Ou será como eu?”<sup>115</sup> Assim revela a espera não somente por alguém para lhe reabilitar, mas eventualmente até por um semelhante. Jorge Luis Borges conferiu, desse modo, uma inédita idiosincrasia ao Minotauro: não mais um monstro bestial a representar o lado repulsivo do ser humano, mas uma criatura pensante e psicologicamente complexa. O fascínio intelectual despertado pelo Astérion borgeano é diverso da fascinação pela alteridade e deformidade mais comum ao mito grego. O final de “A Casa de Astérion” traz uma inversão em relação ao clímax da narrativa mítica e milenar: o Minotauro de Borges não luta contra Teseu. No penúltimo parágrafo do conto, muda o narrador:

O sol da manhã reverberou na espada de bronze. Já não restava um só vestígio de sangue.  
– Será que acreditarás, Ariadne? – disse Teseu. – O Minotauro mal chegou a se defender.<sup>116</sup>

Na frase final de “A Casa de Astérion”, percebe-se que o Minotauro de Borges viu em Teseu seu redentor. Com a indeterminação própria à boa literatura, a criatura do conto talvez desejasse morrer, talvez tenha se surpreendido ao perceber que o herdeiro ao trono ateniense era seu assassino. Certo é que, com este desfecho triste e nada heroico, estimula-se no leitor o sentimento de piedade por esse Minotauro.

O Minotauro reaparece no conto “Aben Hakam, o Bokari, morto em seu labirinto”<sup>117</sup> como uma lembrança-chave para solucionar um mistério. Nessa estória, ele não é identificado como Astérion, mas pela alcunha consagrada desde a Antiguidade. Borges indica a correlação entre as formas do labirinto e do inusual ser: “O que importa é a correspondência da casa monstruosa com o habitante monstruoso. O Minotauro justifica sobejamente a existência do labirinto.”<sup>118</sup> É notável como a menção literária do autor argentino está em consonância com a análise acadêmica do historiador belga Detienne: “labirinto, espaço polimorfo ele mesmo em perfeita

---

<sup>112</sup> Ibidem. p.62.

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> Idem.

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> Ibidem. p.63.

<sup>117</sup> BORGES, Jorge Luis. Aben Hakam, o Bokari, morto em seu labirinto. In: *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.111-121.

<sup>118</sup> Ibidem. p.119.

harmonia com a natureza híbrida do monstro e seu ser duplo em que se confundem o homem e a besta.”<sup>119</sup>

Aben Hakam, o Bokari, teria sido o comandante de uma tribo que ocupava as margens do rio Nilo. Ele ordenara a construção de um labirinto para que se refugiasse no centro da intrincada estrutura, protegendo-se da culpa de ter assassinado o primo Said. Mais uma vez, tal como Cortázar também o faz, Borges parte do princípio que “a casa é um labirinto.”<sup>120</sup>

Esse conto possui um tom mais depreciativo a respeito da dedálea edificação. Qualificando a forma e o tamanho dessa peculiar residência como um “espanto” e um “escândalo”, o escritor arrola definições tais como: “Parecia intolerável que uma casa tivesse apenas um cômodo e léguas e léguas de corredores.”<sup>121</sup> Diferentemente do afeto nutrido por Astérion, a moradia de Aben Hakam traz de volta a percepção de uma prisão quando se descreve o centro do labirinto: “O aposento, embora espaçoso, tinha muito de cela carcerária.”<sup>122</sup> A respeito da experiência espacial interna, Borges a compara a um asfixiante mergulho: “A casa parecia querer afogá-los, o teto era muito baixo.”<sup>123</sup> O argentino estabeleceu uma analogia com um transtorno mental: “o absurdo labirinto era um símbolo e um claro testemunho dessa loucura.”<sup>124</sup> Na sequência de correlações, o autor confronta a efetividade do propósito do labirinto com as características próprias ao emaranhado viário de uma grande cidade: “Para quem verdadeiramente quer se esconder, Londres é um labirinto melhor que um mirante onde vão dar todos os corredores de um edifício.”<sup>125</sup> Por fim, o contista questiona a pertinência do esforço de Dédalo: “Não precisa construir um labirinto, quando o universo já é um.”<sup>126</sup>

Como se percebe, os labirintos tematizaram um considerável número de textos de Jorge Luis Borges. Em sua dedicação (ou mesmo devoção) ao arquétipo, o argentino foi se afastando da mitologia grega e passando a se amparar em tradições do Oriente Médio e do Oriente distante – e também as subvertendo literariamente. Nesse deslocamento de referências geográficas e culturais, o labirinto adquire características não presentes no mito helênico.

Duas passagens a respeito do particular refúgio de Aben Hakam merecem uma especial ponderação: “no interior da casa havia muitas encruzilhadas”, escreveu o autor latino-americano, complementando linhas abaixo com a informação de que “o corredor se bifurcou noutros mais estreitos.”<sup>127</sup> Para uma pessoa do século 21, parece inerente a um labirinto possuir encruzilhadas e bifurcações; entretanto, ao revisar atentamente as descrições dos labirintos feitas pelos autores greco-romanos da Antiguidade, constatam-se muitas referências a respeito de meandros, de galerias sinuosas e longas para se desorientar, de passagens estreitas e escuras para se perder, mas não se mencionam cruzamentos ou bívios. O labirinto cretense é imenso e tortuoso, mas, segundo os registros ocidentais mais antigos, o aventureiro que o adentrasse não ficava frente a divisões dos caminhos. Não se encontraria uma multiplicidade de itinerários. Não existiriam ramificações internas na rota labiríntica. Por consequência, não haveria escolha para quem entrasse no Labirinto de Creta. Aquele que penetrasse a edificação não teria decisão alguma a tomar a respeito de qual rumo prosseguir: o ateniense invariavelmente ficaria defronte ao Minotauro. Em seu projeto, o arquiteto Dédalo havia determinado o complicadíssimo percurso que a

---

<sup>119</sup> DETIENNE, Marcel. Op.cit. p.17.

<sup>120</sup> BORGES, Jorge Luis. Aben Hakam, o Bokari, morto em seu labirinto. Op.cit. p.112.

<sup>121</sup> Ibidem. p.113.

<sup>122</sup> Ibidem. p.117.

<sup>123</sup> Ibidem. p.112.

<sup>124</sup> Ibidem. p.115.

<sup>125</sup> Ibidem. p.118.

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Ibidem. p.112.

criatura biforme e os mártires de Atenas teriam de cumprir – de uma antevisão totalizante como tal, não há como fugir. Os textos – e também as moedas, como veremos no próximo capítulo – da Era Clássica retratam o Labirinto de Creta como um labirinto unidirecional. Na diferenciação de referências ocidentais e orientais em seus contos, Jorge Luis Borges demonstrou ter percebido que gregos e romanos escreveram reiteradamente a respeito dos meandros dos labirintos, mas não incorporaram encruzilhadas e bifurcações.

No conto “Os dois reis e os dois labirintos”,<sup>128</sup> também publicado em *O Aleph*, Borges fabula um rei babilônico que reúne arquitetos e magos para edificar um labirinto adjetivado como “desconcertante e sutil”.<sup>129</sup> Quando recebeu a visita de um imperador árabe, a majestade da Babilônia levou o nobre hóspede ao seu labirinto com inúmeras galerias, escadas, portais e muros. Lá o visitante “perambulou ofendido e confuso” até que “implorou socorro divino e deu com a porta.”<sup>130</sup> O rei das Arábias vingou-se: atacou a Babilônia e raptou seu monarca. Nessa réplica, conduziu o mesopotâmico soberano a um labirinto árabe, muito distinto por não ter paredes, nem portas, porém vastíssimo: era o deserto. Este conto notabiliza-se quando sintetiza a contradição intrínseca ao labirinto em uma das mais belas definições já escritas a respeito: “Essa obra era um escândalo, porque a confusão e a maravilha são operações próprias de Deus, e não dos homens.”<sup>131</sup>

Tais ações mais sagradas que mundanas reaparecem no conto “A Biblioteca de Babel” do livro *Ficções* (1944).<sup>132</sup> Esta seria uma estrutura abrangente, totalizante, universal: não existia qualquer combinação de letras “que a divina Biblioteca não tenha previsto e que em alguma das línguas secretas não encerrem um sentido terrível.”<sup>133</sup> A descrição arquitetônica dessa biblioteca borgeana apropria-se de palavras antes empregadas na caracterização de labirintos:

De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, em cinco longas estantes de cada lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, excede apenas a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um corredor apertado, que desemboca noutra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do corredor há dois gabinetes minúsculos. Um permite dormir em pé; o outro, satisfazer as necessidades finais. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito. No corredor há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?); eu prefiro sonhar que as superfícies polidas figuram e prometem o infinito...<sup>134</sup>

Tal como um labirinto, multiplicam-se os corredores, porém agora ladeados por estantes com livros, quase sempre, “de natureza informe e caótica”.<sup>135</sup> Vocábulos da matemática e da geometria detalham uma estrutura universal e sem fim. Esta infinitude é calcada em repetições, o que é o fermento de Dédalo para se perder. Peregrinar pela biblioteca é uma sequência espacial do deparar-se com mais do mesmo. Contraditoriamente, não existiriam dois livros iguais: “cada exemplar é único, insubstituível”,<sup>136</sup> informa Borges. Mesmo viajando pelo interior da biblioteca por toda a vida, não se conheceriam todas as passagens, prateleiras, publicações.

<sup>128</sup> BORGES, Jorge Luis. Os dois reis e os dois labirintos. In: *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.122,123.

<sup>129</sup> *Ibidem*. p.122.

<sup>130</sup> *Idem*.

<sup>131</sup> *Idem*.

<sup>132</sup> BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp.69-79.

<sup>133</sup> *Ibidem*. p.77.

<sup>134</sup> *Ibidem*. p.69.

<sup>135</sup> *Ibidem*. p.71.

<sup>136</sup> *Ibidem*. p.75.

Jorge Luis Borges aprofundou a correspondência entre escrever um livro e projetar um labirinto no conto “O jardim de veredas que se bifurcam”, também publicado no livro *Ficções*.<sup>137</sup> Outra vez, o argentino se apoia em uma herança oriental: o Dédalo da vez possuía o nome Ts’ui Pên, nascera na província chinesa de Yunnan e morrera há mais de cem anos. Na estória, quem dedicou a vida a estudar o intrigante autor foi um ocidental: o sinólogo inglês Stephen Albert, que apresentou Ts’ui Pên como um “governador de sua província natal, douto em astronomia, em astrologia e na interpretação incansável dos livros canônicos, enxadrista, poeta e calígrafo: abandonou tudo para compor um livro e um labirinto.”<sup>138</sup> Uma aura misteriosa passou a envolver o personagem centenário e sua obra: a publicação rara foi descrita pelo bisneto do sábio chinês como “um acervo indeciso de rascunhos contraditórios”, em cujo “terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo.”<sup>139</sup> Por sua vez, o labirinto nunca havia sido visto. Coube ao intelectual britânico desvendar o enigma: “Ts’ui Pên teria dito certa vez: ‘Retiro-me para escrever um livro’. E outra: ‘Retiro-me para escrever um labirinto’. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto.”<sup>140</sup> Borges, assim, introduz a ideia de um livro-labirinto de nome “o jardim de veredas que se bifurcam”.

Bifurcar é o pressuposto da organização interna desse livro-labirinto. Todavia, a ênfase dessa *sui generis* publicação não está na bipartição dos espaços internos: o interesse não reside na cisão dos corredores e na ramificação das vias emaranhadas. Segundo o autor argentino, a obra escrita de Ts’ui Pên fundamenta-se no procedimento de bifurcar o tempo.

Tal operação de repartir o tempo equivale à intenção de multiplicar futuros: a título de exemplo, quando uma pessoa se defronta com a necessidade de escolher entre duas opções, ela opta por uma e dispensa outra; em tal ato, um porvir se realiza e outro se desvanece. O livro-labirinto de Ts’ui Pên apresentaria sempre o designo correspondente a cada alternativa. Isto é, havendo duas possibilidades diferentes para determinado personagem prosseguir, o texto chinês discorreria sobre ambas. É, portanto, uma narrativa labiríntica porque nela “todos os desenlaces acontecem”.<sup>141</sup> Stephen Albert teria explicado assim tal concepção temporal e discursiva ao familiar do mestre asiático:

*O jardim de veredas que se bifurcam* é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como Ts’ui Pên o concebia. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange *todas* as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois.<sup>142</sup>

Na comparação entre mitologias, os gregos criaram meandros no labirinto para alongar os espaços lineares – e, por consequência, distender o tempo linear –; por sua vez, Borges e seu personagem oriental nos colocam bívios e encruzilhadas nos labirintos para transformar o tempo em um emaranhado de possibilidades, diversificando desenlaces e multiplicando desfechos.

Na frequente intertextualidade estabelecida por Borges entre seus contos, o livro-labirinto “o jardim de veredas que se bifurcam” remete a uma edição mítica

---

<sup>137</sup> BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. Op.Cit. pp.80-93.

<sup>138</sup> Ibidem. p.87.

<sup>139</sup> Idem.

<sup>140</sup> Ibidem. p.88.

<sup>141</sup> Ibidem. p.90.

<sup>142</sup> Ibidem. p.92.

mencionada (mas nunca encontrada) em sua Biblioteca de Babel: “Em alguma prateleira de algum hexágono (pensaram os homens) deve existir um livro que seja a chave e o compêndio perfeito *de todos os demais*: algum bibliotecário o percorreu e é análogo a um deus.”<sup>143</sup>

Jorge Luis Borges, portanto, inventou um autor oriental para idealizar o entrecruzamento entre o divino, o universal, as bifurcações, as encruzilhadas, as ramificações, o espaço e o tempo em um labirinto composto exclusivamente por palavras. Borges, Cortázar, Monteiro Lobato e Kazantzákis cumprem o movimento de, primeiramente, amparar-se nos personagens oriundos de uma alegoria helênica da Creta Minoica e, posteriormente, liberar-se da narrativa original da mitologia grega. Os meandros da Antiguidade do Ocidente tornam-se mais complexos com as possibilidades proporcionadas pelas bifurcações acrescidas em períodos históricos mais recentes. Por mais que arqueólogos e mitógrafos se esforcem, ninguém pode ter absoluta certeza das intenções dos antigos gregos quando imaginaram um dédalo, e o Dédalo de uma era pré-homérica; contudo, certo é que tal fábula não se corporificou em uma construção estanque, rígida e una. Existe uma certa autonomia entre a gênese do mito e as informações acrescidas por romanos como Plínio e Virgílio; existe uma certa distância entre os princípios do mito e os vestígios encontrados por arqueólogos como Kalokairinos e Evans; existe um certo descolamento entre o exórdio do mito e as hipóteses lançadas por historiadores como Detienne e Pieper; existe uma certa divergência entre a concepção do mito e os desdobramentos fantasiados por escritores como Cortázar e Borges; todavia, há algo de fundamental que se conserva: o Labirinto de Creta é constantemente uma *cosa mentale*. Para o Labirinto de Creta converge um conjunto de desejos, intenções, propósitos. Fazendo uso do léxico arquitetônico, o Labirinto de Creta é um receptáculo de partidos projetuais. No entanto, há uma grande ausência na primeira parte desta tese: falta um desenho de Dédalo. O Labirinto de Creta contém muitos desígnios, mas não tem desenho.

À mentalidade ocidental, séculos foram necessários entre a idealização intelectual do labirinto e a sua conversão em traçado, a sua expressão em uma forma, a sua transfiguração em imagem visual. Tais progressos ocorreram com o arquétipo do labirinto, mas não com o Labirinto de Creta, o qual permanece sendo uma etérea concepção a maravilhar nossas mentes a partir do momento em que somos educados.

---

<sup>143</sup> BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. Op.cit. p.76.



PARTE 2  
Labirinto como imagem

## Moedas, mosaicos e catedrais

Na Grécia Antiga, o Labirinto de Creta foi declamado por filósofos e atidógrafos, recitado por poetas e atores, registrado em prosa e verso; no entanto, representações gráficas do labirinto em si são encontradas apenas em moedas de Cnossos cunhadas a partir de aproximadamente 500 a.C. até 67 a.C.<sup>1</sup> De início, ressalta-se a diferença de quase um milênio entre tais pequenos desenhos forjados em metais e a Civilização Minoica, a partir da qual se engendrou o mito que envolve o Minotauro, rei Minos, Pasífae e Ariadne. Ademais, como usualmente ocorre em ilustrações na numismática, esse labirinto não provém da intenção de retratá-lo fidedignamente, mas sim como ícone. Ou seja, os labirintos amoedados eram símbolos que remetiam a algo de outrora e particular à cultura daquela cidade cretense.

Estando na lógica da insígnia, o Labirinto de Creta foi retratado em desenhos simples e diagramáticos nessas moedas de Cnossos, nas quais foram convencionadas duas formas: o labirinto quadrangular e o labirinto circular. O esquema do percurso interno é muito similar nos dois formatos: a quem quiser percorrer esse dédalo numismático com a ponta do dedo, o caminho tem início com uma curta reta em direção ao centro – portanto, uma linha radial na versão curva e perpendicular à lateral do perímetro, quando quadrado ou retangular –, mas antes de atingir seu núcleo, dobra-se à esquerda e se progride em um circuito paralelo ao contorno externo, estando a trilha primeiramente numa posição mais intermediária, até girar 180° para circunscrever mais periféricamente e, após uma sequência de idas e vindas, alcançar o núcleo, o qual se configura como um “beco”, isto é, uma extremidade na qual nada se pode fazer além de mover-se por todo o roteiro no sentido contrário, a fim de retornar à abertura, que opera tanto como entrada quanto como saída. Assim, cada passagem da tortuosa rota é percorrida duas vezes, porém em direções opostas. Por mais voltas que os exíguos planos metálicos possam proporcionar, não existe moeda de Cnossos que possua uma bifurcação. É possível encontrar exemplos erroneamente cunhados, contendo mais de um “beco” que obstruem qualquer sucessão lógica até o núcleo da representação simbólica, porém nunca há bívios. Tampouco encruzilhadas. Nos labirintos de moedas cretenses, ninguém se perde. Por não haver ramificações internas, não há escolhas a serem feitas ao longo do meândrico caminho. É um labirinto sintético e esquemático.

A respeito dessas moedas da Antiguidade, dois fatos não podem ser omitidos. O primeiro é possibilidade de se estabelecer uma linha evolutiva com relação à padronização do diagrama labiríntico na numismática: as primeiras representações eram ilustrações de meandros ornamentais, tais como os pintados em paredes de templos e palácios gregos, portanto, sem a aspiração de traçar um labirinto propriamente dito.<sup>2</sup> Por vezes, essas linhas ziguezagueantes eram apenas decorações laterais a emoldurar a cara de um touro ou efigies de personagens mitológicos gregos e

---

<sup>1</sup> SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Florença: Vallecchi Editore, 1967. pp.108,109.

<sup>2</sup> MATTHEWS, W.M. *Mazes & Labyrinths: their history & development*. Nova York: Dover Publications, 1970. pp.42,44.

deuses com fisionomias humanas. O segundo fato refere-se à origem dessas peças metálicas frequentemente cunhadas em prata: nos períodos Clássico e Helenístico da Grécia Antiga, a ilha de Creta era governamentalmente fragmentada em cidades-estados, que viviam em constantes conflitos entre si e detinham suas próprias moedas. A representação do Labirinto de Creta era específica dos elementos monetários de Cnossos – inclusive aparecendo o nome da cidade em alguns exemplares. Nunca se encontraram labirintos em moedas de outras cidades cretenses, como Gortina.<sup>3</sup> Quando a ilha de Creta cai por completo sob o domínio da ainda República Romana em 67 a.C., a cultura iconográfica dos labirintos na numismática é cessada.

A Roma Antiga apropriou-se do Labirinto de Creta, sobretudo, nos mosaicos. No 19º capítulo do 36º livro da enciclopédia *Naturalis Historia* [História Natural] escrita por Plínio, o Velho, encontra-se a passagem em latim “ut in pavimentis puerorumve ludicris campestribus videmus”,<sup>4</sup> que faz menção aos labirintos em pavimentos e em bosques para a diversão das crianças. O modo como o naturalista romano formulou a frase indica que Plínio presumia a familiaridade do leitor com os labirintos em mosaicos de piso, o que insinua a disseminação e até trivialidade do elemento no século 1 d.C. O crítico de arte alemão Hermann Kern (1941-1985) fez um abrangente levantamento, no qual listou por volta de 50 mosaicos romanos representando labirintos que foram encontrados em escavações arqueológicas no norte da África e na Europa – nas penínsulas Itálica e Ibérica, além de Grã-Bretanha, França, Suíça e Áustria.<sup>5</sup> Todavia, é inimaginável o número de mosaicos de dédalos que tenham existido no Império Romano, afinal os casos de destruições e desaparecimentos seguiram ocorrendo inclusive nos últimos dois séculos. O excerto de Plínio permite também que se depreenda o caráter lúdico incutido nesses ornamentos de piso de residências urbanas, *ville* campestres e termas romanas – sobretudo em salas conhecidas como *frigidarium*, destinadas ao banho de água fria.<sup>6</sup> Entretanto, há de se notar que os caminhos traçados com pequenas e multicoloridas peças de mármore eram mais estreitos que a largura de um pé (mesmo de uma criança pequena): isto sugere que tais coloridos e pétreos meandros não eram feitos para serem percorridos em um jogo de tortuosas passadas, mas tinham um propósito decorativo.

Entre os mais antigos mosaicos romanos do gênero que se tem registro, destaca-se o encontrado nas escavações de Pompeia em uma *domus* atualmente conhecida pelo nome *Casa del Labirinto*. A construção dessa residência remonta ao final do século 2 a.C. e sua reestruturação ocorrera no fim do século 1 d.C. Os trabalhos arqueológicos que desvelaram a antiga moradia tiveram início em 1831 e prosseguiram até 1835. Essa *domus* possuía dois átrios – o principal, com colunas altas seguindo a ordem coríntia, e outro menor, com capitéis no estilo toscano – e um peristilo. Sua denominação é oriunda do elemento distintivo dessa casa: o mosaico que representa um labirinto quadrado em cujo centro se encontra a representação de Teseu golpeando o Minotauro, tendo esqueletos dos atenienses mortos no chão e, ao fundo, um grupo de crianças e jovens (eventualmente Ariadne é uma delas) de pé e assustadas, que assistem à batalha. O dédalo em si é uma forma abstrata e geométrica resultante de uma sequência de quatorze fileiras pretas de largura uniforme intercaladas por linhas retas na cor branca. Tal calcetamento é de um tipo que os antigos romanos denominavam como *pavimentum tessellatum*, composto por

<sup>3</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.112.

<sup>4</sup> PLÍNIO. *História Natural*. Livro XXXVI. Capítulo XIX. Roma, 77-79 d.C. “comparing this last to what we see delineated on our mosaic pavements, or to the mazes formed in the fields for the amusement of children” [Inglês]. Disponível em: [https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny\\_the\\_Elder/36\\*.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/36*.html) e <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D36%3Achapter%3D19#note1>. Acesso em 28 de novembro de 2023.

<sup>5</sup> KERN, Hermann. *Through the Labyrinth: designs and meanings over 5000 years*. Nova York, Londres, Munique: Prestel, 2000. pp.84,85.

<sup>6</sup> *Ibidem*. p.86.



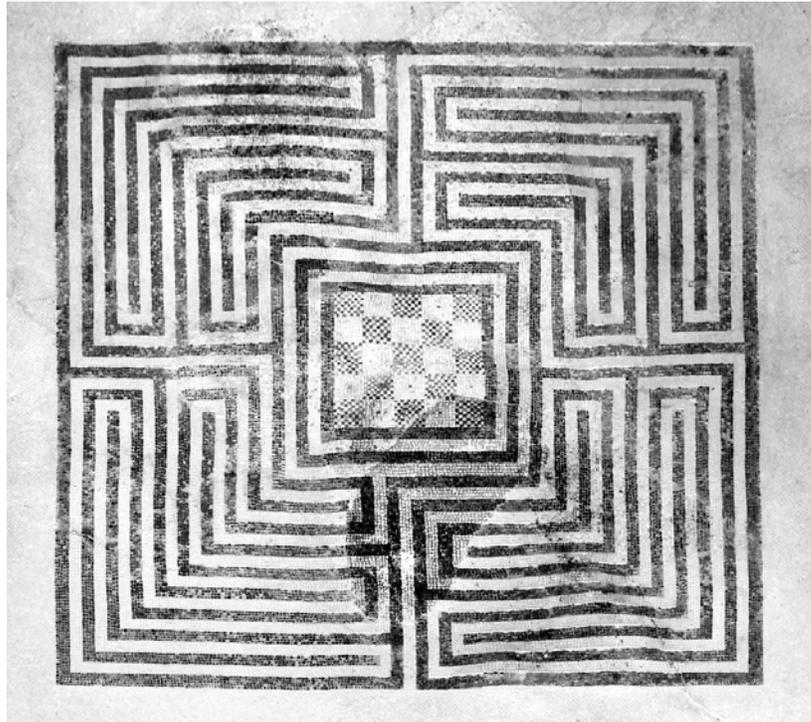
Moedas da cidade de Cnossos, em Creta, cunhadas de ca. 500 a.C. a 67 a.C., pertencentes aos acervos do British Museum, em Londres, e do Museo Nazionale Romano, em Roma.



**Anônimo romano**  
*Mosaico da Casa do Labirinto*  
Século 2 a.C. - século 1 d.C.  
Pompeia, Itália



**Anônimo romano**  
*Cena central do mosaico da Casa do Labirinto representando a luta de Teseu e o Minotauro*  
Século 2 a.C. - século 1 d.C.  
Casa do Labirinto, Pompeia, Itália



**Anônimo romano**

*Mosaico de labirinto da Casa dei Mosaici Geometrici*  
Século 1 d.C.  
Pompeia, Itália



**Pesquisador anônimo**

*Registro gráfico de inscrição cravada em superfície da Casa di Marco Lucrezio, em Pompeia*  
Século 19  
Museu Arqueológico de Nápoles, Itália

pequenas peças de mármore de formato quadrado e dimensões consideravelmente regulares entre si.<sup>7</sup> A cena mítica ilustrada no núcleo do labirinto foi feita em *pavimentum vermiculatum*, uma outra tipologia executada com pedaços marmóreos ainda menores e de uma maior variação de cores, a fim de retratar formas humanas, arquitetônicas e naturais.<sup>8</sup> A conjugação de tipos pavimentares, tal como o trabalho que origina os mosaicos de labirinto, era chamada de *opus alexandrinum*.<sup>9</sup>

A cidade de Pompeia tem outros labirintos e afrescos de parede ilustrando o mito helênico com o Minotauro. Existiu um mosaico de labirinto na *Villa di Diomede*, localizada nas franjas do notório sítio arqueológico, mas o exemplar foi perdido e o que temos atualmente são ilustrações dos pioneiros que trabalharam nas escavações dessa edificação ainda na década de 1770.<sup>10</sup> Na *Casa dei mosaici geometrici* [Casa dos Mosaicos Geométricos], também na cidade devastada pela erupção do Vesúvio, há um dédalo de piso de traçado idêntico ao da Casa do Labirinto, porém diferenciado pelo núcleo, o qual não é ocupado por uma representação figurativa do ápice do mito, mas por um padrão quadriculado em preto e branco, tal como um tabuleiro de xadrez. Por último, existia um labirinto toscamente talhado na superfície de um pilar de cor vermelha no peristilo da *Casa di Marco Lucrezio*, na Via Stabiana.<sup>11</sup> Estava acompanhado pela inscrição *LABYRINTHUS. HIC HABITAT MINOTAURUS* [labirinto, aqui habita o Minotauro]. Possivelmente se trata de uma pequena e jocosa depredação feita há mais de um milênio e meio por um morador ou um escravo daquela residência. De tão tênue, a gravação se perdeu após a abertura do sítio arqueológico a visitantes, restando como registro somente os desenhos executados no século 19.

Em 1815, nos arredores da cidade austríaca de Salzburgo, foi descoberto quase intacto um mosaico romano de labirinto com ainda mais pormenores pictóricos, tais como padronagens ornamentais e ilustrações de passagens mitológicas.<sup>12</sup> Conhecido como *Theseusmosaik* [Mosaico de Teseu] e atualmente conservado no *Kunsthistorisches Museum Wien* [Museu de História da Arte de Viena], esse pavimento decorativo é do século 4 d.C., no Império Romano Tardio, portanto, bem posterior aos exemplares de Pompeia. Todavia, o *Theseusmosaik* reitera uma conciliação antes vista na *Casa del Labirinto*: a composição entre uma representação abstrata dos meandros do dédalo e uma representação figurativa dos personagens do mito.

Com 4,20 por 4,10 metros de dimensões totais,<sup>13</sup> o mosaico da Áustria foi elaborado com pequenas peças de mármore de cores mais variadas: o labirinto é quadrado e constituído por uma sucessão de faixas de pedrinhas brancas, negras e avermelhadas. Há outras recorrências encontradas no *Theseusmosaik* em relação ao exemplar de Pompeia: a primeira é a setorização do trajeto labiríntico em quatro quadrantes de igual dimensão; a segunda está no fato de que as linhas vão serpenteando em um prolífico vaivém sem bifurcações e entrecruzamentos – ou seja, o caminho interno é único e percorre toda a área do pétreo dédalo.

O núcleo do labirinto do *Theseusmosaik* também é o ocupado pela cena de Teseu lutando contra o Minotauro, o que demonstra o quão popular era o episódio durante o Império Romano. Porém, no mosaico conservado em Viena, o herói ateniense aparece com uma postura mais proeminente, estando de pé com uma arma na mão direita e braço elevado pronto a golpear a criatura, que está ajoelhada – nessa imagem, é evidente quem ganha e quem perde a batalha. Esse tipo de representação de uma cena em um mosaico de minúsculas pedras de mármore era conhecido, na Antiguidade, pela

<sup>7</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.236.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.97. SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.236.

<sup>11</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. pp.45,46. SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. pp.234-236.

<sup>12</sup> HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. *Labirinti di piante, di pietra e di terra*. Milão: Rizzoli, 2019. p.123.

<sup>13</sup> As informações técnicas do *Theseusmosaik* encontram-se no site do *Kunsthistorisches Museum Wien*. Disponível em: [www.khm.at/de/object/52079/](http://www.khm.at/de/object/52079/). Acesso em 29 de novembro de 2023.

nomenclatura *emblema*.<sup>14</sup> A grande diferença entre os mosaicos com labirintos da Áustria e de Pompeia é que o exemplo encontrado próximo aos Alpes contém mais de um *emblema*. O *Theseusmosaik* possui três representações figurativas além daquela central com o Minotauro: à esquerda do labirinto, Ariadne surge presenteando Teseu com o novelo; acima está a imagem da embarcação com velas negras zarpando da ilha de Creta após o cumprimento da missão ateniense; à direita, a princesa cretense reaparece sentada com um braço acomodado sobre uma perna e uma mão junto ao queixo, numa posição na qual se pode conjecturar que ela estivesse aguardando o herdeiro ao trono de Atenas durante o embate com o híbrido ser, mas também que seja a cena de Ariadne abandonada na ilha de Naxos.<sup>15</sup>

Nos interstícios entre o labirinto e os quatro emblemas, o *Theseusmosaik* é completado com coloridas representações de fios entrelaçados – um padrão conhecido pelo nome *guilloché*, cuja aplicação, de certo modo, ali reitera a referência ao fio de Ariadne –, além de belas padronagens com formas geométricas de matrizes triangulares e quadrangulares. O perímetro do dédalo quadrado do mosaico tem uma solução estética particular: Hermann Kern apresenta a hipótese de que se tratasse de uma alusão a uma muralha, o que faria desse labirinto uma metáfora para uma cidade fortificada.<sup>16</sup> A mesma analogia imagética abre espaço para a interpretação de que o labirinto representaria a Cidade Eterna, como se o mosaico fosse uma solução facilmente exequível para uma localidade então periférica aludir reverencialmente à capital daquele Império. Nesse âmbito, somado ao culto à figura masculina triunfante sobre a monstruosidade natural, estabelecia-se uma correspondência entre Teseu e Rômulo, lendária figura a quem se atribui a fundação de Roma.<sup>17</sup> É também mais um exemplo do velho costume de correlacionar malhas urbanas a intricados meandros, isto é, a metáfora da cidade como um labirinto. De todo modo, trata-se de um entendimento de que o mosaico romano não seria pura ilustração do Labirinto de Creta. Tais conjecturas servem para lembrar que, muito provavelmente, camadas de significados foram incorporadas ao arquétipo no fim da Antiguidade. O que se pode fazer atualmente é rastrear tais substratos de acepções, mesmo que o esforço seja inconclusivo. Como se apresentará nos próximos capítulos, os simbolismos e as significações dos labirintos passaram por muitas metamorfoses ao longo dos séculos.

O *emblema* do centro do *Theseusmosaik* tem pares quase idênticos nos mosaicos romanos com labirintos encontrados nas cidades italianas de Cremona e Brindisi, e no cantão suíço de Friburgo: mesmo em localidades tão distantes entre si, os quatro casos reproduzem o duelo padronizadamente, com Teseu de pé em uma postura de ataque com sua arma na mão levantada e o Minotauro de joelhos como se esperasse para receber o derradeiro golpe.<sup>18</sup> Os dédalos de piso de Cremona, Brindisi e Friburgo são circunscritos com uma representação de muralha mais clara que o exemplo austríaco. Mais díspar é o mosaico romano descoberto em 1830 no pequeno vilarejo suíço de Cormérod, pertencente ao cantão de Friburgo e atualmente exposto na universidade local, porque seu labirinto é circular e setorizado em oito quadrantes.<sup>19</sup>

Raros eram os labirintos de perímetro redondo em mosaicos romanos da Antiguidade: o mais notório e bem conservado desses foi encontrado em 1969 no que havia sido a cidade de Paphos, atualmente Parque Arqueológico de Kato Pafos, na ilha

---

<sup>14</sup> EMBLEMA. In: *Vocabolario on line*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., [20--]. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/emblema/>. Acesso em 29 de novembro de 2023.

<sup>15</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. pp.47,48. SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. pp.236,237.

<sup>16</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.85.

<sup>17</sup> KERN, Hermann. Op.cit. pp.85,86. HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. Op.cit. p.32.

<sup>18</sup> KERN, Hermann. Op.cit. pp.89,91,92,102.

<sup>19</sup> DUCATÉ, Sandrine. La mosaïque de Cormérod: histoire d'une découverte encombrante... In: DUCATÉ, Sandrine (Org.). *Avenue de Rome. Fribourg en quête de racines antiques*. Friburgo: Société d'histoire du canton de Fribourg (SHCF), 2018. pp.76-108.

do Chipre.<sup>20</sup> Com cerca de seis metros de diâmetro, o pavimento com dédalo circular estava em meio aos vestígios de uma imensa moradia com mais de cem aposentos, conhecida como *Villa de Teseu*, que possivelmente fora a residência do procônsul romano que chefiava aquela província insular. Ao centro do enlace de curvas vias, reaparece a cena mítica de Teseu e o Minotauro: no meio do campo pictórico está o herói ateniense com um aspecto magnífico e, com um porrete na mão direita, pronto para desferir o golpe na criatura; à esquerda, avista-se um ancião que personifica o próprio labirinto; por trás e acima, estão Ariadne e uma encarnação de Creta como uma bela rainha de nobre vestimenta, cabelos longos e coroa sobre a testa. Esse mosaico policromático foi originalmente feito no século 3 d.C. e, após um grande terremoto que arruinou aquela cidadela, provavelmente foi restaurado no final do século 4 d.C., o que se constata por diferenças estilísticas sobretudo nas representações de Teseu e Creta, que já seguem um estilo Bizantino.<sup>21</sup> Tal influência do Império Romano do Oriente também se nota nas peculiaridades dos meandros do Chipre: círculos concêntricos são a matriz para três tipos diferentes de linhas decorativas, o que é muito distinto da lógica binária da maioria dos labirintos em mosaicos romanos, usualmente amparada pelo contraste entre o preto e o branco das pequenas peças de mármore. Entre as três opções dadas em Paphos, a única que se constitui como verdadeiro caminho entre o perímetro externo do dédalo e seu núcleo é aquela composta por um *guilloché*, isto é, a padronagem linear que se assemelha ao entrelaçamento de fios, numa clara alusão à Ariadne.

Em contraste com a geometria complexa e a execução primorosa do modelo do Chipre, encontrou-se em Portugal um mosaico austero: o pavimento com labirinto das ruínas da antiga cidade de Conímbriga, um povoado de origem imemorial que foi remodelado segundo os princípios urbanos da Roma Antiga durante o governo do imperador Augusto (64 a.C.-14 d.C.). O dedáleo mosaico está no peristilo de uma *domus* que recebeu a alcunha *Casa dos Repuxos*. A particularidade desse mosaico está no seu centro ocupado tão somente pelo rosto de um touro. Não há representação de Teseu, tampouco o corpo humano do Minotauro, o que permite supor que o culto ao touro na Península Ibérica é anterior à ocupação romana.<sup>22</sup>

O Império Romano também deixou interessantes mosaicos no norte da África, como na cidade de Susa, na Tunísia, onde um labirinto quadrado decorava uma tumba de uma necrópole do século 3 d.C.<sup>23</sup> Encontrado em 1860, porém desmantelado quase inteiramente nas décadas seguintes, o dédalo pavimentar tunisiano tinha junto ao começo do tortuoso circuito a seguinte inscrição: HIC INCLUSUS VITAM PERDIT [aquele aqui aprisionado perderá sua vida].

É outro labirinto no continente africano que prenuncia uma colossal modificação do significado do arquétipo: sua origem ocidental está associada à mitologia grega e, portanto, intrinsecamente ligada ao paganismo; no entanto, o labirinto veio a ser utilizado pela primeira vez em uma igreja cristã por volta de 324 d.C., no atual território da Argélia. O mosaico com labirinto foi encontrado nas ruínas da Basílica de Santa Reparata, que se localizava na cidade romana de *Castellum Tingitanum*, sobre a qual os colonizadores franceses, em 1843, fundaram Orléansville, cidade argelina hoje denominada Chlef. Tal como em exemplos listados anteriormente, os meandros eram setorizados em quatro quadrantes compostos por pedrinhas marmóreas pretas e brancas. A originalidade do dedáleo pavimento de Santa Reparata estava no seu centro: não era ocupado por personagens míticos como Teseu e o Minotauro, mas

<sup>20</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.94. HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. Op.cit. p.99.

<sup>21</sup> Informação fornecida no audioguia da visita no próprio Parque Arqueológico de Kato Pafos. Disponível em: <https://www.visitcyprus.com/index.php/en/discovercyprus/culture/audio-guides/128-archaeological-park-of-paphos-audio-guide>. Acesso em 1 de dezembro de 2023.

<sup>22</sup> HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. Op.cit. p.32.

<sup>23</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.48. SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.237. KERN, Hermann. Op.cit. p.100.



**Anônimo romano**

*Theseusmosaik* [Mosaico de Teseu]

Século 4 d.C.

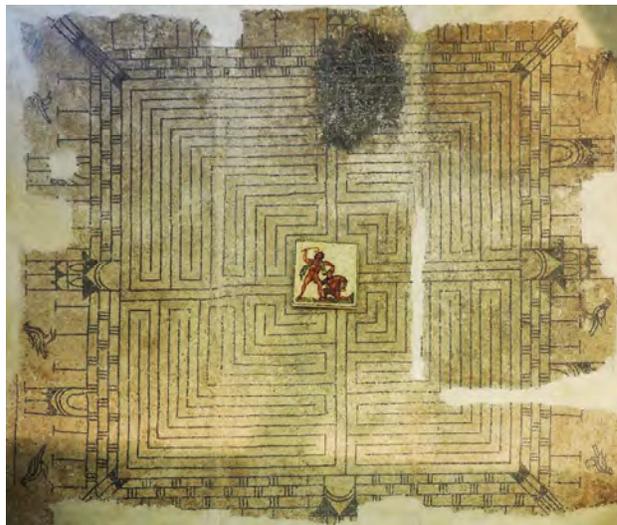
Kunsthistorisches Museum Wien, Viena, Áustria



**Anônimo romano**

*Mosaico do labirinto da domus da Via Cadolini em Cremona*  
Século 1 d.C.

Museo Archeologico San Lorenzo, Cremona, Itália



**Anônimo romano**

*Mosaico do labirinto da domus da Via Carmine em Brindisi*  
Século 2 d.C.

Museo Archeologico Provinciale Francesco Ribezzo, Brindisi, Itália



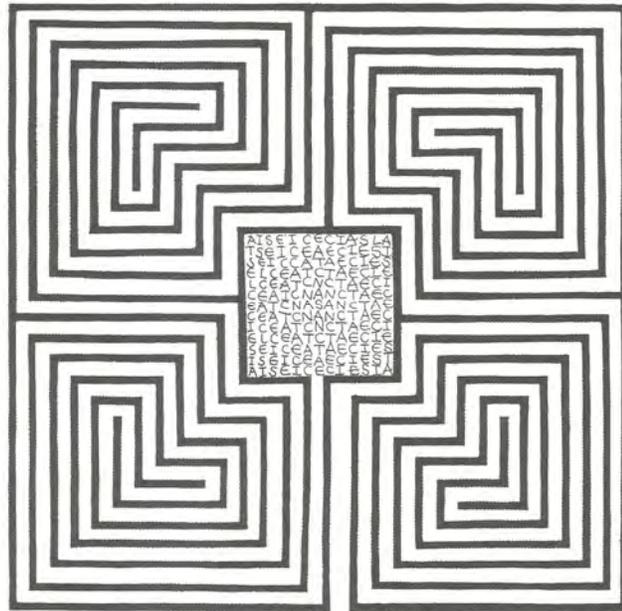
**Anônimo romano**  
*Mosaico do labirinto de Cormérod*  
Séculos 2-3 d.C.  
Universidade de Friburgo, Suíça



**Anônimo romano**  
*Mosaico da Casa dos Repuxos*  
Século 1 d.C.  
Conímbriga, Portugal



**Anônimo romano**  
*Mosaico do labirinto de Paphos*  
Séculos 3-4 d.C.  
Parque Arqueológico de Kato Pafos, Chipre



**Anônimo romano**

*Mosaico da Basílica de Santa Reparata* (acima, foto recente; abaixo, desenho produzido para o livro *Labirinti di piante, di pietra e di terra* de Angus Hyland e Kendra Wilson).

ca. 324 d.C.

Cathédrale du Sacré-Coeur, Argel, Argélia

preenchido pelas letras da locução substantiva SANCTA ECLESIA [Santa Igreja], numa disposição de caracteres que remete à lógica de um caça-palavras. Simbolicamente se indica que, após um tortuoso caminho, encontra-se uma profusão vocabular em meio à qual pode-se decifrar o que ali se apresenta como verdade religiosa – a então nova igreja cristã. É mesmo uma apropriação da iconografia pagã pelo catolicismo. O autor britânico William Henry Matthews lançou a hipótese de que os construtores do templo podem ter-se apropriado de uma relíquia romana preexistente, mantendo o vaivém de linhas e substituindo somente o centro do labirinto.<sup>24</sup> Após uma série de furtos e do terremoto de 1954, a Basílica de Santa Reparata ficou em ruínas e o mosaico foi transferido para a Cathédrale du Sacré-Coeur [Catedral do Sagrado Coração], templo católico de arquitetura moderna construído na década de 1950 em Argel, capital do país do Magreb.<sup>25</sup>

Esse mosaico-labirinto do norte da África foi um prenúncio muito adiantado. O dédalo de Santa Reparata é um caso singular em sua época, afinal não existem vestígios de um conjunto mais amplo de pavimentos congêneres em santuários paleocristãos dos últimos séculos do Império Romano. Demorou meia dúzia de séculos para a popularização da construção de labirintos em pisos de naves de igrejas católicas.<sup>26</sup> Esse é um fenômeno que sucedeu na Baixa Idade Média.

Entre os anos 1000 e 1300, as ziguezagueantes linhas dos labirintos adquirem a conotação de uma vida árdua com as adversidades, os erros, os males, as dúvidas, os vícios, as traições e as intrigas pelas quais o ser humano passaria até a redenção das beatitudes do céu – não à toa, um dos nomes franceses à época empregados para o núcleo desses dédalos era “ciel”. Essa compreensão católica e medieval impunha aos meandros um sentido de penitência acarretada pelos pecados.<sup>27</sup> Ou mesmo de purgatório<sup>28</sup> que se deve passar antes de alcançar o paraíso. Incorpora-se, também, um sentido de alerta, tal como uma simbolização da desordem e dos perigos mundanos. Assim sendo, o labirinto passa a abarcar uma dimensão moralizadora.<sup>29</sup>

Fato é que existem (ou existiram) dédalos em pisos de muitas catedrais erguidas no medievo na França, na Itália, na Alemanha e na Inglaterra. Quais seriam as razões para as confecções dos labirínticos pavimentos? Nunca foram encontrados textos religiosos do período que apontem peremptoriamente as motivações dos construtores da Idade Média.<sup>30</sup> Os ritos católicos lá realizados, em grande medida, foram abandonados e mesmo esquecidos com o passar das gerações. O sentido original dos dedáleos pisos foi perdido. Contudo, diferentes indícios encaminham a hipóteses a respeito de três propósitos distintos – não complementares, tampouco excludentes entre si.

O indício mais forte reside na nomenclatura comumente dada a tais labirintos cristãos: “Chemin de Jérusalem” [Caminho de Jerusalém], sendo o centro intitulado somente “Jérusalem”.<sup>31</sup> Os séculos de difusão desses chãos de pedra com formas labirínticas no interior de igrejas coincidem com os séculos das nove Cruzadas que partiram da Europa Ocidental em direção à Terra Santa. Os labirintos de piso eram uma espécie de substitutivo para os homens enfermos, mulheres e crianças que não podiam ser incorporados às fileiras das tropas cristãs, nem tinham o destemor de fazer a então perigosa peregrinação na região que havia sido palco das passagens bíblicas.

---

<sup>24</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.54.

<sup>25</sup> HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. Op.cit. p.9.

<sup>26</sup> VIOLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Tomo 6. Paris: Éditeur B. Bance, 1863. pp.152,153

<sup>27</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.191.

<sup>28</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.245.

<sup>29</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.220.

<sup>30</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. pp.254,255. MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.69.

<sup>31</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. pp.247,254. MATTHEWS, W.M. Op.cit. pp.66,67.

Assim, de pé ou ajoelhados, os fiéis poderiam percorrer os dédalos pavimentares que emulavam a tortuosa romaria em direção a Jerusalém.<sup>32</sup>

Conjecturas análogas sugerem que os labirintos no interior dos santuários eram os traçados a guiar pequenas procissões, as quais seriam antigas cerimônias coletivas que caíram no esquecimento após o medievo. Ou mesmo que as idas e vindas do percurso remeteriam ao calvário de Cristo – a Via Crúcis –,<sup>33</sup> portanto, cumprir o trajeto labiríntico seria um modo de encarnar o martírio de Jesus. Todavia, o arquiteto Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), em seu *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, fez um contraponto: “Se esses meandros tivessem sido traçados para representar o trajeto de Jesus da porta de Jerusalém ao calvário, deveriam existir sinais religiosos sinalizando as estações ou, pelo menos, a última; mas não notamos nada semelhante em nenhum dos labirintos ainda existentes ou naqueles cujos desenhos nos restaram.”<sup>34</sup>

Uma outra evidência é a presença de figuras humanas no interior de alguns desses labirintos. Presume-se que sejam retratos dos responsáveis pelas obras das catedrais: arquitetos, eventualmente os clérigos que as encomendaram, ou os mestres da Corporação do Ofício – guilda – responsável pela construção. Tal suposição é reforçada por algumas alcunhas esporadicamente utilizadas para identificar o elemento de piso: “daedale” [Dédalo], “domus daedali” e “Maison Dedalus” [Casa de Dédalo].<sup>35</sup> Logo, o labirinto seria uma insígnia para perpetrar a memória dos autores da construção. Como essa codificação gráfica não é plenamente compreensível aos pósteros, há de se considerar que a identificação não fosse destinada somente aos humanos, mas, por ser fruto de comunidades profundamente místicas, os artífices dos grandiosos templos também poderiam imaginar entidades divinas como destinatárias.

Por mais ou menos convincentes que sejam as hipóteses acerca das razões para as implantações dos labirintos em templos católicos medievais, não se pode assumir qualquer uma delas como definitiva. Certo é que os *Caminhos de Jerusalém* eram pavimentos feitos com o arranjo de placas de mármore, granito ou ardósia de, ao menos, duas cores diferentes – usualmente a combinação entre uma pedra de tonalidade clara e outra de coloração escura –, que originavam labirintos planares de formas quadradas, ou circulares, ou hexagonais, ou octogonais, ou outro número de lados, mas sempre possuindo uma forma geométrica regular e precisamente executada. Nenhum deles contém bifurcações e entrecruzamentos de rotas: os caminhos são oblíquos, mas sempre únicos. Afinal, labirintos com bívios e diferentes alternativas de percursos internos somente foram graficamente inventados por volta de 1430. Por sua vez, qualquer pessoa que tivesse a tenacidade de percorrer as meândricas rotas nas igrejas, alcançaria os centros. Assim são alegorias da chegada aos céus ou da peregrinação à Jerusalém, que demandavam, sobretudo, perseverança.

A Catedral de Chartres, na França, possui o maior labirinto feito na Idade Média e ainda existente nos dias atuais. É um dédalo redondo com cerca de 12,9 metros de diâmetro – visualmente parece um círculo perfeito, porém o raio tem uma pequena variação, o que resulta em um perímetro ligeiramente elíptico.<sup>36</sup> Tal desenho pavimentar ocupa quase a totalidade da largura da nave do santuário católico em estilo predominantemente gótico. A catedral foi consagrada em 24 de outubro de 1260, embora a datação do labirinto seja bem anterior, sendo estipulada entre os anos

---

<sup>32</sup> DEREMBLE, Colette. Labirinto. In: VAUCHEZ, André (Org.). *Dizionario enciclopédico del medioevo*. Vol.2. Roma: Città Nuova, 1998. p.1001.

<sup>33</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.255. MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.68.

<sup>34</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène. Op.cit. p.153. [Tradução livre do autor] “Si ces méandres avaient été tracés pour représenter le trajet de Jésus de la porte de Jérusalem au Calvaire, il est à croire qu'un signe religieux aurait rappelé les stations, ou du moins la dernière; or on ne remarque rien de semblable sur aucun des labyrinthes encore existants ou sur ceux dont les dessins nous sont restés.”

<sup>35</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. pp.247,254.

<sup>36</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.153.

de 1200 e 1220. O *dédalo* é constituído por 11 círculos concêntricos de 34 centímetros de largura<sup>37</sup> feitos de *pierre de Berchères* – um tipo de pedra calcária de tonalidade cinza amarelada comum na região central da França –, que é da mesma qualidade de rocha empregada em grande parte do pavimento daquele templo medieval. O delineamento do labirinto foi feito com linhas curvas de 8 centímetros de largura<sup>38</sup> compostas por um mármore escuro de aspecto azulado, provavelmente proveniente da região francesa das Ardenas. O comprimento total do percurso interno é de cerca de 261,5 metros. Por sua vez, o contorno do *dédalo* tem um peculiar tratamento denteado – mais especificamente, 114 cavidades.<sup>39</sup> A entrada do labirinto está no eixo central da edificação e, portanto, alinhada ao portão de acesso da catedral, tornando sugestivo o direcionamento em direção ao meândrico percurso. Vale informar que a nave principal da Catedral de Chartres não era ocupada por bancos até o século 19 – tal configuração proporcionava uma força visual ainda maior ao *dédalo* planar no piso.<sup>40</sup> O diâmetro do núcleo do labirinto é de cerca de 3 metros: seu formato remete às rosáceas<sup>41</sup> de vitrais, devido à configuração de centro redondo circundado por seis nichos semicirculares, tal como as pétalas em uma flor. Na *Monografie de la Cathédrale de Chartres* [Monografia da Catedral de Chartres] escrita pelo abade Marcel Joseph Bulteau, aponta-se que outrora um disco de cobre ocupava o core do labirinto: os fragmentos dessa placa metálica ainda existentes no século 19 continham resquícios de um baixo-relevo, cuja silhueta insinuava a presença de um quadrúpede circundado por pessoas em pé.<sup>42</sup> O próprio Bulteau apresentava três hipóteses em seu livro: poderia ser a representação de um cavaleiro entrando na cidade de Jerusalém, ou de um patrono da construção da catedral, ou até o Minotauro (apresentado erroneamente como um centauro) sendo combatido por Teseu<sup>43</sup> – esta última alternativa é a mais curiosa, porque seria uma demonstração da reminiscência da narrativa pagã no âmbito de uma iconografia que estava sendo convertida ao cristianismo. Em Chartres, o nome mais comumente conferido ao labirinto no medievo não era *Chemin de Jhérusalem*, mas sim “la lieue” [a liga], o que seria uma alusão etimológica com uma antiga medida gaulesa de nome “leuca”, “leuga” ou “leuva”, que correspondia a cerca de 1.500 passos.<sup>44</sup> Atualmente, os bancos são retirados para abrir espaço ao labirinto às sextas-feiras, das 10 horas da manhã às 16h45 da tarde, no período entre o início da Quaresma (fevereiro ou março) e o Dia de Todos os Santos (1 de novembro).<sup>45</sup>

Um labirinto circular como o de Chartres tem uma lógica similar à de um labirinto octogonal, como o da Catedral de Amiens, também na França, porém ao norte de Paris. Entretanto, o octógono é uma forma que guarda um conteúdo simbólico a mais: o número oito era associado à ressurreição, à busca por um renascimento espiritual e a novos começos, tanto que da forma octogonal derivaram as silhuetas de várias pias batismais e as plantas arquitetônicas de batistérios,<sup>46</sup> como o Batistério Neoniano (século 5 d.C.), em Ravenna, e o Batistério de São João (séculos 4-12 d.C.), em Florença. O *dédalo* do piso da nave da Catedral de Amiens possui oito lados iguais medindo 5,2 metros, fazendo com que a distância entre as laterais opostas do

---

<sup>37</sup> BULTEAU, Marcel Joseph. *Monografie de la Cathédrale de Chartres*. Tomo 3. Chartres: Librairie R. Selleret, 1892. p.48.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.153.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. Op.cit. p.23.

<sup>42</sup> BULTEAU, Marcel Joseph. Op.cit. p.49.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. pp.59,60.

<sup>45</sup> A programação anual de disponibilização do espaço do labirinto está fixada há décadas, segundo a administração da Catedral. Disponível em: <https://www.cathedrale-chartres.org/cathedrale/monument/labyrinth/>. Acesso em 5 de dezembro de 2023.

<sup>46</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.144.

perímetro seja de 12,1 metros.<sup>47</sup> O dedáleo traçado data de 1288, porém o pavimento original foi destruído no final da década de 1820, tendo sido reconstruído na mesma área do santuário entre 1894 e 1897, utilizando como base os registros do primeiro modelo. A jornada labiríntica até o núcleo é constituída por uma faixa zigzagante composta por pedras grandes e polidas de mármore azul escuro. Tal linha contínua provém de uma matriz de doze octógonos intercalados por outros doze octógonos feitos de placas marmóreas brancas e também polidas. Assim se estabelece um revezamento de faixas de cores contrastantes e espessuras idênticas: o resultado é mais enigmático, pois lá não existe uma clara hierarquia visual para diferenciar a via (escuro) daquilo que a separa (claro).

A pedra central do labirinto de Amiens oferece uma série de informações: de contorno igualmente octogonal, o mármore quase negro é incrustado por uma cruz de cobre cujas pontas contêm adornos que remetem a emblemas monárquicos franceses; em contiguidade às quatro extremidades encontra-se um quarteto de anjos delineados em pedra alva; os quadrantes conformados pela cruz são ocupados por quatro figuras humanas retratando o bispo Evrard de Fouilloy, responsável por comissionar a construção da Catedral, e os arquitetos Robert de Luzarches, Thomas de Cormont e Regnaud de Cormont, incumbidos da obra ao longo do século 13; em uma cinta de cobre paralela ao perímetro da placa central estão gravados os nomes dos três autores da concepção arquitetônica, do clérigo que fez a encomenda inicial, as datas de abertura do canteiro de obras daquele templo católico (1220) e de término da feitura daquele labirinto de piso (1288).<sup>48</sup> A placa octogonal original foi transferida para o Museu da Picardia, sediado também em Amiens, enquanto na Catedral se encontra uma réplica. Logo, esse modelo de labirinto pavimentar mais se aproxima da terminologia *Maison Dedalus* que de *Chemin de Jérusalem*, visto que no âmbito daquela estrutura se estabeleceu uma equiparação entre os responsáveis por erguer a Catedral de Amiens com o mítico Dédalo, o primeiro arquiteto. Para Hermann Kern, tal correspondência “lança uma significativa luz a respeito da maneira como os mestres da arquitetura se viam no século 13.”<sup>49</sup> Possivelmente, Dédalo era o único nome de arquiteto amplamente difundido no crepúsculo da Idade Média. Em algum grau, quando os responsáveis pela construção da Catedral de Amiens colocavam seus autorretratos no cerne do labirinto, era um ato de equiparação à imaginação, à inventividade, à destreza e à habilidade técnica de Dédalo.<sup>50</sup> Por uma perspectiva mais altruísta, talvez não fosse uma iniciativa para reconhecimento personalista, mas de pura identificação profissional: como se o labirinto retornasse a ser, substancialmente, um ícone, operando como um selo que chancelasse aquelas pessoas como dédalos, termo então sinônimo a ser arquiteto.

Um labirinto com muitas semelhanças existia na Catedral de Reims, no nordeste da França. Emprega-se o verbo existir no passado porque esse *Caminho de Jerusalém* foi destruído em 1779 por ordem de um clérigo de nome Canon Jacquemart, que se irritava com o barulho feito pelas crianças que brincavam pelo circuito labiríntico de piso durante as cerimônias religiosas.<sup>51</sup> O principal registro gráfico desse dédalo é um desenho<sup>52</sup> realizado entre 1583 e 1587 por Jacques Cellier, que se encontra em um

---

<sup>47</sup> Ibidem. p.149.

<sup>48</sup> Idem.

<sup>49</sup> Ibidem. p.150. [Tradução livre do autor] “If Regnaud de Cormont built the labyrinth and/or saw to it that he and his predecessors were immortalized in it, then this comparison to the father of architects, Daedalus, the legendary inventor of the labyrinth and other marvels, throws significant light on the manner in which the masters of this profession viewed themselves in the 13th century.”

<sup>50</sup> Ibidem. p.191.

<sup>51</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.61. SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. pp.263,264.

<sup>52</sup> A arquiteta Lina Bo Bardi utilizou esse desenho do labirinto de Reims feito por Jacques Cellier para ilustrar a capa de sua publicação “Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura”, de 1957, escrita para o concurso de professor titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Ver: PERROTTA-BOSCH, Francesco. *Lina, uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021. p.198.



**Jean-Baptiste Rigaud**

*Catedral de Chartres*

ca.1750

BULTEAU, Marcel Joseph. Monografie de la Cathédrale de Chartres.

Tomo 3. Chartres: Librerie R. Selleret, 1892. p.2.



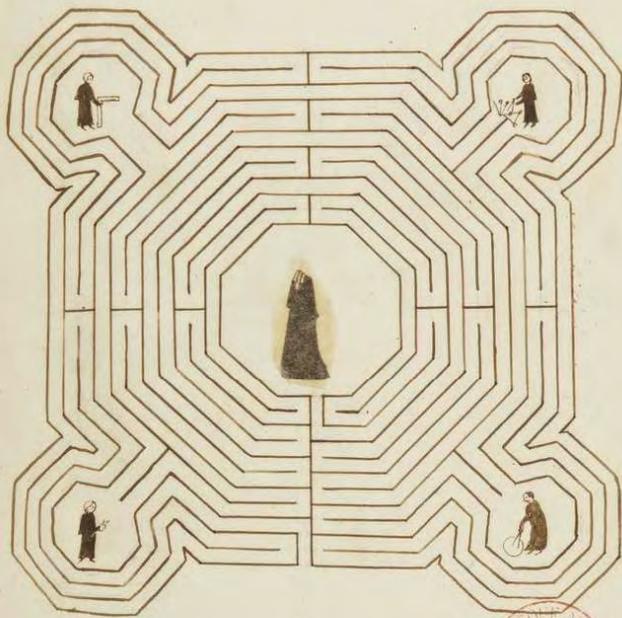
**Anônimo medieval**  
*Labirinto da Catedral de Chartres*  
ca.1200-1220  
Catedral de Chartres, França  
foto de Vincent Didier



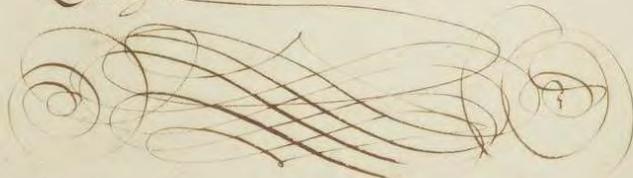
**Anônimo medieval**  
*Labirinto da Catedral de Chartres*  
*ca.1200-1220*  
*Catedral de Chartres, França*  
*foto de Sylvain Sonnet (Corbis)*



**Robert de Luzarches, Thomas de Cormont e Regnault de Cormont**  
*Labirinto da Catedral de Amiens*  
1288  
Catedral de Amiens, França



*C'est le dedalus qui est dedans la nef Et les personnages qui sont dedans  
retrouvent les architectes qui ont conduit l'œuvre de l'edifice de  
l'eglise*



**Jacques Cellier**  
*Desenho do labirinto da Catedral de Reims*  
1583-1587  
Biblioteca Nacional da França, Paris



**Anônimo medieval**

Desenho de labirinto destruído da Abadia de Saint-Bertin, em Saint-Omer  
ca.1350  
Saint-Omer, França

livro de ilustrações produzidas em Reims no *Cinquecento*.<sup>53</sup> Nele se vê mais um labirinto de matriz octogonal, porém sua forma principal recebia quatro apêndices, igualmente octogonais nas linhas do perímetro, diagonais ao eixo central da nave do santuário católico. Isto faz com que o dédalo medieval de Reims tenha a particularidade de ser policêntrico. Em cada um dos cinco centros, encontravam-se as representações de corpo inteiro dos construtores da catedral: Bernard de Soissons, Jean d'Orbais, Jean-le-Loup, Gaucher de Reims e, sendo a figura humana no octógono central retratada em maior tamanho, porém sem a cabeça, restam dúvidas caso se tratava do último responsável pela obra – Robert de Coucy – ou do religioso que ordenou a edificação – o arcebispo Aubry de Humbert.<sup>54</sup> Mais uma vez, parece se tratar de uma operação de correlação dos arquitetos da época com a figura de origem da profissão segundo a mitologia grega. A dimensão total do labirinto de Reims provavelmente equivalia a cerca de 10,2 por 10,2 metros, o que se deduz pela largura da nave. Por sua vez, a datação é imprecisa, podendo variar entre o final do Duzentos e as primeiras duas décadas do século 14.<sup>55</sup>

Corroborando a tese de que se tratava de um fenômeno difundido pela França durante a Baixa Idade Média, encontravam-se *Caminhos de Jerusalém* também em igrejas nas cidades de Arras e Saint-Quentin, com formas octogonais, além de Auxerre, Bayeux e Sens, com círculos concêntricos.<sup>56</sup> Um caso, no entanto, salta aos olhos: o mais heterodoxo dos labirintos medievais franceses existiu na Abadia de Saint-Bertin, na cidadela de Saint-Omer. Seu perímetro quadrado não se rebatia em quadrângulos paralelos e proporcionalmente menores internamente. Pelo contrário, os meandros decorriam de linhas bastante variadas, mesmo díspares entre si, que resultavam em um conjunto de formas bastante irregulares, sem simetria ou qualquer traço compositivo. O labirinto de Saint-Bertin foi concebido e executado em meados do século 14,<sup>57</sup> porém não mais existe em seu sítio original desde o século 18. Tudo leva a crer que sua remoção tenha sido motivada pelos mesmos desejos de outros párocos franceses, cansados pelo uso nada solene daqueles dédalos de piso por crianças.<sup>58</sup> A própria abadia encontra-se em ruínas desde quando foi confiscada na Revolução Francesa e, mesmo nos vestígios remanescentes da construção colapsada, não se vê o *Chemin de Jérusalem*.<sup>59</sup> No século 19, o mesmo traçado labiríntico foi reproduzido, proporcionalmente menor, no piso junto ao altar da Catedral de Saint-Omer.

Na Península Itálica, os labirintos encontrados nos pavimentos de igrejas católicas tinham uma constituição física mais próxima aos mosaicos romanos e bizantinos – arranjos de pedras muito pequenas – do que aos modelos medievais franceses – uso de placas marmóreas maiores. Maior parte desses exemplos italianos desapareceu, tal como os dédalos circulares na Basílica de Santa Maria no Trastevere e na Igreja de Santa Maria in Aquiro,<sup>60</sup> ambas em Roma e destruídas no Oitocentos.<sup>61</sup>

O maior e mais íntegro labirinto em igreja italiana não está em uma edificação medieval, tampouco pertence a um pavimento feito na Idade Média. A Basílica de San Vitale, em Ravenna, é uma arquitetura paleocristã recoberta com mosaicos bizantinos, cuja construção foi iniciada em 525 e sua consagração ocorreu em 547 ou 548. No

---

<sup>53</sup> MERLIN, François; CELLIER, Jacques. *Recherches de plusieurs singularités par Francoys Merlin controlleur general de la Maison de feu Madame Marie Elizabeth fille unique de feu Roy Charles dernier que Dieu absolue. Portraits & écrites par Jacques Cellier demourant a Reims*. Reims: 1583-1587. f.77r. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10308882g/f161.item>. Acesso em 7 de dezembro de 2023.

<sup>54</sup> KERN, Hermann. Op.cit. pp.160,161.

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.61. SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.264.

<sup>57</sup> HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. Op.cit. p.109.

<sup>58</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.63.

<sup>59</sup> HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. Op.cit. p.109.

<sup>60</sup> DURAND, Julian. Les pavés-mosaïques en Italie et en France. *Annales Archéologiques*. N.17. Paris: Librairie Archéologique de Victor Didron, 1587. pp.119-127.

<sup>61</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. pp.57,58. SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.261.

entanto, todo seu pavimento foi refeito entre os anos de 1538 e 1545 com o intuito de elevar o rés-do-chão em 80 centímetros para evitar alagamentos.<sup>62</sup> Nessa obra foi feito o mosaico do piso com labirinto. Como se reutilizaram pequenas e multicoloridas pedras de mármore da decoração pavimentar prévia, não se pode excluir a possibilidade da preexistência de um dédalo no chão da basílica. O labirinto de San Vitale é proveniente de sete círculos concêntricos, cujo maior diâmetro é de 3,40 metros: pela dimensão, certamente não se trata de um *Caminho de Jerusalém*, pois é estreito demais para percorrê-lo de joelhos, sendo que a única sequência de passos possível seria alinhando os pés.<sup>63</sup> O percurso interno é constituído por uma linha de fragmentos de mármore escuro – ora avermelhado, ora esverdeado – intercalados por peças marmóreas brancas com a forma de triângulos isósceles, os quais, de certo modo, indicam uma direção: o ponto de partida está no centro do dédalo e o término é externo à área circular, apontando a representação de uma concha – caso se entenda sua presença como reminiscência da iconografia pagã, recorda-se que, segundo a mitologia romana, Vênus nasce de uma concha. Assim, o labirinto da Basílica de San Vitale não indica a condução ao seu núcleo, mas o inverso:<sup>64</sup> a partir do seu âmago, cumpre-se o ziguezagueante trajeto até a saída do dédalo e a chegada a um signo que simboliza o início da vida – se mantida a analogia com a deusa da mitologia romana, seria uma vida de beleza e amor.

Na Basílica de San Savino, em Piacenza, teria existido não somente um dedáleo mosaico do ano 903 até pelo menos 1651, como nele se encontrava uma representação do mítico monstro de Creta. Sabe-se tal fato graças ao livro *Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza* (1651), de Pietro Maria Campi, em cuja página 241 se lê “um labirinto com o Minotauro dentro, e sob o labirinto em direção à porta do Templo foram colocados estes quatro versos”<sup>65</sup>:

HVNC MVNDVM TIPICE LABERINTHVS DENOTAT ISTE,  
 INTRANTI LARGUS, REDEUNTI SET NIMIS ARTVS.  
 SIC MVNDO CAPTVS, VICIORVM MOLLE GRAVATVS,  
 VIX VALET AD VITE DOCTRINAM QVISQVE REDIRE.<sup>66</sup>

Uma possível tradução para essa estrofe seria: “Este mundo é caracterizado como um típico labirinto, / largo na entrada, muito estreito no retorno. / Assim, cativo mundo, oprimindo pela suavidade dos vícios, / é difícil retornar à doutrina da vida em todo lugar.” Tal quadra bem ilustra o imaginário cristão medieval – no caso específico de Piacenza, ainda no começo do século 10 –, no qual o dédalo seria a ilustração de um caminho de perdições e pecados.<sup>67</sup>

Outro santuário católico onde se situava um labirinto com referências visuais dos personagens mitológicos helênicos é a Basílica de San Michele Maggiore, na cidade de Pavia. Sobreviveu até os dias atuais apenas um pedaço do dédalo realizado no começo do século 12<sup>68</sup> de acordo com a antiga técnica romana de mosaico conhecida como *pavimentum vermiculatum*. Pela fração ainda existente, nota-se que é um labirinto de círculos concêntricos, porém seu core não mais existe. Conhece-se a representação que

<sup>62</sup> TRERÈ, Filippo. Il labirinto della basilica di San Vitale. In: *Ravenna Mosaici*. Ravenna: Opera di Religione della Diocesi di Ravenna, [20--]. Disponível em: <https://www.ravennamosaici.it/labirinto-basilica-san-vitale/>. Acesso em 9 de dezembro de 2023.

<sup>63</sup> Elaborei tal constatação por experiência própria, a partir da minha visita à Basílica de San Vitale, em Ravenna, no dia 18 de novembro de 2021.

<sup>64</sup> HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. Op.cit. p.111.

<sup>65</sup> CAMPI, Pietro Maria. *Dell'istoria Ecclesiastica di Piacenza*. Piacenza: Giovanni Bazachi Stampatore Camerale, 1651. p.241. [Tradução livre do autor]. “un laberinto con dentro il Minotauro, e sotto il laberinto verso la porta del Tempio vi fece porre questi quattro versi”

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.247.

<sup>68</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.157.

existia nesse centro devido a uma ilustração contida no livro *Vetera Monumenta*, do polímata Giovanni Giustino Ciampini (1633-1698), publicado postumamente em 1699. Nesse desenho verifica-se a luta de Teseu contra o Minotauro,<sup>69</sup> tal como nos mosaicos pagãos da Roma Antiga. Nessa ilustração de Pavia, há uma alteração nada incomum em representações da Idade Média: a criatura híbrida de Creta é retratada como um centauro, ou seja, com corpo de cavalo e cabeça de homem. Acompanhando o perímetro circular do núcleo do labirinto, havia a inscrição: TESEVS INTRAVIT MONSTRVMQVE BIFORME NECAVIT [Teseu adentrou e matou o monstro biforme].

Por fim, a Catedral de San Martino, na cidade italiana de Lucca, possui um singular labirinto vertical a ser percorrido com os dedos da mão<sup>70</sup> em uma pedra esculpida em baixo-relevo. Embora a placa marmórea cinzelada com um dédalo tenha sido fixada na edificação da igreja, ela se encontra em um pilar do nártex, colada à parede do campanário;<sup>71</sup> portanto, está do lado de fora da porta de acesso à nave do templo, em uma área ainda visualmente reconhecida como espaço público. Outra vez se trata de um labirinto de círculos concêntricos, porém é bem pequeno: seu diâmetro tem aproximadamente 50 centímetros.<sup>72</sup> Reza a lenda que outrora existira uma representação do duelo de Teseu e o Minotauro no centro desse diminuto dédalo feito no final do século 12 ou no início do século 13, mas o desgaste da entropia na pedra impede reconhecer qualquer imagem que ali tenha sido entalhada.<sup>73</sup> Mais certeza reside na inscrição que pode ser lida em paralelo aos meândrico e curvilíneo circuito:

HIC QVEM CRETICVS EDIT  
DAEDALVS EST LABERINTHVS  
DE QVO NVLLVS VADERE  
QVIVIT QVI FVIT INTVS,  
NI THESEVS GRATIS ADRIANE  
STAMINE JVTVS.<sup>74</sup>

Uma tradução livre para essas frases gravadas em Lucca seria: “Aqui se alimenta o cretense / Dédalo é um labirinto / no qual ninguém pode ir / quem estava lá dentro, ficou em silêncio / nem Teseu com a graça de Ariadne / da urdidura de juta.” Apesar de estar no domínio físico e espiritual da Igreja Católica, a placa é uma menção direta e explícita ao mito do Labirinto de Creta. O texto confirma a interpretação da figura de Dédalo – o arquiteto – como a personificação da edificação do labirinto – a arquitetura. Tal como as insígnias ao centro das dedáleas estruturas de Amiens e Reims, eis mais um indício de como os cristãos construtores do medievo eram devotos do mais notável artífice da pagã mitologia da Grécia Antiga.

Os mosaicos de labirintos das basílicas de Piacenza e de Pavia e da Catedral de Lucca comprovam que, ao longo da Idade Média na região norte da Península Itálica, conservaram-se as referências temáticas da mitologia pré-cristã e as técnicas construtivas da Antiguidade. Esse fato joga por terra certas caracterizações simplistas do medievo como “Idade das Trevas”: afinal, os dédalos comprovam que não houve um completo desaparecimento de expertises antigas, como a prática arquitetônica, tampouco ocorreu um total esquecimento de fundamentos culturais ocidentais, isto é, do conhecimento greco-romano. Sendo não mais que modestos vestígios, os labirintos foram um “fio de Ariadne” para ligar a Antiguidade Clássica ao mundo moderno.

<sup>69</sup> CIAMPINI, Giovanni Giustino. *Vetera Monumenta, in quibus praecipue musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur*. Vol 2. Roma: Typographia Bernabò, 1699. p.4.

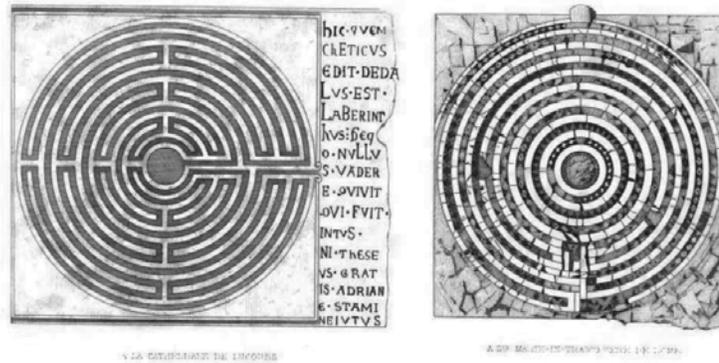
<sup>70</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. pp.56,67.

<sup>71</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.156.

<sup>72</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.259. KERN, Hermann. Op.cit. p.156.

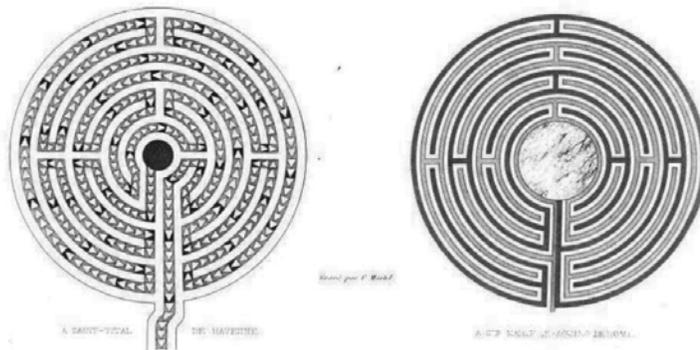
<sup>73</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.56. SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.259. KERN, Hermann. Op.cit. p.156.

<sup>74</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.56. SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.259.



LA CATHÉDRALE DE LUCCA

LA BASILIQUE DE TRASTEVERE



LA BASILIQUE DE SAN VITALE

LA BASILIQUE DE SAN VITALE

LABYRINTHES DU MOYEN-ÂGE

Julian Durand

Desenhos dos labirintos da *Catedral de San Martino* em Lucca (acima e à esquerda), da *Basílica de Santa Maria no Trastevere*, em Roma (destruído, acima e à direita), da *Basílica de San Vitale*, em Ravenna (abaixo e à esquerda), e da *Igreja de Santa Maria in Aquiro* (destruído, abaixo e à direita). 1587

DURAND, Julian. Les pavés-mosaïques en Italie et en France. *Annales Archéologiques*. N.17. Paris: Librairie Archéologique de Victor Didron, 1587. p.119.

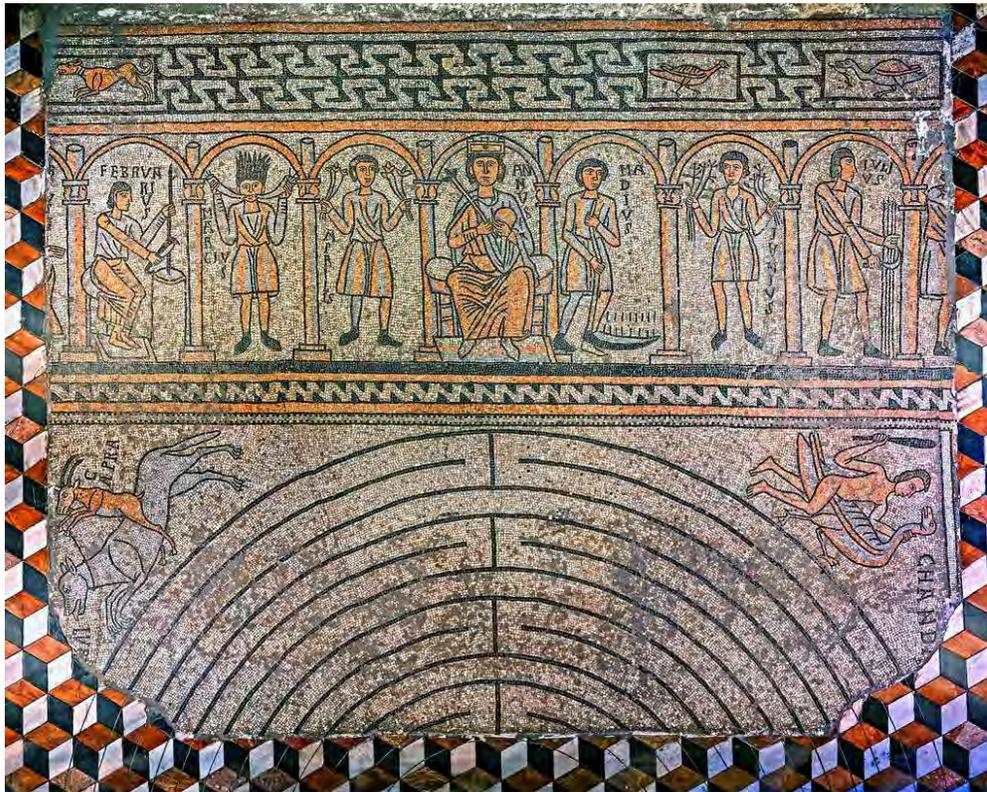


Anônimo pós-renascentista

Mosaico de labirinto da *Basílica de San Vitale*

1538-1545

Basílica de San Vitale, Ravenna

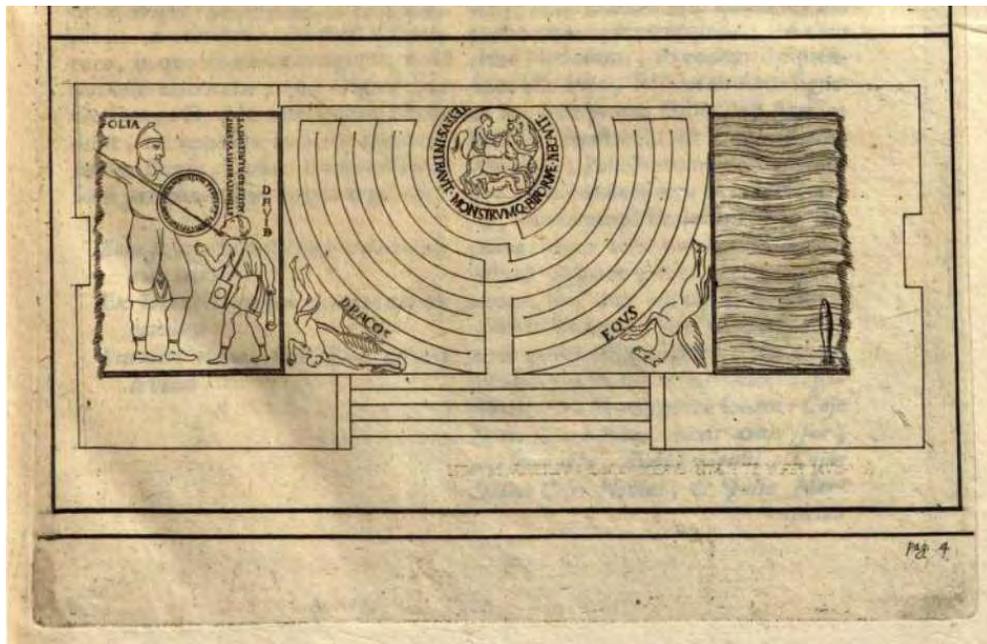


**Anônimo medieval**

*Mosaico semidestruído de labirinto da Basílica de San Michele Maggiore*

Século 12

Basílica de San Michele Maggiore, Pavia



**Giovanni Giustino Ciampini**

*Desenho da parte destruída do labirinto da Basílica de San Michele Maggiore, em Pavia*

Século 17

CIAMPINI, Giovanni Giustino. *Vetera Monimenta, in quibus praecipue musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur*. Vol 2. Roma: Typographia Bernabò, 1699. p.4.



**Anônimo medieval**

*Pedra esculpida com baixo-relevo de labirinto na Catedral de San Martino*

ca. séculos 12-13

Catedral de San Martino, Lucca

## Veneza conduz o mito do labirinto à Idade Moderna

A Sereníssima República de Veneza salvou mitos e registros da Idade Antiga. De manuscritos a estátuas. E um certo labirinto. Coletar e preservar elementos materiais e filosóficos da Antiguidade Clássica foi uma pedra de toque da ação política veneziana. A República dos Doges requeria para si o papel de herdeira maior da cultura greco-romana. No comércio, nas artes, nas guerras, Veneza almejava a hegemonia nas relações entre Ocidente e Oriente. E essa desejada (e por muitas décadas obtida) primazia passava pelos mares Adriático, Mediterrâneo, Egeu. Nos séculos em que a ilha de Creta foi uma colônia veneziana, o labirinto aparece como um dos notórios casos de patrimônio resgatado e salvaguardado pela Sereníssima. Viajantes recebiam permissões oficiais das autoridades da *Piazza San Marco* para fazer visitas organizadas ao dito “labirinto original”. Seus diários de viagem recuperavam e reelaboravam a história de Minotauro, Teseu, Ariadne, Minos, Dédalo, Europa e Júpiter – os venezianos preferiam denominar Zeus com seu equivalente mitológico romano – para acompanhar ricas descrições do labirinto composto por inúmeras, incontáveis, escuras, traiçoeiras e tortuosas galerias subterrâneas. Entretanto, o mesmo labirinto difundiu-se graficamente no imaginário ocidental da época por meio de mapas de Creta, que o representavam como um ícone geométrico – um diagrama de caminhos circulares, paralelos e concêntricos. Seja por meio da escrita, seja por meio de desenhos cartográficos, os relatos e as interpretações a respeito do labirinto de Creta multiplicaram-se no período em que a ilha fez parte de Veneza. É um exercício mental quase pueril e impossível de ser respondido documentalmente, mas o que garante que hoje saberíamos sobre o mito do labirinto cretense caso os venezianos não tivessem conservado seus registros – tanto alguns vestígios milenares, quanto as narrativas populares com seus equívocos factuais – até a Idade Moderna? Sistemática e cronologicamente, adentremos nessa história nos parágrafos subsequentes.

A ilha de Creta foi dominada pela Sereníssima República de Veneza entre 1204 e 1669. Antes pertencera ao Império Bizantino, durante um período iniciado com a Cisão do Império Romano em 395 d.C., tendo um intervalo entre 827 e 961 d.C., quando esteve sob ocupação árabe. Durante os séculos em que foram parte do Império Romano do Oriente, os cretenses desfrutavam de relativa autonomia em relação aos governantes e à aplicação das leis de Constantinopla.<sup>1</sup> Creta era uma base para a frota marítima bizantina, mas não tinha tanta relevância nas rotas de comércio no mar Mediterrâneo – durante o período árabe, chegou a ser um notório polo de piratas.

Com o Cerco de Constantinopla, em 1204, etapa final da Quarta Cruzada, a capital do Império Bizantino foi capturada e os territórios imperiais foram divididos: nessa partilha, Creta foi entregue a Bonifácio I de Monferrato, comandante dessa Cruzada e que veio a se tornar Rei de Salonica (ou Rei de Tessalônica). No mesmo ano, ele cedeu a posse da ilha aos venezianos. Entretanto, durante a decadência bizantina, quem detinha o controle de fato sobre a ilha eram seus moradores gregos com o apoio

---

<sup>1</sup> VAN DER VIN, J. P. A. *Travellers to Greece and Constantinople. Ancient Monuments and Old Traditions in Medieval Travellers' Tales*. Vol. I. Leiden: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te Istanbul, 1980. p.227.

dos genoveses – então arquirrivais dos venezianos nas disputas mercantis pelo Mediterrâneo Oriental –, que haviam estabelecido diversos entrepostos comerciais espalhados pelo litoral cretense. Veneza compreendia que aquele era um lugar geograficamente estratégico nas suas ambições marítimas de ampliação e comando dos negócios entre o mar Adriático e o Levante. Foram necessários anos de conflitos bélicos até que, em 1212, em Creta tenha se estabelecido o Ducado de Cândia, uma espécie de reino fantoche que dividiu a ilha em meia dúzia de feudos, cada qual comandado por uma nobre família veneziana. Creta, na sua integridade insular, passara a ser reputada pelo nome italiano de Cândia, que era a principal cidade da ilha, hoje conhecida em português como Heraclião (ou Iráclio).

Nos séculos de domínio veneziano, muitos viajantes a caminho de Alexandria, Jerusalém e Palestina paravam em Cândia. Navios de todo o mundo atracavam nos portos cretenses, apesar da pouca profundidade para o calado das embarcações; tampouco as costas litorâneas tinham formas naturais que oferecessem proteção. Negociava-se lá o renomado vinho cretense, muito apreciado por toda Europa, Médio Oriente e norte da África. Vendiam-se também queijo e frutas como romã, limão, figos, uvas, melões e melancias cultivadas na ilha,<sup>2</sup> que, com tal comércio, passou a ter certa prosperidade econômica.<sup>3</sup>

Relatos escritos sobre as visitas de estrangeiros a Creta multiplicaram-se com o passar das décadas. Nos textos dos séculos 13 e 14, chama a atenção uma constante omissão: o labirinto.

Um exemplo é o do frade franciscano Symon Semeonis que, acompanhado do clérigo Hugo Illuminator em 1323, fez uma peregrinação detalhadamente descrita desde seu país natal, a Irlanda, passando pela Grã-Bretanha, França, norte da Itália, Veneza, Dalmácia, Peloponeso, Creta, Alexandria, Cairo e outras vilas egípcias até chegar a Jerusalém.<sup>4</sup> Symon Semeonis declara que esteve na cidade de Cândia por alguns dias até o 10 de outubro de 1323.<sup>5</sup> Ele descreve a ilha de Creta em duas páginas, nas quais se encontra a afirmação que a ilha era “habitada por latinos, gregos e pérfidos judeus, sob a tutela de um governador que responde perante o Doge de Veneza.”<sup>6</sup> Retrata as esposas dos venezianos adornadas com pérolas douradas e outra gemas brilhantes; por sua vez, as viúvas prescindiam de joias e usavam um véu negro; as gregas e as judias usavam uma indumentária local composta por mantos bordados com fios dourados e os cabelos não ficavam cobertos por qualquer tecido.<sup>7</sup> O frade conta que a cidade de Cândia era circundada por fortificações e uma grande muralha com torres. Visto do mar, o burgo tinha uma bela aparência, porém suas ruas eram “desagradáveis, sujas, estreitas, tortuosas e não pavimentadas”.<sup>8</sup> Sobre a paisagem natural, ele informa ter visto montanhas muito altas, mas não faz qualquer menção a edificações da Idade Antiga – possivelmente nem as vira.

Semeonis não é o único clérigo que deixou escritos com menções a localidades gregas: o padre alemão Ludolf von Sudheim fez um diário da viagem à Terra Santa e às ilhas mediterrâneas de 1336 a 1341, e o frade também germânico Wilhelm von Boldensele, em seu *Liber de quibusdam ultramarinis partibus et praecipue de Terra sancta*, descreveu Jerusalém, as pirâmides de Gizé, seu encontro com o imperador bizantino Andrônico III Paleólogo, em Constantinopla, e a jornada pela costa da Grécia

---

<sup>2</sup> SEMEONIS, Symon. *The Journey of Symon Semeonis from Ireland to the Holy Land*. Cork: Celt - Corpus of Electronic Texts, University College, 2017. p. 43. Disponível em: <<https://celt.ucc.ie/published/T300002-001.html>>. Acesso em 15 de novembro de 2022.

<sup>3</sup> VAN DER VIN, J. P. A. Op.cit. .228.

<sup>4</sup> SEMEONIS, Symon. Op.cit.

<sup>5</sup> Ibidem. p.45.

<sup>6</sup> Ibidem. p.43.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

entre 1332 e 1336. Nos escritos desses dois autores católicos encontramos citações de literatos antigos, mas nenhuma menção ao labirinto de Creta.

Em contrapartida, gregos bizantinos mencionavam o labirinto. Nos comentários tecidos sobre a *Ilíada* de Homero no século 12 (ou seja, antes do domínio veneziano em Creta), o arcebispo ortodoxo Eustácio de Tessalônica afirmou que muitas pessoas do seu tempo, em especial marinheiros, visitavam o labirinto. O historiador bizantino Nicéforo Gregoras (c.1295-c.1360) declarou ter visitado o labirinto em companhia de cretenses, que utilizavam tochas para iluminar o caminho.<sup>9</sup>

No livro *Travellers to Greece and Constantinople* publicado em 1980, o acadêmico holandês J. P. A. Van der Vin defendeu a hipótese de que, nos séculos 13 e 14, a tradição proveniente da Antiguidade era ainda pouco conhecida pelos venezianos da ilha de Creta, porém era preservada oralmente pela população de origem grega, a qual tinha pouco contato direto com os viajantes.<sup>10</sup>

Há um episódio histórico que permite uma conjectura sobre o momento em que venezianos passam a ter maior interesse pelo labirinto. O fato é a Revolta de São Tito, entre 1363 e 1366: contra o aumento de impostos determinado pelas autoridades na Praça São Marcos sobre os moradores do Ducado de Cândia, gregos cretenses e colonos venezianos uniram-se pela primeira vez. Almejavam a independência de Creta e a fundação da República de São Tito. A rebelião foi debelada pelo exército da Sereníssima, no entanto, a consequência daquela aliança foi a convivência mais harmônica entre gregos e venezianos estabelecidos na ilha. Isso coincide com a popularização da visita a um conjunto de cavernas e túneis subterrâneos no monte Ida, ao sul da cidade de Cândia. A mitologia antiga proporcionara ao imaginário popular o nome ao lugar: o Labirinto.

A professora da Universidade do Kentucky e especialista no *Cinquecento* veneto, Johanna D. Heinrichs, ressalta que oficiais venezianos em serviço em Creta passaram a visitar regularmente o labirinto a partir do início do século 15, o que corrobora uma *relazione* (relatório elaborado por um membro do governo veneziano) datada em 1588, na qual se indica a necessidade de acompanhamento por um guia local para conduzir o visitante por meio das escuras passagens, sobretudo para se indicar a saída.<sup>11</sup>

Há milênios, o labirinto habitava o imaginário ocidental. Nos séculos finais da Idade Média e no início da Idade Moderna, o labirinto era reproduzido por toda a Europa com novas formas e significados: por vezes, conferia-se a ele um caráter cristão em pisos das catedrais medievais ou em desenhos nos códices manuscritos em conventos e abadias; em outras ocasiões, atribuíam-lhe características seculares (ou mesmo, profanas) com a topiaria de jardins. É quando a Sereníssima República de Veneza reivindica a posse do “verdadeiro labirinto”. Com orgulho, venezianos passaram a organizar excursões com viajantes de todo o continente até o suposto “labirinto original”.

Um dos mais antigos registros que mencionam diretamente essas viagens organizadas encontra-se no tratado *De Orthografia*, de Gasparino Barzizza (c.1360-1431), que foi professor de retórica e filosofia moral na Universidade de Pádua entre 1407 e 1421. O arqueólogo e historiador inglês Arthur Maurice Woodward (1883-1973) encontrou um verbete sobre o labirinto em uma edição de 1453 da principal obra de Barzizza. Uma digressão precisa ser feita tomando como base o artigo “The

---

<sup>9</sup> VAN DER VIN, J. P. A. Op.cit. p.229.

<sup>10</sup> Ibidem. pp.229,232.

<sup>11</sup> HEINRICHS, Johanna D. The Topography of Antiquity in Descriptions of Venetian Crete. In: AVCIOĞLU, Nebehat; Jones, Emma (Org.). *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. p.210.

Gortyn 'Labyrinth' and Its Visitors in the Fifteenth Century"<sup>12</sup> [O 'labirinto' de Gortina e seus visitantes no século 15], no qual o intelectual britânico faz um preâmbulo crítico sobre o acadêmico lombardo-vêneto: o trabalho de Barzizza consistiria em corrigir formas e grafias de palavras em Latim, incluindo termos de origem grega, porém seu conhecimento da língua helênica era limitado. Embora a reputação de Barzizza como estudioso em latim fosse elevada, segundo Woodward, ele frequentemente reproduzia ortografias incorretas e versões inventadas provenientes de trabalhos anteriores como *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha, *Catholicon* de Giovanni Balbi da Genova (Johannes Jenuensis) ou o *Vocabularium* de Huguccio de Pisa. Feita a ressalva que o professor do *Quattrocento* repetia acriticamente textos de outros autores, reproduz-se o texto de Gasparino Barzizza sobre o labirinto:

*Laberinthus*, prisão tal como os poetas imaginavam o percurso implícito nos caminhos. Também em Creta encontrava-se um labirinto natural. Não feito com as mãos: sob o monte, algo incrível, estradas sinuosas, entrelaçadas. Os novos funcionários enviados pelo Senado do Vêneto àquela ilha, conduzidos por líderes judeus, acenderam lanternas até a estrada por onde os nativos sempre passaram, desde que chegaram à ilha.<sup>13</sup>

O trecho explicita que a autorização aos visitantes para a visita ao labirinto provinha do próprio *Palazzo Ducale* veneziano. A visitação era feita pelos magistrados da grande República do norte do mar Adriático. Os guias eram judeus. Os caminhos do labirinto seriam conhecidos pelos moradores da ilha. É preciso ressaltar a indicação de que esse labirinto não provinha de obra humana. E tal emaranhado de vias tortuosas era subterrâneo, o que demandava o uso de tochas com fogo para iluminar os passos em meio ao breu. Embora Pádua tivesse sido recém-anexada à Sereníssima República de Veneza – mais especificamente em 1405 –, não há mais indícios documentais que comprovem a ida de Barzizza a Creta; portanto, há a possibilidade de que tal passagem seja mais uma reelaboração textual do autor.

Entre as menções anteriores ao labirinto, encontramos o relato de Nicola de Martoni, tabelião do Reino de Nápoles, que viajou da península itálica até o Egito e a Terra Santa em 1394 e 1395.<sup>14</sup> Sua frase, “Et est in dicta insula Candie Liberintum in quo alias fuit Minotaurus”, não assegura que ele tenha visitado o pretense labirinto, porém demonstra que a associação do mítico labirinto com Creta estava se reestabelecendo e difundindo na Europa.<sup>15</sup> Inclusive com confusões de narrativas da Antiguidade, visto que, em um relato de visita a Creta em 1418 encontrado no caderno de viagem do nobre francês Jacques Nomparr de Caumont, o labirinto ficava em “le cipté de Troie”, isto é, na cidade de Troia.<sup>16</sup> Tal errônea correlação do labirinto com Troia, que já ocorria na Roma Antiga, conservou-se com mitógrafos romanos da Idade Média e veio a se manifestar, mais uma vez, no século 15.

O primeiro registro textual minucioso de um visitante desse labirinto de Creta é de autoria do monge florentino Cristoforo Buondelmonti (1386-ca.1430). Ele escreveu

---

<sup>12</sup> WOODWARD, Arthur Maurice. The Gortyn 'Labyrinth' and Its Visitors in the Fifteenth Century. *Annual of the British School at Athens*. Vol. 44. Atenas: British School at Athens, novembro 1949. pp. 324-325.

<sup>13</sup> BARZIZZA, Gasparino. *De Orthografia*. Apud. WOODWARD, Arthur Maurice. The Gortyn 'Labyrinth' and Its Visitors in the Fifteenth Century. *Annual of the British School at Athens*. Vol. 44. Atenas: British School at Athens, novembro 1949. p. 324. [Tradução livre do autor a partir de latim e francês para língua portuguesa].

“Laberinthus per – th – carcer ut a poetis fingitur discimine uiarum implicitus. Reperitur etiam laberinthus in Creta naturalis. Non manu factus sub monte quodam incredibili ambage uiarum implicitus. Quem noui magistratus a Senatu Veneto in eam insulam missi hebreis ducibus accensis funalibus usque quo iter est peruium Inni sunt semper cum primum insulam attigerunt.”

<sup>14</sup> NICOLA de Martoni. In: PICCIRILLO, Michele. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 71. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 2008. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-de-martoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-de-martoni_(Dizionario-Biografico)/). Acesso em 16 de novembro de 2022.

<sup>15</sup> VAN DER VIN, J. P. A. Op.cit. p.229.

<sup>16</sup> VAN DER VIN, J. P. A. Op.cit. p.233.

*Descriptio Insule Crete*, uma seleta dedicada ao literato e humanista florentino Niccolò Niccoli (1365-1437) com registros de suas viagens a Creta de 1415 a 1417. Buondelmonti narra com vívidos detalhes a experiência de caminhar dentro desse labirinto:

Ao Norte, duas milhas acima da outrora nobre cidade de Gortina, está o que hoje se diz ser o Labirinto. A entrada é de difícil acesso, depois se alarga. Há, a leste, um primeiro corredor de duzentos passos. Outro, para o Norte, parece não ter fim – ou assim dizem os nativos –, pelo qual são vistas muitas galerias emaranhadas, que retornam ao ponto de partida. A mil e quinhentos passos da entrada, avista-se uma nascente, junto à qual encontramos um pequeno pântano coberto de junco, com um enorme bloco de pedra à esquerda. Além da fonte d'água, há um longo caminho, mas poucas pessoas, ou, por assim dizer, ninguém se atreve a percorrê-lo inteiramente ou mesmo a caminhar ali. Brasões e nomes dos visitantes estão gravados em todos os lugares, e uma infinidade de invernos<sup>17</sup> são vistos por toda parte. É muito perigoso seguir esse caminho, porque às vezes enormes blocos, suspensos ao longo de toda a galeria, se desprendem do teto e obstruem a passagem. Você que tudo sabe, meu caro Niccolò, pode julgar que este não é o que os homens consideram ser o labirinto; afinal, é pedra que se extrai dessa montanha e se assemelha à da cidade antiga. Em vários locais da ilha existem cavernas e galerias subterrâneas desse tipo, em número infinito. Em todos os lugares, por amor a você, meu caro Niccolò, perguntei sobre um Labirinto feito pela mão do homem, sem encontrá-lo em lugar algum. Saímos da entrada desse pretenso Labirinto e vemos *Castrum Novum*, além de um vale.<sup>18</sup>

Buondelmonti inicia localizando geograficamente o labirinto que adentrou: era próximo à cidade de Gortina, que, por sua vez, fica a cerca de 40 quilômetros de Heraclião. Afirma que acessá-lo é complicado e também não era tarefa simples se embrenhar pela rede de galerias subterrâneas que se ramificam a perder de vista. Relata a presença de água e de túneis intransitáveis pelo iminente risco de desabamento. Ao mencionar que há inscrições e datas riscadas nas paredes de pedra, o monge indica que muitas pessoas adentraram esse labirinto antes dele. Na entusiasmada descrição de Buondelmonti transparece tanto o fascínio pelo sítio quanto o ceticismo em ser aquele o labirinto da mitologia grega. Suas dúvidas aparecem sempre acompanhadas de menções a Niccolò Niccoli. Indaga se aquelas sombrias galerias provêm de projeto executado à mão – no caso, feito por Dédalo – ou se seriam um fenômeno geológico – isto é, cavernas – utilizado como pedreira para extrair a pedra de mármore que, em suas palavras, “se assemelha à da cidade antiga”. Portanto, Buondelmonti questiona se o labirinto, por ele adjetivado como “pretense”, não seria tão somente fruto da apropriação da literatura clássica pela imaginação popular para designar grutas e cavidades naturais de um monte da paisagem cretense. Interessante, contudo, notar que os antigos manuscritos da *Descriptio insule Crete*

<sup>17</sup> Metonímia para referir-se a anos.

<sup>18</sup> BUONDELMONTI, Cristoforo. *Descriptio insule Crete et Liber Insularum, cap XI: Crete [Édition Critique par Marie-Anne van Spitael]*. Heraclião: Syllogos Politistikos Anaptyxeos Herakleiou, 1981. pp.176-178. [Tradução livre do autor a partir de latim e francês para língua portuguesa]. “A latere septentrionali prope nobilissimam olim predictam Gortinam per duo miliaria in altum, ut fertur, est laberinthus. Est enim os suum arduum deinde in amplitudinem deuenit. Via una uersus orientem ducentorum passuum est; altera uero, uersus septentrionem, nullam ut dicitur habet finem; per quam multe uie circumflexe uidentur et in istam reuertuntur principalem. Ab ostio per mille et quingentos passus fons cernitur iuxta quem paludem paruulam arundinibus cohoptam comperimus una cum huiusmodi de lapide pila a sinistra. Ultra hanc aquam longa manifestatur uia, quam nullus aut pauci ingredi uel transitum agree per eamdem. Arma uero intrantium atque nomina designata per omnia errant et uespertilionum multitudo ubique uidetur. Ualde per eum ambulare periculosum est, quia aliquando immensurati lapides ab alto per uenas pendentes cadunt et totum sepe obturant transitum. Tu qui cuncta nosciscis, mi Nicolae, non esse hunc quem homines tenent laberinthum bene existimare posses, quia lapis ab isto isto monte extractus lapidi antique ciuitatis simulatur. Et sic per diuersas partes huius insule antra huiusmodique lapidum uene subterraneae reperiuntur infinita. Per totam hanc insulam artificiosum atque nominatum laberinthum ob amorem tui, mi Nicolae, quesui, quem nunquam alibi potui reperire. De ostio tandem dicti laberinthi recedimus et Castrum Nouum, parua ualle peracta,”

contêm ilustrações das intrincadas passagens do labirinto sob a montanha.<sup>19</sup> A segunda obra literária de Buondelmonti, *Liber Insularium Archipelagi*, datada de 1420, deu origem a mapas de Creta que transcrevem cartograficamente o que foi descrito pelo autor florentino.

*Descriptio Insulae Cretae*, de Buondelmonti, permaneceu relativamente desconhecida por séculos, tendo pouca ou nenhuma influência sobre autores posteriores. Um desses foi o viajante e escritor castelhano Pero Tafur, que inicia o relato sobre ilha, na qual esteve na década de 1430, com a seguinte justificativa: “como os latinos de Creta conheciam somente a cidade de Cândia, eles chamaram todo o reino com esse nome.”<sup>20</sup> Seguiu contando que lá se falava “grego e o governo era de Veneza”.<sup>21</sup> E localizava onde ficava o labirinto em relação à capital: “A cidade de Cândia é muito grande, com muitos prédios grandes. Dizem que a três milhas de distância está aquele Labirinto, feito por Dédalo, com muitas outras antiguidades.”<sup>22</sup> Por sua vez, o marinheiro veneziano Bartolomeo dalli Sonetti é autor de *Isolario* (1485), um livro composto por 56 folhas que intercalam mapas das ilhas do mar Egeu e breves poemas a respeito. Sobre o labirinto de Creta, há uma breve síntese do mito mesclada com sua experiência pessoal:

Não longe daqui eu vi  
Os lugares, a montanha com o labirinto  
onde o Minotauro, assassinado  
pelo filho de Egeu, foi mantido.<sup>23</sup>

Em outro *Isolario*, o labirinto foi pela primeira vez retratado e indicado nominalmente em um mapa de Creta. No caso, *Isolario* é uma abreviação para o longuíssimo título *Libro di Benedetto Bordone: nel qual si ragiona de tutte l'isole del mondo, con li lor nomi antichi & moderni, historie, fauole, & modi del loro uiuere, & in qual parte del mare stanno, & in qual parallelo & clima giacciono: con il breve di papa Leone*.<sup>24</sup> A publicação do cartógrafo e geógrafo patavino Benedetto Bordone (1450-1530) é de 1528. Nas páginas com a numeração 51 em algarismos romanos do “Livro Segundo” encontra-se a carta do Ducado de Cândia. Ao centro da ilha de Creta, bem na costura entre as duas folhas, lê-se “labyrintho”. Ao lado desta palavra, há um desenho esquemático com uma colina com boca de entrada de uma caverna. Relativamente próximo à cidade marítima e fortificada de Cândia, a posição do labirinto corresponde aos relatos escritos dos viajantes. O texto abaixo da ilustração não contém qualquer menção à suposta obra de Dédalo.

Bordone foi precursor na representação do labirinto em mapas de Creta. Esse é um fenômeno que se multiplica em desenhos cartográficos feitos em Veneza no século 16. Entretanto, há uma mudança crucial: nas últimas três décadas do *Cinquecento*, o labirinto deixa de ser retratado como um elemento na paisagem e passa a ser simbolizado com um diagrama circular.

Deixou-se de ilustrar o labirinto como uma caverna, ou esboçar sua entrada aos pés de uma montanha, ou mesmo indicar que fosse constituído por caminhos

---

<sup>19</sup> É possível encontrar ilustrações semelhantes, porém não idênticas, do labirinto em diferentes cópias antigas de *Descriptio insule Crete*. Um primeiro desenho datado em 1429 que se encontra no manuscrito de Buondelmonti na Biblioteca Medicea Laurenziana, em Florença, foi reproduzido na página 212 do artigo de Johanna D. Heinrichs, já citado anteriormente. Um segundo desenho, que está no dito Manuscrito de Baden, foi republicado na edição comentada dos textos de Buondelmonti em 1981 e se encontra reproduzido nesta tese.

<sup>20</sup> TAFUR, Pero. *Travels and adventures – 1435-1439*. Abingdon: Routledge, 2005. p.50.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

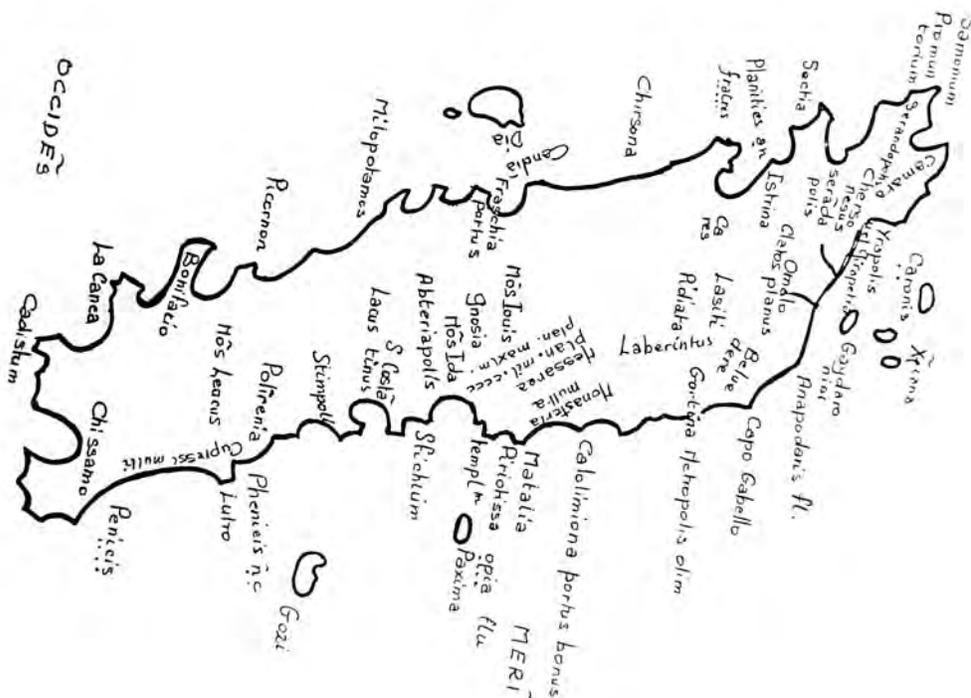
<sup>22</sup> *Ibidem*. p.51.

<sup>23</sup> SONETTI, Bartolomeo da li. *Isolario*. Apud HEINRICHS, Johanna D. Op.cit. p.211.

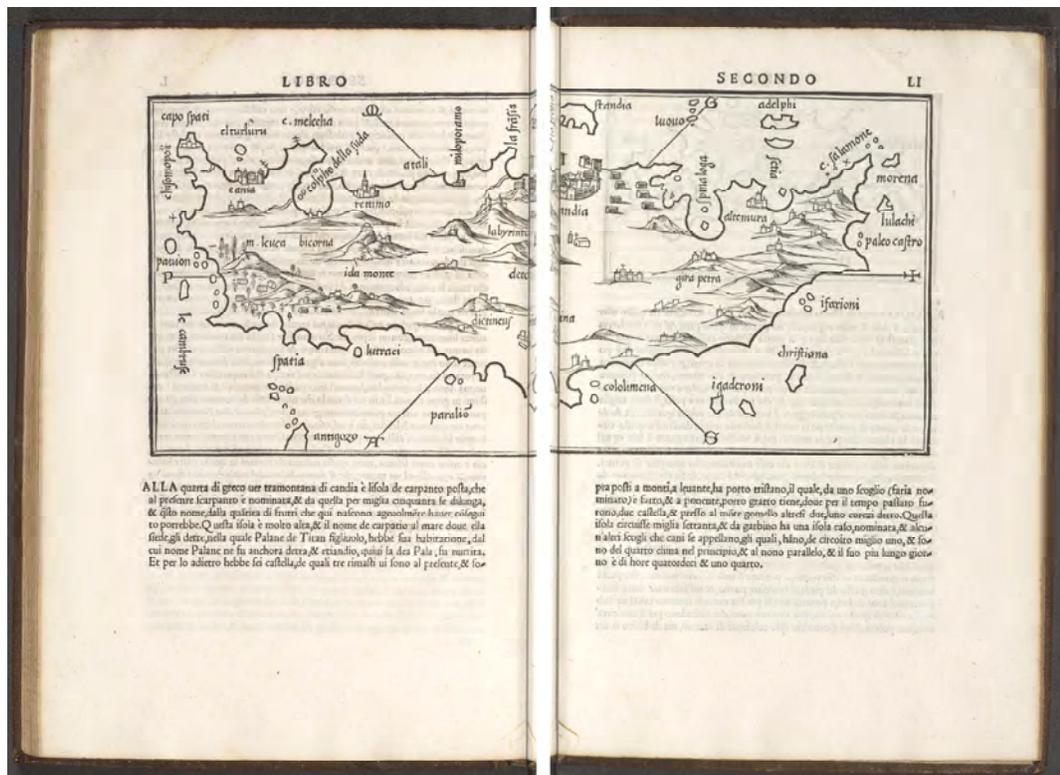
<sup>24</sup> Uma cópia deste livro foi digitalizada pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos e está disponibilizada na íntegra e gratuitamente no seguinte link: <https://www.loc.gov/item/01019942/>. Acesso em 18 de novembro de 2022.



Desenho do labirinto mencionado em *Descriptio insule Crete*, de Cristoforo Buondelmonti, que está na folha 163 do seu Manuscrito de Baden. In: BUONDELMONTI, Cristoforo. *Descriptio insule Crete et Liber Insularum, cap XI: Creta* [Édition Critique par Marie-Anne van Spitael]. Heraclião: Syllogos Politistikos Anaptyxeos Herakleiou, 1981. Prancha VIII.



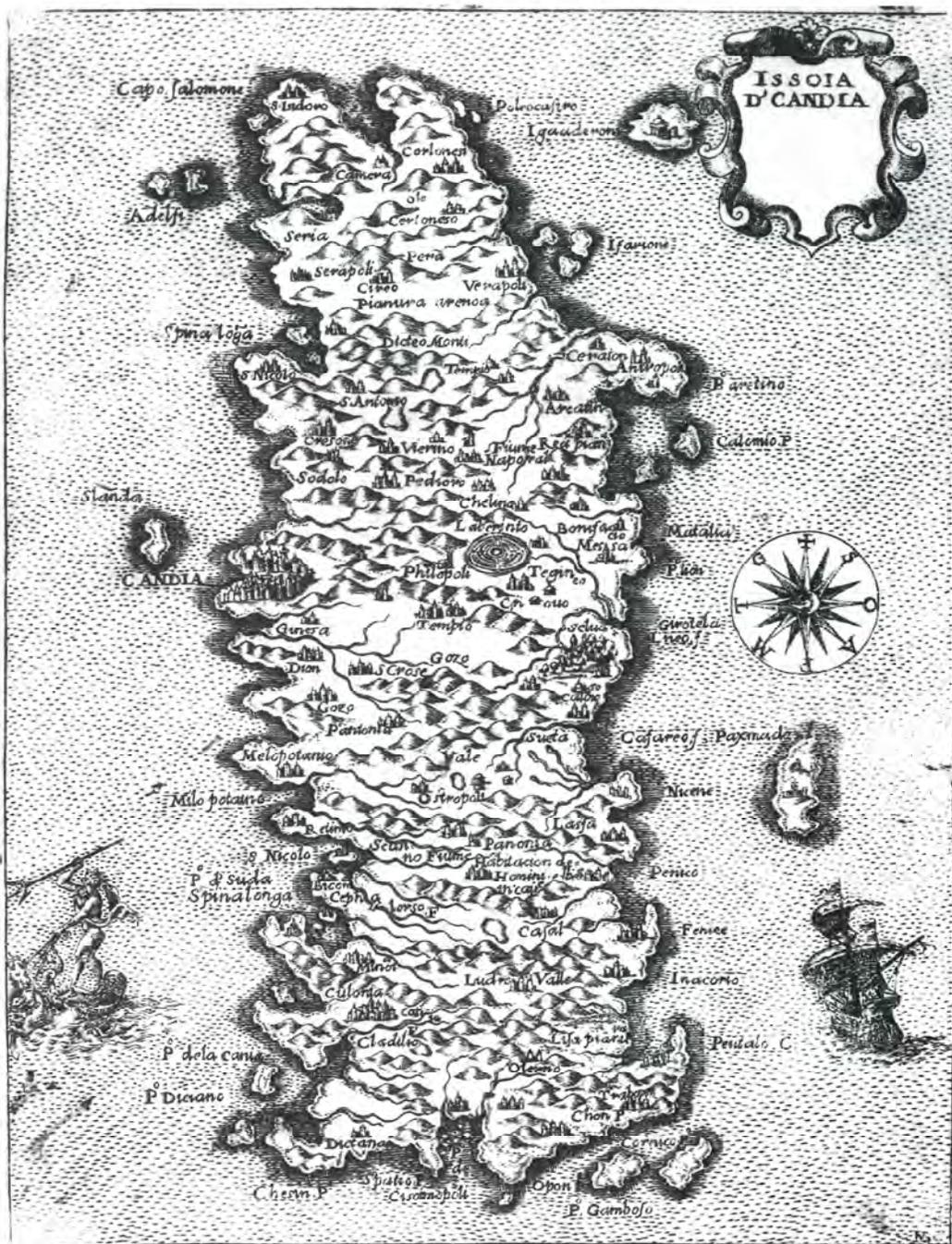
Transcrição cartográfica de Creta feita a partir das descrições de *Liber Insularium Archipelagi* de Cristoforo Buondelmonti, que está na folha 98 o seu Manuscrito de Baden. In: BUONDELMONTI, Cristoforo. *Descriptio insule Crete et Liber Insularum, cap XI: Creta* [Édition Critique par Marie-Anne van Spitael]. Heraclião: Syllogos Politistikos Anaptyxeos Herakleiou, 1981. Prancha X.



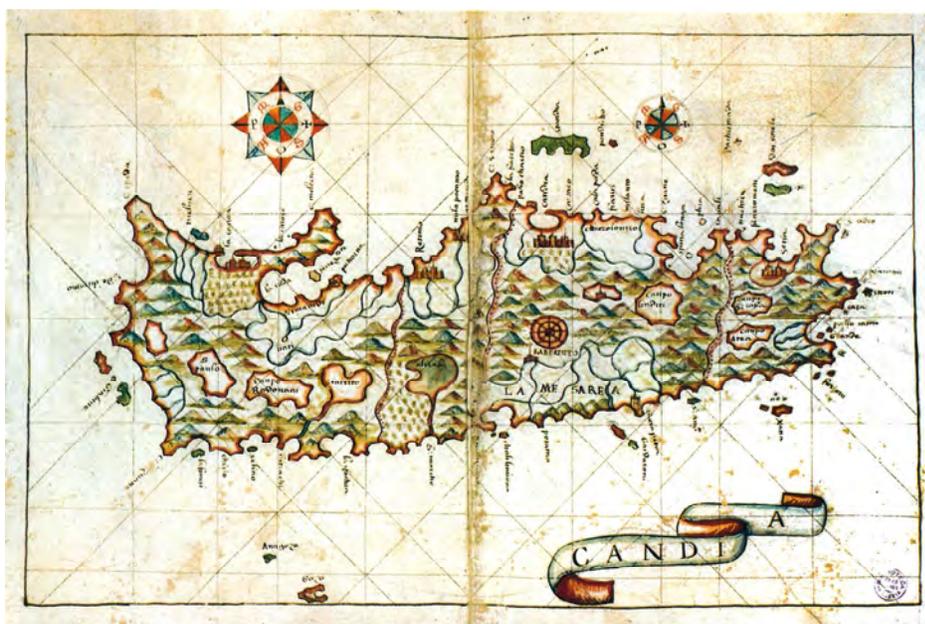
Mapa da ilha de Creta na página 51 do “Livro Segundo” do Libro di Benedetto Bordone: nel qual si ragiona de tutte l’isole del mondo, con li lor nomi antichi & moderni, historie, faule, & modi del loro uiuere, & in qual parte del mare stanno, & in qual paralelo & clima giacciono: con il breue di papa Leone. Nesta carta de 1528, o nome labirinto vem ao lado de uma colina com uma entrada de caverna a seus pés. Reprodução fotográfica da cópia pertencente à Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.



Na publicação *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abramo Ortelio, de 1570, o mapa da folha 39 é intitulado *Candia olim Creta*. O Labirinto é desenhado como um diagrama circular. Os povoadamentos são indicados com pequenos símbolos e o respectivo nome; por sua vez, a cidade de Cândia aparece em perspectiva. O desenho do mar contém elementos próprios a cartas náuticas, inclusive há de se notar que este mapa tem escala gráfica. O documento original encontra-se guardado no Museo Civico Correr. In: RATTI, Antonio; BEVILACQUA, Eugenia (Org). *Le immagini dell’isola di Creta nella cartografia storica*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997. p.86.



Mapa *Isola d' Candia*, de Donato Bertelli, feito em 1574. A carta é orientada com o leste ao alto. O contorno geográfico da ilha é destacado com uma intensa coloração da costa litorânea. A cidade de Cândia, em especial sua muralha, é representada por um desenho em perspectiva. O mesmo tratamento gráfico de destaque é dado a centros urbanos menores, a montanhas e colinas. A figura do labirinto circular é também representada em perspectiva, o que lhe confere volume. O mar é ornamentado com um navio e a figura de Netuno sobre uma carruagem em forma de concha conduzida por dois cavalos marinhos, o que remete ao mito da chegada da princesa fenícia Europa à ilha de Creta. O documento original encontra-se guardado na Biblioteca Nazionale Marciana, em Veneza. In: RATTI, Antonio; BEVILACQUA, Eugenia (Org). *Le immagini dell'isola di Creta nella cartografia storica*. Veneza: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997. p.84.



Mapa do Ducado de Cândia atribuído a Antonio Millo, por volta de 1575. Sem escala, a carta contém os principais nomes de lugares ao longo da costa. Em considerável destaque, o labirinto é representado por um diagrama de círculos paralelos interligados por linhas radiais. O documento original encontra-se guardado no Museo Civico Correr. In: RATTI, Antonio; BEVILACQUA, Eugenia (Org). *Le immagini dell'isola di Creta nella cartografia storica*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997. p.78.

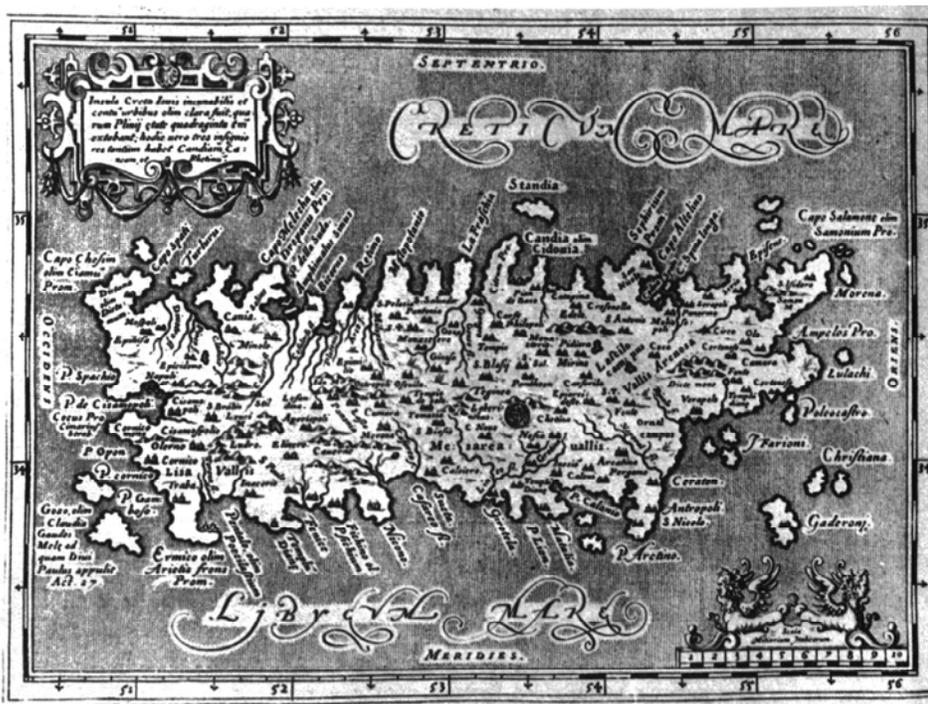


Mapa da ilha de Creta de 1575 feito pelo explorador, escritor e geógrafo francês André Thevet. Nesta carta encontram-se alinhamentos de mapas publicados antes em editoras italianas, o que leva à compreensão de que se trate de uma cópia. Este mapa está na publicação *Cosmographie Universelle d'André Thevet*, na Biblioteca Nacional da França, em Paris. In: RATTI, Antonio; BEVILACQUA, Eugenia (Org). *Le immagini dell'isola di Creta nella cartografia storica*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997. p.83.

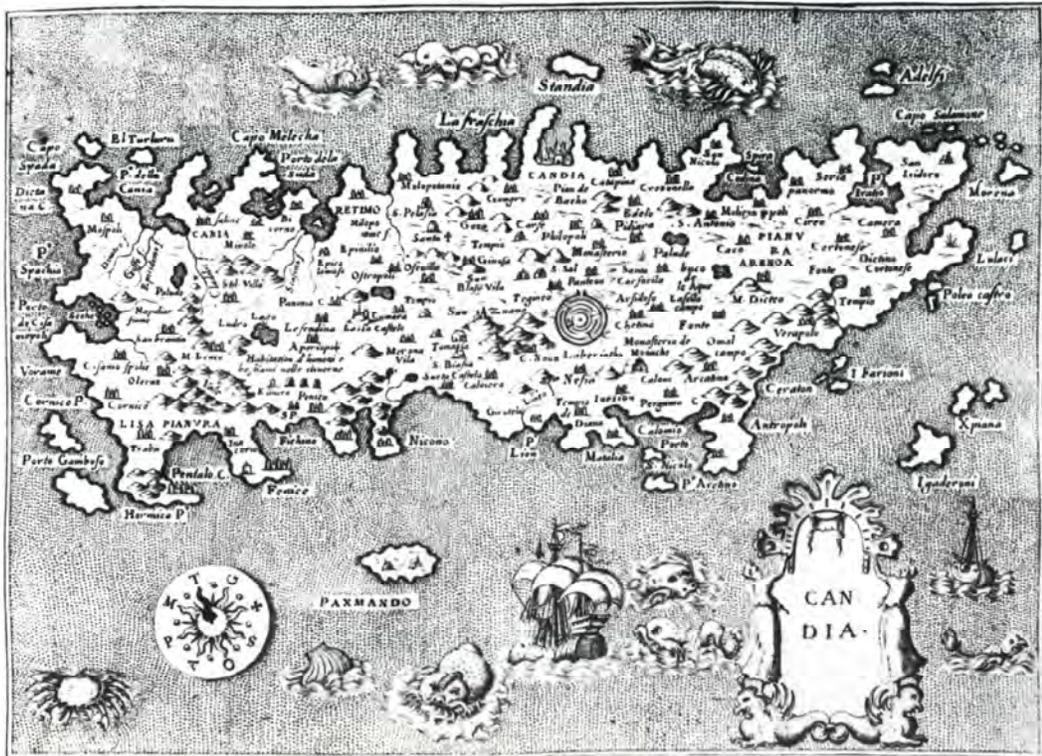
## VIAGGIO DA VENETIA



Mapa do Ducado de Cândia feito em 1590 por Giuseppe Rosaccio. A carta não tem escala, nem coordenadas geográficas. A cidade de Cândia é representada por uma perspectiva urbana absolutamente densa. O mesmo tratamento gráfico é concedido a *Canea* (Chania) e outros vilarejos sem nome. O labirinto é desenhado com cuidado, em perspectiva e com a volumetria interna dos corredores. O documento original encontra-se guardado no Museo Civico Correr. In: RATTI, Antonio; BEVILACQUA, Eugenia (Org). *Le immagini dell'isola di Creta nella cartografia storica*. Veneza: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997. p.87.



A edição de *Geografia* de Ptolomeu publicada em 1596 em Veneza contém comentários e, além do mapa ptolomaico, há 37 outras cartas geográficas. A página XXII das ilustrações no Volume II é intitulada *Candia Insula olim Creta*. O respectivo mapa indica as cidades, os castelos, as principais residências rurais, os arcebispados e o dito labirinto apresentado como um pequeno diagrama de labirinto circular. O documento original encontra-se guardado no Museo Civico Correr. In: RATTI, Antonio; BEVILACQUA, Eugenia (Org). *Le immagini dell'isola di Creta nella cartografia storica*. Veneza: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997. p.68.



Mapa do Ducado de Cândia feito pelo cartógrafo Nicolò Nelli. Não há datação precisa, nem escala, tampouco coordenadas geográficas. O mar Mediterrâneo é atravessado por dois veleiros e várias representações de peixes e frutos do mar. No interior da ilha, há desenhos indicando as montanhas, centros habitados, pequenas vilas, monastérios e templos. O labirinto circular é representado em destaque devido ao seu tamanho em comparação aos demais elementos. O documento original encontra-se guardado no Museo Civico Correr. In: RATTI, Antonio; BEVILACQUA, Eugenia (Org). *Le immagini dell'isola di Creta nella cartografia storica*. Veneza: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997. p.85.



Frisos da *Loggetta del Sansovino* (1537-1549), aos pés do campanário da Praça São Marcos, em Veneza. Os três altos-relevos maiores e retangulares são, à esquerda, a *Isola di Candia*, ao centro, *Veneza sotto forma di Giustizia*, e, à direita, a *Isola di Cipro*. A autoria é de Girolamo Lombardo, Tiziano Minio, Danese Cattaneo, todos colaboradores de Jacopo Sansovino. A foto em domínio público é de Wolfgang Moroder, 2013.

subterrâneos. Seus cartógrafos, de certo modo, estancam a evolução do imaginário da época fomentado pelas várias descrições de viajantes: esconde-se a caracterização do labirinto como fenômeno natural.

Nesses mapas, o labirinto volta a ser um ícone geométrico, um artefato humano, uma alegoria mítica.

É um retorno aos esquemas gráficos das catedrais medievais, dos mosaicos romanos, das moedas da Grécia Antiga.

Não há padronização nas representações do labirinto em mapas do Ducado de Cândia no fim do século 16. Não são desenhos idênticos, porém são sempre diagramas compostos por círculos concêntricos e paralelos. Depreendia-se, então, a existência de um lugar constituído por vias internas curvas e uma estrutura geral precisamente redonda. Em alguns mapas, as pequenas figuras do labirinto circular tinham um tratamento gráfico em perspectiva, isto é, com uma volumetria construída – interessante atentar que, nessas mesmas cartas, a solução gráfica dada aos centros urbanos da ilha também se realiza por meio de perspectivas. Essa equiparação dos recursos de representação visual almeja a transmissão da ideia de que, tal como as cidades, o labirinto é uma construção humana.

A Sereníssima República de Veneza era um grande polo de desenvolvimento das cartas náuticas no Quinhentos. Estamos falando da geração seguinte (no máximo, duas gerações) ao editor e tipógrafo Aldo Manuzio (ca.1450-1515): naquele momento histórico, Veneza era um importante centro difusor de publicações na Europa e no Mediterrâneo. Embora estejamos analisando uma Era humanista, o analfabetismo ainda era comum para considerável parcela da população, sem contar as dificuldades de compreensão com a miríade de línguas oficiais, vulgares e dialetos. Logo, ao se desenhar vários mapas que representam o labirinto como um diagrama circular denotando uma construção humana, os venezianos acabavam por confundir uma concepção do labirinto.

Ao mesmo tempo que Veneza salva e difunde a imagem do labirinto no século 16, a Sereníssima deturpa o que de fato se encontrava em Creta. Seria excesso de inocência achar que tal adulteração gráfica fosse fortuita. No *Cinquecento*, a então ilha de Cândia tinha um papel especialmente relevante na narrativa cultural que doges e magistrados venezianos lavravam, tanto para fazer frente aos principados e ducados vizinhos – concorrentes comerciais, frequentemente inimigos na delimitação das linhas territoriais – quanto para forjar a identidade do próprio país, hoje extinto.

Tal importância pode ser constatada aos pés do campanário da praça de São Marcos, mais especificamente na chamada *Loggetta del Sansovino*. Esta foi construída de 1537 a 1549, seguindo o projeto do arquiteto Jacopo Sansovino (1486-1570). Sobre as arcadas, nos frisos da *loggetta*, destacam-se três altos-relevos: ao centro, *Venezia sotto forma di Giustizia* [Veneza em forma de Justiça] ladeada por personificações de seus principais territórios ultramarinos na época; à direita, a *Isola di Cipro* [ilha de Chipre]; à esquerda, a *Isola di Candia* [ilha de Cândia].<sup>25</sup> As formas escultóricas são obra de Girolamo Lombardo, Tiziano Minio, Danese Cattaneo, todos colaboradores de Sansovino. Veneza é representada pela deusa Minerva com os dois leões que aludem às suas possessões no mar e à *terraferma* – a parte continental. Chipre é retratada pela Vênus nascente. Creta afigura-se como Júpiter – equivalente a Zeus para os antigos gregos –, o protetor da ilha.

Naqueles tempos, os venezianos almejavam referências mitológicas da Antiguidade porque era isso que historicamente lhes faltava. Data-se a fundação de Veneza em 421. Portanto, na laguna veneta não há ruínas da Antiguidade.<sup>26</sup> A cidade de Veneza não está assentada em um passado greco-romano. Veneza é jovem em

<sup>25</sup> VENEZIA. La Biblioteca di Repubblica L'Italia. Vol. 5. Milão: Touring Editore, 2015. pp.284,285.

<sup>26</sup> HEINRICH, Johanna D. Op.cit. p.214.

comparação a Roma, Milão, Nápoles, Ravenna e tantas outras urbes italianas. Então, o que a posse de Creta proporcionava à Sereníssima República? Creta ofertava a Veneza um passado. Creta oferecia a Veneza uma parte importante da Antiguidade.<sup>27</sup> Creta presenteava Veneza com o papel de heroína a resgatar os princípios, os vestígios, as bases da filosofia e da humanidade ocidental.

No período em que o lugar do labirinto original pertencia a Veneza, o mito de Dédalo não poderia ser desacreditado. Aos venezianos em postos de comando no *Palazzo Ducale* e na então recém-construída *Procuratie Vecchie* não convinha ratificar a versão dos visitantes que descreveram o lugar como uma caverna natural expandida para exploração de mármore. O imaginário do labirinto precisava ser preservado, pois era o vínculo dos venezianos com Dédalo, o grande inventor que vivera na Idade Antiga. Era o elo da geração de Andrea Palladio e Jacopo Sansovino com a origem da arquitetura. Era o fundamento para a ambição de Veneza em ser a labiríntica cidade das construções complexas, impressionantes, enigmáticas, assombrosas, fantasiosas e fantásticas – e, convenhamos, os venezianos foram muito bem-sucedidos nesses princípios em sua urbe. Os mitos de Creta tornavam-se os alicerces da Sereníssima República e, como tal, deveriam ser celebrados. Portanto, manifestando-se como um ícone geométrico claramente cognoscível, o Labirinto de Dédalo legitimava-se nos mapas do veneziano Ducado de Cândia.

Isso não quer dizer que tenham sido interrompidos os relatos de viajantes. Os diários de viagem com menções ao labirinto cretense prosseguiram no *Cinquecento*. Como é de se esperar, as discordâncias mais veementes à ideia de labirinto original vinham de não-venezianos, como o naturalista francês Pierre Belon (1517-1564), que fez uma viagem ao Levante, de 1546 a 1549, passando no caminho pela Grécia. Seus registros estão no livro *Les Observations de plusieurs singularités & choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, Arabie, & autres pays étranges* publicado em 1553, em Paris. O título do capítulo não deixa dúvidas sobre sua avaliação com relação ao labirinto: “*Du faux labyrinthe de Crète, & des ruines de quelques villes d’île*”.

#### *Do falso labirinto de Creta e das ruínas de algumas cidades da ilha*

O Labirinto que perdura até os dias atuais em Creta não é aquele a que os antigos autores fizeram menção. Aquele a que estamos nos referindo agora está localizado nas raízes do monte Ida, vulgarmente conhecido como Psilorítis. Esse labirinto não é outra coisa senão uma pedreira; e, no entanto, todos os habitantes de Creta sabem como apresentá-lo sob esse falso nome de Labirinto. Era uma pedreira de pedra dura e muito bonita, que, antigamente, era puxada por bairros, na época em que foram feitas as construções da cidade de Gortina, outrora uma das principais cidades de toda a ilha, como se constata pelas suas ruínas. E, assim como é necessário ter guias de uma aldeia próxima da grande pirâmide do Egito, chamada Busíris, para mostrar o caminho e iluminar dentro da referida pirâmide, também é necessário ter guias de uma aldeia que antes era Cnossos, guiando pela pedreira, para mostrar o caminho a quem quiser entrar. É bem verdade que há vários desvios aqui e ali de cada lado, como poderia haver em um labirinto artificial, mas eles só vêm de onde as pedras foram extraídas, o que pode ser comprovado pelos vestígios e rastros das rodas de carroças, e pelas pequenas pedras muradas aqui e ali, nas laterais do caminho.

As ruínas de Gortina são muito grandes, e, no presente, ainda existe um pequeno número de colunas retas, fincadas no solo, e uma pequena aldeia que é vulgarmente chamada de Metaria. As pedras das paredes foram trazidas de lá: eram bem talhadas, retiradas da referida pedreira, e facilmente transportáveis, pois o mar não fica longe dali. Há também uma forte corrente d’água que desce da montanha, que acredito ser o que Estrabão e [Gaius Júlio] Solino chamam de rio Lete, no qual se pode vagar sem prancha nem barco. Existe também um duto d’água sobre grandes arcos, que ainda se encontra preservado, movendo vários moinhos. Encontramos igualmente uma grande quantidade de plátanos

---

<sup>27</sup> Idem.

no vale com a nascente d'água, mas todas essas árvores deixam suas folhas caírem no inverno. Também há alguns arcos e espessas paredes de igreja entre as ruínas que permaneceram de pé, e várias abóbadas de cimento forte e tijolo acima do rio Lete, que, na minha opinião, foram feitas para nivelar o local, dando origem ao embasamento [do piso] do mercado que era realizado na cidade.<sup>28</sup>

Entre venezianos e franceses, a discórdia sobre o labirinto era também uma disputa geopolítica. Era a rivalidade de qual nação herdaria o *ethos* da Antiguidade, isto é, a gênese da Civilização Ocidental. Pierre Belon foi assertivo a respeito do labirinto que visitara: não era o mencionado pelos autores clássicos, mas sim uma pedreira. Ou seja, um fenômeno natural que se tornou em lugar de extração de mármore. O naturalista sustentava sua hipótese principalmente com a indicação dos rastros das rodas de vagões para transporte das pedras, os quais seriam vestígios de obras feitas pelos homens em um período recente e não há milênios.

Interessante que Belon introduz alguns pontos de referência geográfica com mais clareza que autores anteriores. Ele afirma que esse labirinto fica aos pés do monte Ida. Esta é a montanha mais alta de Creta – seu cume ultrapassa os 2450 metros de altura. Conhecido pelos cretenses atuais como Psilorítis, o monte Ida era lugar de cultos e ritos ancestrais e foi citado em diferentes episódios da mitologia grega por diversos autores antigos. Certamente, o mais célebre é o nascimento de Zeus, o maior dos deuses do Olimpo, filho do titã Cronos e Reia, que o escondeu para ser criado pela mãe-terra Gaia na caverna do monte Ida – dependendo da versão, seria na cadeia de montanhas Dícti. Fato é que o labirinto questionado por Belon é, nos dias atuais, conhecido como “Caverna de Zeus” ou, em grego atual, Ἰδαίων Ἄντρον [Idaíon Ántron no alfabeto latino].

O rio Lete, que Belon afirma ter sido mencionado pelo geógrafo grego Estrabão (c. 63 a.C. - c. 23 d.C.) e pelo escritor romano Gaio Júlio Solino (século 3 d.C.), reaparece na obra de tantos outros autores, inclusive no livro X de *A República* de Platão e nos versos 94 a 96 do canto XXXIII do Purgatório de *A Divina Comédia* de Dante Alighieri – “E se daquilo tudo te esqueceste’ / tornou sorrindo, ‘ora lembrar-te tenta / como ainda hoje do Letes bebeste.”<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> BELON, Pierre. *Voyage au Levant: Les Observations de plusieurs singularités & choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, Arabie, & autres pays étrangers*. Paris: Editions Chandeigne, 2001. pp. 75-76. [Tradução livre do autor].

“Du faux labyrinthe de Crète, & des ruines de quelques villes d’île.

Le Labyrinthe qui dure pour le jourd’hui en Crète, n’est pas celui duquel les auteurs anciens on fait mention. Car celui qu’on montre maintenant, est situe aux racines de la montagne Ida, vulgairement nommée Psiloriti. Ce labyrinthe n’est autre chose qu’une pierrerie; et toutefois tous les habitants de Crète le savent enseigner sous ce faux nom de labyrinthe. C’était une carrière de pierre dure et bien belle, que l’on tirait anciennement par quartiers, du temps qu’on fabriquait les édifices de la ville de Gortina, qui anciennement était l’une des principales villes de toute l’île, comme il appert par ses ruines. Et tout ainsi comme il faut avoir des guides du prochain village de la grande pyramide d’Égypte nommée Busiris, pour montrer le chemin et allumer dedans ladite pyramide, aussi faut-il avoir des guides d’un village qui était anciennement Gnosos, joignant ladite carrière ou pierrerie, pour montrer le chemin à ceux qui y veulent entrer. Il est bien vrai qu’il y a leans plusieurs détours çà et là de côté et d’autre, comme il pourrait avoir en um labyrinthe artificiel; mais ils ne proviennent sinon de là où ont été entaillées les pierres. Laquelle chose se peut prouver par les vestiges et ornières des roues de la charrette, et par les petites pierres murrées çà et là au côté du chemin. Les ruines de Gortina sont moult grandes, et y a encore pour le présent quelque petit nombre de colonnes droites, plantées en terre, et un petit village qui est vulgairement nommé Metaria. Les pierres des murailles ont été enlevées hors de là, d’autant qu’elles étaient de belle pierre de taille, tirées de la susdite carrière, et ont été transportées aisément, car la mer n’en est guère loin. Il y a aussi un torrent qui descend de la Montaigne, et je crois que c’est celui que Strabon et Solin nomment Lethyus, que l’on peut passer à gué sans planche ni bateau. Il y a aussi un conduit d’eau sur des grandes arches, qui est encore en son entier, faisant moudre plusieurs moulins. Pareillement y a grande quantité de platanes en la vallée dont sort la fontaine; mais tous laissent leurs feuilles l’hiver. Il y a aussi quelques arches et murailles d’église de grosse étoffe parmi les ruines qui sont restées debout, et plusieurs vouées de fort ciment et brique pardessus le ruisseau de Lethyus, qui (à mon avis) ont été faites pour rendre le lieu égal et fair la place où l’on tenait le marché en la ville.”

<sup>29</sup> ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia - Purgatório*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 218. Tradução de Italo Eugenio Mauro.

Gortina fora antes mencionada por Buondelmonti, no entanto, é Pierre Belon que se detém na descrição de suas ruínas. Pela dimensão do sítio arqueológico na atualidade, constata-se que Gortina foi uma das principais cidades de Creta na Idade Antiga. É importante recordar que a maioria dos textos antigos e a origem das moedas indicam que a grande obra de Dédalo ficaria em Cnossos – embora o escritor romano Claudiano (ca.370 d.C. - ca.404 d.C.) tenha descrito o labirinto e o situado em Gortina. Mesmo que a tradição tenha associado Dédalo principalmente a Cnossos, quando se consolida o Ducado de Cândia, em especial a partir do século 14, o labirinto passa a ser mais vinculado a Gortina.<sup>30</sup> De todo modo, para Pierre Belon, Gortina é tão somente a destinação do mármore da pedra, nas palavras do francês, o “falso labirinto”.

Outro autor igualmente cético com relação ao labirinto sob o monte Ida foi o matemático e cosmógrafo Francesco Barozzi (1537-1604). Ele nascera na cidade de Cândia e descendia de uma nobre família vêneta com muitas posses na ilha do mar Egeu. Estudou na Universidade de Pádua e viveu em Veneza antes de se reestabelecer em Creta nas décadas de 1560 a 1580. Nesse período, Barozzi escreveu o manuscrito *Descrittione dell’Isola di Creta* (1577-1578).<sup>31</sup> Diferentemente de Belon, Francesco Barozzi não desacredita o mito antigo, mas aponta erros de tradução das palavras de origem grega, que derivavam em um equívoco na localização: mencionando os escritos gravados em moedas e medalhas antigas, buscou corrigir o endereço do labirinto de Dédalo, voltando a indicá-lo na antiga cidade de Cnossos.

Aquela etimologia também é falsíssima, porque λαβύριθος é palavra grega que vem de από τοῦ μή λαβεῖν θύρα, isto é, de não poder encontrar a saída. O Labirinto Cretense, fabricado por Dédalo para aprisionar o Minotauro (para o qual os atenienses por convenção enviavam sete de seus filhos a cada ano para serem devorados), na realidade, existiu na cidade de Cnossos, principal cidade da ilha de Creta, onde o rei Minos residia. Isto se atesta ainda em infinitas moedas que se encontram na ilha de Creta, as quais têm, de um lado, a cabeça de Minos ou mesmo o Minotauro e, do outro lado, o Labirinto com estas palavras gregas Γνώσια λαβύριθος, isto é, “Gnosia labirinto”. O verdadeiro Labirinto construído artificialmente com paredes não mais existe, porque está todo coberto por terra e ruínas da cidade de Cnossos, até mesmo sua boca de entrada. Nesse lugar, portanto, a cerca de três milhas da cidade de Cândia, estão os vestígios da antiga cidade de Cnossos, residência de Minos, rei de Creta, onde atualmente existe um vale de jardins e uma vila chamada *Macriticho*, onde há muitas máquinas de roldanas e muros, além de uma infinidade de ruínas e, sobretudo, um muro comprido de muitos passos e muito espesso, do qual se julga que foi imposto o nome ao chamado casal *Macritico*, que quer dizer muro longo.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> VAN DER VIN, J. P. A. Op.cit. p.231.

<sup>31</sup> Existem várias transcrições parciais de *Descrittione dell’Isola di Creta* de Francesco Barozzi. Na Biblioteca Nacional Marciana, em Veneza, encontra-se mais de uma brochura de festa de casamento [*opuscoli per nozzi*] com trechos do manuscrito de Barozzi. Ao longo dos anos, outros autores também citaram trechos do matemático e cosmógrafo vêneta-cretense, em muito dos quais se encontram menções diretas ao labirinto. No livro *Descrittione dell’Isola di Creta. 1577-78*, publicado em grego por Bikelaia Demotike Bibliothekes em 2004, encontram-se cinco versões da descrição de Barozzi, mantidas no original em italiano e cotejando as diferenças entre as transcrições feitas por diferentes autores. Verificamos isso nas páginas 142, 143, 146, 147, 215-219 do livro indicado. A Biblioteca Nacional da França tem um manuscrito do texto de Barozzi feito no século 17 e disponibiliza a digitalização no seguinte link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100326569/f2.item>. Acesso em 24 de novembro de 2022.

<sup>32</sup> BAROZZI, Francesco. *Descrittione dell’Isola di Creta. 1577-78*. Heraclião: Bikelaia Demotike Bibliothekes, 2004. pp.142-143. [Tradução livre do autor] “La qual etimologia anco è falsíssima, perchè λαβύριθος è parola greca che viene από τοῦ μή λαβεῖν θύρα, cioè dal non poter ritrovar l’uscio; il qual Labirintho Cretico, fabricato da Dedalo per prigione di Minotauro (al qual gli Atheniesi per conventione mandavano ogn’anno sette de suoi figlioli ad esser divorati), fu veramente nella città di Gnosos, principal città dell’isola di Creta, dove il Re Minos faceva la sua residentia, il che attestano anco infinite medaglie che si trovano nell’isola di Creta, le qual hanno dal dritto la testa di Minos overo il Minotauro et da reverso il Labirintho con queste parole greche “Γνώσια λαβύριθος” cioè “Gnosia labirinto”; il qual vero Labirintho, fabricato artificialmente con muri, al presente non si trova, perchè era tutto sotto terra et dalle ruvine della città di Gnosos ora tutto coperto et la sua bocca overo ingresso.

In detto luogo adonque, lontan dalla città di Candia miglia ter in circa, sono le vestigie dell’antica città di Gnosos, residentia di Minos, Re di Creta, dov’al presente è una vallata di Giardini et una villa chiamata *Macriticho*, dove sono molte machine di volti et muri, et una infinità di ruvine, et spetialmente un muro lungo

Barozzi rememora o labirinto mítico, contudo conclui que esse não mais existe. Seu endereço seria Cnossos, a cidade do rei Minos, menciona as moedas e descreve qual é a condição daquela localidade no século 16: um lugar com ruínas da Antiguidade, um vilarejo, um jardim e ordinárias manufaturas.

Outro a deixar suas impressões sobre as antiguidades e as características geográficas da ilha foi Onorio Belli (ca.1550-1604). Este naturalista de Vicenza mudou-se para Creta em 1583, a fim de trabalhar como médico pessoal do *provveditore*<sup>33</sup> Alvise Antonio Grimani, e lá permaneceu mesmo após o fim do mandato do magistrado, residindo até 1599.<sup>34</sup> Belli acompanhou seu empregador tanto em viagens oficiais pelo território do Ducado de Cândia quanto em excursões não-oficiais nas escavações arqueológicas para obtenção de estátuas da Idade Antiga para a coleção privada dos Grimani.<sup>35</sup> Tais jornadas cretenses fundamentaram a contribuição científica de Onorio Belli na descrição de dezenas de novas espécies vegetais.

Em 1596, o naturalista publicou *Rerum Creticarum observationes*, cujo primeiro volume é composto por descrições dos aspectos naturais e geográficos da ilha, comentários sobre a composição étnica da população do ducado no meio do Mediterrâneo, relatos sobre os ilustres homens e as principais cidades cretenses da época, e, por fim, análises arquiteturais de edificações e concentrações urbanas antigas. Belli tinha particular interesse em teatros e anfiteatros: descreveu minuciosamente e desenhou as plantas arquitetônicas do “Teatro Grandissimo” da outrora relevante cidade de Licto – mencionada por Homero na *Ilíada* –, do Teatro de Chersonissos, dos Teatros Grande e Pequeno de Ierápetra e de Gortina.<sup>36</sup> Os dois volumes de *Rerum Creticarum observationes* são dedicados ao também vicentino Alfonso Ragona, secretário da Accademia Olimpica, instituição à qual Belli estava envolvido e chegou a ser homenageado em 1589 com a colocação de sua estátua no proscênio do Teatro Olímpico,<sup>37</sup> em Vicenza, projetado por Andrea Palladio. Voltando às descrições de Onorio Belli, alguns dos teatros supracitados foram desmontados naqueles mesmos anos de dominação veneziana, ou já estavam em ruínas: ou seja, ele os reconstituía nas publicações independentemente se os tivesse encontrado íntegros ou não. Tal informação é importante para se ter como parâmetro nas apreciações feitas por Belli a respeito do labirinto no mesmo livro:

Havia o Labirinto de Dédalo, do qual Belli<sup>38</sup> não conseguiu encontrar qualquer vestígio, mesmo tendo procurado por todo aquele território: isso já deveria ser do seu conhecimento, afinal Plínio disse que em seu tempo não foi visto vestígio algum; e, ainda mais, porque acredito que esse labirinto não fosse aquele em que se crê. Segundo Plutarco, Filocoro escreveu que aquele labirinto não era outra coisa senão uma prisão fortíssima, a qual não tinha nada além daqueles lá presos, que não podiam escapar de maneira alguma.

---

molti passi e molto grosso, dal qual si giudica che sia imposto il nome al detto casal Macritico, che vol dir muro lungo.”

<sup>33</sup> Na Sereníssima República de Veneza, *Provveditore* era um cargo de superintendente responsável de alguma região administrativa do país fora da capital Veneza. Era uma função ocupada por algum magistrado veneziano nomeado pela administração central.

<sup>34</sup> ONORIO Belli. In: BARBIERI, Franco. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 7. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 1970. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/onorio-belli\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/onorio-belli_(Dizionario-Biografico)). Acesso em 24 de novembro de 2022.

<sup>35</sup> HEINRICH, Johanna D. Op.cit. p.205.

<sup>36</sup> BELLI, Onorio. *Scritti di Antiquaria e Botanica (1586-1602)*. Roma: Viella, 2000. Pranchas 9, 10, 11, 13, 14, 15.

<sup>37</sup> ONORIO Belli. In: BARBIERI, Franco. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 7. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 1970. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/onorio-belli\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/onorio-belli_(Dizionario-Biografico)). Acesso em 24 de novembro de 2022.

<sup>38</sup> Embora a autoria do livro seja atribuída a Onorio Belli, há várias referências a ele em terceira pessoa no texto.

Nas raízes de uma colina estão as ruínas de Gortina, já conhecida como Larissa, depois Cremmon, e finalmente Gortina do herói Gortio, que veio para Creta do Peloponeso, de Gortina, a cidade de Arcádia. Encontra-se no plano do topo de uma colina e seu perímetro era certamente de 10 milhas de comprimento. Corre ali o rio Lete, que não perdeu o nome, para o qual dizem que Júpiter, na forma de Touro, capturou Europa. Não existe mais aquele plátano que nunca perdia seus galhos, em cujo pé dizia-se que jazia Júpiter com Europa.

Lá se veem as ruínas de dois teatros, de um anfiteatro, mas de *pietre cotte*, de termas, de templos, de fóruns, de basílicas, de aquedutos, de reservatórios de água, de um circo, e muitíssimas colunas e mármore diferentes e quebrados: ainda está de pé um pequeno teatro quase inteiro, do qual existe um desenho, bem como do Anfiteatro e das Termas.<sup>39</sup>

Mais uma vez, referências a autores antigos são citadas para suprir a falta de vestígios físicos do labirinto de Dédalo: Onorio Belli procura-o, mas não o encontra e se ampara em Plínio, que, um milênio e meio antes, teria já indicado o desaparecimento. O naturalista vicentino questiona o que, na época, indicavam ser o labirinto ao mencionar que os antigos gregos Plutarco e Filocoro consideravam-no uma prisão. Também se apoiando na mitologia antiga é que Belli indica o vínculo entre a Gortina de Creta e a Gortina da Arcádia, na península do Peloponeso. Ele prossegue escrevendo sobre as ruínas dos dois antigos teatros de Gortina, a propósito dos quais faz comentários complementares algumas páginas após: “O anfiteatro de Gortina era uma obra muito grande e sólida, [...] na orquestra, embaixo, vêem-se muitos e muitos fragmentos de colunas de pedra macia, que acredito ter sido extraída da pedreira, que agora chamam labirinto, porque de lá vem aquele tipo de pedra.”<sup>40</sup> Evidencia-se nessa frase que Belli considerava o dito labirinto tão simplesmente uma pedreira. A professora Johanna D. Heinrichs nota aqui uma inversão de valores: “agora entendido como uma paisagem moldada por mãos humanas, o labirinto de Gortina passou a ser compreendido como fonte para as estruturas da cidade antiga. Sendo mais arcaica que as antiguidades propriamente ditas.”<sup>41</sup> Aquele conjunto de galerias subterrâneas do monte Ida não era Arquitetura – o Labirinto de Dédalo – da Idade Antiga, mas seria Geologia igualmente resultante do trabalho humano no mesmo período histórico. O “falso labirinto” era o local de procedência da matéria-prima dos minoicos – isto é, a proveniência do material da obra de Dédalo.

Os escritos de Onorio Belli sobre Creta, seus teatros antigos e sua peculiar flora foram amplamente difundidos entre intelectuais coetâneos em Veneza, em Vicenza e na Universidade de Pádua.<sup>42</sup> Ao correlacionar mitologia antiga, arqueologia moderna e novidades botânicas, Belli tornou-se um dos famosos autores que nutriam a cultura renascentista vêneta.

---

<sup>39</sup> BELL, Onorio. *Rerum creticarum observationes*. 1596. In: *Scritti di Antiquaria e Botanica (1586-1602)*. Roma: Viella, 2000. p.15. [Tradução livre do autor] “Vi era il Labirinto opera di Dedalo, di cui il Belli non se seppe trovar vestigio alcuno se bene lo avesse ricercato tutto attorno a quel territorio: ora di ciò bisogna pigliarne conosci(ment)o o poiché Plinio disse che al suo tempo non se vedea alcun vestigio; e tanto più che io credo che q(ues)to lab(irint)o non fosse quello che si crede, dicendo Plutarco che Filocoro scrive quello non era altro che una prigione fortiss(i)ma la quale non aveva altro se non che quelli che vi erano imprigionati non potevano a modo alcuno fuggire.

Alle radici di un colle son le rovine di Gortina, già detta Larissa, poi Cremmon, e final(men)te Gortina dall'eroe Gortio, che venne in Creta dal Peloponneso da Gortina città di Arcadia. Giace nel piano a capo di un colle e 'l suo circuito era certam(en)te 10 m(iglia) di lunghezza; corre il fiume Leteo, che non ha perd(u)to il nome, per cui dicono che Giove in forma di Toro vi catturo Europa. Non vi è più quel plátano che non mai perdeva le fronde a piè del quale dicono che Giove con Europa giacesse.

Vi si veggono le rovine di due teatri, di un anfiteatro, ma di pietre cotte, di terme, di templi, di basiliche, di acquedotti, di conserve d'acqua, di um circo, et moltiss(im)e colonne et marmi vari et spezzati: vi è ancora in piedi un teatro piccolo quasi intero di cui produce il disegno, come pure dell'Anfit(eatr)o e delle Terme.”

<sup>40</sup> BELL, Onorio. Op.cit. p.21. [Tradução livre do autor] “L'anfiteatro di Gortina era opera molto grande e soda, [...] nella orchestra in basso si vedono molti et molti fragmenti di colonne di pietra tenera del pari a quella che cavasi come credo nella lapidacina posta qui preso, la quale hora chiamano labirinto, perché sono di quella sorte che li si cavano.”

<sup>41</sup> HEINRICH, Johanna D. Op.cit. p.213.

<sup>42</sup> Ibidem. pp.209,210.

Na década de 1610, o viajante escocês William Lithgow (c.1582 - c.1645) esteve em Creta, viu a entrada do suposto labirinto, mas não adentrou-o. No entanto, seu livro *Travels and Voyages through Europe, Asia and Africa, for Nineteen Years* foi bastante difundido na parte setentrional do continente europeu e seu relato sobre o sítio em questão corrobora a narrativa mítica: “eu vi a entrada do labirinto de Dédalo, que eu apreciaria ter visto melhor, porém, como não tínhamos luz de velas, nós não entramos, pois há muitos buracos lá dentro, de modo que, caso um homem tropece ou caia, dificilmente será resgatado. É cortado por muitos caminhos intrincados, em uma pequena colina, unindo-se ao Monte Ida, tendo várias portas e colunas. Ali foi onde Teseu, com a ajuda de Ariadne, filha do rei Minos, com uma linha presa à primeira porta, entrou e esfolou o Minotauro, que ali tinha sido colocado por Dédalo. Diz-se que esse Minotauro foi gerado pela lasciva e luxuosa Pasífae, que tinha adoração por um touro branco.”<sup>43</sup> O livro de Lithgow comprova como não havia consenso se o labirinto visitável era o “labirinto original”: a fronteira entre o factual e o mítico era imprecisa.

Voltando a Onorio Belli, o segundo volume de seu *Rerum Creticarum observationes* dedica-se à história da ilha de Creta até a sua conquista por Veneza. É uma obra de consolidação da boa convivência entre as tradições cretenses e a autoridade veneziana. O que é irônico, tendo em vista que foi publicado no declínio dessa relação. No século 17, a Sereníssima República perdia gradativamente seu poderio naval e tornava-se um Estado mais dependente da economia agrícola na *terraferma*, como são conhecidos os domínios continentais do país extinto e equivalem, grosso modo, à atual região do Vêneto, na Itália. Creta foi a última área em território grego de que Veneza perdeu o domínio: a parte ocidental da ilha foi conquistada pelo Império Otomano em 1646 e, após duas décadas de cerco marítimo, a cidade de Cândia caiu nas mãos dos turcos em 1669.<sup>44</sup>

Mesmo sob a autoridade islâmica de Constantinopla, viajantes ocidentais continuaram indo a Creta e deixando seus registros em cadernos de viagem. Inclusive, três décadas após o início da ocupação otomana foi elaborado o mais extenso e detalhado relato acerca do labirinto sob o monte Ida: o botânico francês Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708) caminhou pelas galerias subterrâneas cretenses em 1 de julho de 1700. Era o início de uma viagem de mais de dois anos de duração: embarcou em um navio no porto de Marselha em 23 de abril de 1700; a primeira ilha grega onde aportou foi Creta, seguida por Milos, Sifnos, Paros, Naxos, Andros e tantas outras no mar Egeu; atravessou o mar de Mármara até chegar a Constantinopla; seguiu pelo mar Negro, desembarcando em algumas cidades da Anatólia, da Armênia, da Geórgia, indo até o monte Ararate; chegou de volta a Marselha em 3 de junho de 1702. Seu diário de viagem foi publicado postumamente: *Relation d'un voyage du Levant* é de 1717.

Em 1 de julho, depois de mandar fazer tochas de cera com o Arcipreste da aldeia dos dez santos, partimos para ver o LABIRINTO. Esse lugar tão famoso é uma rede subterrânea à maneira de uma rua, que por mil desvios tomados em todas as direções, como que por acaso e sem qualquer regularidade, percorre todo o interior de uma colina ao pé do Monte Ida, em seu lado sul, a três milhas das ruínas de Gortina.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> LITHGOW, William. *Travels and Voyages through Europe, Asia and Africa, for Nineteen Years*. Edimburgo, Kilmarnock: A. Murray and J. Cochran for J. Meuros Bookseller, 1770. p.85. [Tradução livre do autor] “I saw the entry into the labyrinth of Dedalus, which I would gladly have better viewed; but because we had no candle light, we durst not enter; for there are many hollow places within it; so that if a man stumble or fall, he can hardly be rescued: it is cut out with many intricating ways, on the face of a little hill, joining with Mount Ida, having many doors and pillars. Here it was there Theseus, by the help of Ariadne, the daughter of King Minus, taking a bottom of thread, and tying the one end at the first floor, did enter and flay the Minotaurus, who was included there by Dedalus. This Minotaur is said to have been begot by the lewd and luxurious Pasiphae, who doted on a white bull.”

<sup>44</sup> Creta fez parte do Império Otomano até 1898, tornando-se um Estado independente. A ilha uniu-se à Grécia em 1 de dezembro de 1913.

<sup>45</sup> TOURNEFORT, Joseph Pitton de. *Relation d'un Voyage du Levant*. Amsterdam: La Compagnie, 1718. p.26. [Tradução livre do autor] “Le 1 Juillet, après avoir fait faire des flambeaux de cire chez l'Archevêque du village

Logo na primeira linha do relato, Tournefort aponta a autoridade eclesiástica cristã local – o Arcipreste – como o fabricante daquilo que viabiliza a visita ao labirinto: a tocha para iluminar os escuros caminhos subterrâneos. O lugar é adjetivado como “famoso”, ou seja, apesar do governo turco, ainda mantém a reputação difundida pelos venezianos como uma espécie de ponto turístico aos mais curiosos viajantes a caminho do oriente. O botânico francês indica também coordenadas – “três milhas das ruínas de Gortina”, “uma colina ao pé do Monte Ida” – para localizar com uma precisão maior que a dos visitantes precedentes.

O parágrafo subsequente contém a descrição dos caminhos internos. Desde a desafiante passagem pela estreita entrada, o percurso no labirinto é contado em tom de aventura:

Entra-se neste labirinto por uma abertura natural, de sete ou oito passos de largura, tão baixa que dificilmente um homem de estatura média poderia passar sem se curvar. O fundo da entrada é muito irregular: o topo bastante plano, rematado por vários canteiros de pedra dispostos horizontalmente uns sobre os outros. Uma espécie de caverna bastante rústica, cuja inclinação é suave, apresenta-se primeiro e não tem nada de singular; mas, à medida que avançamos, esse lugar parece completamente surpreendente. São apenas desvios, incluindo a via principal, menos intrincada que as outras, que conduz por um caminho de cerca de 1200 passos em direção ao fundo do labirinto, onde há duas grandes e belas salas, nas quais os estrangeiros descansam com prazer. Embora essa via vire no seu final, não é o lugar perigoso do labirinto: este fica mais à sua entrada, a cerca de 30 passos da caverna à esquerda. Se você entrar em alguma outra rua, depois de ter percorrido um longo caminho, você se perde em uma infinidade de recantos e becos sem saída, dos quais você não pode sair sem correr o risco de se perder. Nossos guias, portanto, seguiram por essa via principal, sem desviar para a direita ou para a esquerda. Fizemos 1160 passos bem contados: ela tem sete ou oito pés de altura, revestida por uma camada de rochas, horizontal e completamente plana, como a maioria dos leitos de pedra daqueles recintos. Existem, no entanto, alguns lugares onde se tem que abaixar um pouco a cabeça. Mesmo quando nos encontramos no meio da estrada, há uma passagem tão estreita, que somos obrigados a andar de quatro. A via principal é geralmente larga o suficiente para permitir a passagem de duas ou três pessoas lado a lado; o pavimento é plano; não se deve subir tanto, nem descer muito; as paredes são cortadas a prumo, ou feitas com pedras que embaraçam os caminhos, e que foram arrumadas com extremo cuidado; mas há tantas ruas por todos os lados, que não se pode sair delas sem muitas precauções.<sup>46</sup>

---

des dix saints, nous en partimes pour aller voir le LABYRINTHE. Ce lieu si célèbre est un conduit souterrain en manière de rue, lequel par mille détours pris en tous sens, comme par hazard & sans aucune régularité, parcourt tout l'intérieur d'une colline au pied du Mont Ida du côté du midi, à trois milles des ruines de Gortyne.”

<sup>46</sup> TOURNEFORT, Joseph Pitton de. Op.cit. p.26. [Tradução livre do autor] “On entre dans ce labyrinthe par une ouverture naturelle, large de sept ou huit pas, si basse qu'à peine un homme de médiocre taille pourroit y passer sans se courber; le bas de l'entrée est fort inégal: le haut assez plat, terminé par plusieurs lits de pierre posez horizontalement les uns sur les autres. Une cipèce de caverne sort rustique et dont la pente est douce, se présent d'abord et ne marque rien de singulier; mais à mesure que l'on avance ce lieu paroît tout à fait surprenant. Ce ne sont que détours, dont la principale allée qui est moins embarrassante que les autres, conduit par un chemin d'environ mille deux cens pas, jusques au fond du labyrinthe, à deux grandes e belles sales, où les étrangers se reposent avec plaisir. Quoique cette allée se tourche à son extrémité, ce n'est pourtant pas là l'endroit dangereux du labyrinthe: c'est plutôt à son entrée, à près de 30 pas de la caverne à main gauche. Si l'on s'engage dans quelque autre rue, après avoir fait bien du chemin, on s'égare dans une infinité de recoins et de culs de sac, d'où l'on ne sçauroit se tirer sans risquer de se perdre. Nos guides suivirent donc cette principale allée, sans nous détourner à droite ni à gauche; nous y fimes 1160 pas bien comptez: elle est haute de sept ou huit pieds, lambrissée d'une couche de rochers, horizontale e toute plate comme le sont la plûpart des lits de pierre de ces quartiers-là. Il s'y trouve pourtant quelques endroits où il faut un peu baisser la tête; on rencontre même vers le milieu de la route, un passage si étroit, qu'on est obligé de marcher à quatre pates. La grande allée est ordinairement assez large pour laisser passer deux ou trois personnes de front: le pavé en est uni: il ne faut ni beaucoup monter ni beaucoup descendre: les murailles sont taillées à plomb, ou faites avec des pierres qui embarrassent les chemins, e que l'on a rangées avec une propreté affectée; mais il se présente tant de rues de tous côtez, que l'on ne sçauroit s'en tirer sans beaucoup de précautions.”

Mesmo não sendo este o mítico labirinto de Dédalo, sua descrição é igualmente pertinente para compreender os princípios de um labirinto: basta verificar os termos utilizados por Tournefort como “risco de se perder”, “lugar perigoso”, “intrincada”, “surpreendente”. Toda a caminhada era permeada por indícios de como aquilo seria uma façanha: a pouca altura da boca de acesso e de algumas galerias internas obrigava uma pessoa de tamanho normal a curvar as costas para não bater a cabeça; uma galeria excessivamente estreita compelia os transeuntes a engatinhar; o piso era, por vezes, irregular, por outras, muito liso; os incontáveis becos sem saída propiciavam a desorientação do aventureiro. Em meio a uma jornada tão desafiadora, o viajante francês curiosamente identifica no interior do labirinto dois recintos grandes e belos, “onde os estrangeiros”, como ele, “descansam com prazer” – uma espécie de éden secreto, o que só aguça a aura fantasiosa do lugar. Tal caráter quimérico, segundo o botânico, amplia-se conforme as passadas prosseguem. Aliás, é exatamente o cálculo do número de passos que explicita a ambivalência do relato: Joseph Pitton de Tournefort possui a índole científica da descrição com o máximo rigor, indicando números (bastante específicos como 1200, 30 e 1160) para proporcionar ao leitor a dimensão matemática daquela estrutura; ao mesmo tempo, ele assume que não consegue apreender aquilo em sua totalidade, usando termos como “uma infinidade” e “ruas por todos os lados”. Na sobreposição da precisão e da imprecisão, Tournefort retrata o maravilhamento.

Como queríamos muito regressar, o nosso primeiro cuidado foi colocar um dos nossos guardas à entrada da caverna com a ordem de ir buscar pessoas da aldeia vizinha para nos resgatar, supondo que não conseguíssemos retornar antes do anoitecer; 2. cada um de nós carregava uma grande tocha acesa na mão; 3. em todos os desvios difíceis de encontrar, anexamos papéis numerados à direita; 4. um dos nossos gregos deixou pequenos feixes de espinhos à esquerda e outro espalhou palha no caminho, visto que tinha um saco cheio debaixo do braço. Desse modo, chegamos sem dificuldade ao fundo do labirinto, onde a grande via se ramificava e terminava em dois fossos com cerca de quatro braças de largura, quase redondos, escavados na rocha. Vimos vários escritos feitos com carvão: por exemplo, *P. Francesco Maria Pesaro Capucino, Frater Tadeus Nicolaus*, e todos ao lado de 1539. Mais adiante, 1444. Em outro lugar lemos *Qui fu el strenuo Signor Zan de Como capno de la Fanteria 1526*. Encontramos várias outras marcações no caminho, entre as quais este *IMS*, que nos pareceu de algum jesuíta, e também observamos as seguintes datas 1595, 1516, 1560, 1579, 1699. Também escrevemos 1700 em três lugares diferentes com pedra negra. Entre esses escritos, há alguns bastante admiráveis, que confirmam o sistema que propus anos atrás sobre a vegetação das pedras: as do labirinto crescem e aumentam sensivelmente, sem que se possa suspeitar que qualquer matéria estranha lhes venha de fora; aqueles que gravaram seus nomes nas paredes desse lugar, que são de rocha viva, sem dúvida não imaginavam que as linhas de seu cinzel devessem se preencher insensivelmente e tornarem-se elevadas com o passar do tempo, como numa espécie de bordado, com cerca de uma linha de altura em alguns lugares e quase três linhas de altura em alguns outros; de modo que esses caracteres, ocios como eram, são atualmente realçados em baixo-relevo; a matéria é branca, embora a pedra de onde provém seja acinzentada. Eu entendo esse baixo-relevo como uma espécie de calo formado pelo suco nutritivo da pedra, extravasando gradativamente nos lugares cavados pela gravação, igualmente como se formam os calos nas extremidades das fibras que se rompem.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> TOURNEFORT, Joseph Pitton de. Op.cit. pp.26,27. [Tradução livre do autor] “Comme nous avons grande envie d’en revenir, nôtre premier soin fut de poster un de nos gardes à l’entrée de la caverne, avec ordre d’aller querir du monde au village prochain, pour venir nous dégager, supposé que nous ne sussions pas de retour avant la nuit; 2. chacun de nous portait à la main un gros flambeau allumé; 3. dans tous les détours difficiles à retrouver, nous attachions sur la droite des papiers numerotez; 4. un de nos Grecs laissoit à gauche de petits fagots d’épines, & un autre répandoit sur le chemin de la paille, dont il avoit un sac plein sous le bras. De cette maniere nous arrivèmes sans peine au fond du labyrinthe, où la grande allée se sourche & se termine par deux sales, d’environ quatre toises de largeur, presque rondes, taillées dans le roc. On y voit plusieurs écritures faites avec du charbon: par exemple, *P. Francesco Maria Pesaro Capucino, Frater Tadeus Nicolaus*, & tout contre 1539. Plus loin 1444. Ailleurs on lit *Qui fu el strenuo Signor Zan de Como capno de la Fanteria 1526*. On trouve

Reiterou-se o que já se sabia há mais de século: somente era possível se deslocar pelo labirinto com o intermédio de guias. A prudência era tamanha, que deixavam de sobreaviso os moradores de localidades vizinhas, pois caberia a eles o resgate caso os visitantes não encontrassem a saída antes do pôr do sol. Ainda por precaução, o “fio de Ariadne” da ocasião era uma combinação de papéis numerados, feixes de espinhos e um rastro de palha. Como lê-se no trecho seguinte do relato de Tournefort, de tão prevenido que estava seu grupo, a saída do labirinto demonstrou-se fácil.

Saltaram aos olhos os registros deixados por visitantes anteriores. Tantos nomes e números foram gravados nas paredes de pedra. Joseph Pitton de Tournefort os sistematiza: 1444 foi o ano mais antigo que encontrou; viu também datas dos séculos 16 e 17 escritas em carvão; encontrou prenomes e sobrenomes de frades, acrônimos católicos e frases em italiano arcaico – todas indicações de quem passou por lá. O viajante francês não se fez de rogado e assinalou o ano de sua visita em três pontos diferentes do labirinto. Interessado não só pelas centenárias mensagens transmitidas por aqueles caracteres cinzelados nas rochas, o botânico atentou para o resultado orgânico da seiva acumulada nos entalhes que formavam as letras, considerando-os uma espécie de baixo-relevo que se realçava com o passar do tempo, com a ação da entropia.

Com as precauções que tomamos, foi-nos muito fácil sair das profundezas desse labirinto. Mas, depois de examinar cuidadosamente a estrutura, todos concordamos que não havia qualquer probabilidade de que ela fosse uma pedreira antiga, de onde as pedras foram retiradas para construir as cidades de Gortina e Cnossos, como Belon e alguns outros modernos acreditavam. Qual a probabilidade de as pessoas terem ido à procura de pedras no fundo de um beco a mais de mil passos de profundidade, entremeado por uma infinidade de outros becos, onde se corre o risco de se perder a todo o momento? Como passar essas pedras por um lugar em que é preciso andar de quatro por mais de cem passos de comprimento? Além disso, a montanha é tão acidentada e tão íngreme, que é muito doloroso ali andar a cavalo.

Procuramos em vão os rastros das carroças de que fala Belon: mesmo que ainda se os avistassem ali, não teria sido necessário drenar os dutos e ampliá-los? Também é bom notar que a pedra do labirinto não é bonita nem dura, mas de um branco sujo e semelhante ao das montanhas ao pé das quais Gortina foi construída. Quanto à cidade de Cnossos, ficava longe desse labirinto em direção à costa norte de Creta, a 3125 passos de Gortina, além das montanhas que se projetam em direção a Cândia, perto de algum córrego sujo, à beira do qual foi celebrado o casamento de Júpiter e Juno. Belon, aquele que se gaba de ter visto o túmulo de Júpiter tal como os antigos o descreveram, poderia melhor do que ninguém determinar a situação de Cnossos: é certo que esse túmulo devia estar na cidade de Cnossos e, seguindo a estrada que Belon tomou para ir de Cândia ao Monte Ida, Cnossos devia-se encontrar em seu caminho.<sup>48</sup>

---

plusieurs autres marques dans l'allée, entre autres celle-ci *IMS* laquelle nous parut de la façon de quelque Jesuite, nous observames les dattes suivantes 1595, 1516, 1560, 1579, 1699. Nous écrivimes aussi 1700 en trois endroits differens avec de la pierre noire. Parmi ces écritures, il y en a quelques-unes tout à fait admirables; qui confirment le système que j'ai proposé il y a quelques années sur la végétations des pierres: celles du labyrinthe croissent & augmentent sensiblement, sans qu'on puisse soupçonner qu'aucune matière étrangere leur vienne de dehors; ceux qui ont grave leurs noms sur les murailles de ce lieu, qui sont de roche vive, ne s'imaginoient pas sans doute que les traits de leur ciseau dussent se remplir insensiblement, & devenir relevez dans la suite du temps, d'une espèce de broderie, haute d'environ une ligne em quelques endroits, & de près de trois lignes em quelques autres; de sorte que ces caracteres, de creux qu'ils étoientm sont presentement rehaussez en bas-rélief; la matière em est blanche, quoique la pierre d'où ele sort soit grisatre. Je regarde ce bas-rélief comme une espèce de calus formé par le suc nourricier de la pierre, extravase peu à peu dans les endroits creusez em gravant, tout de même qu'il se forme des calus aux extrémitez des fibres des on caissez.”

<sup>48</sup> TOURNEFORT, Joseph Pitton de. Op.cit. p.27. [Tradução livre do autor] “Avec les précautions que nous avions prises, il nous suit très-facile de sortir du fond de ce labyrinthe: mais après em avoir bien examine la structure, nous tombâmes tous d'accord, qu'il n'y avoit aucune apparence que ce sût une ancienne carrière, dont on eût tiré les pierres pour bâtir les villes de Gortyne & de Cnosse, comme a Belon & quelques autres modernes l'ont crû: quelle vraisemblance y a-t-il qu'on ait été chercher des pierres dans le fond d'une allée, de plus de mille pas de profondeur, entrecoupée d'une infinité d'autres allées où l'on court risque de se perdre à tous momens?

Uma questão fundamental de Joseph Pitton de Tournefort é que ele discorda veementemente da tese de Pierre Belon. Enquanto o céptico Belon declarou que se tratava de uma pedreira, Tournefort apresenta uma série de argumentos para contrapor tal hipótese: não fazia sentido carregar pesados blocos marmóreos por um lugar onde podia-se perder a todo instante por caminhos tortuosos e becos sem saída; não era crível que grandes volumes de pedra penetrassem os compridos trechos onde uma pessoa só passaria se estivesse agachada; não havia senso que a fonte de matéria-prima fosse em um longínquo sítio de difícil acesso como aquele monte íngreme, onde nem animais quadrúpedes conseguiam trafegar com facilidade; e, principalmente, o visitante do início do Setecentos procurou, mas não encontrou, as marcas no chão das rodas de carroças que o viajante do meados do Quinhentos afirmara ter visto. Assim, Tournefort questionou veementemente a veracidade dos apontamentos de seu compatriota, definindo-o como “aquele que se gaba de ter visto o túmulo de Júpiter tal como os antigos o descreveram”. Tournefort assegurou que aquela não era uma pedreira. A consequência disto é a restituição ao labirinto de seu valor como labirinto.

No trecho seguinte do relato, o autor define o lugar como um conjunto natural de cavernas que, ao longo de milênios, cretenses fizeram intervenções para torná-lo transitável. Ou seja, independentemente de ter sido engendrado por Dédalo ou não, há legitimidade na experiência do estar dentro do labirinto.

Há, portanto, muito mais evidências de que o labirinto é um caminho natural que pessoas curiosas, outrora, tiveram prazer em torná-lo transitável, ampliando a proximidade da maioria dos lugares. Para elevar o piso, nada mais fizemos do que destacar alguns leitos de pedra, colocados horizontalmente em toda a espessura da montanha; cortamos as paredes a prumo em alguns pontos e, para desobstruir o caminho, tivemos o cuidado de remover as pedras ordenadamente. Talvez não tenhamos tocado o lugar onde é necessário andar de quatro, para dar a conhecer à posteridade como ali era naturalmente. Porque, além deste lugar da via, o caminho é tão bonito quanto até aqui. Que dificuldade não tivemos para remover as pedras que foram encontradas além? Ele as embalou cuidadosamente para fazê-las passar por essa espécie de tubo. Os antigos cretenses, povo de grande polidez e forte apego às belas-artes, propuseram-se a aperfeiçoar o que a natureza havia apenas esboçado. Sem dúvida que os pastores, antes de descobrirem estes caminhos subterrâneos, deram lugar a homens capazes de realizar este labirinto maravilhoso para servir de asilo a várias famílias nas guerras civis, ou sob os reinados de tiranos, embora hoje sirva apenas de refúgio para morcegos. Este lugar é extremamente seco, não se veem esgotos, nem congelações, nem goteiras. Até nos asseguraram que nas colinas próximas do labirinto havia duas ou três outras vias naturais profundas, nas quais poderíamos fazer maravilhas semelhantes, se julgássemos conveniente. Encontramos na ilha muitas grutas. E a maioria das rochas, especialmente as do Monte Ida, são perfuradas até hoje por buracos que fazem a cabeça rodar. Você pode ver vários abismos profundos e perpendiculares – por que não haveria vias subterrâneas horizontais? Especialmente em lugares onde os bancos de pedra ficam horizontalmente uns sobre outros.<sup>49</sup>

---

Comment faire passer ces pierres dans l'endroit où il faut marcher à quatre pattes, lequel a plus de cent pas de long? D'ailleurs la montagne est si rude & si escarpée qu'on a beaucoup de peine à y monter à cheval. Nous cherchons inutilement les ornières des charrettes dont parle Belon; quando même elles s'y verroient encore; ne falloit-il pas vider les conduits que l'on agrandissoit? Il est bon aussi de remarquer que la pierre du labyrinthe n'est ni belle, ni dure; mais blanc sale & semblable à celle des montagens au pied desquelles Gortyne est bâtie. Pour la ville de Cnosse, elle étoit éloignée de ce labyrinthe vers la côte du nord de Crete, à 3125 pas de Gortyne, au delà des montagens tirant vers la Candie, près de quelque méchant e ruisseau, sur le bord duquel on célébra les nœces de Jupiter & de Junon. Belon pouvoit mieux que personne déterminer la situation de Cnosse, lui qui se vante d'avoir vû le tombeau de Jupiter; tel que les anciens l'ont décrit: il est sûr que ce tombeau devoit être dans la ville de Cnosse, & suivant la route que tient Belon pour aller de Candie au Mont Ida, Cnosse se devoit trouver sur son chemin."

<sup>49</sup> TOURNEFORT, Joseph Pitton de. Op.cit. p.27. [Tradução livre do autor] "Il y a donc beaucoup plus d'apparence que le Labyrinthe est un conduit naturel, que des personnes curieuses ont autrefois pris plaisir à rendre praticable, en faisant agrandir la plûpart des endroits trop referrez. Pour en exhausser le plancher, on ne sit que détacher quelques lits de pierre, posez horizontalement dans toute l'épaisseur de la montagne: on tailla les murailles à plomb dand certains endroits, & pour débarrasser les chemins, on prit le soin d'em ranger

Alguns trechos são chave para compreender a quem Tournefort atribuía a autoria do labirinto, que ele adjetiva como maravilhoso: os pastores que o guiaram eram “homens capazes de realizar este labirinto maravilhoso”, os quais aperfeiçoaram “o que a natureza havia apenas esboçado”. O botânico francês conjectura que a razão de tal obra humana em uma das tantas grutas naturais da ilha era a criação de abrigos para proteger cretenses de guerras e de tiranos. É uma especulação verossímil tendo em vista a quantidade de vezes que o controle de Creta mudou de mãos estrangeiras. Se não foi arquitetado por Dédalo com o intuito de esconder o nativo Minotauro da violência de um forasteiro como Teseu, Tournefort imagina o labirinto como projeto coletivo dos cretenses para autodefesa em relação aos aqueus, romanos, bizantinos, árabes, venezianos e turcos otomanos. Na época em que o francês adentrou o labirinto, morcegos eram seus únicos moradores.

O relato volta a ter tons de desafiadora proeza quando o visitante diz que seu grupo precisou talhar paredes para desobstruir as vias, tal como se estivesse numa mata densa e necessitasse cortar a vegetação para abrir caminho. Contudo, era uma aventura com senso de conservação daquele lugar tido como patrimônio, visto que, em determinado momento, os fragmentos de pedra quebrada foram embalados cuidadosamente e, em outro trecho, não tocaram as paredes para “dar a conhecer à posteridade”.

Não duvido que aqueles que cavaram o Anfiteatro de Douvai, perto da ponte de Cé, na França, foram convidados para lá por alguma caverna aberta acima, ao modo de nossos poços. A beleza, ou talvez a estranheza do lugar, induziu-os a ampliá-lo e a dar-lhe uma cobertura de terra, exceto na entrada. Esta obra não é menos admirável em seu gênero do que o labirinto que acabamos de descrever, ou aquele de que falavam os antigos. Diodoro da Sicília e Plínio asseguram que dele não restou nenhum vestígio em seu tempo e que tinham-no feito segundo o modelo do labirinto do Egito, um dos edifícios mais famosos do mundo, embelezado por um número muito grande de colunas em sua entrada e cem vezes maior que o de Creta. Além do mais, aparece em antigas moedas da cidade de Cnossos. Parece que o labirinto que ainda subsiste em Cândia era conhecido pelos seguintes autores: *Cedren* disse que tendo Teseu passado por Creta, a pedido dos senadores de Gortina, o Minotauro, que se viu abandonado e pronto para ser entregue, escondeu-se em uma das cavernas de um lugar chamado labirinto. O autor do grande Dicionário Grego relata que o labirinto de Creta era nada mais que uma montanha perfurada por cavernas. E o Bispo de Cândia e Georges Alexandre, citado por Volaterran, descreve-o não só como uma montanha oca, mas cavada pela mão do homem, e que ficássemos cientes que a travessia sem guia hábil e iluminada por tochas nos exporia a perder-nos em uma infinidade de desvios.<sup>50</sup>

---

les pierres avec propreté; peut-être qu'on ne toucha pas à l'endroit où il faut marcher à quatre pattes, pour faire connoître à la posterité, comment le reste étoit fait naturellement; car au delà de cet endroit l'allée est aussi belle qu'en deçà: quelle peine n'eut-on pas pour vuider les pierres qui se trouvèrent en delà? Il sallut les caisser menu pour les faire passer par cette espèce de boyau. Les anciens Crétois, peuples d'une grande politesse & fort attachez aux beaux arts, assectèrent de perfectionner ce que la nature n'avoit fait qu'ébaucher. Sans doute que des bergers avant découvert ces conduits souterrains, donnèrent lieu à de plus grands hommes d'en faire ce merveilleux labyrinthe, pour servir d'asile à plusieurs familles dans les guerres civiles, ou sous les regnes des tyrans, quoinqu'il ne serve aujourd'hui de retraite qu'à des chauve-souris. Ce lieu est extrêmement sec, & l'on n'y voit ni égoûts ni congelations ni cave goutière; on nous astûra même que dans le collines près du labyrinthe, il y avoit deux ou trois autres conduits naturels sort profonds, don on pourroit faire de semblables merveilles, si on le jugeoit à propos. On trouve dans l'isle beaucoup de cavernes & la plûpart des rochers, surtout ceux du Mont Ida, son percez à jour par des trous à y tourrer la tête: on y voit plusieurs abîmes profonds & perpendiculaires: pourquoi n'y auroit-il pas des conduits souterrains horizontaux? Surtout dans le lieux où les bancs de pierre sont assis horizontalement les uns sur le autres.”

<sup>50</sup> TOURNEFORT, Joseph Pitton de. Op.cit. pp.27,28. [Tradução livre do autor] “Je ne doute pas que ceux qui creusèrent en France e l'Amphithéâtre de Douvai proche le pont de Cé, n'y aient été invitez par quelque caverne ouvert em dessus, à la manière de nos puits; la beauté, ou peut-être la bizarrerie du lieu, les engagea à l'aggrandir & à lui donner sont couverts de terre, excepté l'entrée. Cet ouvrage n'est pas moins admirable en son genre, que le labyrinthe que l'on vient de décrire, soit celui dont les anciens ont parle. Diodore de Sicile & Pline assurent qu'il n'en restoit aucun vestige de leur temps, & on l'avoit fait sur le modele du labyrinthe d'Égypte, l'un des plus fameux édifices du monde, embelli à son entrée d'un très-grand nombre de colonnes, &

Concomitantemente, belos e estranhos eram os labirintos, segundo Tournefort, que concluiu seu relato sobre o sítio visitado reiterando que não se tratava da obra-prima de Dédalo contada pelos antigos. O francês fez uso do mesmo método de outros viajantes: cita autores da Antiguidade, como Diodoro da Sicília e Plínio, o Velho, para ter seu argumento de autoridade – no caso, eles “asseguram que dele [do labirinto] não restou nenhum vestígio em seu tempo” – e seguiu indicando algumas interpretações do mito – o labirinto seria o esconderijo do Minotauro quando este se viu desamparado, e Teseu não teria ido a Creta por questões atenienses, mas a pedido de políticos de Gortina. Algumas páginas antes na *Relation d'un voyage du Levant*, Joseph Pitton de Tournefort recorda-se do lendário plátano, descrito na *História Natural* de Plínio, que proporcionou a sombra sob a qual Zeus e a princesa Europa acasalaram-se: “Teofrasto, Varrão e Plínio falam de um plátano que foi visto em Gortina e que só perdeu as folhas quando as novas cresciam: talvez ainda se encontrasse algum dessa espécie entre as que nascem em grande número ao longo do rio Lete, pelo qual Europa subiu até Gortina nas costas de um touro. Esse plátano, sempre verde, outrora pareceu tão singular aos gregos, que publicaram que os primeiros amores de Júpiter e Europa aconteceram sob os seus umbrais. Esta aventura, embora fabulosa, aparentemente deu aos habitantes de Gortina a oportunidade de obter uma bela Medalha, que se encontra no gabinete do Rei: de um lado vemos Europa bastante triste, sentada numa árvore metade Plátano e metade Palmeira, ao pé da qual há uma águia de costas; a mesma princesa está representada do outro lado, sentada num touro com uma coroa de folhas de louro.”<sup>51</sup> O plátano nunca se despia de folhas, segundo os relatos dos literatos e as alusões contidas nas medalhas (na verdade, moedas) de Cnossos. Tal árvore era uma das referências da antiga Gortina, para a qual Tournefort deixou um desenho sobre a condição de suas ruínas na época da visita.

O que Joseph Pitton de Tournefort nos proporciona é uma detalhada descrição de Gortina antes das escavações arqueológicas do último século e meio, somada a um pormenorizado relato do próprio labirinto antes do colapso de muitos corredores. Várias são as razões para o fechamento das galerias subterrâneas: fenômenos naturais como terremotos; a própria ação de cretenses durante o século 19 com o intuito de evitar casos de viajantes estrangeiros lá perdidos;<sup>52</sup> e, por fim, a ocupação do lugar por tropas nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, encerrada com o desmoroamento da entrada do labirinto no último trimestre de 1944<sup>53</sup> – na década de 1990, arqueólogos contemporâneos reabriram o emaranhado de vias embaixo do solo

---

cent fois plus grand que celui de Crète. Il paroît d'ailleurs par les médailles antiques, que celui-ci étoit dans la ville de Cnosse. Il semble que le labyrinthe que subsiste encore en Candie, ait été connu par les Auteurs suivans. Cedren dit que Thésée étant passé en Crète, à la sollicitation des Sénateurs de Gortyne, Minotaure qui se vit abandonné & prêt à être livre, alla se cacher dans une des cavernes d'un lieu appellé le labyrinthe. L'Auteur du grand Dictionnaire Grec, rapporte que le labyrinthe de Crète, n'étoit qu'une montagne perece de cavernes. & l'Evêque de Candie e Georges Alexandre, cité par Volaterran, le décrit non seulement comme une montagne creuse, mais creusée par main d'homme, & que l'on sçauroit parcourir sans un guide habile, éclairé par des flambeaux, si l'on ne veut s'exposer à s'égarer dans une infinité de détours.”

<sup>51</sup> TOURNEFORT, Joseph Pitton de. Op.cit. p.25. [Tradução livre do autor] “Théophraste, Varron & Pline parlent d'un Platane que se voyoit à Gortyne, & qui ne perdoit ses feuilles qu'à mesure que les nouvelles pousoient: peut-être em trouveroit-on encore quelqu'un de cette espèce, parmi ceux qui naissent en grand nombre le long du ruisseau Léthé qu'Europe remonta jusques à Gortyne, sur le dos d'un Taureau. Ce Platane toujours vert, parut autrefois si singulier aux Grecs, qu'ils publièrent que les premières amours de Jupiter & d'Europe, s'étoient passées sous les seuillages. Cette aventure, quoique fabuleuse, donna apparemment occasion aux habitans de Gortine de frapper une belle Médaille, qui est dans le cabinet du Roi: on y voit d'un coté Europe assez triste, assise sur un arbre moitié Platane & moitié Palmier, au pied duquel est une Aigle à qui elle tourne le dos: la même Princesse est représentée de l'autre côté, assise sur un Toureau entouré d'une bordure de feuilles de Laurier.”

<sup>52</sup> VAN DER VIN, J. P. A. Op.cit. pp. 230, 231.

<sup>53</sup> PARAGAMIAN, Kaloust et. alli. *Visitors' inscriptions in the Labyrinth of Gortys: a List of inscriptions in the 'Room of Trapeza'*. Heraclião: Hellenic Institute of Speleological Research, 2004. Disponível em: <<https://issuu.com/k.paragamian/docs/labyrinth>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

cretense para pesquisas focadas, sobretudo, nos registros de datas centenárias e nomes de pessoas gravados nas rochas.<sup>54</sup>

No ínterim entre o relato de Tournefort e o momento que se torna intransitável a miríade de galerias subterrâneas nas quais o viajante pode se “perder em uma infinidade de desvios”, o labirinto chegou a ser mapeado.

Em 1783, dois militares franceses, Philippe de Bonneval e Mathieu Dumas, estiverem em Creta numa missão de espionagem ordenada pelo rei Luís XVI.<sup>55</sup> Coletaram informações como a localização das fortificações e o efetivo das forças militares otomanas na ilha, a estrutura de governo e a economia local. No relatório apresentado ao imperador francês, há o minucioso mapa do labirinto feito por Dumas. Nessa carta com escala gráfica evidenciando a precisão do desenho, vemos os tortuosos caminhos e os recintos que ele intitula de “salas”, nomeando-as de acordo com alguma característica peculiar de cada espaço.

O labirinto foi visitado em 1817 pelo explorador e botânico Franz Wilhelm Sieber (1789-1844), oriundo da cidade de Praga, então capital do Reino da Boêmia. Seu caderno de viagem deu origem ao livro *Travels in the Island of Crete in the year 1817*, publicado em Londres em 1823.<sup>56</sup> Sieber fez o mapa do labirinto em 1821. No seu desenho cartográfico, há mais galerias do que as traçadas três décadas antes pelos militares franceses. Todos os corredores, recintos e becos são nomeados. A representação em dégradé das linhas que delineiam os caminhos evoca a ideia de pedra natural. Há escala gráfica e indicação do norte. Sobretudo, ao redor do conjunto de vias do labirinto cretense, Sieber fez seis ilustrações de labirintos geométricos – três quadrados, dois circulares e um retangular – que ele diz ter reproduzido de desenhos de antigas moedas de Cnossos.

Esses são os dois mapas do labirinto de Creta mais conhecidos dos séculos 18 e 19, mas não são os únicos. O arquiteto britânico Charles Robert Cockerell publicou um desenho cartográfico em 1820, fruto de sua visita a Creta no início da década anterior – seu mapa foi reproduzido por Frederich Justin Bertuch em 1821, M. Edouard Charton em 1854, Emile Amé em 1857 e foi base para a carta ampliada feita por Anton Prokesch von Osten, que visitou o sítio em 1825 e desenhou o mapa acrescentando corredores e salas em 1836.<sup>57</sup> O capitão Thomas Abel Brimage Spratt publicou *Travels and Researchs in Crete*. No capítulo 4 do segundo volume dessa publicação, Spratt relata sua visita ao labirinto,<sup>58</sup> afirmando que existiam mais galerias subterrâneas do que aquelas que Sieber mapeara, porém acaba publicando um mapa muito semelhante ao feito pelo explorador de Praga.<sup>59</sup> Tais exemplos demonstram como o interesse dos visitantes do labirinto, no Setecentos e no Oitocentos, distanciou-se das referências mitológicas, detendo-se ao desafio de desenhar acuradamente o mapa dos caminhos subterrâneos.

No conjunto de relatos e mapas dos séculos 15 ao 19, há interpretações divergentes: para alguns, foi o labirinto original; para outros, era um conjunto de cavernas naturais com intervenções feitas à mão humana; ou simplesmente uma pedreira para a retirada de mármore. Toda difusão de um mito é, em alguma medida, proveniente de equívocos factuais. Um pesquisador intransigente poderia tachar como puro erro de atribuição por aqueles que consideraram o sistema de galerias abaixo do

---

<sup>54</sup> Idem.

<sup>55</sup> BONNEVAL, Philippe de; DUMAS, Mathieu. *Reconnaissance de l'île de Crete: an Unpublish Secret Report of 1783*. Retimno: Mitos, 2000.

<sup>56</sup> SIEBER, Franz Wilhelm. *Travels in the island of Crete in the year 1817*. Londres: Sir Richard Phillips & Co., 1823.

<sup>57</sup> WALDMANN, Thomas M. *The Cretan labyrinth cave: the maps*. Basileia: 2006, 2022. Disponível em: <<http://www.labyrinthos.ch/Plaene.english.html>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

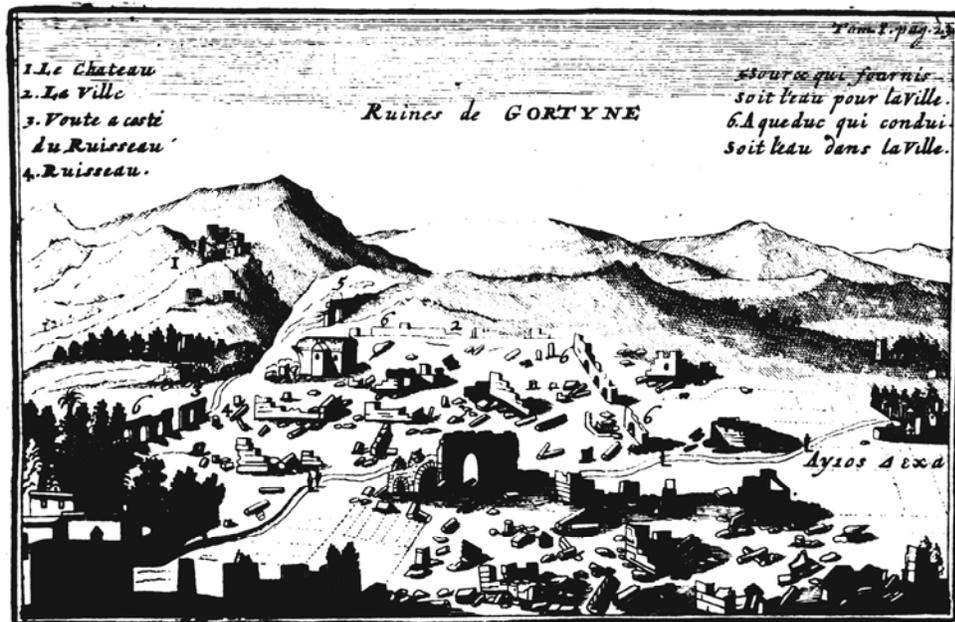
<sup>58</sup> SPRATT, Thomas Abel Brimage. *Travels and Researchs in Crete*. Volume II. Londres: John van Voorst, Paternoster Row, 1865. pp. 43-56.

<sup>59</sup> Ibidem. p. 49.

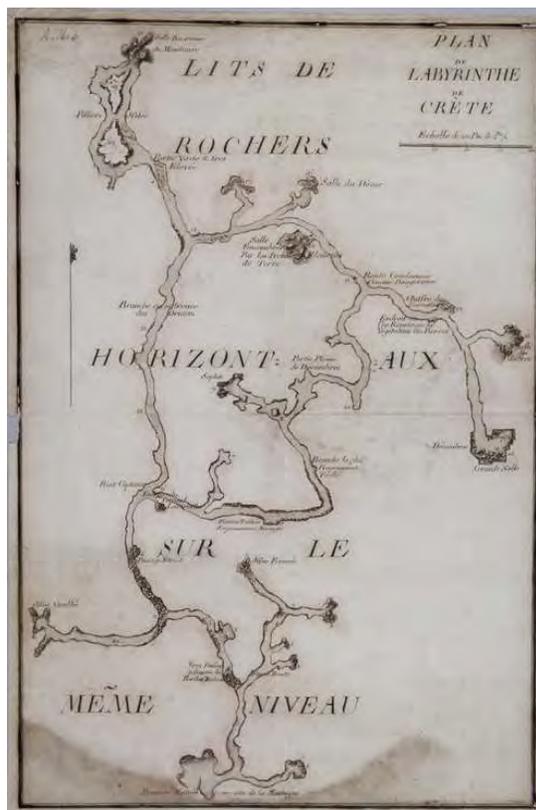
monte Ida como a obra-prima de Dédalo; no entanto, isso ignoraria um ponto fundamental: os desenhos e as descrições, os quais se apropriam das histórias dos autores da Antiguidade, mantiveram vivos no imaginário ocidental o mito do labirinto original – presumivelmente, o primeiro projeto do primeiro arquiteto da humanidade.

Nesse aspecto, os venezianos têm um papel central: como a política de Estado era reivindicar para a Sereníssima República o papel de herdeira do gérmen da humanidade ocidental fundada no pensamento greco-romano, o mito do labirinto de Creta converte-se, por meio dos relatos dos viajantes e dos mapas, em um dos “registros documentais” desse plano cultural maior.

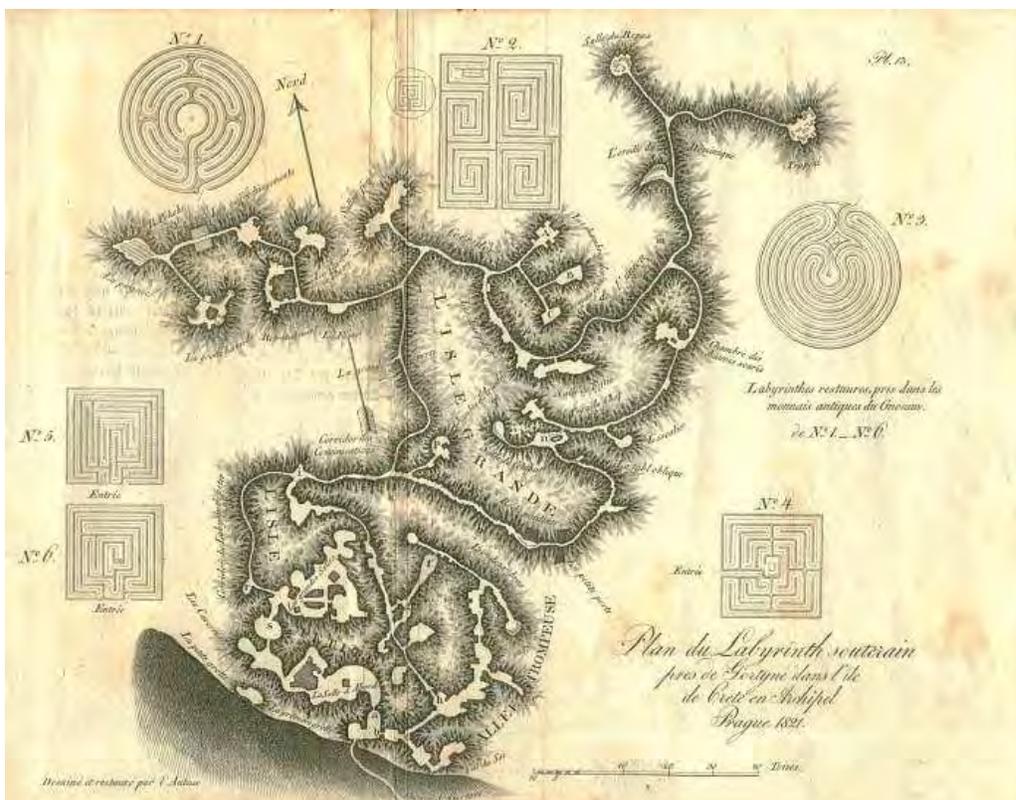
Há mais de duzentos anos se extinguiu o país governado por Doges que por séculos monopolizaram as trocas econômicas e culturais entre Ocidente e Oriente, porém, a extinta nação ainda influencia nas interpretações e reinterpretações contemporâneas do lugar onde o Minotauro foi assassinado. O modo como hoje escutamos e transmitimos o mito do labirinto de Creta não provém de registros *ipsis litteris* oriundos dos antigos gregos, pois existiu um desvio narrativo lavrado por séculos em Veneza.



Ruínas de Gortina. In: TOURNEFORT, Joseph Pitton de. *Relation d'un Voyage du Levant*. Amsterdam: La Compagnie, 1718. p.23.



Mapa do labirinto de Creta feito por Mathieu Dumas em 1783. Atualmente em domínio público. Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fe\\_Labyrinth-H%C3%B6hle#/media/Datei:Dumas\\_Labyrinth.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fe_Labyrinth-H%C3%B6hle#/media/Datei:Dumas_Labyrinth.jpg)>. Acesso em 30 de novembro de 2022.



Mapa do labirinto de Creta feito por Franz Wilhelm Sieber em 1821. Atualmente em domínio público. Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fe\\_Labyrinth-H%C3%B6hle#/media/Datei:Sieber\\_Labyrinth.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fe_Labyrinth-H%C3%B6hle#/media/Datei:Sieber_Labyrinth.jpg)>. Acesso em 30 de novembro de 2022.

## ENSAIO 2

### Do mito à imagem. Do partido arquitetônico ao desenho.

Quem fez o primeiro desenho do labirinto não viu Dédalo projetando-o, tampouco o construindo. A propósito, não existe indício ou relato de que o mítico arquiteto teria elaborado representações gráficas durante a concepção de sua obra-prima. Os traçados mais antigos que conhecemos do Labirinto de Creta tiveram um incógnito autor que certamente não teve o fio de Ariadne em suas mãos. Seja quem for o desenhista original, ele não conheceu pessoalmente o rei Minos, nem Teseu, sequer o Minotauro. Afinal, por muitos séculos, quicá um milênio, o labirinto foi somente verbo.

Portanto, o primeiro desenho do labirinto foi realizado por alguém que não viu o labirinto. Tal inferência é análoga à apresentada pelo pintor Cennino Cennini (ca.1370 - ca.1440) no seminal tratado *Il libro dell'arte* [O livro da arte], o qual é introduzido com uma menção à expulsão de Adão e Eva do paraíso e a lembrança de que o registro desse episódio se deu através das pinturas feitas por descendentes que não chegaram a conhecer pessoalmente o casal.

E Adão, reconhecendo o erro que cometeu, e sendo tão nobremente dotado por Deus, como raiz, princípio e pai de todos nós, percebeu pela sua ciência e pela necessidade que era preciso agora encontrar um modo de viver manualmente. E assim começou com a enxada, e Eva com a fiação. Depois se seguiram muitas artes necessárias, e diferenciadas uma da outra; e foi e é de maior ciência uma do que a outra, pois todas não podiam ser iguais. Porque a mais digna é a ciência. Próxima a ela, é seguida uma descendente daquela, à qual convém ter o fundamento daquela com habilidade manual: e essa é uma arte que se chama pintar, que convém ter fantasia, e habilidade manual, encontrar coisas não vistas (escondidas na sombra dos objetos naturais) e formar com a mão, demonstrando aquilo que não é, mas passa a ser.<sup>1</sup>

Tal operação de “encontrar coisas não vistas”, conferindo-lhes forma com as mãos, foi relacionada por Cennini à pintura, mas não é diferente do ofício daqueles que cunharam moedas em Cnossos entre aproximadamente 500 a.C. e 67 a.C. Eram cretenses acostumados com as míticas narrativas de seus longínquos antepassados, mas não sabiam ao certo qual era a edificação conhecida como labirinto, nem como era precisamente sua configuração, ou onde exatamente se localizava. Aquela antiga civilização há muito desaparecida e então anônima só era vagamente recordada mediante fantásticos personagens, como Minos, Pasífae, Ariadne e o Minotauro. Mesmo que nenhum helênico tivesse conhecido a fisionomia de tais personalidades pré-homéricas, era necessário dotá-las de formas em esculturas, pinturas e moedas para que os gregos dos períodos Clássico e Helenístico as visualisassem e o mito se perpetuasse. Ou seja, é uma operação da Antiguidade correlata à teoria renascentista de Cennini, “demonstrando aquilo que não é, mas passa a ser.”

O labirinto cunhado nas moedas de Cnossos não contém o mínimo traço de verossimilhança, porque não existia modelo a ser parâmetro para aquele traçado. Naquele momento, não se tratava de representação de uma edificação preexistente,

<sup>1</sup> CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini*. Florença: Felice Le Monnier, 1859. pp.1,2. [Tradução de Daniela Kern]

mas de apresentação imagética de uma fábula até então apenas oralmente proferida ou lavrada com palavras em papiros.

Retomando o tratado de Cennino Cennini, o capítulo 13 destina-se à prática da ilustração com bico de pena, que, segundo o autor, demandaria exercício contínuo para ser “capaz de [conter] muito desenho dentro de sua cabeça.”<sup>2</sup> Aqui reside o entendimento de que o desenho possui uma origem mental e um destino manual. Em outros termos, ressalta-se a distância entre o cérebro e a mão. Salienta-se a diferença entre o momento da concepção e o ato da realização gráfica.

Eis o momento de relembrar a afirmação de Marcel Detienne: “o labirinto é *cosa mentale*”.<sup>3</sup> Sendo coisa mental, compreende-se aqui o distanciamento entre o começo da disseminação verbal do Labirinto de Creta e a obtenção de uma dimensão visual. Nessa lenta passagem do léxico ao desenho, há invenção: nas moedas de Cnossos foram concebidas as primeiras formas do labirinto. Em tal gênese, o labirinto é puramente um símbolo. Trata-se de um desenho esquemático, sintético e bidimensional. Na numismática helênica, o dédalo converteu-se de narrativa a ícone, o qual conferia identidade a uma cidade perante os demais cretenses; em seguida, tornou-se cognitivamente reconhecível a todos os antigos gregos e prossegue perdurando por milênios no imaginário do Ocidente. Nas moedas de Creta datadas do século 5 a.C. e pouco anteriores ao primordial tratado da geometria, *Os Elementos*, escrito por Euclides por volta de 300 a.C., estabeleceu-se o paradigma visual do labirinto que permanece válido até os dias atuais: um procedimento gráfico de repetição de formas iguais, traçadas com tamanhos diferentes, porém equidistantes entre si, de modo a evocar a ideia de corredores e meandros.

Para aqueles moradores de Cnossos que cunharam objetos de prata com o propósito da representação de valores de troca de mercadorias, o labirinto era tão somente um signo a ser delineado de modo diagramático. Não havia a intenção de se assemelhar fidedignamente a uma representação arquitetônica. No entanto, há elementos visuais a enlaçar mito, numismática e arquitetura, que, conjugados, constituíram a forma primeira do labirinto. O professor Mário Henrique Simão d’Agostino bem explora a dimensão gráfica que os une:

*Arquitetura. aliança de reta e curva...* formas que simbolizam, para os gregos, domínios singulares da atividade artística: o volteio e a ação direta, sem desvios. Ao dirigir os indômitos cavalos do carro do Sol, Apolo traz aos homens a súpera manifestação da ordem regular. Mas a reta que este deus extrai da curva encanta, sobretudo, no poder de cálculo e precisão do arqueiro; a imprevisibilidade comparece aí como perturbadora de seu talento. A arte dedálea, ao contrário, define-se pelo imprevisível, centrando-se na possibilidade da reta súbito se revelar curva e esta, reta – enfim, do labirinto... fio de Ariadne. É no domínio dos ‘simulacros’ e ‘artimanhas’ que ela se configura.<sup>4</sup>

O vínculo entre linhas retas e curvas já estava presente no exórdio do labirinto nas moedas de Cnossos: nelas encontramos dédalos com círculos concêntricos e quadrângulos que se multiplicam um dentro do outro. Nos mosaicos romanos e nos pisos de catedrais do medievo, as matrizes geométricas dos labirintos diversificaram o número de lados – quadrados, retângulos, hexágonos, octógonos –, mas os princípios formais permaneceram os mesmos. D’Agostino resgatou o significado contido na gênese cretense: as retas, que se revelam sinuosas, e as curvas, cujos grandes raios dissimulam a linearidade, conformavam tanto os caminhos do labirinto de Dédalo quanto os contornos das ordens arquitetônicas, como as colunas jônicas, cujos fustes de caneluras aparentemente retilíneas findam em capiteis com espiraladas volutas, ou

<sup>2</sup> Ibidem. p.9. [Tradução livre do autor] “capace di molto disegno entro la testa tua.”

<sup>3</sup> DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.22.

<sup>4</sup> D’AGOSTINO, Mario Henrique Simão. *Geometrias simbólicas da arquitetura: espaço e ordem visual do Renascimento às Luzes*. São Paulo: Hucitec, 2006. p.36.

as colunas coríntias, as quais conciliam geometrias regulares e simulacros orgânicos. O labirinto era, portanto, uma espécie de índice das linhas que vieram a conferir formas aos elementos arquitetônicos da Antiguidade ocidental.

As camadas simbólicas avolumaram-se no trajeto histórico entre o sentido mitológico e a acepção católica dos labirintos. Após os ícones nas moedas cretenses, o número de meandros aumentou nos mosaicos romanos, cujo intuito principal era ilustrar a narrativa mítica helênica, mesmo que para tal fosse necessário acrescer padronagens figurativas ou cenas figurativas no núcleo do dédalo ou em áreas periféricas do campo pictórico. Na sequência cronológica, encontramos os *Caminhos de Jerusalém*, nos quais os personagens da fábula grega, quando não totalmente omitidos, limitavam-se a apenas subtítulo secundário. Na Idade Média, o arquétipo ganhou autonomia em relação ao mito. Novos significados foram atribuídos: o intrincado ziguezague do percurso tornou-se metáfora da dificuldade da vida de um reles mortal até alcançar as beatitudes celestes ou uma miniatura da viagem até a Terra Santa em tempos de Cruzadas. Compostos por placas maiores de pedra, com um menor número de ornamentos e uma maior precisão de execução das formas geométricas, os labirintos medievais deixam de ser pura ilustração da narrativa de Creta e tornam-se estruturas planares a serem percorridas. As pessoas passam a andar pelos caminhos dos dédalos das catedrais. Estes adquirem um sentido espacial mais amplo, transformando-se em guias gráficos para serem ocupados por fiéis católicos em ritos, cerimônias, cortejos e procissões. Esse foi um estágio fundamental na conversão do labirinto de emblema em planta arquitetônica.

Os construtores das catedrais góticas fiavam-se no entalhe de pedras a partir “de um plano de projeção diretamente sobre o solo”.<sup>5</sup> Isto é, sob a lógica medieval das corporações de ofício, mestres e aprendizes manipulavam diretamente os materiais com ferramentas específicas, lançando no chão as geometrias do edifício, tanto das partes como do todo. Assim, prescindia-se de desenhos com transposições gráficas entre diferentes escalas. Não se valorizavam sistemas apriorísticos de representação visual da edificação. Tampouco existem documentos que apontem a produção de desenhos para instruir e se comunicar com os diferentes envolvidos no canteiro de obras.<sup>6</sup> Nesse modelo de trabalho, toda operação era pensada no plano. Não havia projeções dos volumes no espaço. Era uma geometria prática.

Os labirintos das catedrais tampouco projetavam-se volumetricamente no espaço, contudo eles ofereciam uma experiência espacial. Por mais que mantivessem a bidimensionalidade das moedas e mosaicos, os *Caminhos de Jerusalém* detinham uma dimensão arquitetônica. O caráter simbólico se mantém, mas não é apenas símbolo, porque o labirinto católico pode ser vivenciado – aos que creem no mito de Creta, os últimos a vivenciarem um labirinto teriam sido o Minotauro, Teseu, Dédalo e Ícaro. Mesmo sem paredes e divisórias verticais, o labirinto do medievo possui um dentro e fora. Nele se pode caminhar em seu interior. É uma estrutura com elementos suficientes para se fixar, individual ou comunitariamente, mesmo que de modo temporário durante um ritual. Ao experimentar a desorientação do vaivém dos meandros das naves de igrejas, as potencialidades arquitetônicas dos labirintos são, em alguma medida, redescobertas.

Os dédalos das catedrais da Idade Média tornaram-se os primeiros parâmetros gráficos para desenhos em tratados arquitetônicos e livros de jardinagem na Idade Moderna. A transposição em escala dos traçados labirínticos não é uma manifestação

---

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997. p.30.

<sup>6</sup> Desenhos encontrados no caderno de Villard de Honnecourt (ca.1200 - ca.1250) inclusive apresentam o labirinto da nave central da Catedral de Chartres, mas não são representações projeto, mas registros esmiuçadamente traçados de edificações visitadas pelo francês. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f5.item>. Acesso em 21 de dezembro de 2023.

particular, mas sim um indício de fenômeno bem mais amplo de normatização visual da cultura arquitetônica, que ocorre a partir do *Quattrocento*. Como se verá mais detidamente nos capítulos subsequentes, é um período histórico de estabelecimento de sistemas gráficos de representação arquitetônica que se observam em tantas publicações, como as de Filarete e Serlio, nas quais o labirinto é um arquétipo presente. Nessa passagem da geometria prática à geometria teórica no Renascimento, emerge a noção contemporânea de projeto: a possibilidade de antever visualmente a forma da edificação e o processo de construção. Este é o estágio evolutivo que permitiu a concepção de dédalos com uma volumetria própria: as primeiras paredes e muros foram as sebes de jardins – os *labirintos do amor*.

Todavia, a história não é uma marcha linear de evolução contínua que deixou para trás o labirinto como ícone. As cartografias venezianas, contemporâneas ou até posteriores aos tratados arquitetônicos, apresentam pequenos símbolos esquemáticos do labirinto em meio ao mapa de Creta. Foram tantos os séculos na Antiguidade em que o labirinto permaneceu exclusivamente no âmbito de “cosa mentale”, sem qualquer conversão para uma esfera imagética, que foram suscitadas traduções e interpretações pósteras de que se tratasse de uma caverna cretense. Como obscuras e emaranhadas galerias subterrâneas eram visualmente reconhecidas por viajantes como o Labirinto de Creta? Por meio de mapas de Creta impressos na Sereníssima República, nos quais se encontrava um ícone composto pela repetição de formas iguais, traçadas com tamanhos diferentes, porém equidistantes entre si, de modo a evocar a ideia de corredores e meandros – tal como nas moedas, nos mosaicos e nos pisos das catedrais delineados por pessoas que não viram o suposto labirinto original.

A distância entre Dédalo e o desenho de um dédalo nos recoloca uma questão atemporal: durante a concepção do projeto arquitetônico, o quão afastadas estão a formulação mental e a solução gráfica? O labirinto foi uma espécie de partido arquitetônico gestado e formulado coletivamente por séculos até adquirir, de fato, uma dimensão visual. E foram ainda necessários mais dois milênios para passar de um delineamento diagramático para uma representação propriamente arquitetônica. O filósofo americano John Dewey (1859-1952) afirmou que os “arquitetos são obrigados a completar sua ideia antes que ocorra a transferência da mesma para um objeto completo de percepção.”<sup>7</sup> No fundo, o labirinto é um exemplo representativo da teoria de projeto arquitetônico: há um período de elaboração mental – o labirinto como verbo difundido na oralidade e na escrita – e há um período de conversão em desenho – o labirinto como ícone nas moedas e como espaço vivencial nas catedrais. Seria errado dizer que é preciso concluir um momento para iniciar o outro, como se houvesse uma linha evidente demarcando as duas fases. Não se trata de compreender integralmente e aqui esgotar o que há de universal na concepção de um projeto arquitetônico. Entretanto, é possível reconhecer a diferença entre as reflexões na cabeça e as resoluções na mão. As intenções cerebrais contêm algo da labiríntica ordem da infinitude e da desmesura<sup>8</sup> – tal como o endereço do Minotauro e a Biblioteca de Babel de Borges –, enquanto o expediente gráfico possui uma inerente contenção e esquematismo. A distinção entre o pensar arquitetônico e o traçar arquitetural equipara-se, portanto, à diferença entre o informe e a forma.

---

<sup>7</sup> DEWEY, John. *Experiência e natureza; Lógica: a teoria da investigação; A arte como experiência; Vida e educação; Teoria da vida moral*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.101.

<sup>8</sup> No que tange à desmesura do projeto arquitetônico no momento do raciocínio, vale registrar uma passagem do professor Mario Henrique Simão D'Agostino: “Retomando à arena minotáurica (e à dança que aí evoluem, em cercos e desvios, caça e caçador), compete reaver a analogia entre música e arquitetura por um domínio da *graphé* distinto da metria coreográfica. Confundindo os limites, na própria esfera da forma, do belo, do acabado - do *Télos*, enfim - a «potência do indefinido» manifesta o *éthos* da arte. Alcançando o *incomensurável* no cerne da *medida* demarca-se o abismo a separar Antiguidade e Renascença.” D'AGOSTINO, Mario Henrique Simão. Op.cit. p.38.



PARTE 3  
Labirinto no jardim

## NON VEGO UNDE ESCA: os significados dos labirintos verdes do Quinhentos ao Setecentos

Deixaram de traçar “Caminhos de Jerusalém” e passaram a cultivar “labirintos do amor”. A conotação de penitência, devoção e redenção católica dos desenhos labirínticos nos pisos das catedrais góticas foi ultrapassada pelo senso recreativo, profano e erótico de labirintos de cercas vivas dos jardins das delícias de aristocratas do Quinhentos ao Setecentos. Parece um absoluto e revolucionário contraste.

No entanto, o escritor alemão Gustav René Hocke, no livro *Die Welt als Labyrinth* [O Mundo como Labirinto], de 1957, apresenta-nos um insuspeito vínculo entre os pétreos labirintos do mundo medieval e os verdes labirintos da Idade Moderna:

Quem ama e constrói labirintos terá sempre a nostalgia do “prazer” de ser libertado e, portanto, a nostalgia de uma experiência, no fundo, ainda “simples”: de uma clara e unívoca liberação da insensatez das reviravoltas enganosas.<sup>1</sup>

Labirintos anteriores e posteriores à Renascença têm profundas diferenças de significado. Porém, que não se estabeleça um fácil antagonismo, pois a passagem dos labirintos nas igrejas para os labirintos nos jardins não se fez por uma ruptura, mas sim por uma paulatina transição, na qual características dos primeiros sobreviveram nos segundos. Hocke aponta um raro e tênue fio que aproximava as motivações do homem da Idade Média e do homem do *Cinquecento*: fascinavam-se e edificavam labirintos porque ambos objetivavam percorrê-los em busca da satisfação na liberação das agruras terrenas.

O escritor e ensaísta italiano Paolo Santarcangeli, no seu *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo* [O livro dos labirintos: história de um mito e de um símbolo], elucida: “Entende-se que, em meio a tanta festa e a tanta riqueza, a partir do *Cinquecento*, o labirinto parece ‘dessacralizado’, no sentido de que desaparece qualquer ligação direta dele com a religião ativa. Transforma-se em ‘puro’ jogo; todavia, abaixo da superfície mantém aqueles conteúdos mais ou menos ‘sacros’ que, como sabemos, cada atividade lúdica esconde sob sua aparência sorridente.”<sup>2</sup> Ou seja, nos mais mundanos passatempos e folias conservam-se centelhas do transcendente e do sagrado. Os católicos labirintos e os jardins-labirintos compartilham da mesma “nostalgia do paraíso”<sup>3</sup>, isto é, do desejo de restabelecer a condição do Éden antes de Adão e Eva terem se deparado com o fruto proibido. Aqui pertinente é a notória frase de Marcel Proust: “Os verdadeiros paraísos são os paraísos que perdemos.”

“Labirinto do Amor” é a terminologia que identifica boa parte dos labirintos compostos por espécies vegetais que foram uma moda arrebatadora nos projetos de

<sup>1</sup> HOCKE, Gustav René. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*. Apud. SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Florença: Vallecchi Editore, 1967. p. 272. [Tradução livre do autor] “Chi ama e costruisce labirinti avrà sempre la nostalgia del ‘piacere’ di essere liberato, e quindi la nostalgia di un’esperienza, in fondo, ancora ‘semplice’: di una chiara e univoca liberazione dalla insensatezza degli ‘ingannevoli rigiri’ (vom Irr-Sinn der Irr-Wege).”

<sup>2</sup> SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Florença: Vallecchi Editore, 1967. p. 272.

<sup>3</sup> *Ibidem*. p. 291.

paisagismo para castelos e *ville* europeus na Idade Moderna. Aristocratas ambicionavam ter, em seu jardim, um labirinto: o lugar para as brincadeiras de adultos, onde enamorados corriam um atrás do outro, provocando-se, aproximando-se e separando-se, tocando-se e afastando-se, para os encontros e para as fugas. Em tantos aspectos, era uma metáfora dos relacionamentos amorosos: algo simultaneamente divertido e difícil. A arquiteta Lucia Impelluso, especialista em iconografia, descreveu o *labirinto do amor* como “um complexo fenômeno cultural que deriva da necessidade do cliente de extrair prazer das alusões culturais eruditas, bem como de se expor ao presumido perigo do perder-se ou das convenções amorosas que a própria conformação do artefato sugere.”<sup>4</sup>

Antes de prosseguir na análise dos significados e do contexto da época, é preciso distinguir três tipos desses labirintos: o primeiro é composto por canteiros de flores e ervas traçando um desenho rente ao solo; o segundo consiste em arbustos de altura incapaz de encobrir o tronco de um adulto; o terceiro é formado por cercas vivas, frequentemente da espécie *Buxus sempervirens* (vulgo buxo), que erguem muros vegetais mais altos que a estatura das pessoas, constituindo um conjunto de corredores a serem percorridos sequencialmente a partir de uma única entrada e em direção ao centro ou à saída. A maior parte dos subsequentes estudos de caso corresponde à última tipologia descrita de labirintos.

Outra classificação prévia a ser estabelecida diz respeito à quantidade de caminhos possíveis no interior de um labirinto. Nesse sentido, as línguas inglesa e alemã apresentam uma nuance não presente na semântica da língua portuguesa: os dicionários anglo-saxões e germânicos distinguem as acepções da palavra *labyrinth* dos termos *maze* (inglês) e *irrgarten*<sup>5</sup> (alemão). No dia a dia, tais palavras são comumente percebidas como plenos sinônimos, mas linguistas estabelecem a distinção desde o começo do século 20. *Labyrinth* diz respeito ao labirinto sempre composto, independentemente do número de meandros, de um único caminho interno, isto é: não há bifurcações; não há escolhas a serem feitas ao longo do trajeto; o percurso inevitavelmente direciona-se ao núcleo; este centro acaba sendo o singular beco daquela estrutura labiríntica; para sair, é preciso refazer a mesma trajetória, mas no sentido inverso.<sup>6</sup> Por sua vez, *maze* e *irrgarten* referem-se a labirintos com bifurcações e ramificações que originam diferentes trajetos e direções, sem necessariamente encaminhar o transeunte ao núcleo ou à saída.<sup>7</sup>

O percurso de um *labyrinth* pode ser tortuoso e complicado, mas seguramente o caminhante terá êxito. Enquanto isso, em um *maze* ou *irrgarten*, perder-se é possível e provável. O historiador de arquitetura Paolo Carpeggiani depreende: “o *irrgarten* representa a exaltação da irracionalidade, invertendo aquele conceito da ‘virtude que vence a sorte’, que constituía um dos dogmas da cultura humanística.”<sup>8</sup> Ou seja, pelas diferenças de definições das palavras em inglês e alemão, deduz-se que o Minotauro foi aprisionado em um *maze/irrgarten* e não em um *labyrinth*. Contudo, as representações gráficas de labirintos que retratavam o mito em moedas da Grécia Antiga e em mosaicos da Roma Imperial representavam exclusivamente *labyrinths*. Somente na Idade Moderna é que se difundiram modelos de labirintos com vários percursos internos a se interseccionar, com inúmeros corredores findando em becos, desorientando e induzindo o andante a ser errático. Carpeggiani confirma: “É no *Cinquecento* que o *irrgarten* se afirma: a casualidade da escolha do percurso frente a

<sup>4</sup> IMPELLUSO, Lucia. *Giardini, orti e labirinti*. Milão: Electa, 2005. p.163.

<sup>5</sup> Na língua alemã, o prefixo “irr” é associado à acepção de “errar” ou “perder-se”. Por exemplo, “irrsinnig” significa louco ou insano. Por sua vez, “verirrt” equivale a “estar perdido”.

<sup>6</sup> KERN, Hermann. *Through the Labyrinth: designs and meanings over 5000 years*. Nova York, Londres, Munique: Prestel, 2000. p.23.

<sup>7</sup> MATTHEWS, W.M. *Mazes & Labyrinths: their history & development*. Nova York: Dover, 1970. p.179.

<sup>8</sup> CARPEGGIANI, Paolo. I labirinti nella cultura del tardo Rinascimento. In: MOSSER, Monique; TEYSOT, Georges (Orgs.). *L'architettura dei Giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milão: Electa, 1990. p. 80.

uma variedade de opções e o desafio contínuo com a sorte tornam-se os ingredientes de um jogo no clima hedonístico e folião das cortes, as quais encontram o próprio teatro ideal.”<sup>9</sup>

Mesmo que o desejo seja de vagar sem objetivo por intrincados corredores na mais alegre esbórnica, não se pode ignorar a destinação: afinal, todo labirinto tem seu centro. No núcleo do *labirinto do amor* encontra-se literal ou simbolicamente uma árvore: “albero di maggio” em italiano, “maypole” em inglês, ou, traduzindo para português, “árvore de maio”. Lucia Impelluso explica que “um *albero di maggio* evoca toda uma série de celebrações e ritos pagãos ligados ao renascimento cíclico da natureza e, como tal, é uma imagem da fertilidade, portanto dotada de uma forte alusão erótica.”<sup>10</sup> A origem da *árvore de maio* é uma antiga festa pagã de comemoração do começo do que se considerava verão – não havia a precisão da data do solstício, mas apenas um marco da chegada dos meses de calor no ano. Na Inglaterra, o nome de tal festival é *Whitsun*<sup>11</sup>, mantendo, portanto, registros do paganismo. Em países onde o catolicismo predomina, converteu-se na celebração de Pentecostes, que, no Brasil, finda com a Festa do Divino Espírito Santo. Em ritos pagãos, aldeões faziam danças de roda em volta do *maypole*, o qual era frequentemente um mastro erguido no dia 1 de maio, decorado com uma coroa de flores, guirlandas, grinaldas, e tinha uma casca (usualmente fitas envolventes) para ser retirada na espiral,<sup>12</sup> pois acreditava-se que, assim, bruxas e maus espíritos não agarrariam esse ícone da fecundidade da natureza primaveril e da virilidade dos homens. Nos *labirintos do amor*, a *árvore de maio* poderia ser tanto uma árvore propriamente dita, quanto metaforicamente representada por um caramanchão ou pequeno pavilhão arquitetônico.

Há uma segunda leitura possível, que a própria Impelluso complementou: “Ao mesmo tempo, a árvore no centro do labirinto foi interpretada como a árvore da vida no jardim do Éden.”<sup>13</sup> Retorna-se, portanto, ao entendimento do labirinto como percurso de idas e vindas para os casais reencontrarem a bela e idílica condição originária do mundo: a “árvore da vida” emerge ao centro como representação do paraíso perdido.

Não faltam registros gráficos de *árvores de maio* ou *árvores da vida*. Alfonso Piccolomini (1499-1559), duque de Amalfi, para identificar seus documentos e posses, detinha o que se chamava de *impresa* – uma espécie de emblema pessoal que conjugava uma imagem com um breve lema –, composta por um pictograma de um labirinto circular com uma alta árvore ao centro e a sugestiva frase NON VEGO UNDE ESCA [não vejo onde sai]. Não há registros documentais que esclareçam a motivação específica para o uso do labirinto como símbolo e do mistério como *motto*. Inclusive, tal *impresa* sobreviveu aos séculos devido à sua publicação na página 125 do terceiro volume do livro *Symbola Divina et Humana Pontificum Imperatorum Regum* (Praga, 1601-1603), que reproduzia a coleção de emblemas e *imprese* do humanista flamengo Jacobus Typotius (1540-1601).

Outra interessante *impresa* pertenceu ao ignoto senhor de nome Ascanio Bolgarini. É composta pela representação esquemática de uma edificação labiríntica – aliás, com um percurso incorretamente desenhado – com uma árvore ao centro e a saída retratada tal como uma porta da qual desponta uma corda. Deduz-se que é uma alusão ao fio de Ariadne, o que em alguma medida é corroborado pela frase

---

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> IMPELLUSO, Lucia. Op. cit. p.163.

<sup>11</sup> KERN, Hermann. Op. cit. p.226.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> IMPELLUSO, Lucia. Op. cit. p.163.

complementar ao desenho: DUCIT IDEM DEDUCITQUE, que em tradução livre equivale a “aquilo que guia também engana”.<sup>14</sup>

Feito na primeira metade do Quinhentos, o quadro *Davi e Bate-Seba* do pintor flamengo Lucas van Gassel (ca.1488-1568) tem, como ponto médio da tela, uma delgada *árvore de maio* no centro de um labirinto circular. A pintura retrata o episódio no qual o rei Davi, por desejar Bate-Seba, envia seu marido Urias para uma missão suicida. No canto superior direito do painel, encontra-se o monarca no balcão principal do castelo. Aludindo ao adultério, o rei Davi observa Bate-Seba ao longe. Ela está se banhando em cristalinas águas. Simultaneamente, Urias é representado em meio a uma confusão com vários soldados frente à entrada do castelo. Atentando-se para a figura de Bate-Seba, percebe-se que próximo dela está o mensageiro do rei com uma carta nas mãos – era a comunicação da morte do esposo. Fundamental ressaltar que Davi e Bate-Seba estão em lados opostos do campo pictórico: entre eles está justamente o labirinto, caracterizando a controversa relação amorosa. O labirinto no quadro tem seu pleno sentido de enredamento erótico; no entanto, ele ainda se manifesta com a carga moral de penitência e pecado do medievo. Existem, pelo menos, oito outras versões da mesma tela feitas por discípulos e simpatizantes de Lucas van Gassel,<sup>15</sup> o que indica a popularidade da pintura e do tema na época.

O pintor flamengo Lucas van Valckenborch (ca.1535-1597) fez uma série de quadros retratando panoramas campestres de sua região nas quatro estações do ano. *Paisagem primaveril* apresenta uma perspectiva com diferentes cenas festivas. Em primeiro plano, observam-se mais de duas dúzias de nobres ricamente vestidos, algumas cortesãs com flores nos colos enquanto são cortejadas por fidalgos cavalheiros, um piquenique com bolo, músicos tocando instrumentos de sopro, um casal dançando. É a imagem do pleno divertimento de aristocratas, sem traço algum de culpa católica. Ao centro da tela, vemos ao longe uma cidade – provavelmente, Bruxelas. Entre a urbe e o monte onde ocorre a celebração previamente descrita, há um evento popular com corrida de cavalos e grande público assistindo, além de um jardim fechado – tal como um *hortus conclusus* medieval – com uma fonte ao centro, enamorados galanteando-se, mães e filhos passeando. À esquerda, o caudaloso e ondulante rio tem uma peculiar ilha totalmente ocupada por um labirinto verde composto por seis círculos concêntricos. Entre os curvos corredores de cercas vivas é possível entrever dois casais. No meio do labirinto, há um caramanchão, cujas pérgolas foram tomadas pela vegetação, e desponta ao centro o *albero de maggio*, o *maypole*, a *árvore de maio*. Sendo uma *Paisagem Primaveril* do hemisfério norte, tudo leva a crer que se trata dos festejos do mês de maio. Sob essa estrutura arquitetônico-vegetal, enxergam-se mais dois amantes. Cabe reiterar a natureza insular desse labirinto, o que de certo modo induz a uma associação cognitiva com Creta ou com a ilha de Citera,<sup>16</sup> conhecida pelos gregos como “ilha do amor”, lugar de nascimento da deusa Afrodite e onde foi erigido seu principal templo de culto.

Encontra-se uma outra ilha-labirinto no quadro *Jardim do prazer com um labirinto* (ca.1580), do pintor flamengo Lodewyjk Toeput (ca.1550-1605), naturalizado veneziano – por isso, igualmente reconhecido pelo nome italianizado Ludovico Pozzoserrato. Tamanha é a abundância de elementos e referências contidos nessa pintura, que o número de possíveis interpretações é incalculável; por conseguinte, é necessário assumir, de pronto, que tais conjecturas são irremediavelmente inconclusivas.

---

<sup>14</sup> CHIARI, Sophie. *L'image du labyrinthe à la Renaissance: Détours et arabesques au temps de Shakespeare*. Paris: Editions Honoré Champion, 2010.

<sup>15</sup> KERN, Hermann. Op. cit. p.227.

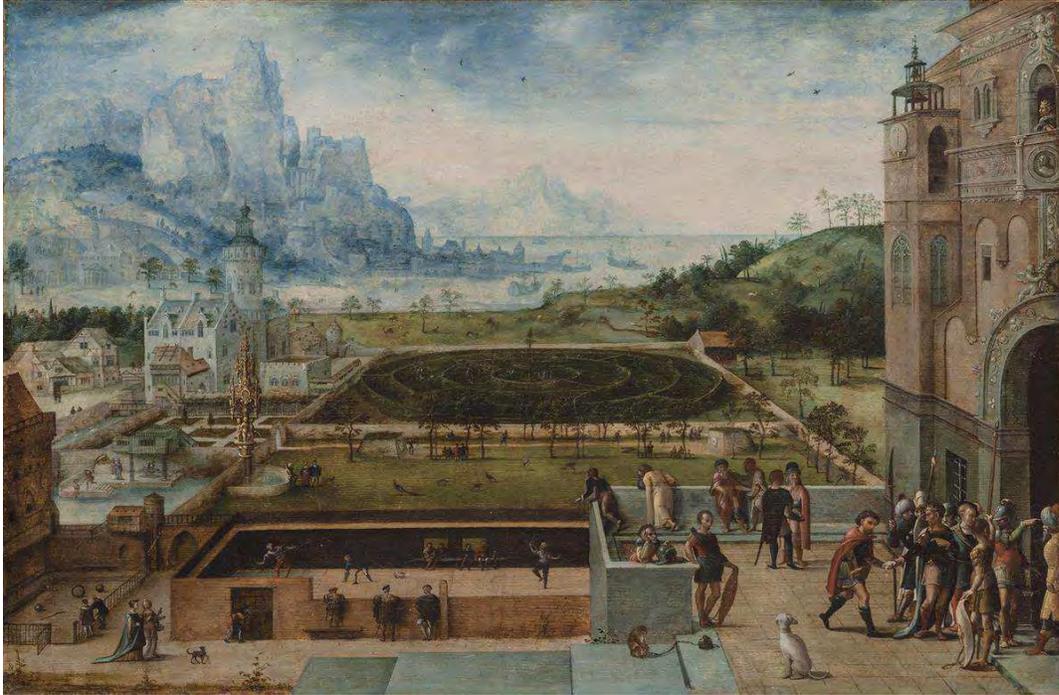
<sup>16</sup> Ibidem. p.226.



*Impresa de Alfonso Piccolomini. In: TYPOTIUS, Jacobus. Symbola Divina et Humana Pontificum Imperatorum Regum. Praga: 1601-1603*



*Impresa de Ascanio Bolgarini. In: FERRO, Giovanni. Teatro d'Imprese. Vol. II. Veneza: 1623.*



**Lucas van Gassel**  
*Davi e Bate-Seba*  
1538

Wadsworth Atheneum Hartford, Estados Unidos



**Lucas van Valckenborch**  
*Paisagem primaveril*  
1587

Kunsthistorisches Museum, Viena



**Lodewyk Toeput (Lodovico Pozzoserrato)**

*Jardim do prazer com um labirinto*

ca.1580

Hampton Court Palace, Londres

A tela é povoada por uma profusão de enamorados em aparente harmonia com a natureza paradisíaca composta pela exuberante vegetação e pela miríade de animais, como o par de cisnes em primeiro plano, as emas, os flamingos, os cervos, entre outros. O labirinto em si é constituído por seis círculos concêntricos de sebes ocupando praticamente toda a ilha central. São os acontecimentos ao redor que fornecem indícios do que se trata aquele lugar.

Todas as pessoas da imagem estão em vestes aristocráticas e singularizam-se pela expressividade de seus movimentos joviais: alguns correm, outros se abraçam, muitos se encaram em conversas, em flertes. Tudo ali parece divertido e, *a priori*, distante dos cânones cristãos que atravessaram o labirinto medieval – o próprio título não deixa dúvidas de que se trata de um jardim dos prazeres.

Em primeiro plano à direita, observa-se um casal deitado na relva às margens do rio; outro de mãos dadas aponta algo na beira d'água; um terceiro par composto por um homem de negras vestes e uma donzela de clara tez e louros fios de cabelos cuidadosamente trançados está chegando ao local; na grama foram deixados uma cesta de vime, uma jarra branca, uma toalha amarfanhada, alguns pratos e um barril caído, ou seja, objetos de um piquenique que se encerrou; por fim, um banquete com três damas e um cavalheiro ocorre numa mesa com um criado portando uma travessa de comida.

Tal cena na parte inferior da tela está em perfeita concordância com o que envolve a ilha-labirinto. Embora todos os quadros sejam, por óbvio, capturas de estáticos instantes por meio de pinceladas, é patente a dinâmica e a vibração de todas as figuras retratadas no jardim de Pozzoserrato. Alguns parecem entretidos em meio a jogos, outros movem as águas, tudo contém uma energia coletivamente compartilhada. Mas há duas exceções nesse campo pictórico: a torre circular ao fundo – talvez uma representação da Torre de Babel dos mundanos seres humanos – e a grande e linear cerca de rosas, que divide horizontalmente a tela. Nota-se que o verde muro é interrompido por um riacho, porém tal brecha é gradeada, o que reitera o sentido de delimitação contido ali: abaixo dessa linha, tudo tem aspecto terno e encantador; por outro lado, o que está acima é um tanto confuso, pois vemos homens montados em cavalos galopantes, uma buliçosa matilha de cachorros, quatro pessoas a uma distância que remete mais a conflitos do que a lisonjas. O verde muro é, portanto, a fronteira entre o paraíso – isto é, o jardim das delícias – e o mundo terreno – ou o purgatório.

Voltando ao primeiro plano do quadro, porém à esquerda, há uma embarcação com uma estrutura dourada que emula um palacete de três pisos, com arcos sob frisos ricamente ornamentados, balaustradas compostas por figuras míticas e flores-de-lis, tendo esse conjunto sido coberto pela decoração com grinaldas. Um quarteto de músicos toca no nível superior. Homens e mulheres conversam no andar intermediário e no convés. Esse barco de arcabouço mais arquitetônico que náutico é bastante semelhante a navios utilizados nas comemorações pelo *Canal Grande* e pela laguna de Veneza. A referência à cidade não é fortuita: Pozzoserrato morou por muitos anos na capital da Sereníssima República, antes de passar as últimas décadas da vida na vizinha Treviso. Sua inspiração nos traços de Tintoretto é tão evidente que, por muito tempo, o quadro foi atribuído ao ateliê do célebre artista. Sobretudo, é preciso notar que no canto superior direito do painel, entre duas falésias, sob uma ponte e por trás de uma caravela, avista-se a *Piazzetta di San Marco*, na qual se identifica claramente o campanário, um trecho da fachada lateral da Basílica, a arcada térrea do *Palazzo Ducale* e a Torre do Relógio ao fundo. Veneza é, portanto, uma nesga do mundo real, que está distante do paraíso – esse microcosmo bucólico e fantasioso com um labirinto ao centro.

Na ilha do labirinto aporta outro barco, de menor porte, semelhante a um *traghetto* veneziano. Quatro casais desembarcam e se dirigem ao portal ornado com

festões e grinaldas a sinalizar a entrada no labirinto. Curiosamente para o mesmo acesso também se direcionam um apressado coelho – animal conhecido pela fertilidade – e um representante bovino – claramente remetendo ao Minotauro, mesmo que o ruminante da ocasião ainda esteja do lado de fora do lugar que, no mito, pode-se considerar um cárcere. Três pares de amantes percorrem corredores por entre as sebes: dois duos abraçam-se, enquanto um rapaz de hábito azul corre atrás de uma moça de vestido cor de mostarda numa lépida e chistosa perseguição amorosa. Entretanto, esse labirinto pintado por Pozzoserrato tem uma peculiaridade em relação aos outros exemplos de *labirintos do amor* analisados até aqui: em seu núcleo, não tem uma árvore, nem qualquer estrutura arquetípica. Deparamo-nos com uma larga mesa por trás da qual quatro fidalgas pessoas sentadas encaram um casal de mãos dadas e de pé, que parece estar expressando algum argumento, enquanto outro par aguarda e observa por trás de uma linha linear de arbustos. Não está claro do que se trata, porém nada leva a crer que o clímax seja necessariamente alegre: é um momento cerimonioso como um tribunal de julgamento dos amores ou de celebração de matrimônios.

Aqui reside a ambivalência dos significados do labirinto de verdes sebes do *Cinquecento* ao *Settecento* italiano e de todo continente europeu. O fim do sinuoso percurso profano guarda semelhanças com o fim do tortuoso caminho católico. Ao término das delícias, há o compromisso. O desenlace da algazarra é solene. Lembra-nos que, por princípio, o Juízo Final é inescapável.

Quem confirma é Gustav René Hocke: “A arte e a religião, ainda que esta, muitas vezes, se revele gnóstica e herética, não andavam separadas nos séculos XVI e XVII.”<sup>17</sup> Sigo com o autor alemão, retornando à passagem que iniciou este capítulo. Contudo, enquanto as primeiras aspas foram extraídas de uma versão em italiano contida no *Il libro dei Labirinti* de Paolo Santarcangeli, na sequência, apresento o mesmo trecho na tradução feita para a língua portuguesa por Clemente Raphael Mahl, em 1974.

Quem inventa labirintos e quem os ama também há de sentir-se aliviado ao sair dos becos sem saída. A melancolia sibilina da maioria dos maneiristas explica-se pelo seu “constrangimento” de serem complicados. Também eles têm ânsia em alcançar novamente o mundo da “naturalidade” e da “simplicidade”. Embora à sua maneira, também eles procuram a saída do labirinto. Mas eles fracassam, mesmo quando o amor lhes põe nas mãos o fio de Ariadne, pois eles são, sem dúvida, os filhos mais autênticos do pecado original “ainda não redimido”. Eles consideram não existir nenhum caminho “simples” que os conduza à salvação. Ou melhor: para eles, simplesmente não existe nenhum caminho de saída. Eles estão sujeitos à maldição de Caim. O “labirinto” (confusão) opõe-se à “harmonia” (ordem).<sup>18</sup>

Como se nota, há uma certa diferença entre as versões: “la nostalgia del ‘piacere’ di essere liberato” [a nostalgia do “prazer” de ser libertado] tornou-se, em português, o alívio de “sair dos becos sem saída”. O prazer, que rapidamente remete à sensação de satisfação sexual, foi aqui associado ao alívio, isto é, um sentimento de atenuação de uma dor. O contraste entre as traduções é consequência da ambiguidade própria dos labirintos. Afinal, estamos lidando com uma estrutura sincronicamente erótica e patológica. Um lugar de simultâneo júbilo e padecimento. É concomitantemente um deleite e um sofrimento.

Converter as ziguezagueantes linhas do labirinto em um conjunto de corredores entre cercas vivas foi uma tentativa de retomar a condição “natural” e “simples” da origem do mundo, como indiretamente indica Hocke. Entretanto, o próprio autor observa que tal esforço não foi bem-sucedido. De novo, a diferença entre as versões é

<sup>17</sup> HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Editora Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974. p.165.

<sup>18</sup> Ibidem. p. 304.

significativa: para Santarcangeli, ir embora do labirinto é ato de libertação e, na edição brasileira, há o paradoxo “sair dos becos sem saída”. Ora, como se libertar de algo que não tem saída?

Aos que inventam, constroem, amam – os três verbos utilizados nas duas traduções – labirintos, permanece o desacordo das definições imprecisas na frase de Hocke, na pintura de Pozzoserrato, na *impresa* de Piccolomini e nos jardins-labirintos.

Todavia, um singular acordo foi encontrado e está gravado na escadaria da Villa Barbarigo, em Valsanzibio, *comune* de Pádua, onde sobrevive o maior labirinto de cercas vivas da Itália e que será o estudo de caso central dos últimos capítulos desta tese. Em pedra está inscrita a frase: “*Quivi è l’inferno, e quivi il Paradiso*”.<sup>19</sup> Aqui é o inferno, e aqui é o paraíso.

---

<sup>19</sup> ALLUÉ, Milena Romero. *Qui è l’inferno e quivi il paradiso: giardini, paradisi e paradossi nella letteratura inglese del Seicento*. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese, 2005.

## De Boccaccio a Bach: uma genealogia dos Labirintos de Amor

Um dos mais antigos registros da expressão “labirinto do amor” vem do autor de *Decameron*, o escritor florentino Giovanni Boccaccio (1313-1375). Após o término, em 1355, das cem novelas que compõem sua mais conhecida obra-prima, o autor escreveu o livro em prosa *Corbaccio*, cuja datação varia entre meados das décadas de 1350 e 1360 devido à falta de provas documentais peremptórias.<sup>1</sup> Ao longo dos séculos, a obra foi publicada com títulos diferentes. No entanto, a primeira versão impressa já contém a designação que mais comumente a cunhou: *Invectiva di Messer Giovanni Boccaccio contra una malvagia donna: decto Laberinto d'Amore et altrimente il Corbaccio* [Invectiva do senhor Giovanni Boccaccio contra uma mulher maldosa: dito Labirinto do Amor ou, de outra forma, o Corbaccio], que saiu das prensas de Bartolomeo di Libri, em Florença, no ano de 1487.<sup>2</sup>

Narrado em primeira pessoa, o livro é a história do amor não correspondido do protagonista por uma viúva. Já no prólogo, o autor indica que sua obra serve de consolação aos homens que se sentem vítimas das rejeições femininas, o que, de certa maneira, evidencia a postura antifeminista – misógina – perceptível nas pejorativas descrições físicas ou psicológicas feitas sobre a antagonista.<sup>3</sup> Isso fundamenta a hipótese de alguns especialistas em Boccaccio de que essa fábula medieval contém aspectos de sua própria história pessoal – isto é, o ressentimento de um homem mais velho.<sup>4</sup>

Atormentado, o personagem principal suplica pela morte, porém adormece e sonha com o finado marido da amada. Começa ali uma etérea interlocução. O defunto afirma que aparece por obra da intervenção divina da Virgem Maria – além de evidenciar a devoção mariana de Boccaccio, aqui se identifica a moral católica da época, que permeia as entrelinhas do texto. O protagonista relata ao morto sua paixão pela viúva. Em resposta, é avisado a tomar cuidado com a luxúria estimulada pelas mulheres. Nesta advertência é que a terminologia “labirinto do amor” aparece no livro:

Esse lugar recebe diversos nomes por diferentes pessoas, e todos estão corretos: alguns o chamam de “o labirinto do Amor”, outros de “o vale encantado”, muitos o denominam como “o chiqueiro de Vênus”, e vários de “o vale dos suspiros e da miséria”; ainda há aqueles que, de um modo ou outro, chamam-no como lhes convém.<sup>5</sup>

Ou seja, Boccaccio associa o *labirinto do amor* tanto a um local mágico como a recintos dos porcos. Simultaneamente um lugar de anseios eróticos e da mendicância

<sup>1</sup> PADOAN, Giorgio. Sulla datazione del ‘Corbaccio’. *Lettere Italiane*. Vol. 15. Florença: Casa Editrice Leo S. Olschki, jan-mar. 1963. pp.1-27.

<sup>2</sup> PORCELLI, Bruno. Il ‘Corbaccio’ per un’interpretazione dell’opera e del titolo. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*. Vol. 21. Pisa: Accademia Editoriale, mai-dez. 1992. pp.563-579.

<sup>3</sup> PORCELLI, Bruno. Op.cit. pp.566-567.

<sup>4</sup> ILLIANO, Antonio. Per un’introduzione al ‘Corbaccio’. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*. Vol. 17. Pisa: Accademia Editoriale, set-dez 1988. pp.393-416.

<sup>5</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Il Corbaccio*. Turim: Einaudi, 1977. p.11. [Tradução livre do autor] “Questo luogo è da vari variamente chiamato; e ciascuno il chiama bene: alcuni il chiamano ‘il laberinto d’Amore’, e altri ‘la valle incantata’ e assai ‘il porcile di Venere’ e molti ‘la valle de’ sospiri e della miseria’; e, oltre a questi, chi in uno modo e chi in uno altro il chiamano, come meglio a ciascun pare.”

das almas. Eis a supramencionada ambivalência do *labirinto do amor* já presente no seu mais antigo registro literário.

A conversa prossegue com o espírito contando sobre sua experiência em vida com a esposa, descrevendo-a como simples receptáculo de comidas gordurosas e vinho, além de considerá-la um ser de voracidade sexual impossível de saciar.<sup>6</sup> Por fim, incita o melindrado protagonista a uma vingança: quando acordasse, que escrevesse um livro sobre a “verdadeira” e “malévola” natureza das mulheres. Em suma, *Corbaccio: Labirinto do Amor* não é uma obra otimista, nem lírica. É uma diatribe rancorosa.

O labirinto é metáfora da perdição humana para Boccaccio. Com um certo grau de metalinguagem, a própria narrativa é um percurso dentro do *labirinto do amor*, do qual o autor visa a sair por meio de sua escrita de caráter denunciante e violento. É, portanto, um livro moralista, ainda feito sob a égide de uma tradição misógina medieval,<sup>7</sup> que pretendia defender a autoridade do homem sobre a mulher em todo e qualquer âmbito.

Se, em Boccaccio, o *labirinto do amor* germina como pecado, difere, portanto, muito pouco dos *Caminhos de Jerusalém*. Naquele período tardo-medieval, mais especificamente em meados do século 14, a expressão *labirinto do amor* era utilizada sob os mesmos cânones católicos dos desenhos de labirintos dos pisos das naves das catedrais góticas.<sup>8</sup>

Trago o seminal caso de Boccaccio para iniciar uma breve genealogia a fim de demonstrar que labirintos nos jardins são produtos de uma mistura de significados, justificativas e origens. Tais labirintos emergem junto a uma infinidade de referências metafóricas e alegóricas. Não são raros os casos em que passagens mitológicas e divindades pagãs veneradas por antigos gregos e romanos são evocadas por seus autores absolutamente cristãos. Igualmente recorrente é que o labirinto represente metaforicamente o mundo: uma estrutura apartada da vida cotidiana que simboliza (e miniaturiza) a totalidade das virtudes e dos problemas terrenos, tal como um microcosmo paralelo.

Um caso até mais antigo que o de Boccaccio é o labirinto de Fair Rosamund. Aqui estamos mais no campo do folclore britânico que da história propriamente dita: afinal, faltam registros documentais e arqueológicos que corroborem a narrativa do século 12. Fair Rosamund nasceu Rosamund Clifford (ca.1140-ca.1176), jovem cuja rara beleza advinha da própria etimologia do nome – do latim *rosa mundi*, rosa do mundo – e era notória na corte inglesa da época. Seu vínculo com a nobreza provinha de seu pai, um lorde que recebeu tal título pois seu castelo e suas terras eram próximos à fronteira com o País de Gales, então palco de frequentes e sangrentas disputas territoriais. De acordo com a fábula medieval, quem se encantou pela bela moça foi o rei Henrique II da Inglaterra (1133-1189), fazendo dela a sua principal amante. Um raro registro da época foi escrito por John Brompton, clérigo da abadia de Jervaulx, no norte da Inglaterra. Em uma crônica de 1151, lê-se: “Para esta moça muito estimada [Fair Rosamund], o rei ordenara a construção em Woodstock de uma maravilhosa obra arquitetônica semelhante à realização de Dédalo, para que talvez ela não fosse facilmente descoberta pela rainha.”<sup>9</sup>

<sup>6</sup> PORCELLI, Bruno. Op.cit. p.567.

<sup>7</sup> ZACCARELLO, Michelangelo. Il Corbaccio nel contesto della tradizione misogina e moralistica medievale: annotazioni generali e proposte specifiche. *Chroniques italiennes*. Número 36. Paris: Universidade de Sorbonne, 2018. Disponível em: < <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2023.

<sup>8</sup> CASTIGLIA, Ignazio. *Labirinto d'amore. Istanze morali e ragioni artistiche del "Corbaccio" di Giovanni Boccaccio*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 2011.

<sup>9</sup> BROMPTON, John. *Chronicon*. Apud MATTHEWS, William Henry. *Mazes & Labyrinths their history and development*. Londres: Longmans, Green and Co., 1922. p.165. [Tradução livre do autor] “Huic nempe puellae spectatissimae fecerat rex apud Wodestoke mirabilis architecturae cameram operi Daedalino similem, ne forsan a regina facile deprehenderetur.”

A esposa do rei era Leonor da Aquitânia (ca.1122-1204), uma das mais poderosas figuras femininas da Idade Média, com uma biografia repleta de fatos interessantes: ela foi rainha da França por quinze anos (1137-1152); teve seu primeiro casamento anulado com autorização papal para depois se tornar esposa do soberano inglês (1154-1189); sua participação nas tratativas para organizar as Segunda e Terceira Cruzadas foi consideravelmente relevante; durante os cinco anos (1168-1173) em que permaneceu no palácio de Poitiers comandando aquela corte à distância do marido, a rainha Leonor e a filha Maria teriam instituído um “tribunal do amor cortês”, no qual constituíam um júri para escutar querelas de enamorados – por exemplo, se existia amor verdadeiro dentro do casamento – e deliberavam um veredito; em 1173, entrou em litígio com o marido Henrique II quando seus filhos rebelaram-se contra o pai, o que levou à sua prisão por dezesseis anos; quando o rei faleceu, em 1189, ela foi libertada pelo filho Ricardo – conhecido como Ricardo Coração de Leão ou Ricardo I –, que ascendeu ao trono inglês, em um reinado de uma década (1189-1199) marcada pela ida ao Levante na Terceira Cruzada, período em que os reinos franceses e ingleses foram governados *de facto* por Leonor; antes de falecer, ela ainda viu o filho mais novo, João, tornar-se rei da Inglaterra.

No entanto, retornemos à “maravilhosa obra arquitetônica semelhante à realização de Dédalo”, definição que induz ao entendimento de que se trata de um labirinto. Reza a lenda que este se localizava nas terras do palácio real em Woodstock, no sudeste da Inglaterra. Ao centro da dedálea estrutura existiria um caramanchão, onde o rei Henrique II e a amante Fair Rosamund se encontravam, e um poço, no qual ela se banhava – esse pequeno reservatório d’água é único vestígio que ainda existe. A função do labirinto era, portanto, esconder aquele romance proibido da rainha que supostamente tinha um “tribunal do amor cortês”. Ou seja, um dos propósitos do labirinto de Creta foi convertido em história popular a respeito da corte inglesa.

Muitos séculos depois, mais especificamente em 1729, o escritor inglês Samuel Croxall concluiu: “O que nós temos nessa história [de amor entre Fair Rosamund e o rei] não seria uma cópia do fio de Ariadne e do labirinto cretense?”<sup>10</sup> A referência à filha de Minos é proveniente das fabulações populares e estórias escritas por diferentes autores ao longo de séculos a respeito das circunstâncias da morte de Fair Rosamund em 1176. Numa versão alternativa da narrativa, o *affair* teria se mantido em segredo até 1174, ou seja, em seguida à prisão de Leonor da Aquitânia. Para se vingar, a rainha teria escapado do cárcere e ido atrás da amante do rei. Rosamund refugiara-se no centro do labirinto, porém, acidentalmente, teria deixado um rastro – um fio de seda –, permitindo que a esposa traída a encontrasse. Quando ficaram frente a frente, Leonor teria questionado Rosamund se ela preferia morrer com uma punhalada ou bebendo veneno de uma tigela: a bela jovem escolheu a última opção e assim teria sido assassinada pela rainha.

William Henry Matthews, autor britânico do célebre livro *Mazes & Labyrinths their history and development* (1922), atenta ao fato de que não se conhece texto daquele século 12 que mencione o incidente do envenenamento: a versão desse suposto homicídio doloso surgiu dois séculos após a morte dos personagens em um manuscrito de um escriba francês.<sup>11</sup> O que se conta sobre Fair Rosamund não é factual e está impregnado pelo fascínio e distância dos plebeus com relação a seus nobres. Há vestígios documentais sobre o túmulo de Rosamund,<sup>12</sup> mas não há qualquer evidência

---

<sup>10</sup> CROXALL, Samuel. A Select Collection of Novels. Apud MATTHEWS, William Henry. *Mazes & Labyrinths their history and development*. Londres: Longmans, Green and Co., 1922. p.167. [Tradução livre do autor] “What have we in this Story but a copy of Ariadne’s clue and the Cretan Labyrinth?”

<sup>11</sup> MATTHEWS, William Henry. *Mazes & Labyrinths their history and development*. Londres: Longmans, Green and Co., 1922. p.165.

<sup>12</sup> MATTHEWS, William Henry. Op.cit. pp.167-168.

desse labirinto – não se sabe se era subterrâneo ou de cercas vivas, não há ruínas ou resquícios de fundações arquitetônicas, não existe desenho que registre sua forma.

A única certeza é a existência do mito medieval que, com ilustres personalidades da época, atualizou o mito grego. A linda Rosamund assumia o posto do horrível Minotauro, fruto da reprovável paixão de Pasífae por um touro. Por ter encomendado o labirinto, o rei Henrique II era o Minos da vez. Leonor assumira a bravura de Teseu. E, assim, renovou-se a ideia do labirinto como endereço dos amores proibidos.

As mais antigas evidências de jardins-labirintos aparecem no século 14 com a expressão em francês “*Maison Dédalus*” [Casa Dédalo]. Uma listagem de pagamentos com a respectiva descrição das atividades contratadas em 1338 por proprietários de um *château* nos arredores da cidadela de Hesdin, em Pas-de-Calais, norte da França, demonstra a admissão de jardineiros para manutenção do jardim, das parreiras, das roseiras e da *Maison Dédalus*.<sup>13</sup> O crítico de arte alemão Hermann Kern fez um breve inventário de menções à “Casa Dédalo” em diferentes documentos: (1) notas de honorários pagos por duques da Borgonha, a partir de 1372, mencionam uma *Maison Dédalus* em um jardim em Rouvres-en-Plaine, na Côte-d’Or, no leste francês; (2) durante a ocupação de Paris por ingleses de 1420 a 1436, o então palácio real, conhecido como Hôtel des Tournelles, tornou-se habitação de João de Lancaster (1389-1435), o Duque de Bedford e regente britânico na França, que determinou o replantio de todo o jardim, tendo como primeira ordem de serviço a “retirada das sebes do labirinto, chamado Casa Dédalo”; (3) um ofício de 18 de setembro de 1477 indica o pagamento para a renovação do jardim-labirinto no Château de Baugé, pertencente ao rei René d’Anjou (1409-1480).<sup>14</sup> Nunca foram encontrados desenhos que delineiem claramente as formas e as dimensões das *Maison Dédalus* do Trezentos e do Quatrocentos francês, mas os parques indícios apontam que eram compostos por vegetação e localizavam-se em meio a jardins de castelos, sendo assim precedentes diretos dos *labirintos do amor*.

Nesses séculos 14 e 15, os registros gráficos de labirintos são raríssimos. E seus propósitos são bastante diferentes dos jardins das delícias. O exemplo exordial desse período encontra-se em um caderno de Giovanni Fontana (ca.1395-ca.1455), figura própria ao Renascimento que desembaraçadamente trafegava entre diversas atividades, como cientista, engenheiro, médico e, sobretudo, humanista. Nasceu em Pádua, onde cursou a universidade, porém há registros familiares e de suas passagens pela capital da Sereníssima República. Um labirinto circular no verso da nona folha e um labirinto de matriz quadrada na frente da décima folha estão no códice manuscrito datado entre 1420 e 1430,<sup>15</sup> ao qual o autor não atribuiu um título específico, mas o subsequente proprietário do caderno denominou como *Bellicorum instrumentorum liber* [Livro dos dispositivos bélicos], atualmente conservado na Biblioteca Estatal da Baviera, em Munique.<sup>16</sup> Apesar do nome, poucas páginas da obra têm desenhos de artefatos militares: na verdade, o conteúdo é um enigma, pois a escrita de Fontana é cifrada com um alfabeto inventado por ele mesmo, que mescla letras latinas, gregas e árabes. Cada página contém a ilustração de uma quimérica máquina que frequentemente contrariava os limites do possível – lembremos que, na primeira metade do *Quattrocento*, as ciências ainda não tinham passado pela imensa evolução do conhecimento humano promovida por Leonardo da Vinci (1452-1519), Nicolau Copérnico (1473-1543), Galileu Galilei (1564-1642), René Descartes (1596-1650),

---

<sup>13</sup> KERN, Hermann. *Through the Labyrinth: designs and meanings over 5000 years*. Nova York, Londres, Munique: Prestel, 2000. p.247.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> FONTANA, Giovanni. *Bellicorum instrumentorum liber*. [S.l.: s.n., entre 1420 e 1430].

<sup>16</sup> As digitalizações da cópia de *Bellicorum instrumentorum liber* de Giovanni Fontana pertencente ao acervo da Bayerische Staatsbibliothek, em Munique, estão sob o código BSB Cod. Icon. 242, folhas 9v, 10r. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00013084?page=23> e <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00013084?page=24>. Acesso em 22 de fevereiro de 2023.

Isaac Newton (1643-1727), entre outros. Isto posto, as invenções de Giovanni Fontana têm um inevitável caráter fantasioso e empírico, por serem prévias à sistematização dos estudos dos fenômenos naturais e das leis da física. Afinal, estamos nos referindo a uma época prévia ao lançamento das bases do racionalismo.

O caráter visionário, utópico e mesmo um tanto absurdo das criações de Fontana possibilitou que ele alcançasse uma grande inovação no que diz respeito à representação gráfica dos labirintos. Tanto seu labirinto circular quanto seu labirinto quadrado são compostos por diferentes trajetos internos e nem todos se direcionam ao centro ou à saída. Logo, em ambos é possível perder-se. Isto parece óbvio e coerente desde o mito do Minotauro; todavia, não se tem notícia de desenho anterior com um traçado de labirinto com becos internos.<sup>17</sup> Passaram-se milênios entre a conceituação e a realização gráfica da ideia de uma edificação arquitetural na qual se aprisionam seres por meio da multiplicação de rotas e da dissimulação dos pontos de referência da entrada e da saída do lugar. As moedas minoicas, os mosaicos romanos, os pisos das catedrais góticas, todos os diagramas visuais de labirintos até o começo do século 15 eram compostos por vias zigzagueantes, porém unidirecionais, isto é, o percurso era tortuoso, mas o êxito era certo. Catalogando os antigos registros imagéticos de labirintos que sobreviveram até os dias atuais, constata-se que Giovanni Fontana é o autor do primeiro desenho de labirinto com caminhos sem destinação, nos quais nada se pode fazer além de retornar. Portanto, Giovanni Fontana foi o inventor da estrutura de labirinto em que podemos nos perder.

Não está claro quais são as finalidades daqueles dois labirintos de Fontana, porém esses são os precedentes do esquema dos *labirintos do amor* constituídos por vias para enamorados errarem nas suas deambulações.

A associação do labirinto com propósitos bélicos é inquestionável no tratado *De re militari*, escrito entre 1446 e 1455 por Roberto Valturio (1405-1475).<sup>18</sup> A publicação foi dedicada a Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-1468), comandante em chefe da *Signoria di Rimini*, uma pequena entidade territorial autônoma junto à costa do mar Adriático. Há um considerável número de manuscritos e edições impressas de *De re militari*, e em cada uma delas encontram-se variantes de desenhos dos mesmos projetos de armas, de versões quatrocentistas de tanques de guerra e de instrumentos de apoio às tropas para principados, ducados, reinos e repúblicas. Na seção dedicada a estandartes para os exércitos, há um pavilhão composto por um labirinto circular. Na cópia que se encontra na Biblioteca Estatal da Baviera, a bandeira foi desenhada com particular esmero, que se observa no drapeado e no labirinto composto por cinco círculos concêntricos, tendo ao centro um touro que representa o Minotauro.<sup>19</sup> Era a recuperação de um costume do Império Romano de representar a híbrida figura mitológica em insígnias de estandartes militares – nos lábaros da antiga Roma também retratavam-se lobos, cavalos, javalis e águias.<sup>20</sup> No entanto, a maioria das versões do tratado do *Quattrocento* italiano apresenta o pendão somente com o labirinto: por exemplo, os dois manuscritos atualmente guardados na Biblioteca do Congresso Americano contêm desenhos bastante rudimentares de labirintos constituídos por imperfeitos círculos;<sup>21</sup> por sua vez, a impressão de *De re militari*, feita

---

<sup>17</sup> CARPEGGIANI, Paolo. I labirinti nella cultura del tardo Rinascimento. In: MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges (Orgs.). *L'architettura dei Giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milão: Electa, 1990. p. 80.

<sup>18</sup> VALTURIO, Roberto. *De re militari*. [S.l.: s.n., entre 1446 e 1455].

<sup>19</sup> As digitalizações da cópia de *De re militari* de Roberto Valturio pertencente ao acervo da Bayerische Staatsbibliothek, em Munique, estão sob o código BSB Clm 23467, folha 320. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00113498?page=320,321>. Acesso em 22 de fevereiro de 2023.

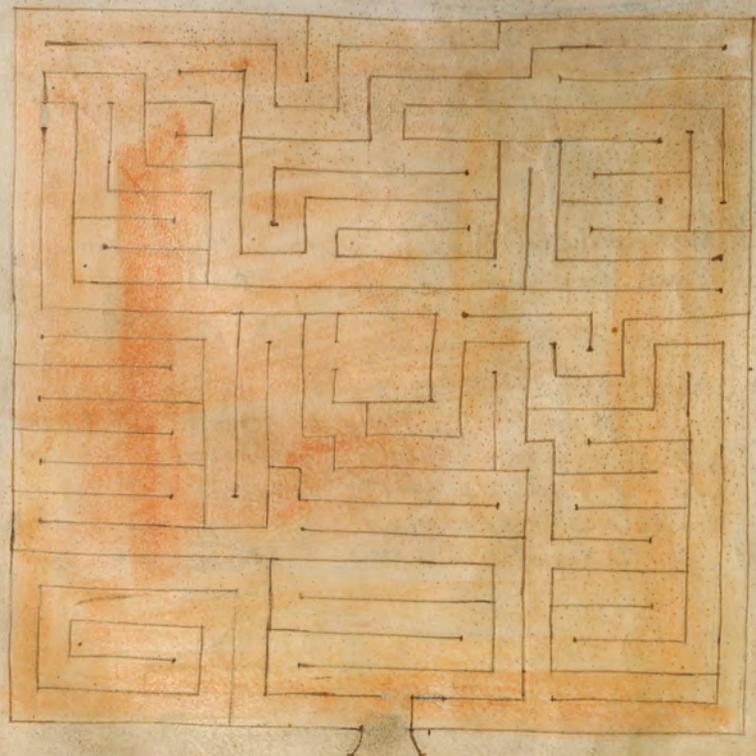
<sup>20</sup> KERN, Hermann. Op. cit. p.179.

<sup>21</sup> As digitalizações dos manuscritos de *De re militari* de Roberto Valturio pertencente ao acervo da Biblioteca do Congresso Americano, em Washington, estão sob os códigos 2011655080, p. 286; 2011655085, p. 327. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2011rosen0006/> e <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2011rosen0007/>. Acesso em 22 de fevereiro de 2023.

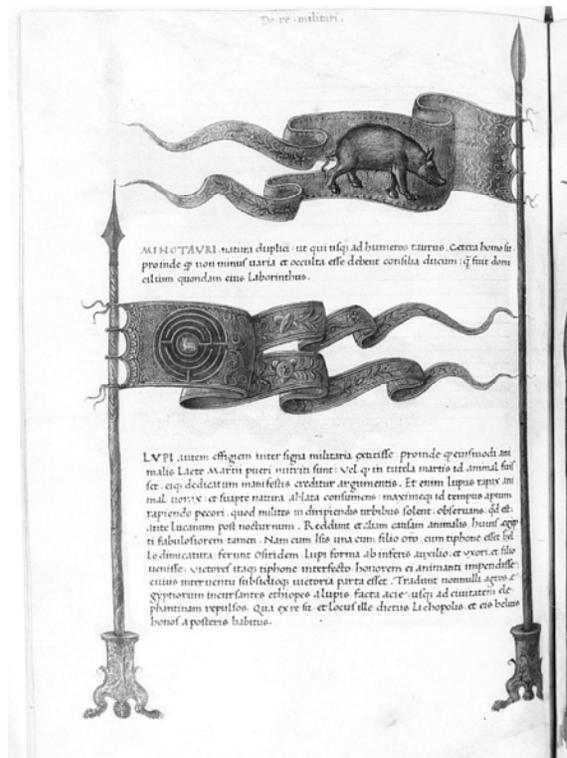


Labirinto circular no código *Bellicorum instrumentorum liber* (ca.1430), de Giovanni Fontana, guardado na Bayerische Staatsbibliothek, em Munique, sob o código de catalogação BSB Cod. Icon. 242, folha 9v.

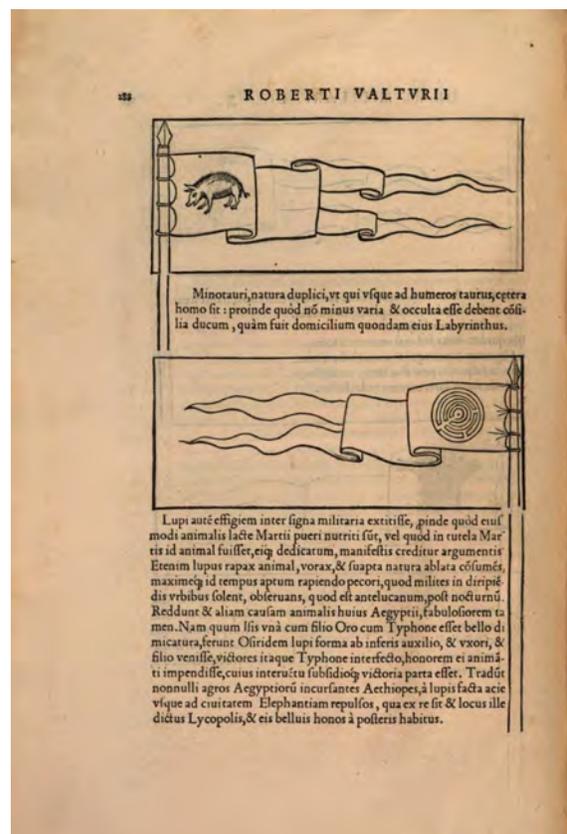
□  
D p̄b̄ f̄ōf̄ōs̄ōs̄ b̄q̄v̄ p̄ōōh̄ q̄h̄b̄ d̄ōp̄p̄ōōx̄ ōōd̄ f̄ōf̄ōp̄  
ōā d̄ ōd̄ōs̄ d̄ōō p̄ōh̄ḡā d̄ q̄q̄ōd̄d̄ō ō q̄ūb̄b̄ā d̄q̄p̄ō  
ōb̄q̄āf̄q̄h̄ā f̄ōd̄h̄ō. s̄s̄ d̄q̄q̄ ōq̄q̄ ōb̄b̄d̄ f̄q̄b̄āōb̄ā f̄ōd̄  
ōq̄f̄q̄ād̄d̄ q̄ōād̄ō ō f̄ōf̄ōf̄q̄q̄ p̄b̄ f̄ōf̄ōh̄āb̄ōōd̄ d̄b̄āā  
p̄ā p̄ōōp̄ō d̄ q̄ōād̄h̄ō d̄ōq̄ōh̄ōp̄ō d̄ā q̄h̄q̄q̄h̄ōō f̄ōd̄ō  
ōāōād̄q̄ā p̄ōq̄ōh̄ā āb̄b̄ ōd̄ā d̄ōō ōōōh̄ō q̄ōh̄p̄ōōq̄b̄b̄  
ōq̄ō q̄h̄q̄q̄ōt̄b̄ q̄f̄āōh̄ōōōd̄ ōd̄q̄ōōō d̄q̄q̄p̄ōt̄ōōq̄ō  
ōq̄q̄q̄h̄d̄d̄ p̄d̄āq̄ōōq̄b̄b̄b̄ b̄ō p̄d̄āōō f̄q̄āō p̄d̄p̄ōōq̄b̄ōō  
ōāp̄ōō d̄ āq̄h̄ā ōh̄h̄ōq̄b̄b̄d̄ p̄ōf̄ā d̄ ōōq̄ōb̄ōd̄ p̄b̄āōq̄  
ōōōh̄.



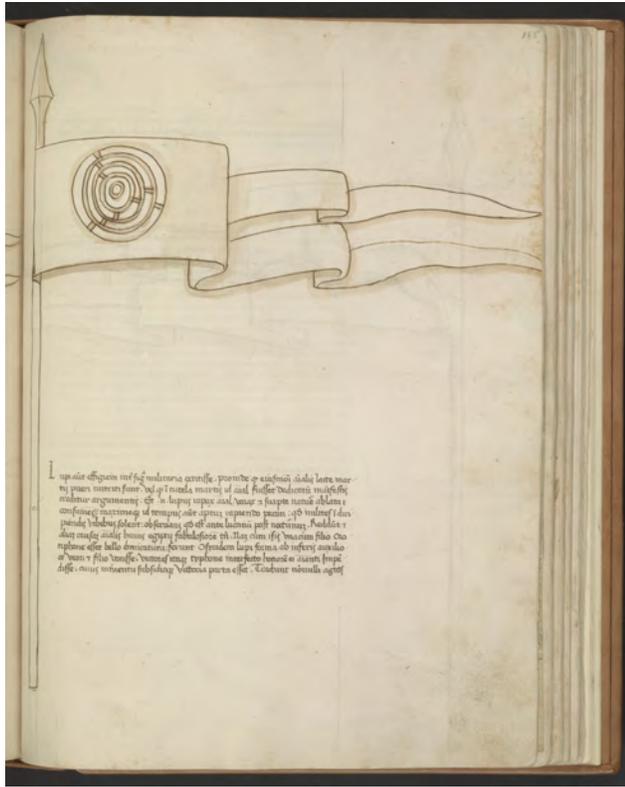
Labirinto de matriz quadrada no código *Bellicorum instrumentorum liber* (ca.1430), de Giovanni Fontana, guardado na Bayerische Staatsbibliothek, em Munique, sob o código de catalogação BSB Cod. Icon. 242, folha 10r.



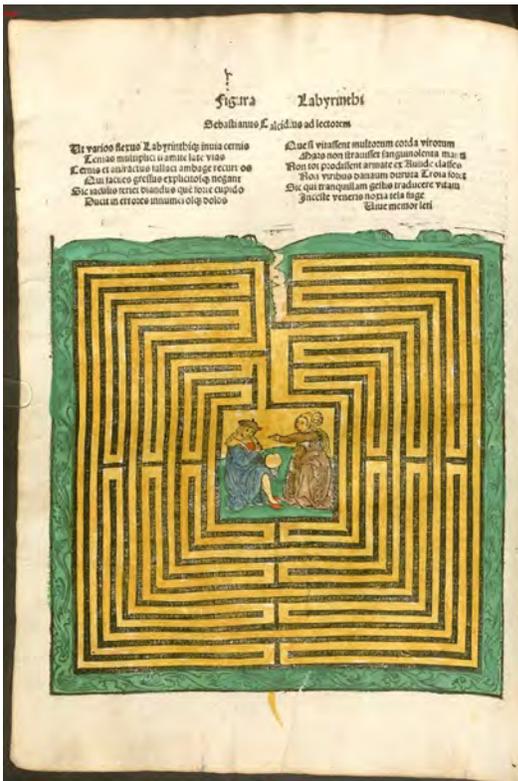
Labirinto circular com representação do Minotauro em estandarte ilustrando *De re militari* de Roberto Valturio. Este manuscrito está guardado na Bayerische Staatsbibliothek, em Munique, sob o código de catalogação BSB Clm 23467, folha 320.



Labirinto circular em estandarte ilustrando o tratado *De re militari* de Roberto Valturio, à página 288 de impressão feita em Paris em 1534.



Labirinto circular em estandarte ilustrando o tratado *De re militari* de Roberto Valturio. Estes manuscritos estão guardados na Biblioteca do Congresso Americano, em Washington, com os respectivos códigos de catalogação: 2011655085 (p. 327), 2011655080 (p. 286).



Conjunto de três labirintos na brochura *Figura Labyrinthi* com textos de Johannes Stabius, Sebastianus Calcidius e Andreas Kunhofer. Esta cópia colorida é conservada na Bayerische Staatsbibliothek, em Munique.

em 1534 na cidade de Paris, contém um diagrama que se assemelha a um labirinto, porém o olhar atento constata a existência de uma via radial linear que leva ao núcleo sem idas e vindas.<sup>22</sup> Independentemente das diferentes soluções gráficas, o texto abaixo dos desenhos é sempre o mesmo e faz referência ao significado daquela bandeira: os planos militares dos comandantes deveriam ser diversos, enigmáticos e secretos como um labirinto.<sup>23</sup>

Três labirintos compõem uma breve publicação de duas folhas que transitou nos círculos humanistas de Nuremberg na virada do século 15 para o 16.<sup>24</sup> Cada ilustração de *Figura Labyrinthi* ocupa uma página e tem uma forma distinta: circular, quadrada e triangular. Acima dessas gravuras impressas, há alguns poucos versos assinados por Sebastianus Calcidius, Andreas Kunhofer e o cartógrafo austríaco Johannes Stabius (ca.1468-1522), que, anos após, veio a se tornar o principal historiador<sup>25</sup> da corte de Maximiliano I,<sup>26</sup> do Sacro Império Romano-Germânico. Uma quarta página não contém desenho, mas tem o texto em latim de uma carta escrita por Stabius e endereçada a Konrad Hainfogel. Na missiva, o autor recorda uma conversa que tiveram a respeito de labirintos, na qual prometera compilar fontes antigas sobre o assunto de modo a manter a salvo o amor do amigo por essas estruturas que adjetiva como “inextricáveis”. A mensagem de Stabius prossegue com citações de Plínio, Heródoto, Diodoro Sículo, Estrabão, Pompônio Mela e Virgílio. A datação dessa publicação é controversa: Hermann Kern apresenta alguns argumentos para posicionar como ca.1495;<sup>27</sup> por sua vez, a Biblioteca Estatal da Baviera,<sup>28</sup> que conserva uma das poucas cópias remanescentes, segue a data indicada pelo filósofo Edmund Braun, de ca.1504. Kern também levanta a hipótese de que as ilustrações tenham sido encomendadas ao gravurista alemão Michael Wolgemut (1434-1519), que fora o tutor de Albrecht Dürer.<sup>29</sup> Ao centro do labirinto de doze círculos concêntricos está sentado o Minotauro com cabeça de touro e corpo humano. No núcleo da estrutura labiríntica de uma dúzia de triângulos equiláteros, há um animal quadrúpede – não é possível precisar se seria um cachorro, uma raposa ou outro mamífero semelhante. No meio do labirinto de matriz quadrada, observa-se um homem, cujo compasso na mão nos leva a crer que seja Dédalo, e uma mulher, que pode ser a representação da rainha Pasífae ou da princesa Ariadne. Em suma, *Figura Labyrinthi* demonstra a curiosidade de humanistas germânicos da época pelas culturas antigas.

Tal interesse também pode ser constatado por meio de ilustrações criadas do século 15 ao 18 para livros clássicos. Por exemplo, o livro *Vidas Paralelas* de Plutarco (ca.46-ca.119) teve uma impressão feita em Veneza, em 1496, com o título *Vitae illustrium virorum*: nesta edição, em meio à biografia de Teseu, encontra-se uma gravura<sup>30</sup> da batalha do herói ateniense e o Minotauro – ali representado como um centauro com o corpo de cavalo somado ao torso e à cabeça de homem. O duelo ocorre em um curral feito de galhos de madeira que figura toscamente o centro de um

<sup>22</sup> VALTURIO, Roberto. *De re militari*. Paris: 1534. p.288.

<sup>23</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.179.

<sup>24</sup> STABIUS, Johannes et alii. *Figura Labyrinthi*. Nuremberg: [s.n., entre ca.1495 e ca.1504]

<sup>25</sup> HAYTON, Darin. *Johannes Stabius 'Figura Labyrinthi'*. 2016. Disponível em:

<https://dhayton.haverford.edu/blog/2016/12/06/johannes-stabiuss-figura-labyrinthi/#fn:15503>. Acesso em 2 de março de 2023.

<sup>26</sup> HAYTON, Darin. *The Crown and the Cosmos: astrology and the politics of Maximilian I*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015.

<sup>27</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.181.

<sup>28</sup> As digitalizações da cópia de *Figura Labyrinthi* de Johannes Stabius, Sebastianus Calcidius e Andreas Kunhofer pertencente ao acervo da Bayerische Staatsbibliothek, em Munique, estão disponíveis em:

<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00012304&pimage=00004&v=5p&nav=&l=en>.

Acesso em 2 de março de 2023.

<sup>29</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.181.

<sup>30</sup> PLUTARCO. *Vitae illustrium virorum*. Vol. 1. Veneza: Bartholomaeus de Zanis, 1496. p. 1r.

labirinto circular. Ao fundo, observa-se um palácio – presumivelmente simbolizando Cnosos – e duas donzelas – provavelmente Ariadne e Fedra.

O labirinto reaparece mais frequentemente nas impressões de *Metamorfoses* de Ovídio.<sup>31</sup> Especialmente notória é uma edição veneziana de 1497, impressa por Giovanni Rosso para Lucantonio Giunta, com 52 ilustrações,<sup>32</sup> cujo sucesso na época se constata pelo considerável número de reimpressões – em 1501 e 1508 pelas prensas móveis da mesma casa editorial e, posteriormente, pelo tipógrafo Giorgio Rusconi, em 1517 e 1523.<sup>33</sup> Uma das gravuras dessa edição representa esquematicamente o labirinto com três paredes altas e paralelas, corredores extremamente estreitos e desproporcionais em relação às figuras humanas em primeiro plano no desenho, e, para não deixar dúvidas, sobre o plano frontal da estrutura lê-se a inscrição LABYRINTHVS. Claramente, o gravurista não objetivava a verossimilhança tão buscada naquele período reconhecido como Renascimento. À direita no campo pictórico, veem-se dois homens trajados e armados como cavaleiros do começo da Idade Moderna, sendo um deles identificado como THESEVS. Frente aos dois, encontram-se duas princesas igualmente vestidas como donzelas quatrocentescas e sobre seus rostos estão inscritos seus nomes PHEDRA e ARIAD. Por trás de todos, retratou-se uma caravela nas águas do mar, o que nos leva a crer que o lugar da cena é uma ilha – ou seja, Creta.

É válida uma digressão: avancemos temporalmente em outros casos para compreender a evolução da cultura visual relacionada a *Metamorfoses* de Ovídio e, depois, retornamos à virada do *Quattrocento* ao *Cinquecento*, porque encontramos o episódio narrado pelo antigo autor romano em uma gravura de Giacomo Paolini no seu *Alfabeto Grottesco de Paisagens Mitológicas*<sup>34</sup> para representar a letra T, sobre a qual lê-se “Teseo vince il Minotauro et inganna Arianna” [Teseu vence o Minotauro e engana Ariadne], ilustração que também foi impressa em uma edição de *Metamorfoses* de 1559.<sup>35</sup> O labirinto reaparece no livro *Picta Poesis Ovidiana*, publicado pelo editor germânico Nicolaus Reusner (1545-1602), em Frankfurt, em 1580, e em outra gravura feita pelo alemão Johann Wilhelm Baur (1607-1647) para uma edição da obra-prima de Ovídio impressa em 1641, em Viena.<sup>36</sup> Em meados do século 18, uma passagem de *Metamorfoses* foi retratada como um labirinto verde de cercas vivas na gravura de Johann Balthasar Probst (1673-1750), feita provavelmente a partir da reutilização de placas de impressão de Hieronymus Sperling (1695-1777) utilizadas nas primeiras edições do livro *Troiano regio Principi Paridi delatum praerogativae iudicium...*, porém com o incremento de elementos gráficos que passaram a configurar aquele desenho como uma estrutura labiríntica.<sup>37</sup> Na imagem aparecem três *putti*: o primeiro anjo à esquerda está entrando no labirinto; o segundo está correndo pelas vias internas com uma venda cobrindo seus olhos; o terceiro está tentando sair à direita, mas se vê preso pelos galhos de uma trepadeira. Acima, o emblema traz a menção a Ovídio e a frase em latim: TENET ERROR AMANTEM, isto é, “o erro detém o amante”. Esse exemplo tardio demonstra como, conforme avançava a cultura gráfica relacionada ao livro *Metamorfoses*, o labirinto foi paulatinamente deixando de ser uma representação

<sup>31</sup> KERN, Hermann. Op.cit. pp.179,184,185.

<sup>32</sup> OVÍDIO. *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, quibus cum alia quaedam ascripta sunt, quae in exemplaribus antea impressis non inveniuntur, tum eorum apologia quae fuerant a quibusdam repraehensa*. Veneza: Giovanni Rosso para Lucantonio Giunta, 1497.

<sup>33</sup> MARCON, Suzy. Ovidius Naso, Publius. In: GNAN, Pietro; MANCINI, Vincenzo (Org.). *Le muse tra i libri: Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova*. Pádua: Biblioteca Universitaria di Padova, 2009. p.65.

<sup>34</sup> Uma das impressões da série *Grottesque alphabet in mythological landscapes*, de Giacomo Paolini, está conservada no British Museum, em Londres, sob o código 1862,0712.559. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1862-0712-559](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-0712-559). Acesso em 3 de março de 2023.

<sup>35</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.184.

<sup>36</sup> Ibidem. pp.179,185.

<sup>37</sup> PROBST, Johann Balthasar (Ed.). *Hieronymus Sperling: Troiano regio Principi Paridi delatum praerogativae iudicium inter lunonem, Venerem et Minervam sive divitias, amorem & sapientiam ad utilem oblectationem : LII emblematis moralibus, quae delineata et aeri affabre incisa*. Augsburg: Jeremias Wolff Heirs, ca.1750.



Ilustração do duelo de Teseu com o Minotauro (representado como um centauro) para a edição veneziana de 1496 do livro *Vidas Paralelas* (*Vitae illustrium virorum*) de Plutarco.



Ilustração do labirinto com Teseu, Ariadne e Fedra para a edição veneziana de 1497 do livro *Metamorfoses* (*Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii...*) de Ovídio.



Ilustração de Giacomo Paolini com, à direita, o labirinto e, à esquerda, Teseu e Ariadne, utilizada em edição de 1559 do livro *Metamorfoses* de Ovídio e pertencente ao *Alfabeto Grottesco de Paisagens Mitológicas*.



Gravura de cerca de 1750 feita por Johann Balthasar Probst, a partir das placas de impressão de Hieronymus Sperling para o livro *Troiano regio Principi Paridi delatum praerogativae iudicium...*, representando um labirinto de sebes com anjos, com uma menção a Ovídio e a frase TENET ERROR AMANTEM – “o erro detém o amante”.

esquemática de um cenário para os personagens do mito da Era Clássica, passando a remeter visualmente aos jardins-labirintos que os aristocratas do *settecento* usufruíam em suas residências campestres.

Retornando ao final do *Quattrocento*, um livro foi particularmente relevante para nutrir o imaginário europeu com relação a labirintos e à cultura italiana de jardinagem: *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>38</sup> – a tradução do título para português foi *A Batalha de Amor em Sonho de Polifilo*.

A obra é anônima e, até os dias atuais, sua autoria é incerta: a maioria dos especialistas concorda com a atribuição dada a Francesco Colonna (1433-1527), polímata e frade dominicano do convento de Santi Giovanni e Paolo em Veneza,<sup>39</sup> porque as caprichosamente desenhadas letras iniciais de cada capítulo do livro, quando colocadas em conjunto, formam a frase: POLIAM FRATER FRANCISCVS COLVMNA PERAMAVIT, que se traduz como “o irmão Francesco Colonna amou intensamente Polia”. No entanto, diversos estudos apresentam hipóteses alternativas para a autoria do livro, indicando nomes como os do arquiteto Leon Battista Alberti (1404-1473),<sup>40</sup> do *signore* florentino Lorenzo de’ Medici (1469-1492), do pintor Andrea Mantegna (1431-1506) e do tipógrafo Aldo Manuzio (ca.1450-1515), considerado fundador da primeira editora no sentido moderno de estabelecimento que publica obras impressas.

O nome de Manuzio aparece apenas em uma página com erratas<sup>41</sup> de alguns exemplares remanescentes da primeira impressão de *Hypnerotomachia Poliphili*, feita na cidade de Veneza, em 1499. Esta edição é considerada uma obra-prima da história do design gráfico, devido às suas 171 xilogravuras cuidadosamente diagramadas em meio a uma composição tipográfica com algumas folhas com caixas de texto de peculiares formatos piramidais ou trapezoidais. Tal refinamento corrobora a atribuição da editoração a Aldo Manuzio.

A intrigante e enigmática novela foi escrita num idioma próprio e único. É composto por um misto de língua vulgar (italiana) e de latim, que era utilizado por literatos no século 15 e, portanto, não considerado por eles língua morta.<sup>42</sup> Os termos latinos de *Hypnerotomachia Poliphili* que fazem referência a passagens mitológicas são provenientes de *Metamorfoses* de Ovídio.<sup>43</sup> Os vocábulos relacionados à botânica advêm de Plínio, o Velho, e sua *História Natural*. Por sua vez, a terminologia arquitetônica deriva das cópias de *De Architectura Libri Decem*, de Vitruvius, e *De Re Aedificatoria*, de Leon Battista Alberti.<sup>44</sup> A mescla do latim com a língua vulgar do livro é salpicada com palavras de origem grega para fazer referência a objetos ou episódios da Antiguidade – praticamente charadas arqueológicas. Nas ilustrações, encontramos alguns termos em hebraico e árabe, além dos caracteres que se assemelham a hieróglifos egípcios, embora não sejam autênticos.

Na edição brasileira publicada em 2013, há uma introdução escrita pela escritora e professora espanhola Pilar Pedraza, em que ela encontra um possível resumo para tão complexa obra literária: “Este livro é, na realidade, um excerto de poema alegórico de estirpe medieval e enciclopédia humanística de vocação totalizadora, já que contém ingente amálgama de conhecimentos arqueológicos, epigráficos, arquitetônicos,

<sup>38</sup> COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldo Manuzio, 1499.

<sup>39</sup> Embora exista a hipótese formulada pelo crítico e historiador de arte Maurizio Calvesi (1927-2020) de que Francesco Colonna seria um nobre romano. Ver: PEDRAZA, Pilar. Introdução. In: COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili – A batalha de amor em sonho de Polifilo*. Tradução Cláudio Giordano. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial, 2013. p.25.

<sup>40</sup> LEFAIVRE, Liane. *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-cognizing the Architectural Body in the early Italian Renaissance*. Cambridge: MIT Press, 1997.

<sup>41</sup> PEDRAZA, Pilar. Introdução. In: COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili – A batalha de amor em sonho de Polifilo*. Tradução Cláudio Giordano. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial, 2013. p.17.

<sup>42</sup> Ibidem. pp.27-28.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Ibidem. pp.28,30.

litúrgicos, gemológicos e até culinários.”<sup>45</sup> Francesco Colonna, decerto, é um generalista. Seu genuíno interesse pelos fenômenos naturais e pelas realizações humanas neste planeta leva o autor a abarcar uma profusão de assuntos em uma escrita complexa, complicada, confusa. Sem atenuações, há de se assumir que se trata de uma leitura difícil e nada didática. Contudo, a intrincada fábula de um universo onírico alternativo à realidade acaba por demonstrar a imensa curiosidade de Colonna pelo mundo real. Ele descreve copiosamente os realistas pormenores de cada lugar por ele inventado. Pedraza, assim, prossegue seu argumento contextualizando o momento histórico do livro: “De mitologia ao xadrez, da astronomia à arte de podar sebes, incluem-se nele todos os conhecimentos do autor, a quem não carece imaginar-se douto em uma ou outra dessas artes, e sim sintetizador de uma série limitada de fontes literárias e de experiências vitais num mundo tão rico de estímulos como a Itália de fins do século 15, quando os esplendores do ocaso medieval se confundiam com os do alvorecer de nova maneira de entender as relações com a Antiguidade Clássica.”<sup>46</sup>

*Hypnerotomachia Poliphili* é a narrativa do sonho do protagonista Polifilo em busca de sua amada Polia. O nome do personagem principal é composto pela soma de duas palavras gregas: *polýs*, que significa “muito”, e *phílos*, que se traduz como “amado” ou “amante”; logo, Polifilo equivale a dizer “amante de muitas coisas”. Polia advém de *polýs*; por conseguinte, ela é o muito.

O livro divide-se em duas partes bastante assimétricas no que tange a seus tamanhos. No segmento inicial, Polifilo narra em primeira pessoa uma viagem pelo seu sonho. Polia é descrita como “uma ninfa de beleza tão esplendorosa quanto impessoal, misteriosamente dotada de conhecimentos da antiguidade, guia erudita de Polifilo através do país de Vênus e com certos traços alegóricos”<sup>47</sup>, ou seja, a caracterização de uma amada que guarda semelhanças com a idealizada Beatriz de Dante Alighieri, em *A Divina Comédia*, e a bela Laura de Francesco Petrarca, em *Rerum vulgarium fragmenta*. Ao longo da jornada onírica, o amor de Polifilo é compreendido como uma luta, o que acaba por externalizar dilemas, dúvidas e medos juvenis do personagem. Não faltam passagens com uma clara carga erótica. No relato do imaginário do herói enamorado, ele se perde em paisagens como florestas com animais notáveis e temíveis ou por entre arquiteturas maravilhosas – muitas cenas são compostas por imagens pitorescas e surpreendentes. Em seu exótico caminho, Polifilo depara-se com donzelas e ninfas que, após escutarem uma declaração de amor do rapaz a Polia, conduzem-no a três portas. Caberia a ele decidir qual abrir, sabendo que somente encontraria sua amada atrás de uma dessas passagens. O protagonista escolhe a porta certa e vê-se defronte à mulher pela qual se apaixonara. A partir de então, o casal passa por procissões triunfais que celebram seu noivado. O Cupido é o timoneiro da embarcação que os leva para a ilha de Citera, onde se localiza o templo da deusa do amor – Afrodite para os gregos, Vênus para os romanos.

Em determinada passagem, o par aventura-se por um labiríntico jardim dividido com vinte cercas concêntricas separadas por portões com pilares de mármore branco e vermelho cobertos de verdes trepadeiras – as descrições do livro frequentemente apresentam uma natureza que se dobra às normas arquitetônicas.<sup>48</sup> Todavia, o trecho de *A Batalha de Amor em Sonho de Polifilo* que, de fato, caracteriza um labirinto é:

falando-me com divina eloquência, um horto extensíssimo em forma de intrincado labirinto redondo cujos caminhos circulares não se podiam pisar, pois eram navegáveis, em lugar de ruas aptas para os passos, correndo riachinhos d’água. Este misterioso lugar era de per si salutar paragem, amena, fértil, provida de abundantes e diversas frutas,

---

<sup>45</sup> Ibidem. p.20.

<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup> Ibidem. p.22.

<sup>48</sup> AGNELLI, Marella. *Giardini italiani*. Milão: Fabbri, 1987. pp.16-17.

adornada de fontes exuberantes e coberta de verdor florido e sumamente prazeroso. Disse-me ela [Polia]:

– Suponho, Polifilo, que não compreendes a natureza deste lugar admirável. Ouça: quem entra não pode retroceder; como vês, aquelas atalaias<sup>49</sup> distribuídas aqui e ali distam sete voltas umas das outras; o maior dano que sofrem os que aqui penetram é que na abertura escancarada daquela atalaia central mora um dragão mortífero, voracíssimo e invisível; o perigo é grande, pois as pessoas que navegam confiantes por um e outro lado não o podem ver e, portanto, fado terrível!, não o podem evitar. Ele às vezes está na entrada, ou então pelo caminho, ao sabor do acaso e devora os que passam. Entretanto, se não são mortos entre uma e outra atalaia, atravessam seguros as sete voltas até a atalaia seguinte. – Os que entram por aquela primeira torre – observa o título escrito em caracteres gregos e medita-o profundamente: ΔΟΣΑ ΚΟΣΜΙΚΗ ΟΣ ΠΟΜΦΟΛΥΣ<sup>50</sup> – vão no barquinho sem nenhuma preocupação nem esforço: as frutas e as flores caem dentro do barquinho e eles transitam mui prazerosamente e como num jogo pelas sete voltas até a segunda atalaia. Atenta, Polifilo, que no início a claridade do ar cresce até a atalaia central e, a partir dela diminui paulatinamente, obscurecendo-se e declinando para o centro. Na primeira torre habita eternamente piedosíssima, benigna e generosa matrona, diante da qual fica uma urna mui antiga de lançar a sorte, adornada de sete letras gregas, como vês: ΘΕΣΓΙΟΝ,<sup>51</sup> na qual se acumulam futuros fatais: amabilíssima e generosa, essa mulher dá um a cada pessoa que entra, ao acaso, sem levar em conta sua condição. Ao recebê-lo e saírem da torre, começam a navegar pelo labirinto, cujos caminhos estão bordeados de rosas e árvores frutíferas. Passada a primeira ampla circunferência das sete voltas, de Áries até o extremo do rabo de peixes, chegam à segunda atalaia, e encontram inumeráveis jovens de várias condições, que pedem a todos que lhes revelem suas sortes. Quando lhas mostram, elas, muito espertas, conhecem o destino apropriado, acolhem o hóspede, abraçando-o, e convidam-no a navegar com elas ao longo das sete voltas seguintes. De acordo com suas inclinações e com variado exercício, conduzem cada um à terceira atalaia. Quem deseje continuar com sua companheira neste lugar não a larga nem deixa nunca; entretanto, encontram-se aqui outras jovens mais voluptuosas e muitos rejeitam as primeiras e juntam-se a estas. Partindo da segunda atalaia para alcançar a terceira, dão com as águas algo desfavoráveis e faz-se preciso remar. Atingida a terceira atalaia, partem dela para a quarta, encontram a água mais revolta, mas nestas sete voltas oblíquas gozam de grande prazer, embora variável e inconstante. Quando chegam à quarta atalaia, dão com outras juvenzinhas, atléticas e lutadoras que, examinando as primeiras sortes, ficam com os adequados ao exercício das armas e facultam prosseguir com suas damas os que não se parecem com elas; nestas voltas é-lhes a água ainda mais hostil, vendo-se obrigados a maior esforço e a remar mais. Na quinta atalaia encontram a água tranquila como um espelho e nela constatam quão bela é sua companheira. Entretidos neste alegre e apeteçível deleite, vencem marcha mais trabalhosa, discutindo a esta altura profundamente o refrão áureo *medium tenere beati*,<sup>52</sup> cujo sentido não é espacial nem local mas temporal, e que se refere a este ponto e termo em que, com sincero exame se compreende o meio pelo qual se acumularam as riquezas ou os conhecimentos, pois, se já os não têm consigo, não poderão adquiri-los nas sete voltas seguintes. Mais adiante deste ponto, descrevem as águas círculos menores e começa a pernóstica corrida para o final, sendo a partir daqui conduzidos à sexta atalaia, remando pouco ou nada. Encontram elegantes matronas de aspecto celibatário e pudico, entregues ao culto divino: devido a sua aparência celeste, os hóspedes, cativos do amor delas, repudiando e enojando-se do amor primitivo, têm com elas tranquilo comércio e trânsito pacífico nas sete voltas seguintes. Passadas estas atalaias, no trecho seguinte o ar escurece, sobrevêm muitos incômodos, a viagem torna-se brusca e o curso mais rápido, pois, quanto mais o contorno das voltas se aproxima da figura do centro, mais breves são e tanto mais a corrida resvala em rapidez ineficaz e voltas escorregadias para a voragem da atalaia central, na qual sofrem suprema aflição de ânimo, em se recordando dos belos lugares e da companhia que abandonaram; e mais ainda por saberem que não podem virar a proa de seu barco, pois estão permanentemente à sua popa as proas das outras, e além disso apavora-os o espantoso dístico à entrada da atalaia central, com estas palavras áticas: ΘΕΟΝ ΑΥΚΟΣ

<sup>49</sup> Torres de vigia.

<sup>50</sup> A inscrição em grego significa “A glória mundana é como uma borbulha.”

<sup>51</sup> A palavra em grego significa “divino”.

<sup>52</sup> A expressão em latim significa “Felizes os que conservaram o meio termo.”

ΔΥΣΑΛΓΗΤΟΣ.<sup>53</sup> Então, refletindo na desagradável inscrição, quase deploram ter entrado neste jardim labiríntico, que encerra em si tantas delícias a par de tanta miserável e inevitável fatalidade.

Sorrindo em seguida, Logística, a inspirada dos deuses, acrescentou:

– Nesta boca voraz, Polifilo, existe severa a vigilante avaliadora, que julga os que entram e pesa escrupulosamente, em balança aferida, as ações, pelas quais poderão ter melhor ou pior destino. E porque seria longo dizer tudo, interromperei por ora meu discurso.<sup>54</sup>

Polia inicia a longa e minuciosa descrição para Polifilo presumindo que ele terá dificuldade de apreender cognitivamente aquele lugar: o labirinto, composto por uma via aquática em espiral de sete voltas, pontuado por atalaias – torres de vigia que operam como portais intermediários – afluí para o centro onde se encontra o Minotauro da ocasião, um dragão que, tal como a monstruosa figura cretense, devora os incautos. Todos que adentram aquele labirinto precisam estar a bordo de um barquinho dimensionado para uma jornada em casal. A amada que acompanha o rapaz no início da curvilínea jornada não necessariamente seria a mesma ao longo de todo percurso: na segunda atalaia, moças videntes preveem o futuro dos navegantes e os seduzem para acompanhá-los nas respectivas embarcações; na terceira torre, os homens são apresentados a “jovens mais voluptuosas” e ali podem trocar de parceira. Embora seja uma fala de Polia, ela provém do imaginário masculino de Polifilo, o que fica evidente na descrição dessas figuras femininas encontradas ao longo do percurso labiríntico. Navega-se pela estrada em formato de caracol, cujas águas são, por vezes, mais plácidas e, por outras, mais revoltosas. De todo modo, o fluxo é único, unidirecional, portanto, um caminho sem volta. Interessante atentar que o trajeto, apesar de ser aquático, é ladeado por vegetação: “rosas e árvores frutíferas”, ou seja, plantas, tal como as sebes e buxos dos *labirintos do amor*. Porque este é, em alguma medida, um *labirinto do amor*: um amor imperfeito, no qual a amante pode ser substituída. Ao casal é demandada força para remar, isto é, prosseguir, sinalizados por inscrições gregas que cifradamente apresentam alertas e acompanhados no meio da áquea marcha por um refrão latino conclamando, já um tanto tardiamente, uma análise da própria postura perante seus amores ao longo da vida com a frase *medium tenuere beati*, que significa “felizes os que conservaram o meio termo.” Conforme se fecha a espiral, as águas passam a correr aceleradamente, aquela aventura torna-se atroz, a sequência de fatos passa a ser voraz. Quando percebem a impossibilidade de voltar atrás, os seres são tomados pela melancolia “em se recordando dos belos lugares” e um certo remorso pela “companhia que abandonaram”. O núcleo do que Francesco Colonna chamou de “jardim labiríntico” é a “miserável e inevitável fatalidade” precedida pelo juízo final.

Na edição original de *Hypnerotomachia Poliphili* impressa por Aldo Manuzio, em 1499, não havia representação gráfica dessa passagem do labirinto de água. Porém, xilogravuras foram acrescentadas na primeira tradução para a língua francesa, datada em 1546. Entre as novas ilustrações, encontra-se o desenho do labirinto em forma de caracol no interior de uma muralha circular, tendo sete torres – atalaias – afluindo dispersamente e dezenas de barcos percorrendo o caminho aquático em direção ao núcleo. Pilar Pedraza analisa: “Suas gravuras são belíssimas, mais fiéis ao texto original que as edições aldinas e mais numerosas. [...] As paisagens e as obras arquitetônicas estão mais elaboradas e são muito mais pictóricas e as ornamentações mais complexas e conformes às descrições.”<sup>55</sup> Não se sabe quem foi o autor da ilustração francesa do

<sup>53</sup> A nota feita pelo tradutor Cláudio Giordano informa que a inscrição grega equivale a dizer “O lobo dos deuses é insensível”, uma frase vaga e enigmática. No entanto, Leon Battista Alberti utilizava “lobo dos deuses” para se referir a como os poetas da época aludiam à morte.

<sup>54</sup> COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili – A batalha de amor em sonho de Polifilo*. Tradução de Cláudio Giordano. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial, 2013. pp.176-180.

<sup>55</sup> PEDRAZA, Pilar. Op.cit. p.39.

labirinto,<sup>56</sup> porém teve grande influência na posterioridade, sendo reproduzida em várias edições do livro nos mais distintos idiomas ao longo dos séculos.

É válido prosseguir com algumas considerações sobre *A Batalha de Amor em Sonho de Polifilo*. Na segunda parte do livro, Polia apropria-se da narrativa, passando a contar a história em primeira pessoa – numa espécie de relato autobiográfico.<sup>57</sup> Ela deixa de ser a ninfa idealizada por Polifilo e identifica-se pelo seu nome completo: Lucrécia Lelli. Agora mundana, a jovem fez uma promessa – casar-se com Polifilo – à deusa Diana, a fim de que a curasse de grave doença. A prosa da senhorita Lucrécia é uma retórica com si mesma, na qual ela passa a rejeitar o enamorado, questionando-se se mantém o que prometera: alguns críticos consideram um discurso praticamente feminista de defesa da autossuficiência das mulheres, outros qualificam essa reflexão pessoal como “mesquinha”.<sup>58</sup> O rapaz morre de amor aos pés da moça. O Cupido intervém, obrigando-a a retornar com ele. Polia (ou Lucrécia) o beija, trazendo Polifilo de volta à vida. Em seguida, a deusa Vênus abençoa aquele amor. Quando o protagonista reassume a narrativa e abraça Polia, ela esvanece e ele acorda.

O labirinto de água é um exemplo das tantas descrições prolongadas, lentas e ornamentadas dos muitos lugares – cidades, edifícios e jardins – fantasiados em *Hypnerotomachia Poliphili*. A quantidade de informações e o detalhismo são próprios de um texto de arquitetura da Península Itálica no *Quattrocento*, especialmente considerando que há tratados arquitetônicos daquele século que se amparam exclusivamente na escrita, como *De Re Aedificatoria* de Alberti, e não prezam pela exequibilidade das estruturas projetadas, como o de Filarete. Pedraza, mais uma vez, fez uma válida constatação sobre *A Batalha de Amor em Sonho de Polifilo*: “Demasiado erudito para ser romance e demasiado fantástico para ser tratado. Nenhum arquiteto prático da época podia tirar proveito de semelhante obra, de caráter eminentemente utópico.”<sup>59</sup> Fato é que o livro foi muito lido e apreciado entre maneiristas: Gustav René Hocke destaca-o como um dos principais romances a povoar o imaginário dos humanistas adeptos desse estilo artístico.<sup>60</sup>

Por isso, é oportuno buscar analogias visuais com outros labirintos concebidos naqueles anos. Por exemplo, é possível estabelecer uma associação entre o labirinto espiralado do *Hypnerotomachia Poliphili* com um afresco da *Camera dei Cavalli* [Quarto dos Cavalos] no Palazzo Ducale de Mântua.<sup>61</sup> Ambos são labirintos compostos por círculos concêntricos em meio à água, cujas vias internas e curvilíneas são percorridas por embarcações. No afresco mantovano, as curvas linhas do labirinto são traçadas diretamente na superfície de um lago e, em seu núcleo, emerge uma montanha que se projeta em direção do céu. Ao pé do monte, há uma muralha que, ao centro, tem uma porta urbana medieval por onde aportam os barcos que percorreram o labirinto e marca o início de uma estrada helicoidal até o cume do morro, o qual, embora possua uma silhueta natural, tem um formato geral cônico.

---

<sup>56</sup> Uma das mais antigas cópias dessa xilogravura labirinto espiralado de *Hypnerotomachia Poliphili* é conservada pela Royal Collection Trust, da Família Real Britânica, sob o código RCIN 851995.al. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/851995-al>. Acesso em 5 de março de 2023.

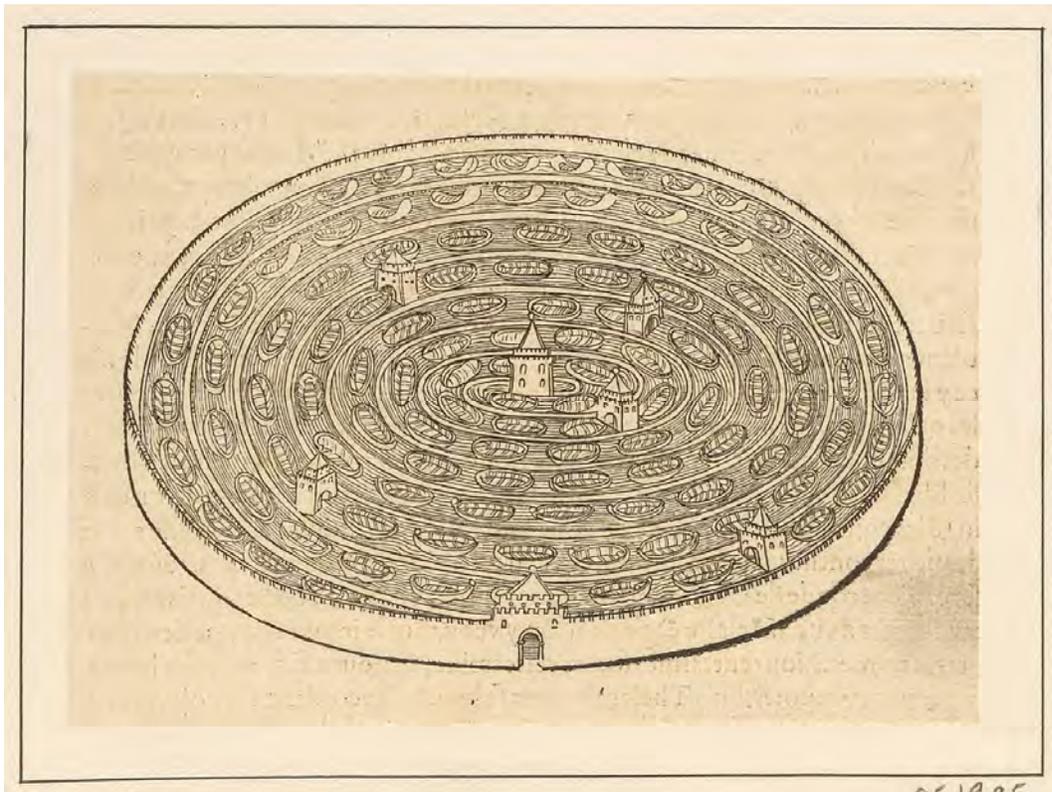
<sup>57</sup> PEDRAZA, Pilar. Op.cit. p.21.

<sup>58</sup> Ibidem. p.20.

<sup>59</sup> Ibidem. p.35.

<sup>60</sup> HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Editora Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974. p.150.

<sup>61</sup> Hermann Kern defende veementemente que a ilustração de *Hypnerotomachia Poliphili* inspira o afresco de Mântua; porém, enquanto é provável que o desenho do livro seja da década de 50 do Quinhentos (o labirinto d'água não está na edição de Aldo Manuzio de 1499), a pintura do Palazzo Ducale possivelmente é da primeira década do mesmo século. Portanto, é mais plausível que o afresco mantovano seja anterior à ilustração, o que desmonta a hipótese lançada pelo alemão. Mesmo não focando as datas, Paolo Carpeggiani já se contrapunha à argumentação de Kern, defendendo, por sua vez, que a fonte iconográfica do labirinto da *Camera dei Cavalli* era o Tratado de Arquitetura de Filarete – hipótese também passível de grande questionamento. CARPEGGIANI, Paolo. *Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. p.59.



Xilogravura de labirinto espiralado que ilustra edições francesas das décadas de 1540 e 1550 do livro *Hypnerotomachia Poliphili* (*A Batalha de Amor em Sonho de Polifilo*). Esta cópia é conservada pela Royal Collection Trust do Reino Unido.



**Bartholomaeus Dill Riemenschneider** ou **Lorenzo Leonbruno** e ateliê  
*Monte Olimpo sobre labirinto d'água*  
ca.1510  
Palazzo Ducale, Mântua, Itália

Em primeiro plano, nesse afresco do Palazzo Ducale de Mântua observa-se uma pequena aldeia, com um conjunto de modestas casas de teto de palha frente a uma igreja cujo campanário no eixo central da fachada tem um telhado alto e pontiagudo. Bem próximo há um moinho de evidente inspiração flamenga e holandesa. Dessa cidadela parte uma tortuosa via percorrida por carroças e com uma ponte sobre um rio com uma série de cascatinhas. À direita, num pedaço conservado em meio ao trecho em que o estuque se desprende da parede, encontra-se a representação de uma cidade murada, com torres e palácios, parcialmente escondida por um penhasco.

O afresco com o labirinto no lago é a parte sobrevivente de um conjunto decorativo mais amplo na *Camera dei Cavalli*. Sua datação não é documentalmente comprovada: acredita-se que seja de cerca de 1510. A autoria é pretexto para mais questionamento: os artigos do século 20 a respeito dessa pintura mural atribuíram-na ao mantovano Lorenzo Leonbruno (1477-1537) e sua oficina,<sup>62</sup> porém estudos recentes conduziram à indicação do pintor alemão Bartholomäus Dill Riemenschneider (ca.1500-ca.1550) como o autor do afresco, a partir da publicação de um livro de Stefano L'Occaso<sup>63</sup> em 2002, corroborada pela atual administração do palácio e pela Superintendência de Bens Arquitetônicos e Paisagísticos do governo italiano.<sup>64</sup>

Os significados do labirinto e do monte remetem à família Gonzaga, que governou Mântua de 1328 a 1707, primeiramente como Senhores, a partir do *Quattrocento* como Marqueses, e desde 1530 como Duques. *Mantova* era a capital de um domínio não particularmente notável em posicionamento geográfico e tamanho – afinal, era mais um dos vários Estados que dividam a Península Itálica como uma colcha de retalhos composta por fronteiras constantemente cambiantes devido a guerras –, e, por muitos séculos, foi dependente do Sacro Império Romano-Germânico. Apesar da aparentemente diminuta importância da cidade, os Gonzaga foram uma das famílias mais relevantes daqueles séculos, tanto pelos laços que estabeleceram com outras casas reais – como a francesa e a espanhola –, quanto pelo mecenato exercido – apoiaram grandes artistas e arquitetos, como Andrea Mantegna, Leon Battista Alberti e Giulio Romano – junto à promoção de uma vida cultural riquíssima e notória para muito além de suas divisas.

Com o passar dos anos, uma rica iconografia *gonzaguesca* foi sendo formada e uma recorrente temática era a montanha que representa o Monte Olímpo, simbolizando a virtude e a excelência.<sup>65</sup> AD MONTEM DUC NOS [Guie-nos até a montanha, leve-nos ao alto] é a expressão latina que foi lema da família Gonzaga, utilizado em alguns emblemas de diferentes gerações da dinastia mantuana.<sup>66</sup> Por simples lógica e dedução, o labirinto no afresco pode ser compreendido como o caminho tortuoso até alcançar tal virtude. Contudo, o historiador Paolo Carpeggiani aprofunda-se na interpretação do afresco da *Camera dei Cavalli* como representação metafórica da *Mantova* dos Gonzaga:

Há coincidências que não podem ser casuais. O espelho d'água representado é um lago: estar rodeada pelas águas lagunares é a razão da existência de Mântua. O córrego em primeiro plano encontra correspondência no rio Mincio, de memória *virgiliana*, que gera

<sup>62</sup> CARPEGGIANI, Paolo. Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. *Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. p.59. KERN, Hermann. *Through the Labyrinth: designs and meanings over 5000 years*. Nova York, Londres, Munique: Prestel, 2000. p.196. BERZAGHI, Renato. *Il Palazzo Ducale di Mantova*. Milão: Electa, 1992. p. 63.

<sup>63</sup> L'OCCASO, Stefano. *Il Palazzo Ducale di Mantova*. Milão: Electa, 2002. p. 72.

<sup>64</sup> A atribuição pode ser conferida no site com o *Catalogo generale dei Beni Culturali* do Ministero della Cultura do governo italiano. Disponível em:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0303230088>. Acesso em 8 de março de 2023.

<sup>65</sup> CARPEGGIANI, Paolo. Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. *Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. p.59.

<sup>66</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.196.

os lagos de Mântua.<sup>67</sup> Como no *gioco troiano*<sup>68</sup>, aqui o labirinto assume o valor simbólico de proteção: aquela proteção que os Gonzaga asseguravam à cidade sob todos os aspectos. O aglomerado urbano é envolvido – como de fato era – por uma muralha, na qual localiza-se a *porta urbis*, cuja entrada restringe-se àqueles que tenham percorrido até o último meandro do grande labirinto.

Dentro das fortificações se estende, segura e inviolável, a cidade. Acima dela se ergue, mais alto que igrejas e palácios, o monte, símbolo das virtudes *gonzaguescas*, mas, ao mesmo tempo, emblema do *imperium* exercido pela senhoria [...]

Deste lado no afresco está o mundo exterior: as colinas, o vilarejo, a zona rural, com as cenas de uma vida agreste que, inevitavelmente, chama à memória a poética *virgiliana* de *Bucólicas*.<sup>69</sup> Por último, a imagem de uma cidade espalhada sobre uma planície: a anônima *cidade habitual* contraposta à *cidade gonzaguesca*. No afresco da *Camera dei Cavalli*, portanto, um emblema gonzaguesco (o monte), associado à figuração do labirinto, assume o significado de uma celebração da prerrogativa de Mântua com a *nova Troia*, cidade segura não somente porque circundada de água, mas sobretudo por estar protegida pela senhoria. E, como Troia tinha sua origem em Enea, o fundador da cidade, semelhantemente os Gonzaga se qualificavam – o labirinto é a chave de metáfora – como os *refundadores* de Mântua.<sup>70</sup>

A partir desse afresco, o labirinto torna-se um motivo frequente na *Mantova* dos Gonzaga. Esta cidade sob tal dinastia é alínea inescapável de uma cronologia de labirintos durante a Idade Moderna. Aos que almejam compreender a transformação dos significados do labirinto até chegarmos à conotação amorosa (ou até mesmo erótica), pistas imprescindíveis são encontradas no Palazzo Te, a obra-prima do arquiteto Giulio Romano (1492 ou 1499-1546) em Mântua.

---

<sup>67</sup> O rio Mincio não tem uma nascente propriamente dita. Ele começa como um emissário do Lago de Garda e deságua no rio Pó. No meio desse caminho, as águas do rio desaceleram formando os lagos de Mântua.

<sup>68</sup> O Jogo de Troia era uma celebração da Roma Antiga composto por exercícios equestres que demandavam perícia de seus nobres cavaleiros. Em latim, *Ludus Troiae*, o evento foi descrito na *Eneida* de Virgílio, que nascera nos arredores de Mântua em 70 a.C. Na obra-prima virgiliana, lê-se: “o patriarca Enéias, antes que terminasse o certame para junto de si o guardião e companheiro do menino Iulo, Epitides, e diz-lhe ao ouvido: ‘Vai dizer a Ascânio se tem consigo a tropa juvenil e se já preparou as corridas de cavalo. Que ele traga as turmas para homenagear seu avô e que ele próprio se apresente com as armas.’ Ele mesmo dá a toda a multidão que se espalhará pela liça ordem de se afastar e de deixar o campo livre. Os meninos avançam, e todos armados e trajados igualmente, e diante dos olhos dos pais resplandecem nos cavalos dóceis ao freio. Toda a juventude da Sicília e de Tróia murmura de admiração ante os que chegam. Todos, de acordo com o costume, têm a cabeleira cingida por uma coroa recortada; cada qual traz dois dardos de cerejeiras com ponta de ferro, alguns carregam nos ombros leves aljavas; flexível colar de ouro lhes cai do pescoço ao peito. São três as turmas de cavaleiros e três os chefes que as dirigem; são seguidos por doze meninos, que resplandecem formados em coluna dupla, com um número igual de escudeiros. Uma coluna de jovens avança com orgulho comandada pelo jovem Príamo, que revive o nome do avô, tua ilustre estirpe, ó Polite, que terá descendentes na Itália; cavalga um cavalo da Trácia de duas cores, com manchas brancas e que mostra, fofoso, a ponta branca dos pés e magnífica cabeça branca. Outro é Atis, de onde veio a estirpe latina dos Ácios, o menino Átis, muito querido pelo menino Iulo. O último, que sobrepuja a todos pela beleza, é Iulo, montado em um cavalo sidônio, que a bela Dido lhe oferecera como lembrança e prova de seu afeto. Os demais jovens montam cavalos sicilianos do velho Acestes.

Os dardânios acolhem com aplausos os intimidados jovens, contemplam-nos jubilosos e reconhecem neles os traços dos antepassados. Depois de terem se mostrado aos olhos dos seus, desfilando a cavalo diante de toda a assembleia, eles se prepararam: Epitides dá-lhes o sinal, de longe, e um chicote sibila. Os jovens avançam em três tropas de duas fileiras, e, a uma nova ordem, invertem as posições e investem uns sobre os outros de lança em riste. Começam, depois, outras evoluções para diante e para trás, enfrentando-se mais à distância e formando círculos que se entrelaçam e simulam, com as armas, um combate. Ora, fugindo, mostram o dorso, ora investem brandindo as lanças, ora, fazendo a paz, avançam em filas paralelas. Assim, outrora, na soberba Creta, o Labirinto, dizem, oferecia entre paredes cegas, seu caminho entrelaçado, e o artifício ambíguo de seus mil desvios, onde o extraviado não podia corrigir o erro voltando para trás: assim os filhos dos teucros cruzam seus trajetos a galope e confundem no jogo as fugas e as batalhas, semelhantes aos delfins, que, nadando, cortam os mares dos Carpátos ou da Líbia e brincam entre as ondas. Ascânio teve a iniciativa de reviver a tradição dessas corridas e essa competição, quando rodeou Alba Longa de muralhas e ensinou os antigos latinos a celebrar esses jogos, como fazia ele próprio quando menino, e como fazia, com ele, a juventude troiana. Os albanos os ensinaram aos seus descendentes; dali a recebeu a grande Roma e a conserva como tradição nacional. A competição tem hoje o nome de Troia e as hostes dos meninos são chamadas de troianas. Assim terminaram as competições em homenagem a um venerável patriarca.” VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1974]. pp.153,154.

<sup>69</sup> VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

<sup>70</sup> CARPEGIANI, Paolo. *Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. p.59. [Tradução livre do autor]

Começo destacando dois enigmáticos croquis. No verso da folha 23 do dito *Taccuino Mantovano* [Caderno Mantuano], que faz parte do segundo dos *Römische Skizzenbücher* [Cadernos Romanos] atribuído ao pintor holandês Maarten van Heemskerck (1498-1574),<sup>71</sup> há um desenho em planta do pátio do Palazzo Te inteiramente ocupado por um labirinto de perímetro quadrado.<sup>72</sup> Com uma representação bastante diagramática, as paredes internas dessa estrutura são, por vezes, lineares e paralelas às fachadas da edificação palaciana, por outras, constituem-se como planos arqueados, o que resulta em um labirinto composto por formas híbridas, algo bastante peculiar para o *Cinquecento*. É desconhecida a circunstância em que tais traços arquitetônicos vieram a ser riscados. Não se tem notícia de desenho similar de Giulio Romano, que eventualmente poderia ter servido de matriz ao desenhista. Nunca se encontrou qualquer documento que comprove (ou mesmo insinue) a realização desse labirinto.

Em outra folha do mesmo caderno, há um segundo labirinto constituído por onze círculos concêntricos no pátio central de uma edificação de matriz formal octogonal.<sup>73</sup> Ao lado esquerdo da planta descrita, observa-se o esboço de um trecho de fachada com pilastra frente a meio arco sob um entablamento. São inconclusivos os esforços para identificar o prédio que estaria sendo representado. Tampouco se sabe a cidade: pode ser Mântua, Roma, qualquer outra urbe da Península Itálica, ou uma arquitetura imaginada por quem a rascunhou naquele papel.

Retornando ao Palazzo Te, cujo canteiro de obras comandado por Giulio Romano funcionou de 1525 a 1539, é mais provável que nunca tenha se erguido um labirinto em seu pátio central ou, numa hipótese menos plausível, foi um aparato de brevíssimo tempo de existência (talvez uma grande festa) que não deixou para a posteridade qualquer outro registro. Não obstante, os incógnitos desenhos do caderno de Maarten van Heemskerck induzem à verificação de outros aspectos e recintos daquela arquitetura.

O Palazzo Te fora erguido do lado de fora das muralhas de Mântua para hospedar os encontros entre o duque Federico II Gonzaga (1500-1540) e sua amante Isabella Boschetti (1500-1560). Logo, por essência, era um lugar de amor, delícias, divertimentos, lazeres e animadas recepções para convidados ilustres.

O ambiente que mais bem ilustra a função daquele palácio é a *Camera di Amore e Psiche*, um recinto repleto de afrescos que, em sua maioria, caracterizam a fábula de Eros e Psiquê, episódio do romance *Metamorfoses* (também conhecido como *O Asno de Ouro*) de Apuleio (ca.125 d.C. - ca.170 d.C.). Ao longo da cornija que corre abaixo das lunetas, lê-se o nome de Federico Gonzaga com seus respectivos títulos de nobreza e a inscrição HONESTO OCIO POST LABORES AD REPARANDAM VIRT. QUIETI CONSTRVI MANDAVIT, que pode ser traduzida como a ordem de construir um lugar para o honesto ócio, a fim de recuperar-se da fadiga do trabalho – portanto, uma descrição da finalidade daquela edificação para o governante de Mântua. Eros e Psiquê são retratados em vários dos majestosos afrescos: por exemplo, ocupando grandes planos nas paredes oeste e sul do recinto, encontram-se as representações dos preparativos de um banquete campestre.<sup>74</sup> No entanto, é crucial atentar-se para as pinturas que representam outras

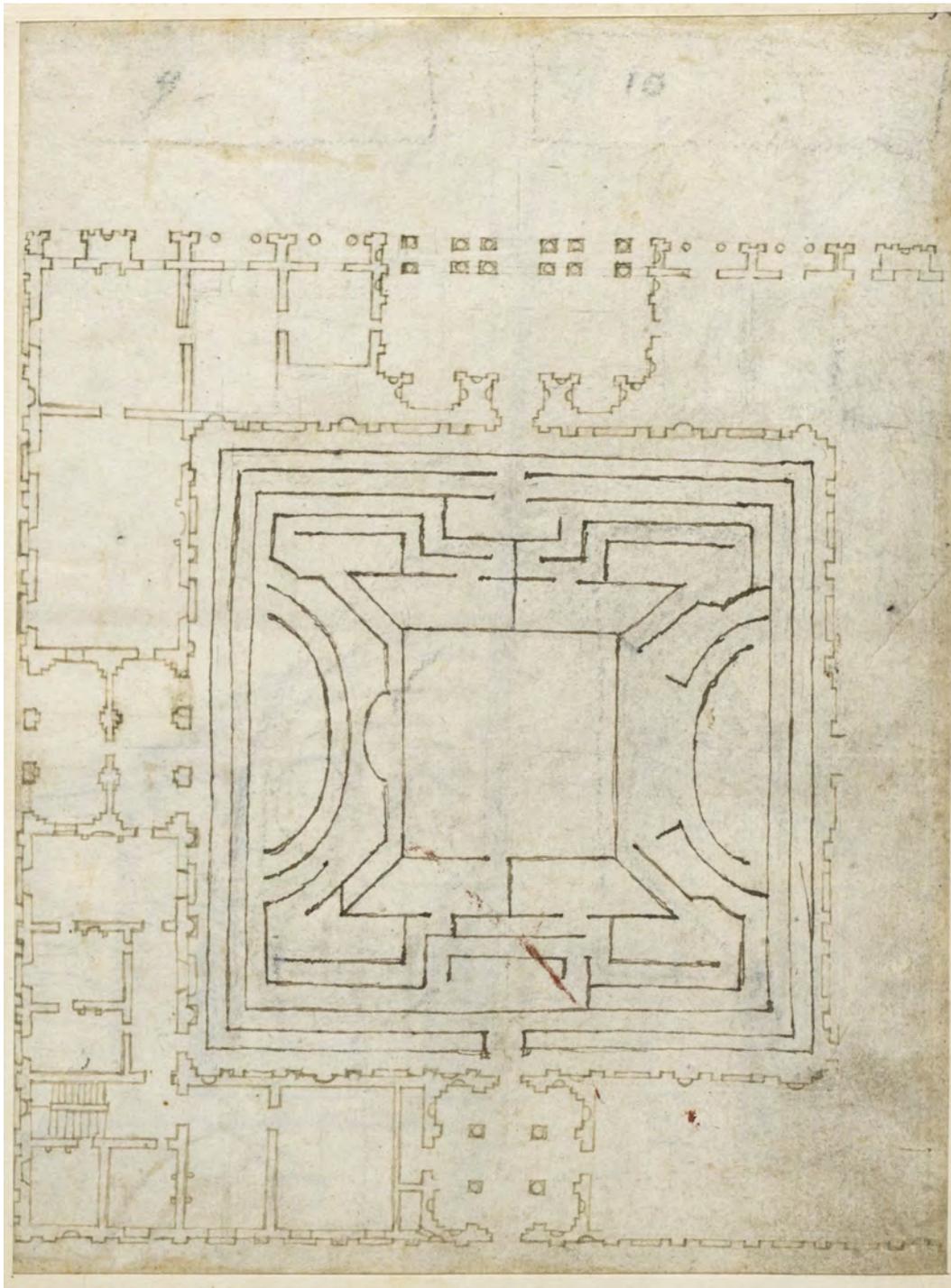
---

<sup>71</sup> Ibidem. p.62.

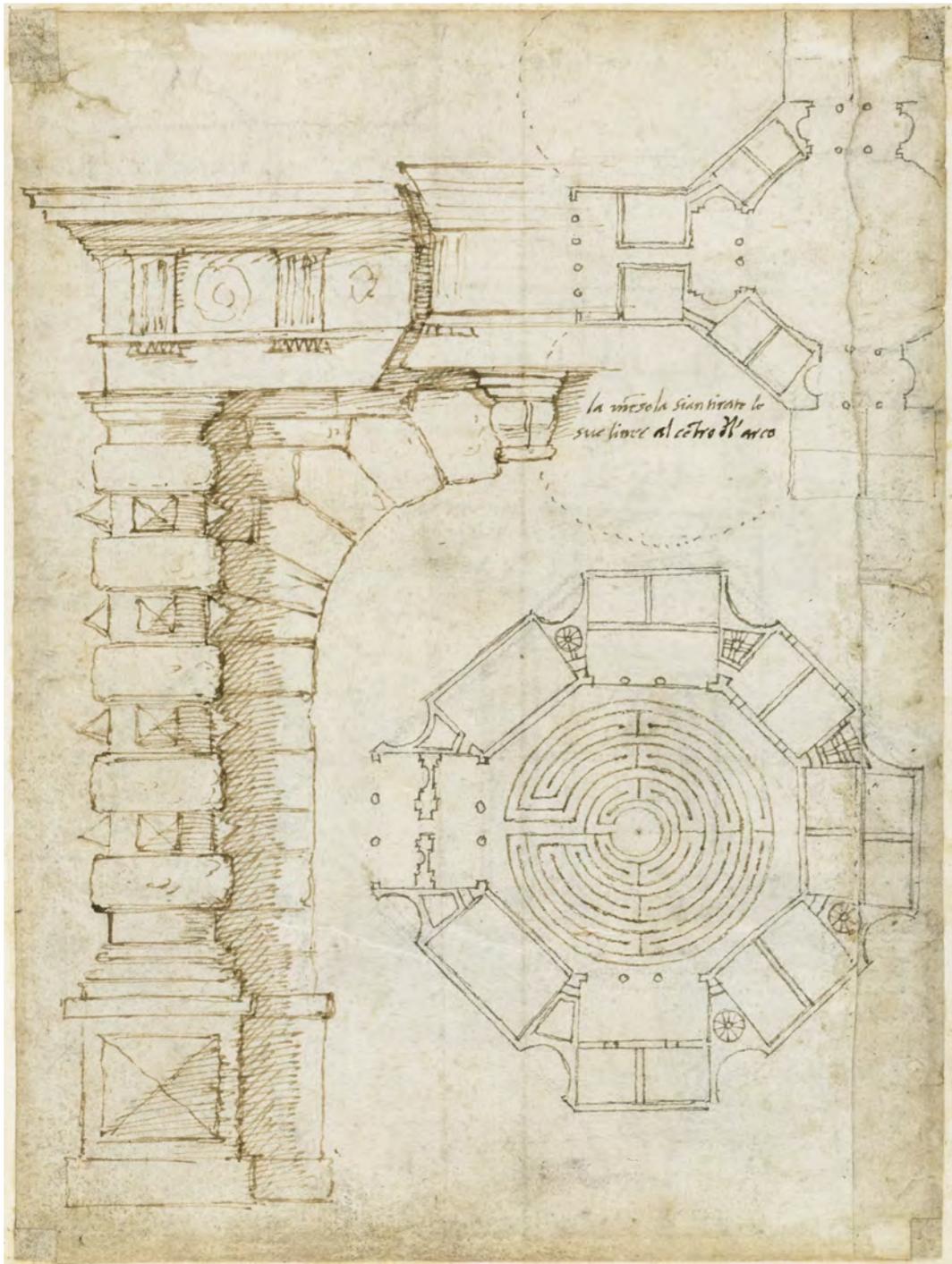
<sup>72</sup> Desenho da planta geral do Palazzo Te com um labirinto no pátio está nos *Römische Skizzenbücher* [Cadernos Romanos], atribuídos ao pintor holandês Maarten van Heemskerck, conservado no Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, em Berlim, sob o código de catalogação 79 D2a, f. 23v.

<sup>73</sup> Desenho da planta de edifício octogonal com um labirinto ao centro está nos *Römische Skizzenbücher* [Cadernos Romanos], atribuídos ao pintor holandês Maarten van Heemskerck, conservado no Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, em Berlim, sob o código de catalogação 79 D2a, f. 13 r.

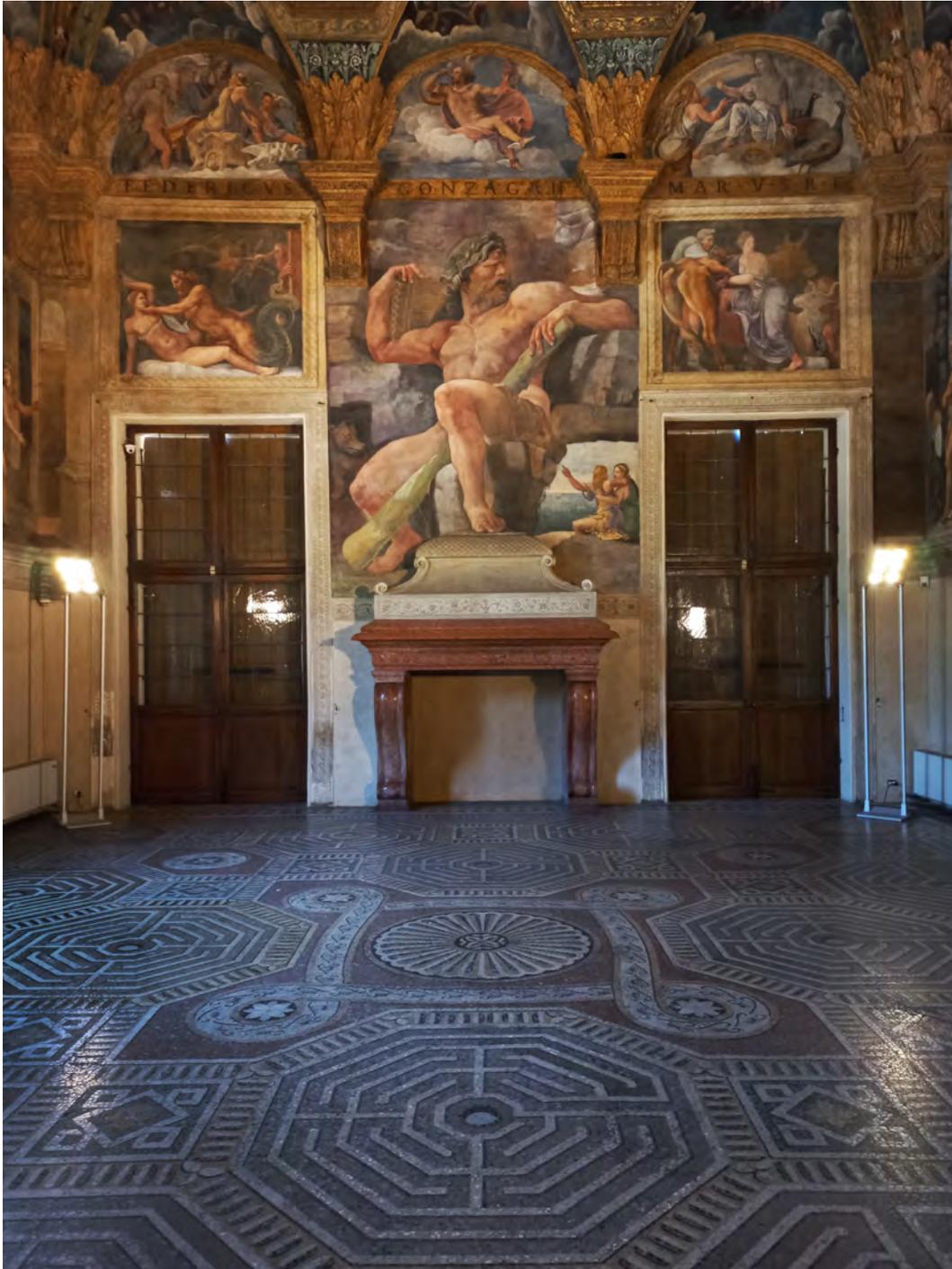
<sup>74</sup> Dois afrescos com título *Banchetto degli Dei per le Nozze di Cupido e Psiche* [Banquete dos Deuses para o Casamento do Cupido e Psiquê], de Giulio Romano e execução atribuída a Rinaldo Mantovano e Gianfrancesco Penni, dito Fattore, na *Camera di Amore e Psique* no Palazzo Te. Disponível em: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/M0210-00298/> e <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/M0210-00305/>. Acesso em 10 de março de 2023.



Planta geral do Palazzo Te, em Mântua, com um labirinto no pátio central. O desenho faz parte dos *Römische Skizzenbücher* [Cadernos Romanos], atribuídos ao pintor holandês Maarten van Heemskerck e conservados no Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, em Berlim.



Desenho da planta de edifício octogonal com um labirinto ao centro e parte de ilustração de fachada. O croqui está nos *Römische Skizzenbücher* [Cadernos Romanos], atribuídos ao pintor holandês Maarten van Heemskerck e conservados no Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, em Berlim.



*Camera di Amore e Psiche* [Quarto de Eros e Psiquê] no Palazzo Te (1525-1539), projetado por Giulio Romano, em Mântua. Na parede de fundo à esquerda sobre a porta, há o afresco *Giove e Olimpiade* [Júpiter e Olímpia]. Ao centro, vemos a pintura afrescada *Polifemo con Galatea e Aci* [Polifemo con Galateia e Ácis]. À direita sobre a porta, observa-se Pasífae entrando na vestimenta bovina com a ajuda de Dédalo. O piso é um mosaico de estilo veneziano composto por doze labirintos octogonais. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.

passagens mitológicas. A imagem de Júpiter entrando na cama de Olímpia de Epiro,<sup>75</sup> rainha da Macedônia e mãe de Alexandre, o Grande, contém um caráter quase pornográfico devido ao destaque dado ao órgão genital do deus (Zeus para os gregos e Júpiter para os romanos), ali representado como uma forte figura híbrida – meio humano, meio serpente –, e a mulher despida em posição explicitamente erótica. O caráter lascivo e libidinoso é reiterado nas cenas do banho de Marte e Vênus<sup>76</sup> na parede norte à esquerda, enquanto, à direita, vê-se Adônis correndo com destaque às suas nádegas descobertas diante de Vênus de seios nus e o cúpido caído.<sup>77</sup> Todavia, o afresco a enfatizar é o de Pasífae<sup>78</sup> entrando numa vestimenta idêntica a uma vaca marrom com a ajuda de Dédalo e sob os olhares do touro branco enviado por Poseidon – ou seja, a representação de instantes antes da *sui generis* cópula de fecundação do Minotauro. Datados entre 1526 e 1528, os libidinosos afrescos foram concebidos por Giulio Romano, executados majoritariamente por colaboradores como Rinaldo Mantovano e Benedetto Pagni, e, sobretudo, foram encomendados por Federico Gonzaga, quando o então marquês estava nos seus vinte e tantos anos sob a intensa e arrebatadora paixão por Isabella Boschetti.

A atmosfera impudica daquela sala era tão explícita que, quando os Gonzaga já não mais governavam Mântua e a cidade estava sob dominação austríaca, uma reforma do Palazzo Te conduzida pelo arquiteto Paolo Pozzo (1741-1803) substituiu os pisos de alguns ambientes da edificação nos anos de 1784 e 1785 e, desde então, o pavimento da *Camera di Amore e Psiche* é composto por mosaicos em estilo veneziano conformando doze labirintos octogonais.<sup>79</sup> Embora improvável, não se pode descartar a possibilidade de o piso preexistente definido no canteiro de obras de Giulio Romano já tivesse os mesmos labirintos como motivo. Entretanto, é mais plausível que, a partir dos significados da iconografia daquele espaço, o *settecentesco* Pozzo tenha decidido pelo arquétipo gráfico que corresponderia à conotação amorosa erótica dos afrescos: eram, portanto, *labirintos do amor*.

Seja por decisão de Romano ou Pozzo, a associação direta entre a cena de Pasífae no afresco e os labirintos do chão está numa passagem do livro VI da *Eneida*: “ergue-se, sobre o mar, a terra de Creta: ali está o cru amor do touro, o conúbio furtivo de Pasífae, sua prole de sangue misturado, o filho biforme, o Minotauro, monumento de uma paixão nefanda; ali se vê o labirinto com suas dificuldades e seus inextricáveis meandros.”<sup>80</sup> O autor Virgílio nascera nos arredores de Mântua em 70 a.C. e foi particularmente celebrado naquela cidade durante a dinastia dos Gonzaga. O autor clássico tornou-se modelo para a cultura mantovana: seus escritos eram tratados como fontes de argumentos de autoridade. Por isso, a correlação intermediada pela passagem em *Eneida* alicerça a hipótese de Paolo Carpeggiani:

a partir de agora será possível afirmar que os labirintos *gonzagheschi*, particularmente os primeiros casos, encontram a sua gênese no contexto daquele fenômeno complexo e

---

<sup>75</sup> Afresco *Giove e Olimpiade* [Júpiter e Olímpia], de Giulio Romano e execução atribuída a Benedetto Pagni, na *Camera di Amore e Psique* no Palazzo Te. Disponível em: <https://www.lombardiabenculturali.it/opere-arte/schede/M0210-00302/>. Acesso em 10 de março de 2023.

<sup>76</sup> Afresco *Bagno di Venere e Marte* [Banho de Vênus e Marte], de Giulio Romano e execução atribuída a Rinaldo Mantovano, na *Camera di Amore e Psique* no Palazzo Te. Disponível em: <https://www.lombardiabenculturali.it/opere-arte/schede/M0210-00299/>. Acesso em 10 de março de 2023.

<sup>77</sup> Afresco *Marte insegue Adone* [Marte persegue Adonis], de Giulio Romano e execução atribuída a Rinaldo Mantovano, Benedetto Pagni e Fermo Ghisoni, na *Camera di Amore e Psique* no Palazzo Te. Disponível em: <https://www.lombardiabenculturali.it/opere-arte/schede/M0210-00301/>. Acesso em 10 de março de 2023.

<sup>78</sup> Afresco *Pasífae*, de Giulio Romano e execução atribuída a Benedetto Pagni, na *Camera di Amore e Psique* no Palazzo Te. Disponível em: <https://www.lombardiabenculturali.it/opere-arte/schede/M0210-00304/>. Acesso em 10 de março de 2023.

<sup>79</sup> KERN, Hermann. Op.cit. pp.196,197. E a catalogação do pavimento de Paolo Pozzo para a *Camera di Amore e Psique* na lista de bens culturais da região da Lombardia está disponível em:

<https://www.lombardiabenculturali.it/opere-arte/schede/M0210-00314/>. Acesso em 10 de março de 2023.

<sup>80</sup> VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1974]. p.166.

conotativo do Renascimento, que se individua como a *redescoberta do antigo*: um fenômeno no qual Mântua se encontrava na vanguarda no campo figurativo, em coincidência com a pesquisa histórico-filológica de Andrea Mantegna. Não será através dessa trajetória ‘mantegnesca’, todavia, que se aproximará à recuperação do labirinto. A via é outra, a se procurar diretamente nas fontes literárias da antiguidade e, em particular, em Mântua, na redescoberta humanista do *genius loci*, Virgílio, o supremo poeta latino nascido e nutrido nas margens do rio Mincio.<sup>81</sup>

O labirinto torna-se, então, um dos símbolos da “redescoberta do antigo” por renascentistas, especialmente nessa “renascença mantovana”. Há um aspecto não explicitamente dito por qualquer autor ou figura pública da Idade Moderna, porém absolutamente fundamental para esta tese: os desenhos do caderno de van Heemskerck, os afrescos e o pavimento da *Camera di Amore e Psiche*, em conjunto, são emblemáticos da mudança do sentido cultural do labirinto que se evidencia em Mântua, pois é nesta cidade que esse arquétipo se liberta da carga católica e adquire um sentido puramente secular.<sup>82</sup>

Mais uma vez, a análise de Carpeggiani consolida a correlação entre a motivação de Federico II Gonzaga para a construção do Palazzo Te e a função que o labirinto lá adquire: “o labirinto, em relação com a destinação privada da residência suburbana, qualifica-se como elemento de caráter lúdico, lugar destinado a um jogo cortesão que deliberadamente derruba (como é sua casualidade da escolha sugestiva) um dos pilares conceituais da cultura humanista: a certeza, objetiva e racional, da *virtù che vince la fortuna* [virtude que vence a sorte].”<sup>83</sup>

Esse labirinto como lugar para brincadeiras de adultos foi indubitavelmente realizado no século seguinte, do lado de fora das muralhas de Mântua, pouco ao sul do Palazzo Te. O engenheiro e cartógrafo mantovano Gabriele Bertazzolo (1570-1626) foi o responsável por esse grande jardim-labirinto, datado em 1607 e executado por ordem do duque Vincenzo I Gonzaga (1562-1612).<sup>84</sup> O testemunho gráfico dessa estrutura paisagística encontra-se no mapa intitulado *VRBIS MANTVAE DESCRIPTIO*, feito pelo próprio Bertazzolo em 1628.<sup>85</sup> No texto que acompanha o desenho cartográfico, confirma-se o duque que encomendou o labirinto e lê-se a seguinte descrição: “tão grandioso é que, para encontrar o núcleo, são mais de duas milhas de vias, isto quando não se erra o caminho, porque pode ser muito mais. Suas vias, enfeitadas por árvores espessas e duplicadas, são aptas a cavalos e carruagens, que transitam muito bem, ao longo do dia, protegidos do sol.”

Visto em planta, esse labirinto tem um perímetro quadrado em cujo interior se encontram recintos de formatos circulares e ovais entremeados por corredores retos. Logo, trata-se de um peculiar diagrama com uma composição de formas heterogêneas, tal como a estrutura labiríntica desenhada para o pátio central do Palazzo Te. Esses dois casos são absolutamente incomuns entre os tantos concebidos do Quinhentos ao Setecentos, visto que labirintos costumavam possuir uma única matriz formal – quase sempre um círculo ou um quadrado – que se repetia paralelamente de modo a formar corredores.

No labirinto gravado no mapa de Bertazzolo, constata-se outra curiosidade: nenhuma via interna permite a chegada ao centro dessa estrutura verde. Para a

<sup>81</sup> CARPEGGIANI, Paolo. *Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. p.55.

<sup>82</sup> KERN, Hermann. *Op.cit.* p.195.

<sup>83</sup> CARPEGGIANI, Paolo. *Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. p.63.

<sup>84</sup> *Ibidem.* p.65.

<sup>85</sup> BERTAZZOLO, Gabriele. *Urbis mantuae descriptio*. Mântua, 1628. 1 mapa. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/urbis-mantuae-descriptio-gabriele-bertazzolo/2gG7N3ShrA3K-Q>. Acesso em 10 de março de 2023.

posteridade ficou a dúvida: trata-se de um erro de desenho ou de um labirinto cujo núcleo – isto é, a meta – era inalcançável?

Mântua proporciona outro labirinto que merece ser detidamente examinado. Trata-se do teto da chamada *Stanza del Labirinto* [Quarto do Labirinto], no Palazzo Ducale.<sup>86</sup> Como em tantos casos, sua autoria é incerta. O responsável pela reforma da ala foi o arquiteto Antonio Maria Viani (ca.1550-ca.1635), em uma obra encomendada pelo duque Vincenzo I Gonzaga e iniciada em 1595. Entretanto, muitos dos ornamentos de madeira pintados e dourados que decoram os quartos do apartamento ducal foram trazidos do Palazzo di San Sebastiano [Palácio de São Sebastião], também em Mântua, cuja construção ocorreu de 1506 a 1508 – embora seja necessário fazer uma ressalva com relação à decoração dos interiores, que pode ter sido enriquecida progressivamente até 1519, ano da morte do marquês Francesco II Gonzaga (1466-1519), que tinha aquela construção como sua moradia favorita. Em outras palavras, o forro com labirinto pode ser obra de Antonio Maria Viani – hipótese defendida por Paolo Carpeggiani, com a alegação de que a feitura do teto não poderia ser anterior a 1601, devido a uma inscrição nele contida<sup>87</sup> – ou ser proveniente do Palazzo di San Sebastiano, sendo posteriormente transportado ao Palazzo Ducale por Viani, o que antecipa sua datação para as duas primeiras décadas do *Cinquecento* e mantém sua autoria desconhecida, podendo ter sido concebido por algum dos arquitetos envolvidos naquela obra, como Gerolamo Arcari e Bernadino Ghisolfo, ou executado até por um dos pintores implicados na mesma construção, como o já mencionado Lorenzo Leonbruno, ou Carlo del Mantegna e Lorenzo Costa – tal suposição foi defendida pelo historiador Renato Berzaghi<sup>88</sup> e atualmente é aceita pela própria administração do Palazzo Ducale conjuntamente com o setor de bens culturais da região italiana da Lombardia.<sup>89</sup>

O forro de madeira de cobertura do Quarto do Labirinto não segue uma padronagem ou uma modulação própria à lógica dos caixotões. As linhas do labirinto são pintadas em dourado sobre um fundo azul escuro. Atentando-se ao formato interno do labirinto do teto do Palazzo Ducale, nota-se que ele é praticamente idêntico à ilustração feita por Sebastiano Serlio (1475-1554) na metade superior da página 199 do livro IV do tratado *I Sette libri dell'architettura* [Os sete livros de arquitetura], publicado em 1537. Ambos têm seis retângulos como matriz formal disposta proporcional e crescentemente, conformando caminhos de espessura uniforme, que coincidem até nos trechos de ligação entre as linhas paralelas.

Retorno às duas possibilidades de datação do labirinto do teto mantovano. Caso tenha sido feito no Palazzo Ducale no começo do século 17, certamente o arquiteto Antonio Maria Viani usou o tratado de Serlio como modelo para seu forro áureo e cerúleo. Caso aquele labirinto seja do começo do século 16, então abre-se a possibilidade de que Sebastiano Serlio tenha-o visto ainda no Palazzo di San Sebastiano na década de 30 do Quinhentos, período em que alguns dos perfis biográficos<sup>90</sup> sobre o tratadista apontam indícios de que ele teria visitado Mântua, sendo ciceroneado pelo arquiteto Battista Covo (ca.1486-1546), que administrava a

---

<sup>86</sup> Sendo mais específico a respeito do posicionamento da *Stanza del Labirinto* no interior do colossal complexo de edificações palacianas, o aposento fica no apartamento ducal dentro do prédio conhecido como *Domus Nova*.

<sup>87</sup> CARPEGGIANI, Paolo. *Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. p.63.

<sup>88</sup> BERZAGHI, Renato. *Il Palazzo Ducale di Mantova*. Milão: Electa, 2003. pp.246-248.

<sup>89</sup> A catalogação do teto da *Stanza del Labirinto* no Palazzo Ducale consta na lista de bens culturais da região da Lombardia disponível em: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/MN020-00095/>. Acesso em 10 de março de 2023.

<sup>90</sup> SEBASTIANO Serlio. In: BELTRAMINI, Maria. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 92. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 2018. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-serlio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-serlio_%28Dizionario-Biografico%29/) (Dizionario-Biografico). Acesso em 10 de março de 2023.

manutenção e as obras dos edifícios dos Gonzaga. Portanto, fica a dúvida se o teto do Quarto do Labirinto, atualmente no Palazzo Ducale, foi a fonte para Serlio desenhar tal arquétipo em seu *I Sette libri dell'architettura* ou se esse tratado foi o modelo para a execução do forro labiríntico.

O que não estava presente no labirinto de Serlio são as inscrições contidas no teto mantuano. No centro, lê-se DEDALEE INDUSTRIE ET THESEIE VIRTUTIS, que pode ser traduzido como “o engenho de Dédalo e a virtude de Teseu” ou “a diligência de Dédalo e a virilidade de Teseu”, que se comprovaram no interior do labirinto de Creta. Na faixa perimetral, inscreveu-se DUM SUB ARC CANISIA / CONTRA TURCAS PUGN. VINC GONZ MANT III / ET MONT FERR II DUX, que faz referência ao episódio no qual o duque Vincenzo Gonzaga foi denominado tenente geral de tropas católicas pelo papa Clemente VIII (1536-1605). Sua missão era uma batalha contra os turcos em Canisia (atualmente a cidade húngara de Nagykanizsa), que transcorreu de setembro a novembro de 1601. No entanto, o comando era compartilhado com o florentino Don Giovanni de' Medici (1567-1621): as desavenças entre este e o líder mantuano eram tamanhas, que as tropas cristãs demonstraram ser incapazes de organizar-se para vencer a resistência turca, o que levou o duque de Mântua a abandonar essas fileiras militares. O historiador Paolo Carpeggiani conta a história relativa a essa inscrição como comprobatória da datação daquele teto do Palazzo Ducale;<sup>91</sup> no entanto, como se trata de uma cinta no perímetro do labirinto, é possível que ela tenha sido acrescida muitas décadas após a feitura do dedáleo desenho.

Os meandros do labirinto são ocupados pelo *motto* FORSE CHE SI FORSE CHE NO [talvez sim, talvez não], escrito repetida e sequencialmente.<sup>92</sup> A sentença é proveniente de uma canção do gênero musical chamado *frottola*, composto por letras laicas cantadas frequentemente por três ou quatro vozes acompanhadas por um alaúde. Tal estilo musical disseminou-se pelas casas reais do norte da Península Itálica nas últimas décadas do *Quattrocento* até os anos 30 do século seguinte. A partir de 1495, a corte dos Gonzaga teve em suas recepções a presença frequente de Marchetto Cara (ca.1470-ca.1525), um dos mais célebres autores da *frottola*. Boa parte de sua produção<sup>93</sup> foi registrada em um compêndio intitulado *Frottole*, constituído por onze volumes com centenas de canções de diferentes autores, publicado nas cidades de Veneza e Fossombrone de 1504 a 1514 pelo tipógrafo Ottaviano Petrucci (1466-1539), o primeiro editor de publicações com partituras musicais de que se tem registro.<sup>94</sup> A 33ª composição do terceiro número de *Frottole* (Veneza, 1505) tem como título *Forsi che si forsi che no*<sup>95</sup> e autoria de Marchetto Cara.

Em italiano arcaico, a letra trata das incertezas do estar no mundo, como se explicita no verso “Questo mondo falso errante” [Este mundo falso e errante]. Em determinado momento, a anáfora “talvez sim, talvez não” é interrompida com uma expressão de desejo “que o mundo não seja assim” – no original, “Forsi che sì, non sia el mondo ognhor cossì / Forsi che sì forsi che no”. Uma curiosa franqueza do autor ocorre quando ele assume a possível incompreensão da própria mensagem da canção pelo ouvinte: “Talvez aquele que ouve não entenda / Essas várias digressões minhas que outros costumam repetir” – “Forse chi ode non intende / Questo vario mio disgresso che tal spesso altrui riprende”. Quando aborda o amor, o compositor alerta

<sup>91</sup> CARPEGGIANI, Paolo. Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. *Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. p.63.

<sup>92</sup> A título de curiosidade, vale mencionar que esse teto do Palazzo Ducale também é a fonte do título do romance *Forse che sì forse che non*, de Gabriele D'Annunzio, de 1910.

<sup>93</sup> Precisamente, 65 composições das 118 músicas reconhecidas como de autoria de Marchetto Cara.

<sup>94</sup> MARCO Cara. In: CASELLATO, Cesare. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 19. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 1976. Disponível em:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-cara\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-cara_(Dizionario-Biografico)/). Acesso em 14 de março de 2023.

<sup>95</sup> PETRUCCI, Ottaviano (Org.). *Frottole libro tercio*. Veneza: 1505. Mais informações estão disponíveis em: [https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Frottole\\_libro\\_3\\_\(Ottaviano\\_Petrucci\)](https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Frottole_libro_3_(Ottaviano_Petrucci)). Acesso em 14 de março de 2023.



Ampliação do canto superior esquerdo do mapa VRBIS MANTVAE DESCRIPTIO, no qual se destaca o labirinto e o texto descritivo do cartógrafo e engenheiro Gabriele Bertazzolo.

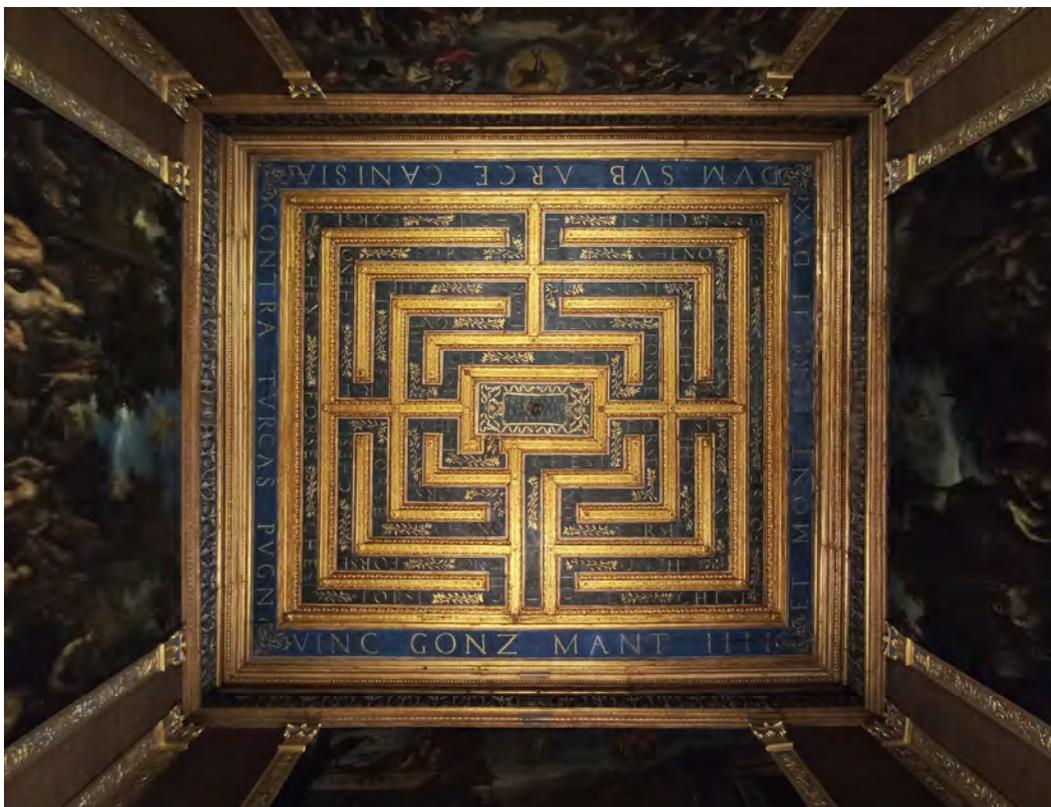


**Gabriele Bertazzolo**

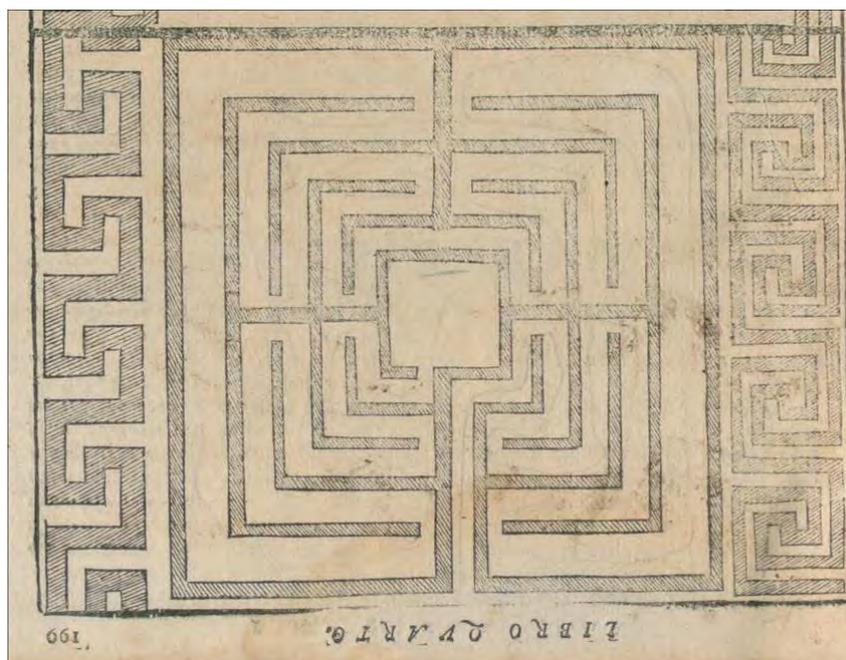
VRBIS MANTVAE DESCRIPTIO

1628

Biblioteca Teresiana, Mântua (disponibilizado digitalmente pela plataforma Google Arts & Culture)



Teto de madeira pintado em azul com douramento da *Stanza del Labirinto* [Quarto do Labirinto] no Palazzo Ducale, em Mântua. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.



Labirinto contido na página 199 do livro IV do tratado *I sette libri dell'architettura* [Os sete livros de arquitetura], de Sebastiano Serlio, publicado originalmente em 1537.

M. C.

Forſi che ſi forſi che no El tacet non no po Forſi che ſi No fa el mondo ogithor coſi Forſi che ſi  
 ſi che no El tacet non no po Forſi che ſi Non fa el mondo ogithor coſi

**Tenor**  
 Forſi che ſi forſi che no Forſi che no  
 Forſi che no

**Soprano**  
 Forſi che no Forſi che no  
 Forſi che no

**Basso**  
 Forſi che no  
 Forſi che no

EE 11

Seconda parte

Forſi che ode ab intrade Q uello tanto mio diſpetto Che ſi forſi altri ſpende Che non pensa de ſi forſi A cuſtodi  
 Hoſe e ſolito De quaſta ſeſa che a me Forſi che ſi forſi che no El tacet non no po Forſi che ſi No fa ſi  
 ſi forſi che

**Tenor**  
 Forſi che

Q uello mondo forſi oramai Forſi che no Vj carnon ſe de colton  
 ſe oramai e conſolato Forſi che Che dal mondo hanno el meſto Forſi che  
 Forſi che Forſi che Che non ſeſa in ſeſo  
 Dato ſeſo non veduto Forſi che Forſi che Forſi che  
 Poi ſi forſi la ſeſa ſeſo Forſi che Forſi che Forſi che  
 Che no ſi non ſeſa no

**Soprano**  
 Forſi che no  
 Forſi che no Forſi che no

**Basso**  
 Forſi che no

EE 12

Partitura de *Forsi che si forsi che no*, de Marchetto Cara, publicada em *Frottole libro tercio*, organizado pelo tipógrafo Ottaviano Petrucci, em Veneza, em 1505.

sobre aquilo que se ignora e não se vê – “Dalo ignaro non veduto”. Para Marchetto Cara, a hesitação perante o mundo e a oscilação da consciência associam-se ao lado desconhecido inerente ao sentimento de amar. Quando os dilemas expressos nos versos da *frottola* são convertidos em embaraçoso percurso de uma estrutura semelhante àquela feita por Dédalo, é admissível considerar o desenho daquele teto mantovano como autêntico *labirinto do amor*.<sup>96</sup>

Há um outro exemplo de labirinto em Mântua, porém de relevância bem menor. É um pequeno afresco intitulado *Teseo e Arianna* [Teseu e Ariadne], que fica em um requadro no canto do teto de um dos quartos do chamado “Apartamento das Metamorfozes”, também no Palazzo Ducale. A cena em específico e demais ilustrações nas paredes e teto do recinto são inspiradas em passagens do livro de Ovídio. Em primeiro plano na pintura, destacam-se Teseu – trajado tal como um cavaleiro do Seiscentos – conversando com Ariadne, que cobre o cabelo com um tecido cujo tamanho remete ao comprimento de seu notório fio. Ao fundo, observa-se um labirinto circular de sebes, em cujo centro ocorre a batalha entre Teseu e o Minotauro – retratado como um centauro com o quadrúpede corpo de touro e cabeça de homem. Não há mais nada de significativo ali, pois não carrega acepções veladas. Trata-se tão somente de ilustração do mito grego.<sup>97</sup> O afresco é atribuído a Bernardino Malpizzi (ca.1553-1623).<sup>98</sup> Acredita-se que tenha sido feito na segunda década do século 17. Portanto, é praticamente certo que seja o último dos labirintos dos séculos de domínio dos Gonzaga em Mântua: um ramo familiar, uma cidade e um período histórico que estiveram no âmago da transformação de sentidos desse arquétipo.

Na seara da pura representação visual do mito do labirinto de Creta, há a pintura intitulada *Teseu e o Minotauro*, de autor anônimo que para fins historiográficos é identificado como Maestro dei Cassoni Campana (ou Maestro di Tavarnelle) – o quadro já chegou a ser atribuído a Piero di Cosimo e Bartolomeo di Giovanni.<sup>99</sup> A data estipulada para a tela permanece entre os anos de 1510 e 1515. No campo pictórico, alguns personagens mitológicos são retratados mais de uma vez. O mais presente é Teseu. Ele não mais se encontra na nau ateniense que aportou em Creta: no convés da caravela, observam-se prisioneiros amontoados e amedrontados; no casco do navio estão fixados sete brasões, inclusive um muito semelhante ao que identificava os Medici, composto pelas seis *palle* [bolas] vermelhas e uma esfera azul sobre o fundo dourado. Em primeiro plano no centro da tela, vê-se Teseu desembarcando na ilha, portando uma armadura de metal própria de um cavaleiro medieval. O herói ateniense também é visto por trás da embarcação em uma via à beira mar: lá ele aparece galanteando Ariadne e Fedra, as duas filhas do rei Minos. Os mesmos três personagens são retratados também no momento em que a princesa entrega o novelo para o seu amado orientar-se no interior do labirinto. Ao fundo à direita, constatamos o Minotauro pintado fora da estrutura arquitetada por Dédalo em duas ocasiões: na primeira, ele está caçando humanos; na segunda, ele é enlaçado e capturado por um grupo de soldados; em ambas, o híbrido ser é, de novo, ilustrado como um centauro. O labirinto circular de paredes de alvenaria é representado em perspectiva, mas o pintor não se esforçou para buscar verossimilhança – os curvos corredores não são demonstrados com larguras realistas para a passagem dos personagens retratados.

---

<sup>96</sup> Tal conclusão a respeito do significado do labirinto do teto do Palazzo Ducale e a apropriação dos versos da *frottola* do início do *Cinquecento* fundamentam a minha concordância com a hipótese de tal forro ser proveniente do Palazzo di San Sebastiano.

<sup>97</sup> CARPEGIANI, Paolo. Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. *Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. p.65.

<sup>98</sup> A atribuição do afresco *Teseo e Arianna* a Bernardino Malpizzi pode ser conferida no site com o *Catalogo generale dei Beni Culturali do Ministero della Cultura* do governo italiano. Disponível em: [https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0303267714-1\\_2](https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0303267714-1_2). Acesso em 14 de março de 2023.

<sup>99</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.181.

No centro do labirinto ocorre a ação capital: Teseu golpeia o Minotauro. Enquanto isso, junto à entrada da dedálea edificação, as irmãs Ariadne e Fedra aguardam o resultado da batalha. Próximo a elas, um detalhe quase imperceptível é digno de nota: um fio está amarrado junto à parede de acesso ao circuito de curvos meandros. Após sua vitória, Teseu reaparece de mãos dadas com as duas donzelas em direção ao navio que zarparia de volta a Atenas, com uma parada na ilha de Naxos.

A caracterização do quadro não se assemelha com a indumentária e a arquitetura da Grécia Antiga – nada leva a crer que o artista tivera esse objetivo. Os vestidos das princesas não se distinguem tanto dos utilizados nas residências dos Medici – e nada se aproximam das roupas que se imaginam para a corte minoica. Os edifícios e a hipotética cidadela cretense mais se parecem esteticamente a uma urbe florentina com elementos construtivos quatrocentistas e torres ainda medievalescas. A pintura do dito *Maestro dei Cassoni Campana* era a tradução de uma narrativa antiga e pagã para a sua época absolutamente católica: nesta operação, apropriou-se de elementos visuais de seu contexto e conjuntura a fim de que o mito se tornasse, em alguma medida, familiar aos seus contemporâneos.

Outra representação do labirinto cretense no Quinhentos vem do território que atualmente entendemos por Alemanha. Sem indícios de sua autoria, é uma das mais complexas plantas labirínticas já traçadas, por mesclar corredores lineares e curvos.<sup>100</sup> Hermann Kern levantou a hipótese de que se tratasse, inicialmente, de um projeto de labirinto composto por sebes, mas a falta de outros documentos a respeito impede conclusões. O que se constata ao certo é seu policentrismo: afinal, há cinco recintos circulares contemplados com cenas figurativas, sendo um deles o núcleo central. Neste é possível entrever o duelo entre Teseu – vestido de cavaleiro medieval – e o Minotauro – retratado integralmente como um touro, porém bípede. Atrás da contenda, ocorre um festivo banquete servido em duas mesas embaixo de um par de árvores. À esquerda, nesse círculo central do labirinto, há uma fonte d'água, dois músicos – um tocando flauta e o outro batendo o tambor – e três jovens entretidos em um jogo de tabuleiro. À direita do mesmo miolo, um homem segura uma bola em direção a pinos numa brincadeira análoga ao boliche ou bocha. Não deixa de ser peculiar que um episódio mítico tenha sido apresentado em meio a ações de lazer mundano. Muito mais inesperado é o que se enxerga no círculo à esquerda e acima do labirinto: todos esses núcleos secundários apresentam cenas da passagem de pessoas em meio a arbustos e outros elementos vegetais, como se representassem o tortuoso caminho interno até a chegada ao cerne, porém, nesse recinto à noroeste se encontra uma pessoa de costas, agachada e defecando.

Abaixo desse labirinto desenhado no século 16, há uma *silva*, que é uma forma hispânica de poesia composta por versos hendecassílabos e heptassílabos. Está escrita em latim após o título *AD SPECTA TOREM SYLVA* e a indicação da autoria ao poeta germânico Johannes Sapidus (1490-1561). O labirinto de Creta é nesse poema mencionado como *GLORIA DAEDALIAE*, isto é, como uma das grandes maravilhas deste mundo. Ao lado da *silva*, há outro texto, porém em alemão, anônimo e composto por descrições de Creta, Minos, Dédalo, Minotauro e Teseu.<sup>101</sup>

Na virada da primeira para a segunda década do século 16, um pintor de parcos registros biográficos comumente identificado como Bartolomeo Veneto fez o enigmático quadro *Ritratto di Gentiluomo* [Retrato de um cavalheiro]. A identidade do homem retratado perdeu-se com o passar dos séculos, contudo, a quantidade de pistas encontradas na pintura atrai historiadores da arte ao desafio de desvendar o mistério há tempos. Trata-se de um retrato de meio corpo de um jovem nobre de olhos

---

<sup>100</sup> Uma das poucas cópias restantes desse labirinto alemão anônimo do século 16 encontra-se conservada no British Museum, em Londres, sob o código 1860,0414.246. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1860-0414-246](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1860-0414-246). Acesso em 18 de março de 2023.

<sup>101</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.182.

castanhos e longos cabelos. O elemento visual mais atrativo na tela está sobre o tórax do homem: sua vestimenta contém um labirinto planar de, pelo menos, onze círculos concêntricos.

Antes de aprofundar a análise dos possíveis sentidos desse labirinto em específico, vale descrever os demais itens do campo pictórico. A padronagem do tecido da sobrecasaca do cavaleiro é composta por nós, cuja significação é correlata à do caractere do infinito –  $\infty$ . As lapelas dessa sobreveste são de pele de lince em cor clara com manchas escuras. Com a mão direita, o distinto jovem segura a empunhadura de uma espada, enquanto a palma esquerda repousa sobre o guarda-mão do mesmo florete, estando o respectivo dedo indicador apontado para baixo. Seu chapéu é preto, modulado com faixas de seda ou cetim carmim, tendo bordados com silhuetas de folhas espinhosas entre as rubras tiras. Cinco penas brancas ornaram o chapéu no trecho em que está afixado um broche esmaltado, o qual retrata uma caravela quebrada com um homem a bordo afundando na água, que, embora seja uma paisagem marítima, também é circundada por verdes árvores.<sup>102</sup> Por trás do cavaleiro, há uma cortina fechada cor bordô, abrindo-se à direita para uma paisagem campestre: avistam-se uma torre sobre a montanha, um pequeno burgo, uma ponte sobre o rio, o qual também tem uma casinhola às suas margens; porém, a figura mais peculiar ali é um centauro com as patas submersas na água, vestido com uma túnica e levantando uma clava.

Retorno ao desenho do labirinto gravado na roupa do nobre retratado. Junto à entrada da estrutura circular, observa-se uma pinha. No topo desse fruto, paira uma espécie de auréola composta por sete esferas, seis delas semelhantes a pérolas e uma dourada – o que, entre a cifrada simbologia contida nesse quadro, pode remeter aos elementos do brasão dos florentinos Medici. Com tais informações, há pesquisadores que depreenderam a identidade do jovem do quadro como o aristocrata francês François de Laval, outros defendem que seja um membro da fidalga família Beccaria de Pavia, porém essas inferências não são definitivas – logo, plenamente questionáveis.<sup>103</sup> Hermann Kern levantou uma interessante hipótese na qual supõe que Bartolomeo Veneto tenha tido contato com a publicação intitulada *Graphia aureae urbis Romae*, de 1030 – uma apócrifa crônica sobre a cidade de Roma, que usufruía de uma considerável reputação no início do *Cinquecento* italiano. Esse texto descreve uma solene recepção feita na Cidade Eterna ao Imperador Bizantino: estaria ele portando uma imponente indumentária rosa com um labirinto bordado em fios de ouro com pérolas, além de um Minotauro de esmeralda em seu núcleo, o que representaria a dificuldade de alcançar e descobrir as verdadeiras intenções de um governante.<sup>104</sup> Mesmo que a suposição de Kern não seja verídica, o labirinto no *Ritratto di Gentiluomo* é muito possivelmente indicativo de que os planos pessoais daquele incógnito moço seriam mantidos em segredo em seu peito. Portanto, o labirinto, aqui, simboliza o sigilo.

No início do *Cinquecento*, os labirintos de sebes difundem-se pelos jardins europeus. Consta em documentos que a duquesa francesa Luísa de Saboia (1476-1531) tinha um “Dédalus” em seu parque pessoal em 1513, que viria a se tornar exemplo para outros labirintos verdes na França.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Alguns autores, como Hermann Kern, que comentam o quadro fazem referência a um *motto* – “Esperance me guide”, em português, “Esperança me guia” – que supostamente existiria na fita branca retratada no emblema. No entanto, a ampliação do trecho proporcionada pelo The Fitzwilliam Museum, museu que conserva a obra, demonstra a inexistência de qualquer inscrição. Disponível em: <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/image/media-217541>. Acesso em 15 de março de 2023.

<sup>103</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.203.

<sup>104</sup> Ibidem. pp. 203, 220.

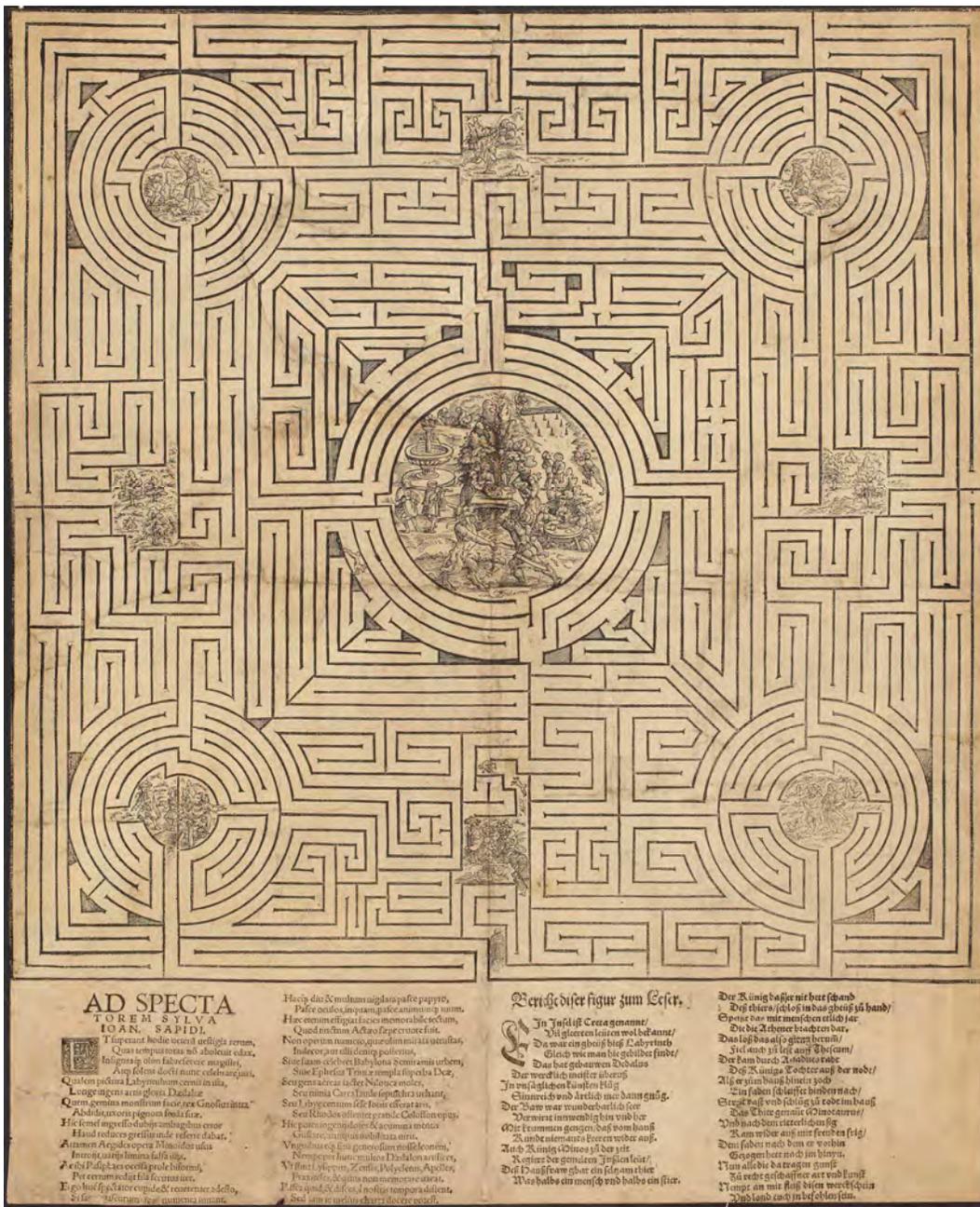
<sup>105</sup> DE LAUNAY, Robert. Les fallacieux détours du labyrinthe (Suite). *Revue Archéologique*. Série 5, T. 4. Paris: Presses Universitaires de France, jul.-dez. 1916. pp.125-126.



**Maestro dei Cassoni Campana**  
*Teseu e o Minotauro*  
ca.1510-1515  
Musée du Petit Palais, Avignon, França



**Bartolomeo Veneto**  
*Retrato de um cavalheiro (Ritratto di Gentiluomo)*  
ca.1510  
The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inglaterra



Planta anônima de ca.1550 com labirinto policêntrico composto por caminhos lineares e curvos. Contém diversas referências ao mito grego. Embora seja originalmente germânica, uma das poucas cópias remanescentes é conservada no British Museum.

Na Espanha, há registros de mais de um labirinto nos Alcáceres Reais de Sevilha. Um grande labirinto de cercas vivas e repleto de becos sem saída foi plantado por volta de 1540,<sup>106</sup> ano em que o monarca ocupante desse monumental complexo de palácios e jardins era Carlos V, Sacro Imperador Romano-Germânico e então viúvo de Isabel de Portugal. Esse jardim foi desfeito em 1910, permanecendo somente a sua fonte central, que representa o Monte Parnaso, decorado com alegorias mitológicas como o deus Apolo rodeado por nove musas – com um projeto paisagístico do século 20, o local é atualmente conhecido como *Jardín de la Cruz*. No entanto, existiu no passado um *Jardín del Laberinto*, que ficava em um outro ponto dos Alcáceres Reais. A construção desse jardim é descrita em pareceres de 1573 a 1576 redigidos pelos responsáveis pela manutenção e obras de ampliação do conjunto palaciano.<sup>107</sup> Era diminuto: praticamente um quintal particular do quarto privativo do Rei. Foi cercado com laranjeiras, tinha fontes d'água e o labirinto em si estava no traçado do pavimento, feito em pedra e ladrilhos cerâmicos. Em 1599, esse piso foi refeito e uma galeria de arcos sobre colunas dóricas foi erguida numa lateral daquele pátio, o qual, desde então, recebe o nome *Jardín de Troya*.<sup>108</sup> O atual labirinto verde de Sevilha é recente: seu projeto foi feito em 1914 para substituir aquele que desaparecera anos antes.

A índole amorosa que os labirintos adquirem não anula a presença do aspecto religioso. Naquele momento histórico desta genealogia de estruturas labirínticas, o lado afetivo e o lado cristão operam como duas faces de uma mesma moeda. Isto fica particularmente explícito no livro *Duo Labirynthi de mundano et divino amore...* [Dois Labirintos: dos Amores Mundano e Divino], escrito pelo franciscano Matteo Selvaggio (ca.1490-ca.1542), impresso em Veneza, em 1542.<sup>109</sup> Três xilogravuras da publicação merecem destaque.

O primeiro desenho está sob o título LABIRYNTHUS MUNDANI AMORIS [labirinto do amor mundano]. Ao centro, há um labirinto quadrado composto por seis quadriláteros de lados iguais e dimensões gerais proporcionalmente decrescentes de fora para dentro. Seu percurso interno é unidirecional, sem bívios, portanto, invariavelmente encaminhará ao centro da estrutura dedálea. Abaixo, há um homem, identificado como PLVTO REX INFERNI [Plutão, o rei do inferno], ardendo em meio às chamas, que se deduz serem provenientes do magma vulcânico do MONS AETNAE [Monte Etna]. Da mão esquerda de Plutão parte uma faixa em direção à entrada do labirinto e nela se lê PORTA PRIMA [primeira porta]. Também próximo ao acesso ao tortuoso caminho, uma outra fita branca contém a inscrição AMOR PROPRIVS [amor próprio]. Nas labaredas, enxerga-se outra tira com as seguintes palavras: ARDET CONCVPISCENTIA [luxúria queimando]. Acima do labirinto, dois anjos seguram uma faixa maior contendo o salmo 60:4, DEDISTI METVENTIBVS TE SIGNIFICATIONE VT FVGIAT AFATIE ARCVS [Deste um estandarte aos que te temem, para o qual possam fugir de diante do arco].<sup>110</sup>

A segunda xilogravura do livro de Matteo Selvaggio tem o título LABIRYNTHUS DIVINI AMORIS [labirinto do amor divino]. Nela vemos um labirinto constituído por doze círculos concêntricos. Em seu núcleo, constata-se a escrita VSQVE AD CONTEMPTVM SVI<sup>111</sup>

<sup>106</sup> SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Florença: Vallecchi Editore, 1967. p. 302. MATTHEWS, W.M. *Mazes & Labyrinths: their history & development*. Nova York: Dover, 1970. pp. 125-126. KERN, Hermann. Op.cit. p.263.

<sup>107</sup> ROBADOR, María Dolores. *Restauracion 2: Patios y Jardines La Galera, Troya y Danza. Apuntes del Alcázar de Sevilla*. n.8. Sevilha: Patronato del Real Alcázar y de la Casa Consistorial, mai. 2007. Disponível em: <http://www.alcazarsevilla.org/wp-content/pdfs/APUNTES/apuntes8/2007restauracionb/restauracionb3.html>. Acesso em 16 de março de 2023.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> SELVAGGIO, Matteo. *Duo labirynthi de mundano et diuino amore cum suis exordijs, differentijs, & fructibus : ex dictis & floribus sanctoru[m] ingeniose collecti : cu[m] suis semitis rite ordinatis usq[ue] ad centrales terminos uel i[n]ferni uel felicitatis etern[a]e : pro utilitate & consolatione ge[n]tium : cu[m] meditatione super cursum passionis Christi nec no[n] & doctrina salutifera animae*. Veneza: 1542.

<sup>110</sup> Outra tradução para o mesmo salmo é: “Deste um estandarte aos que te temem, para o arvorearem no alto pela causa da verdade.”

<sup>111</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p. 208.

[em autodesprezo, em autossacrifício], isto é, o martírio e a penitência de uma pessoa para alcançar o amor de Deus. No extremo inferior dessa estrutura circular está posicionada a entrada, que tem próxima a ela duas faixas, nas quais se lê: PORTA PRIMA [primeira porta] e AMOR DEI [amor de Deus]. O ambiente abaixo desse labirinto é celestial: à esquerda, observa-se um anjo com uma auréola de estrelas segurando a fita com a inscrição AGITE DIES LAETITIAE ET CONFITEMINI ILLI<sup>112</sup> [tenha dias de alegria e confiai Nele]; à direita, uma terna moça pega com sua mão esquerda uma tira com uma parte do salmo 30:24, DILIGITE DOMINUM OMNES ELECTI EIUS [adorai o Senhor, vós que sois seus santos]; tanto a figura angelical quanto a mulher estão sentadas sobre nuvens. Essa representação é mais próxima aos *Caminhos de Jerusalém* da Idade Média do que aos labirintos coetâneos.

A terceira imagem em destaque da publicação é a crucificação de Cristo, acompanhada da frase APOTHECA DIUINI AMORIS [repositório do amor divino]. Nas duas primeiras xilogravuras, há uma série de oposições: o céu contra o inferno, a leveza das nuvens em contraste à degradação das chamas, o “amor de Deus” em oposição ao “amor próprio”, o labirinto circular em distinção ao labirinto quadrado. Apesar dos antagonismos, nota-se que o arquétipo do labirinto serve tanto para o amor mundano quanto para o amor divino.

Existem também polêmicas apropriações do labirinto para controvérsias religiosas da primeira metade do século 16. O livro *Adversus cucullatum Minotaurum Wittenbergensem: De sacramentorum gratia iterum*, do comentador católico Johann Cochlaeus (1479-1552), publicado em Colônia, na Alemanha, em 1523, apresenta uma sarcástica descrição de Martinho Lutero, em um hábito monacal, como um Minotauro de Wittenberg que almejava ser um Teseu.<sup>113</sup> Os personagens da mitologia grega – ou seja, pagãos – foram utilizados no conflito entre os líderes da Reforma Protestante e os católicos que empreenderam a Contrarreforma.

Outro exemplo do gênero é uma pintura atribuída ao pintor holandês Lucas Cornelisz (ca.1495-1552), cujo o título inscrito na moldura é *Sir Thomas Wyatt's Maze* [Labirinto de Sir Thomas Wyatt]. A tela apresenta um centauro (alude certamente ao Minotauro cretense) com a cabeça do Papa Clemente VII (1478-1534) em meio a um labirinto de nove círculos concêntricos.<sup>114</sup> A híbrida figura parece estar caindo e perdendo seu solidéu papal. Uma faixa em latim na parte superior expõe o contexto histórico: LAQUEVS CONTRITVS EST ET NOS LIBERATI SVMVS, que significa “as algemas foram quebradas e nós fomos libertados”. Fato é que o mencionado nobre britânico Thomas Wyatt (1503-1542) esteve no Vaticano em 1527 numa missão diplomática a serviço do rei Henrique VIII (1491-1547). Passados dois meses em Roma sem conseguir uma audiência papal, ele constatou que não havia chance de prosperarem as tratativas de permissão do divórcio entre o monarca inglês e Catarina de Aragão – o que posteriormente veio a catalisar a fundação da Igreja Anglicana –, e deixou a Cidade Eterna. Segundo os escritos de seu neto George Wyatt (e primeiro biógrafo de Henrique VIII), em uma parada da comitiva para trocar cavalos na jornada de retorno à Grã-Bretanha, Thomas Wyatt teria feito um desenho na parede do quarto onde estava repousando: retratava um labirinto,<sup>115</sup> no qual se encontrava um Minotauro com uma coroa tripla em sua cabeça, além de um novelo com grilhões e correntes quebradas, e a mesma inscrição da pintura atribuída a Cornelisz. Não há registro do original desse desenho, permitindo crer que essa história do diplomata inglês seja uma anedota

---

<sup>112</sup> Segundo Hermann Kern, esta é uma inscrição do livro de Tobias 13:10, do Antigo Testamento, o qual também é traduzido como: “Dai graças ao Senhor, vós todos, seus eleitos; celebrai dias de alegria e rendei-lhe louvores.”

<sup>113</sup> COCHLAEUS, Johann. *Adversus cucullatum Minotaurum Wittenbergensem: De sacramentorum gratia iterum*. Colônia: 1523. Apud KERN, Hermann. Op.cit. p.220.

<sup>114</sup> KERN, Hermann. Op.cit. pp.220,224.

<sup>115</sup> BRIGDEN, Susan; WOOLFSON, Jonathan. Thomas Wyatt in Italy. *Renaissance Quarterly*. Vol. 58. n.2. Chicago: The University of Chicago Press, Renaissance Society of America, verão 2005. p.497.

falaciosa. Pode-se, entretanto, depreender que o pintor holandês da corte britânica teria feito uma interpretação gráfica de como imaginava o labirinto do suposto desenho de Thomas Wyatt.<sup>116</sup> É válida uma breve digressão para levantar uma hipótese em consequência da proximidade diplomática estabelecida por Henrique VIII com os Gonzaga de Mântua: uma carta do monarca britânico para o cardeal Ercole Gonzaga (1505-1563), escrita no verão de 1527, em que agradece a generosidade com que recebera “our beloved familiar [nosso amado] Thomas Wyatt”,<sup>117</sup> o que, para além do acolhimento no Vaticano, permite a conjectura de uma breve passagem do diplomata britânico pela corte do marquês mantovano em sua viagem a Roma, talvez tendo visto os labirintos e as menções ao mito de Creta contidas nas decorações palacianas de Mântua.

É, portanto, um conjunto de ataques à Igreja Católica que fazem uso do labirinto como símbolo depreciativo. Uma investida dos calvinistas contra católicos consiste no *Mappe-Monde Nouvelle Papistique* [Novo Mapa Mundi Papal], uma cartografia alegórica com, ao menos, 16 xilogravuras – sendo duas perdidas – acompanhadas pelo livro *Histoire de la Mappe-Monde Nouvelle Papistique*, que explica os vários eventos retratados nos desenhos.<sup>118</sup> Publicado em Genebra em 1566, é assinado com o pseudônimo “M. Frangidelphe Escorche-Messes”, um jogo de palavras em francês que equivale a dizer “Sr. Praga da Santa Missa”. Hoje atribui-se a autoria ao protestante italiano Giovan Battista Trento – que passou para a história com o nome afrancesado Jean-Baptiste Trento – e as xilogravuras ao francês Pierre Eskrich.<sup>119</sup> O mapa que merece especial atenção representa uma visão do inferno: nela, o Papa está sentado em um trono entre duas demoníacas figuras ali identificadas como Belzebu e Lúcifer; essa tríade está no centro de uma fortificação, cujo interior aparenta ser um labirinto de três círculos concêntricos; os curvos corredores são ocupados por figuras setorizadas sob uma série de classificações pecaminosas, como adúlteros, cruéis, rebeldes, epicuristas, mágicos, etc.

A relação entre o labirinto e a escrita não ocorreu exclusivamente por meio de metáforas nas narrativas ou de ilustrações das temáticas dos textos. Na Suíça e nos estados germânicos dos séculos 16 ao 18, há um considerável número de exemplos de labirintos como formato na disposição das palavras na folha de papel.<sup>120</sup>

Em 1562, o tipógrafo suíço Urban Wyss publica uma xilogravura com um labirinto que mescla uma espiral com retângulos.<sup>121</sup> Estas figuras geométricas não são identificadas por meio de linhas, mas pelas frases escritas de modo arqueado ou linear. A metalinguagem de Wyss começa a ser explicada no título em alemão *Der Welt Lauf und Wesen auf das kürzeste mit Reimen in diesem Labyrinth beschrieben und begriffen*, que significa, em português, “o curso e a maneira do mundo são concisamente descritos e reunidos em rimas dentro deste labirinto.” A ambiciosa epígrafe é acompanhada pelo messiânico texto que começa no centro do labirinto: “Quem quiser saber sobre a natureza do mundo deve somente ler estas rimas. Rapidamente descobrirá dentro delas como o mundo tornou-se cego.”<sup>122</sup> Por sua vez, lê-se como frase final: “É verdade e não mentira.”<sup>123</sup>

---

<sup>116</sup> Esta pintura do labirinto com o minotauro papal costumava estar no verso de um retrato de Sir Thomas Wyatt pertencente a seus descendentes.

<sup>117</sup> BRIGDEN, Susan; WOOLFSON, Jonathan. Op.cit. pp.490-491.

<sup>118</sup> KERN, Hermann. Op.cit. pp.220,224.

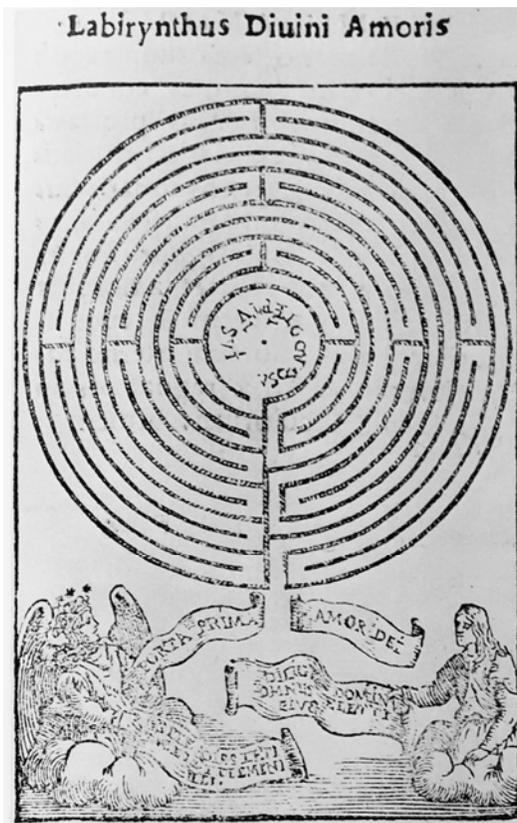
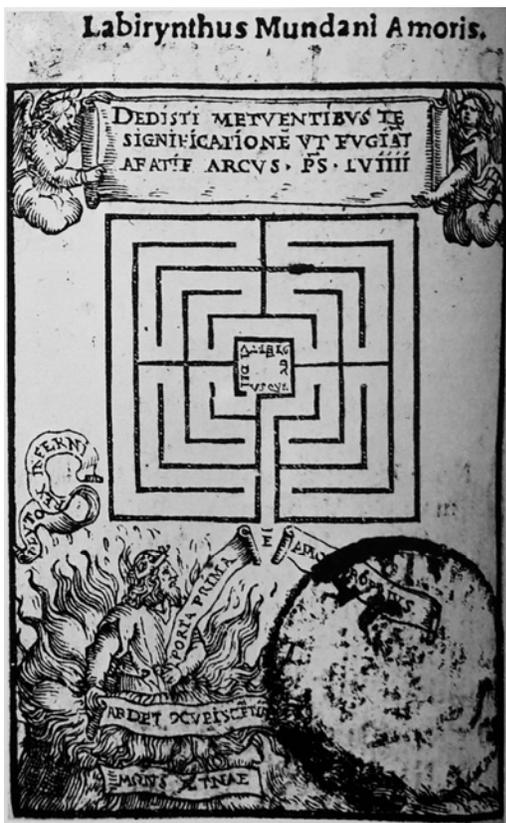
<sup>119</sup> PREDA, Alessandra. L'Histoire de la Mappe-Monde Papistique de Jean-Baptiste Trento et ses sources italiennes. *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*. Vol. 145. Genebra: Librairie Droz, abr.-jun. 1999. pp. 245-261.

<sup>120</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p. 213.

<sup>121</sup> Ibidem. p. 215.

<sup>122</sup> WYSS, Urban. Apud. KERN, Hermann. Op.cit. p. 215. [Tradução livre do autor] “Wer will erfahren der welt wesen, Der thuo disen reimen lessen, Darinnen wirt er finden geschwind, Wie die gantz Welt ist worden blind.”

<sup>123</sup> Idem. [Tradução livre do autor] “Ist warlich war und nit erlogen.”



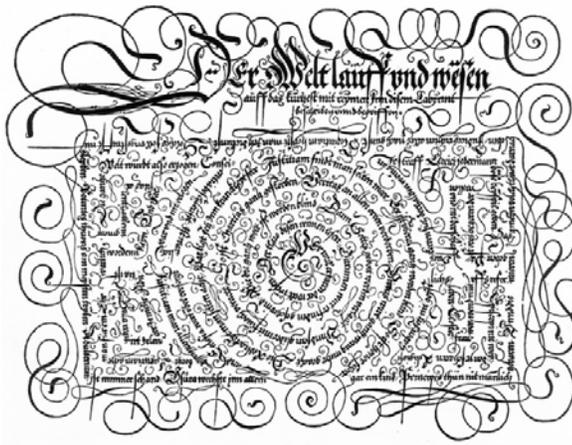
Xilografuras LABIRYNTHUS MUNDANI AMORIS [labirinto do amor mundano] e LABIRYNTHUS DIVINI AMORIS [labirinto do amor divino], que ilustram o livro *Duo Labirynti de mundano et divino amore*, de Matteo Selvaggio, publicado em Veneza, em 1542.



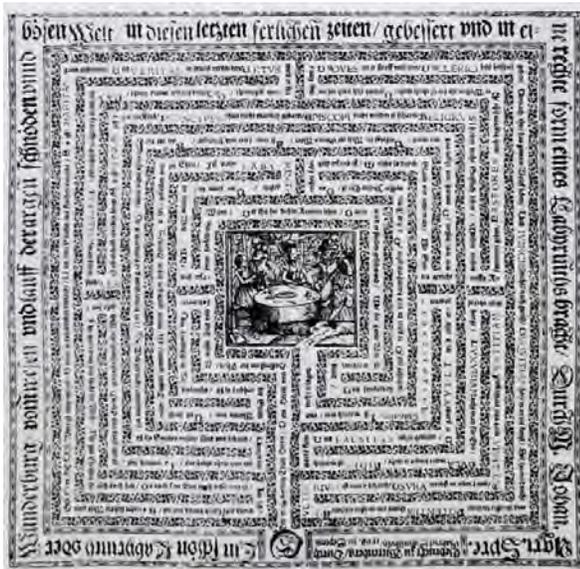
**Lucas Cornelisz** (atribuído)  
*Labirinto de Sir Thomas Wyatt (Sir Thomas Wyatt's Maze)*  
 ca.1530  
 Coleção Particular



Xilogravura representando o inferno com um labirinto fortificado, tendo o papa no centro. Encontra-se na publicação *Mappe-Monde Nouvelle Papistique*, de Jean-Baptiste Trento e Pierre Eskrich, impressa em Genebra no ano de 1566.



Xilogravura do suíço Urban Wyss, datada em 1562, com o título *Der Welt Lauf und Wesen auf das kürzeste mit Reimen in diesem Labyrinth beschrieben und begriffen*, que equivale a dizer: o curso e a maneira do mundo são concisamente descritos e reunidos em rimas dentro deste labirinto. Uma cópia da edição original é conservada na biblioteca de arte do Staatliche Museen, em Berlim.



Xilogravura com texto do alemão Johann Agricola, datado em 1568. Esta imagem se encontra no livro *Through the Labyrinth: designs and meanings over 5000 years*, de Hermann Kern.

Uma xilogravura em formato labiríntico apresenta outro texto pesaroso a uma suposta falta da presença de Deus entre os homens, mas, ao mesmo tempo, demonstrando otimismo com as perspectivas futuras lançadas pela Reforma Protestante. Escrita em alemão pelo teólogo evangélico Johann Agricola (1534-1590) em 1568, lê-se no começo dos meandros da estrutura quadrada: “Um belo labirinto ou castelo das maravilhas / Da natureza e curso do mundo enganoso, desprezível e mau / nestes últimos tempos felizes / tem melhorado e está adquirindo a forma correta de um labirinto.”<sup>124</sup> Logo, para o autor, a organização correta para o mundo é uma estrutura labiríntica. Em contraste, a cena no centro do labirinto de palavras aparenta ser um tanto profana para o texto que a envolve: observam-se dois casais numa ceia ao redor de uma mesa redonda, estando um dos homens a tocar um alaúde.

Poemas, majoritariamente cristãos, apresentados em formato de labirinto converteram-se em uma espécie de tradição que perdurou mais dois séculos e meio. Eberhard Kieser (ca.1585-1631), gravador e editor em Frankfurt, em 1611, ocupou os caminhos internos de um labirinto retangular com uma prece anônima. Em determinado trecho, coloca-se a questão: “Este labirinto é belo? Ele pode ser um *labor intus*.”<sup>125</sup> Retoma, assim, uma falsa etimologia da palavra, associando-a ao labor, à labuta, a um esforço doloroso de trabalho e fé, buscando (em vão) esvaziar o sentido lúdico e afetivo dos *labirintos do amor* que se disseminavam pela Europa naqueles anos.

Na mesma década, o escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616) teve lançada sua comédia *El labirinto de amor* (1615).<sup>126</sup> Enquanto temática, guarda similitudes com o gênero literário medieval (e já decadente no período cervantino) conhecido como romance de cavalaria, porque foca principalmente na história de uma inocente caluniada que vem a ser defendida por um desconhecido paladino. Contudo, tal como em *Dom Quixote*, há um considerável grau de sátira. Ambientado na Itália da época, *El labirinto de amor* apresenta uma trama de paixões e suas consequências, por vezes, cômicas, por outras, trágicas. A filóloga espanhola María Soledad Carrasco Urgoiti admite que “uma primeira leitura de *El laberinto de amor* pode causar um pouco de vertigem, impressão que corresponde ao modo como na obra se interpreta o processo de levar os amores até um porto seguro, empenho que só se consegue por meio de um emaranhado de obstáculos e truques, com a vontade unida à engenhosidade.”<sup>127</sup> Na eclosão de uma série de intrigas apresentam-se questões próprias ao descompasso entre os desejos amorosos e os costumes da sociedade. Nisto, constata-se a clara condenação de Cervantes aos casamentos de conveniência determinados por pais a suas filhas. Em paralelo, a narrativa apresenta a vida de jovens moças que se libertam da redoma familiar, mas têm sua liberdade relativizada quando passam a disputar a atenção do homem amado. Nisso, a honra e a reputação de indivíduos viram alvos de julgamentos morais do coletivo, isto é, da vizinhança, da comunidade. Assumida como secundária dentro da grande obra de Cervantes, essa comédia faz uso do labirinto como metáfora, o que confirma como a complexidade das relações amorosas foi popularmente relacionada com a imagem do arquétipo dedáleo na virada dos séculos 16 e 17.

---

<sup>124</sup> AGRICOLA, Johann. Apud KERN, Hermann. Op.cit. p.216. [Tradução livre do autor] “Ein schön Labyrinth oder Wunderburg / vom wesen und lauff der argen schnöden unnd bösen Welt / in diesen letzten ferlichen zeiten / gebessert und in eine rechte form eines Labyrinth bracht.”

<sup>125</sup> KIESER, Eberhard. Apud KERN, Hermann. Op.cit. p.217. [Tradução livre do autor] “Ist dies der Labyrinthus fein? Es mag wohl Labor intus sein.”

<sup>126</sup> Especialistas em Cervantes, como María Soledad Carrasco Urgoiti, defendem que a comédia *El labirinto de amor* tenha sido escrito (ou, pelo menos, iniciada a sua elaboração) na década de 1580. Ver: URGOITI, María Soledad Carrasco. Cervantes en su Comedia El labirinto de Amor. *Hispanic Review*. Vol. 48, n.1. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, inverno 1980. p.81.

<sup>127</sup> URGOITI, María Soledad Carrasco. Op.cit. p.80.

Esse pêndulo entre o amor profano e o amor sagrado equivale ao vaivém entre interpretações laudatórias e depreciativas do labirinto como alegoria de tudo que é complicado e não inteiramente compreendido no mundo. O contraponto à chistosa redação de Cervantes foi o dogmático livro *O Labirinto do Mundo e o Paraíso do Coração*,<sup>128</sup> do pastor protestante tcheco Jan Amos Komenský (1592-1670) – também identificado pelo sobrenome latinizado Comenius. O livro concluído em 1623 e publicado em 1631 traz, na sua primeira parte, o mundo terreno representado como uma cidade. Nela, o herói – um peregrino – adentra e se depara com seres humanos caracterizados como vaidosos e indolentes em meio a seus pensamentos convencionais e superficiais. O descrito burgo é a analogia do labirinto e o endereço da desilusão. Em oposição, na segunda metade da publicação, o peregrino é redimido por um chamado divino em uma dimensão transcendente. O livro de Comenius é uma evidência de que o senso de penitência dos meandros contidos nos *Caminhos de Jerusalém* das igrejas góticas ainda não havia desaparecido de todo.

É nesse contexto cultural da segunda metade do *Cinquecento* e da primeira metade do século subsequente que irrompe, com uma força e uma difusão inéditas, a arte da jardinagem nas propriedades aristocráticas de Europa.<sup>129</sup> Especialmente com uma técnica empregada desde a Roma Antiga: a topiaria,<sup>130</sup> a arte de aparar arbustos e copas de árvores com precisas figuras geométricas. Em meio à miríade de possibilidades formais da topiaria, os labirintos ganham destaque e tornam-se um recorrente item na composição paisagística. Praticamente uma tipologia de desenho de *parterre*.

Na França, Jacques Androuet Du Cerceau (1511-1585/86) fez, na década de 1570, gravuras de labirintos dos jardins dos *châteaux* de Montargis, Charleval, Gaillon e Bury, além das Tulherias de Paris.

Na Inglaterra, William Cecil (1520-1598), o 1º Barão de Burghley, o principal conselheiro da Rainha Elizabeth I (1533-1603), duas vezes secretário de Estado e tesoureiro real por décadas, tinha o castelo de Theobalds, no condado de Hertfordshire, onde ordenou a construção de um labirinto de sebes em 1560.<sup>131</sup> Destruído em 1643 durante a Guerra Civil Inglesa, tornou-se notório por não ter uma topografia plana, embora seu perímetro fosse um quadrado e os corredores perfeitamente lineares: ao centro do labirinto de Theobalds, encontrava-se uma pequena elevação conhecida como “colina de Vênus” ou *Venusberg*.

Na Península Itálica, uma gravura de 1573 feita por Etienne Dupérac (ca.1525-1604) retratando os jardins concebidos por Pirro Ligorio (1512-1583) para a Villa d’Este, em Tivoli, nos arredores de Roma, apresentam quatro labirintos de matriz quadrada.

Na cidade de Verona, o Giardino Giusti teve um projeto paisagístico francamente inspirado no florentino Jardim de Boboli, após ser comissionado em 1570 pelo Conde Agostino Giusti (1548-1615), que acumulava os títulos de Cavaleiro da Sereníssima República de Veneza e *Gentiluomo* do Grão-Ducado da Toscana.<sup>132</sup> É o filho deste nobre que encomenda o plantio do labirinto no final do mesmo século 16<sup>133</sup> no jardim

---

<sup>128</sup> COMENIUS, Jan Amos. *O Labirinto do Mundo e o Paraíso do Coração*. Bragança Paulista: Editora Comenius, 2010.

<sup>129</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.290.

<sup>130</sup> MATTHEWS, W.M. Op.cit. p.110.

<sup>131</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.264.

<sup>132</sup> AUTIZI, Maria Beatrice. *Giardini del Veneto: guida nella storia e nell'arte*. Treviso: Editoriale Programma, 2017. p.55.

<sup>133</sup> BERNUCCI, Romualdo Massa (Org.). *The 7 Most Endangered 2021: Giusti Garden in Verona, Italy (Technical Report)*. Luxemburgo: União Europeia, European Investment Bank Institut, Europa Nostra, 2022. p.6. Disponível em: <https://www.europanostra.org/wp-content/uploads/2022/06/7ME-2021-Giardino-Giusti-Report.pdf>. Acesso em 21 de março de 2023.

veronês,<sup>134</sup> o qual é igualmente conhecido pela escadaria em meio a duas linhas de ciprestes que direciona à abertura de uma gruta, tendo acima dela um grande mascarão – do italiano, *mascheroni*, é um elemento decorativo geralmente esculpido em pedra que retrata uma face humana grotesca e assustadora.

Nos arredores da cidadela de Bomarzo, na província de Viterbo, encontra-se o jardim que concentra os mais notórios mascarões e arquiteturas inusitadas em meio a esculturas de figuras mitológicas e de animais anormais. Com projeto paisagístico também conduzido por Pirro Ligorio a partir de 1547, o lugar é identificado por nomes diferentes, porém muito significativos: *Parco dei Mostri* [Parque dos Monstros] ou *Sacro Bosco* [Bosque Sagrado] ou *Villa delle Meraviglie* [Villa das Maravilhas]. Paolo Santarcangeli conta que, por séculos, agricultores das cercanias consideravam aquele parque como uma paisagem diabólica, destinado a orgias eróticas.<sup>135</sup> Fato é que ele, o jardim de Bomarzo, é composto por várias ziguezagueantes alamedas em meio a uma vegetação que atualmente se assemelha a uma densa floresta: por isso, Santarcangeli sentencia que “não há dúvida alguma, este é um labirinto, um labirinto anamórfico.”<sup>136</sup>

Por sua vez, o arquiteto francês Salomon de Caus (1576-1626) foi o responsável pelo *Hortus Palatinus* – jardim do castelo – de Heidelberg, no atual território alemão. Sua construção e plantio inicia-se em 1613 e se interrompe em 1619, tendo como contratante Frederico V (1596-1632), que foi eleitor palatino do Sacro Império Romano-Germânico e rei da Boêmia por um breve período – seu apelido foi Rei de Inverno. Devido à derrota do monarca na Guerra de Trinta Anos, o jardim foi realizado apenas parcialmente.<sup>137</sup> Embora nunca tenha sido concluído, existem muitos registros desse projeto paisagístico, porque Salomon de Caus fez um livro com uma pormenorizada descrição do jardim, acompanhada por gravuras.<sup>138</sup> A publicação impressa em Frankfurt, em 1620, detalha o que havia sido feito e o que estava a se fazer. Em virtude da riqueza de elementos, o pintor flamengo Jacques Fouquières (ca.1580-1659) foi capaz de traduzir o *Hortus Palatinus* para o quadro, no qual vemos que o jardim detinha (ou planejara-se) um labirinto composto por cinco círculos concêntricos de sebes, tendo um obelisco ao centro fazendo as vezes de elemento vertical tal como um *albero di maggio*.

Esses labirintos em jardins aristocráticos europeus do século 16 ao 18 detêm claramente um caráter lúdico.<sup>139</sup> São fontes de divertimento concomitantemente desafiadoras intelectualmente e prazerosas no sentido erótico. Elencar todos esses labirintos verdes seria um exercício que poderia prosseguir por dezenas de páginas e, mesmo assim, não se faria uma catalogação completa; afinal, a maioria desapareceu com o tempo, deixando pouco ou nenhum registro. De todo modo, não deixa de ser válido citar o labirinto circular do palacete inconcluso de Lyveden New Build<sup>140</sup> (ca.1605), em Northamptonshire, Reino Unido. Ou o “mismaze”<sup>141</sup> (ca.1660-1690), como foi apelidado o labirinto de vias curvilíneas em diferentes direções e sentidos demarcadas na relva da colina de Santa Catarina – St. Catherine’s Hill –, na também inglesa Winchester. Além do labirinto de perímetro trapezoidal do Hampton Court Palace<sup>142</sup> (ca.1690), no sudoeste de Londres. Afora o labirinto de caminhos espiralados comissionado pelo rei Felipe V de Espanha para o Palácio Real de La Granja de San

<sup>134</sup> Em 1786, o labirinto do Giardino Giusti foi totalmente reestruturado pelo arquiteto Luigi Trezza (1752-1823).

<sup>135</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. pp.292-293.

<sup>136</sup> Ibidem. p.293.

<sup>137</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.261.

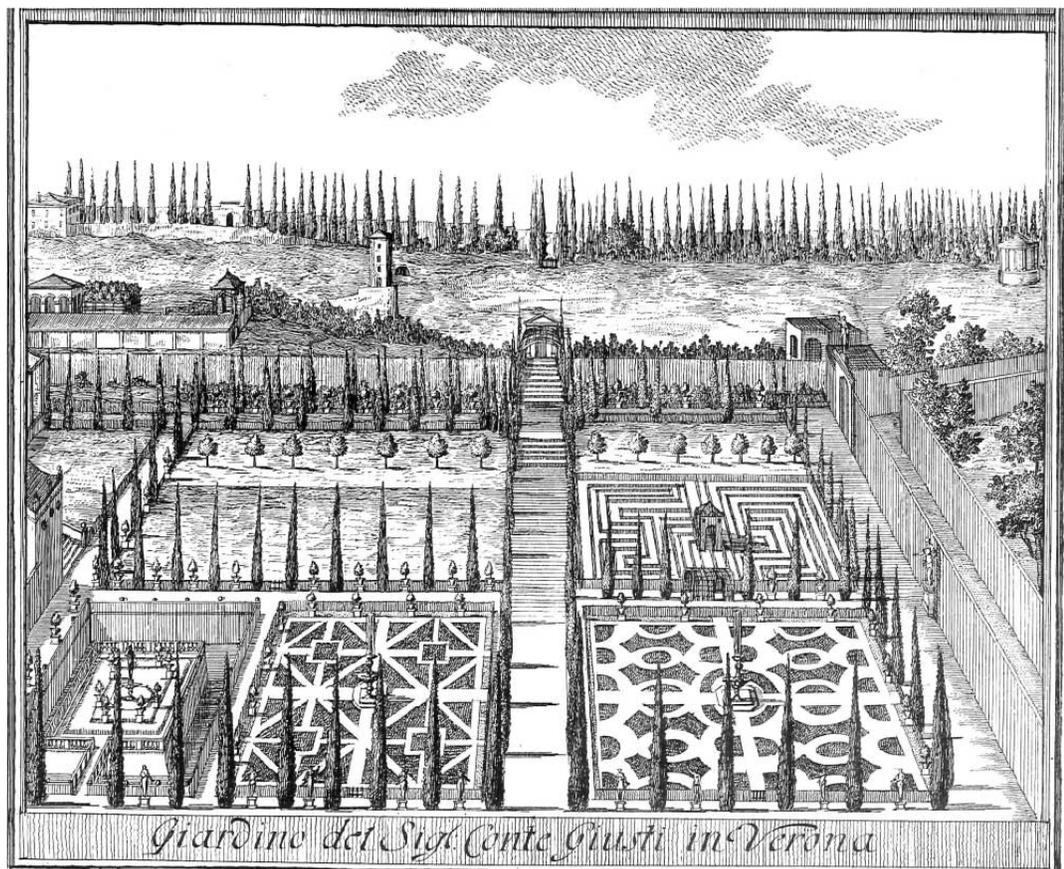
<sup>138</sup> CAUS, Salomon de. *Hortvs Palatinvs: A Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae Exstructus*. Frankfurt: 1620.

<sup>139</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.237.

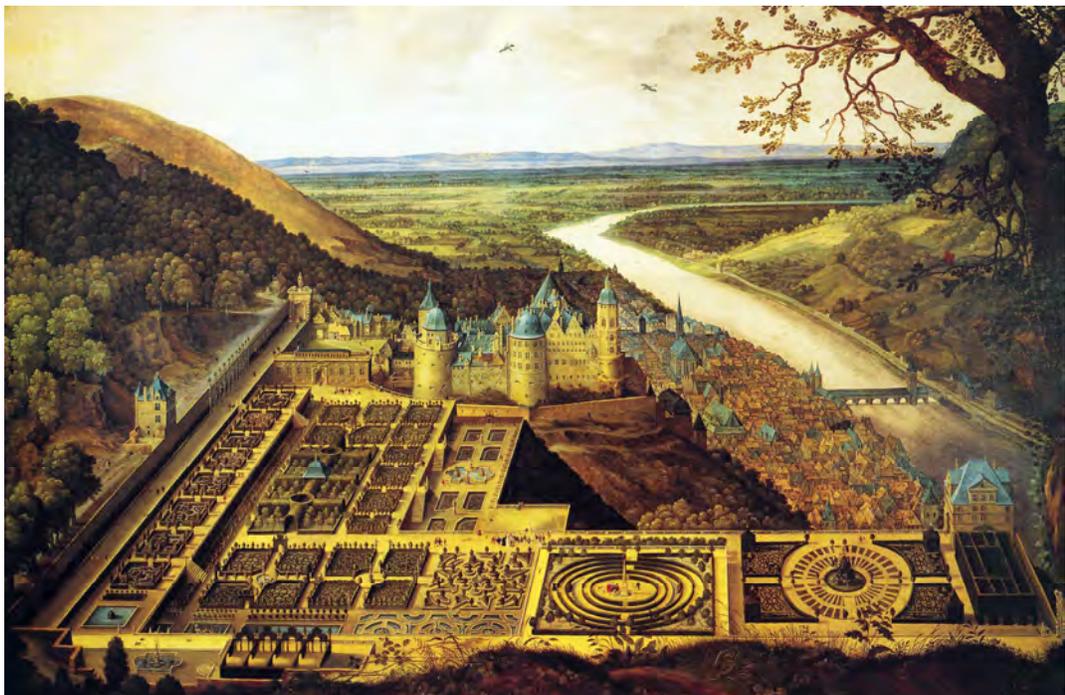
<sup>140</sup> HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. *Labirinti di piante, di pietra e di terra*. Milão: Rizzoli, 2019. p.82-83.

<sup>141</sup> Ibidem. pp.88-89.

<sup>142</sup> Ibidem. pp.54-55.



Gravura do Giardino Giusti, em Verona, feita pelo botânico Johann Christoph Volkamer (1644-1720) e publicada no livro *Nürnbergischen Hesperidum*, de 1714. Representa-se a configuração do labirinto do final do *Cinquecento* e anterior à reestruturação de 1786.



**Jacques Fouquières**

*Hortus Palatinus*

ca.1620

Kurpfälzisches Museum, Heidelberg

Idelfonso (ca.1709-1725),<sup>143</sup> ao norte de Madri. E o labirinto circular desejado por Catarina de' Medici (1519-1589) para seu Château de Chenonceau, provavelmente concluído somente por volta de 1720, com mais de 1 hectare de tamanho, tendo ao centro um gazebo com a estátua de Diana no topo.<sup>144</sup> Ademais, há o labirinto de formas mistas encomendado pelo rei Luís XV na década de 1740 para seu Château de Choisy-le-Roi.<sup>145</sup> Por sua vez, no Jardin des Plantes, em Paris, encontra-se o pequeno monte com labirinto de via única em espiral encimado por um quiosque conhecido como “Gloriette de Buffon”, uma das mais antigas estruturas metálicas do mundo, pois todo o conjunto é datado de 1788.<sup>146</sup> Sem contar os vários labirintos nos Países Baixos, como o de Gunterstein, cujo registro mais antigo data de 1719<sup>147</sup>, e nas nações germânicas, como o de Altjessnitz, concebido cerca de 1730. A lista pode ser ampliada, entretanto o mais notório labirinto do período continuará sendo o de Versalhes.

Projetado pelo célebre paisagista André Le Nôtre (1613-1700) a pedido do rei Luís XIV (1638-1715), o imenso labirinto de Versalhes<sup>148</sup> tinha 2,4 hectares no total. A dedálea estrutura verde aproveitou parte das espécies do bosque preexistente, plantou outras e demarcou o emaranhado de vias em meados da década de 1660 – segundo estudos recentes, provavelmente 1665<sup>149</sup> –, tendo a conclusão dos trabalhos ocorrido em 1673. As vias internas tinham no máximo 2,5 metros de largura e eram ladeadas por “muralhas” vegetais compostas por árvores que detinham, em média, 7 ou 8 metros de altura. Existiam aleias sinuosas e retas na composição do conjunto viário sem uma matriz formal clara. Nem mesmo havia um centro. Os caminhos do labirinto eram pontuados por 39 fontes d'água moldadas em chumbo, que representavam animais de fábulas populares. No livro *Labyrinthe de Versailles*, do escritor Charles Perrault (1628-1703), temos um detalhado registro de cada escultórico chafariz com a respectiva narrativa a que fazia referência. Impressa em 1677 na *L'Imprimerie Royale* – a gráfica real –, a publicação conta com dezenas de belíssimas ilustrações do gravurista Sebastien Le Clerc (1637-1714). O primeiro parágrafo do livro escrito por Perrault é constituído pela seguinte descrição:

Entre todos os Bosques do pequeno Parque de Versalhes, aquele intitulado o Labirinto é especialmente recomendável pela novidade do desenho e pelo número e diversidade das suas Fontanas. Chama-se Labirinto porque nele se encontra uma infinidade de pequenas aleias, tão entrelaçadas umas às outras, que é quase impossível não se perder: mas, também, aqueles que nelas se perderem perder-se-ão de forma agradável. Não há desvio que não apresente várias Fontanas aos olhos, de sorte que, a cada passo, se é surpreendido com algum novo objeto.<sup>150</sup>

De acordo com Perrault, que também foi o precursor dos contos de fadas como gênero literário tal qual hoje o conhecemos, o labirinto de Versalhes era um lugar de encantamento. As estátuas aproximam-no mais de um universo infantil do que

---

<sup>143</sup> Ibidem. pp.52-53.

<sup>144</sup> Ibidem. pp.26-27.

<sup>145</sup> KERN, Hermann. Op. cit. p.259.

<sup>146</sup> HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. Op.cit. pp.100-101.

<sup>147</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.260.

<sup>148</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. pp.298,299. MATTHEWS, W.M. Op.cit. pp.117-121. KERN, Hermann. Op.cit. pp.247,265.

<sup>149</sup> LE LABYRINTHE disparu: une promenade fabuleuse. Versailles: Château de Versailles, [2020?]. Disponível em: <https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/les-grandes-dates/labyrinthe-disparu#la-construction-du-labyrinthe>. Acesso em 22 de março de 2023.

<sup>150</sup> PERRAULT, Charles. *Labyrinthe de Versailles*. Paris: L'Imprimerie Royale, 1677. pp.3-4. [Tradução livre do autor] “Entre tous les Bocages du petit Parc de Versailles, celui qu'on nomme le Labyrinthe, est sur tout recommandable par la nouveauté du dessein, & par le nombre & la diversité de ses Fontaines. Il est nommé Labyrinthe, parce qu'il s'y trouve une infinité de petites allées tellement mêlées les unes aux autres qu'il est presque impossible de ne s'y pas égarer: mais aussi afin que ceux qui s'y perdent, puissent se perdre agréablement, il n'y a point de détour qui ne présente plusieurs Fontaines en même temps à la veüe, en sorte qu'à chaque pas on est surpris par quelque nouvel objet.”

amoroso. É um aparato paisagístico que visa proporcionar o fascínio da descoberta a cada esquina interna que se dobra, ou a cada fonte de exóticos e divertidos animais esculpidos com que se defronta. A altura das paredes verdes que demarcam cada alameda faz com que até adultos sintam-se na escala diminuta de uma criança. Tanto pelo labirinto em si quanto pelos elementos escultóricos que o povoam, havia ali uma atmosfera paralela e em tudo diversa do mundo real.

Logo no portão de entrada ao labirinto de Versalhes, o visitante era recebido por duas estátuas: uma de Esopo, o escritor da Grécia Antiga a quem se atribui a autoria das fábulas populares, e outra do Cupido, que fazia as vezes de Ariadne nesse labirinto francês, pois, com a mão esquerda, segurava um novelo do qual saía um fio que o mesmo esticava com a mão direita. Ao adentrar o labirinto, encontrava-se uma sequência de bichos, como a perdiz e o galo, a raposa e a cabra, a lebre e a tartaruga, a águia e o escaravelho, pavões e rouxinóis, a galinha e seus pintinhos, o porco espinho e a cobra, sem contar as serpentes com várias cabeças, o conselho dos ratos, os macacos e os periquitos. Ou seja, os 39 grupos estatuários eram compostos pelos animais das *Fábulas de La Fontaine*, cuja primeira impressão era então muito recente, de 1668. Naquele momento do século 17 da corte francesa, o labirinto foi o arquétipo harmônico a um gosto de época – uma moda – por esses contos alegóricos, cujos personagens eram bichos com atitudes e personalidades absolutamente humanas. Tais fábulas, que servem para transmitir lúdica e didaticamente lições de moral, encontraram correspondência arquitetônica e paisagística em tramas de vias nas quais era possível se perder. Volto a citar Paolo Santarcangeli, pois, ao analisar o labirinto do jardim de Versalhes, o ensaísta italiano fez uma interessante síntese do espírito daqueles tempos:

É nessa época que o Barroco triunfante se faz sempre mais suntuoso em todas as suas manifestações. O gosto cenográfico se impõe para todo lado: das fachadas das igrejas às cenas de teatro, da vida na corte às solenes procissões, desenvolvendo-se como serpente sem fim. Coerentemente com aquele gosto, prevalece também a projeção de labirintos de tendência a romper a tradicional simplicidade e a geometria linear do traçado. O percurso é dobrado em curvaturas fantasiosas e ornado de estátuas, vasos, bancos, fontes, símbolos alegóricos das espécies mais variadas.<sup>151</sup>

Cabe atentar que jorravam jatos d'água pelas bocas e pelos bicos de vários dos animais moldados em chumbo. Simbolicamente, representavam a palavra. Todavia, vale focalizar o aspecto técnico: para o funcionamento de todas as 39 fontes, foi necessário desenvolver um complexo mecanismo de distribuição de água pelo labirinto de Versalhes. Esse sistema era composto por quatorze rodas d'água, que movimentavam 253 bombas capazes de mandar o líquido a quilômetros de distância. Tendo sido projetado pelo engenheiro Rannequin Sualem (1645-1708) e concluído em 1682, esse igualmente dedáleo equipamento de abastecimento de água para as fontanas chama-se "Machine de Marly".<sup>152</sup>

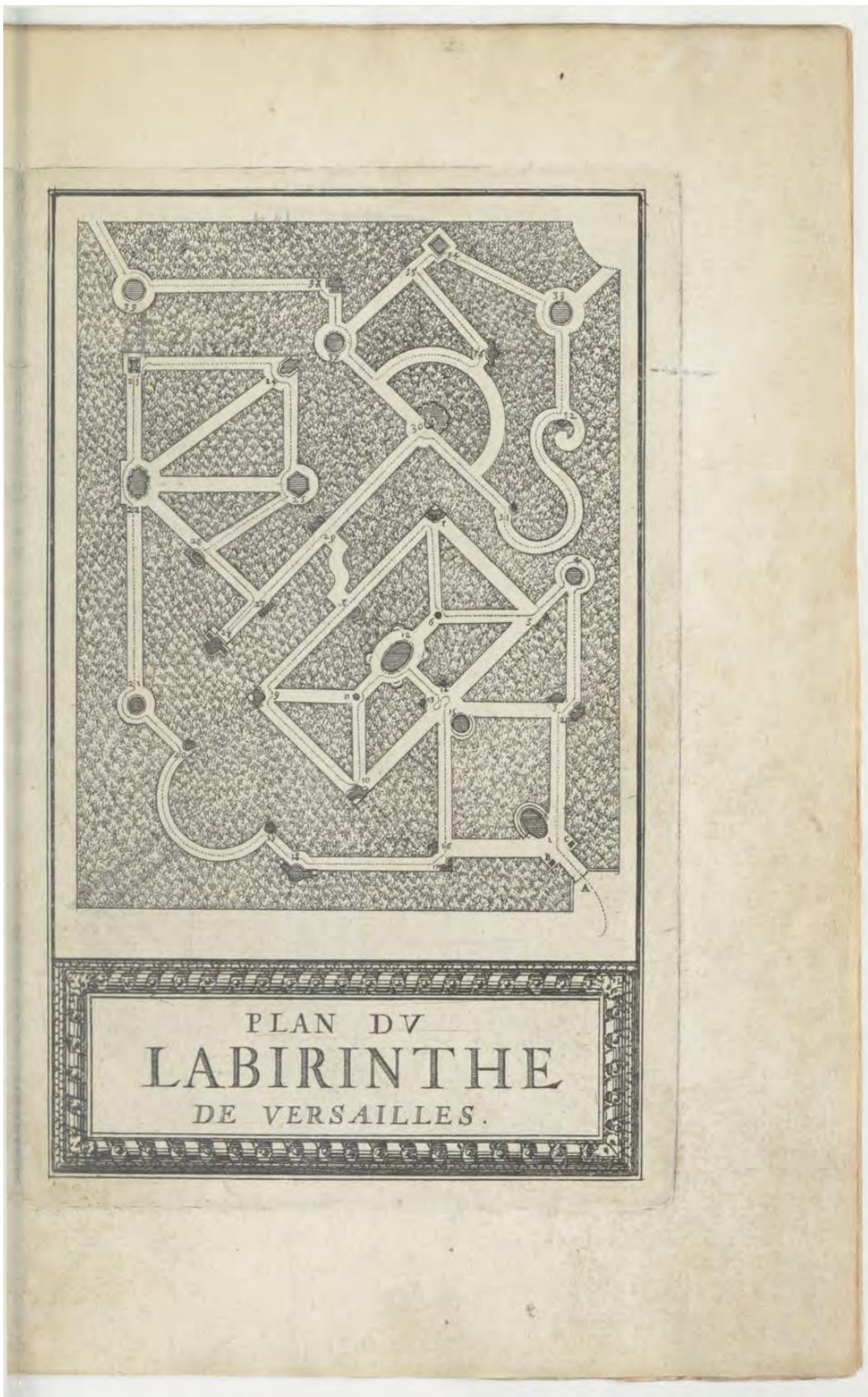
Devido à dificuldade e aos altos custos de manutenção, os fabulosos bosques de Versalhes deterioravam-se mesmo quando o palácio era ocupado por reis da França e seus grandes séqüitos. A moda dessa corte no Setecentos era bem diferente daquela do século anterior: o labirinto foi destruído em 1775.<sup>153</sup> Em seu lugar, no ano seguinte, foi

---

<sup>151</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.298. [Tradução livre do autor] "È questa l'epoca in cui il Barocco trionfante si fa sempre più suntuoso in tutte le sue manifestazioni. Il gusto scenografico s'impone dovunque: dalle facciate delle chiese alle scene di teatro, dalla vita di Corte alle solenni processioni, svolgentisi come serpenti senza fine. In coerenza con quel gusto, prevale anche nella progettazione dei labirinti la tendenza di rompere la tradizionale semplicità e la geometria lineare del tracciato. Il percorso viene piegato in curvature fantasiose e ornato di statue, vasi, panchine, simboli allegorici della specie più varia."

<sup>152</sup> SANTARCANGELI, Paolo. Op.cit. p.299. MATTHEWS, W.M. Op.cit. pp.119-121.

<sup>153</sup> Idem.



Plano geral do Labirinto de Versalhes traçado por André Le Nôtre e aqui representado no livro *Labyrinte de Versailles*, de Charles Perrault, de 1677.



Ilustração da entrada do Labirinto de Versalhes, com as estátuas de Esopo e do Cupido ladeando o portão de ferro com o símbolo da coroa francesa no topo. A gravura foi feita por Sebastien Le Clerc e consta no livro *Labyrinte de Versailles*, de Charles Perrault, de 1677.

## FABLE VII.

LES PAONS

ET

LE GEAY.

**O**SES-TU bien cacher tes plumes  
 sous les nostres,  
 Dirent les Paons au Geay rempli d'am-  
 bition?  
 Qui s'éleve au dessus de sa condition  
 Se trouve bien souvent plus bas que  
 tous les autres.



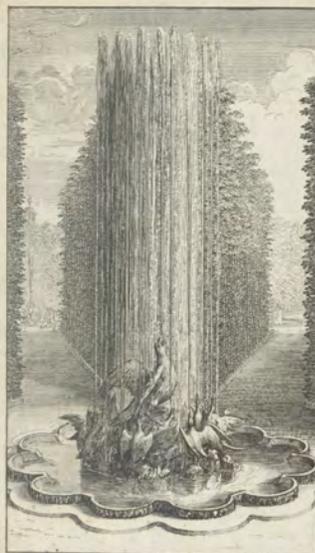
## FABLE XXII.

LE MILAN

ET

LES OISEAUX.

**L**E Milan vne fois voulut payer  
 sa feste.  
 Tous les petits Oiseaux par luy furent  
 priez;  
 Et comme à bien dîner l'assistance  
 estoit preste,  
 Il ne fit qu'un repas de tous les Con-  
 vicz.



Gravuras de Sebastien Le Clerc retratando as fontanas com esculturas de bichos das *Fábulas de La Fontaine* para o Labirinto de Versalhes, sempre acompanhadas por textos de Charles Perrault para as páginas do livro *Labyrinthe de Versailles*, de 1677.

plantado o *Bosquet de la Reine*, isto é, o Bosque da Rainha. E não era qualquer Rainha na ocasião: era Maria Antonieta (1755-1792).

O jardim e o labirinto de Versalhes foram referências para uma particularíssima *villa veneta* – a Villa Pisani –, com um dos poucos labirintos verdes italianos que sobreviveram aos séculos.

Alvise Pisani (1664-1741) foi um dos mais poderosos homens da Sereníssima República em seu tempo: ao longo da vida, teve os cargos de embaixador veneziano junto à corte da França de 1699 a 1703, onde estabeleceu amizade pessoal com o rei Luís XIV; após, foi nomeado para a importante posição de Procurador de San Marco em 6 de abril de 1711; e, em sua quarta candidatura, foi eleito para o posto máximo do extinto país, tornando-se doge em 17 de janeiro de 1735.<sup>154</sup> Sua família Pisani, do ramo de San Stefano, crescia em prestígio, tanto pela ascensão política de Alvise, quanto por ser um particular caso de prosperidade econômica em uma época na qual a crise atingia duramente seus patrícios e a Sereníssima estava em franco declínio no concerto das nações europeias. Os Pisani eram proprietários de uma *villa* em Stra, um lugarejo entre Veneza e Pádua, às margens do rio Brenta, onde a fidalga linhagem exercia uma espécie de protetorado. A residência existente em Stra não era mais suficiente para a ambição familiar, por isso foi demolida e construiu-se a Villa Pisani com o explícito objetivo de “ostentação da riqueza e da capacidade de organizar, a próprias custas, a recepção de famílias ilustres em visitas oficiais.”<sup>155</sup> A opulenta arquitetura e o esplendoroso jardim precisavam ser uma estrepitosa demonstração para as demais nobres famílias venezianas de que nenhuma outra seria capaz de rivalizar com os Pisani.

O responsável pela contratação e acompanhamento das obras em Stra foi Almorò Pisani, irmão daquele que veio a ser doge. Para fazer o projeto arquitetônico e paisagístico, selecionou o amigo padovano Girolamo Frigimelica Roberti (1653-1732), arquiteto, autor de libretos de óperas e especialista em hidráulica.<sup>156</sup>

Não é por acaso que uma das primeiras estruturas realizadas por Frigimelica na propriedade de Stra foi o labirinto, inaugurado em 1721,<sup>157</sup> quando ainda não tinha sido concluído o plano paisagístico geral, os pavilhões secundários não estavam prontos e a obra para a residência principal nem havia iniciado – naquele ano, a velha *villa* estava com os dias contados, mas permanecia de pé. Há pelo menos duas hipóteses bastante verossímeis e complementares para justificar a predileção pelo plantio da dedálea estrutura.

Desde seus tempos como embaixador, Alvise Pisani seguramente tinha Versalhes como paradigma de opulência e poder. Ele viu com os próprios olhos o labirinto francês no período de melhor conservação. Dificilmente o meândrico lugar não o impressionou. Inclusive é válido atentar à correlação entre a posição do labirinto com relação ao palácio: tanto na casa real francesa quanto na residência da aristocrática família veneziana, os dédalos verdes foram implantados relativamente próximos às fachadas de fundos das edificações palacianas, embora na França estivesse à esquerda de quem estivesse nos balcões posteriores e na Itália está à direita.

A segunda hipótese para explicar a precedência da conclusão – e, por consequência, a importância – do labirinto da Villa Pisani está na conjuntura cultural da Sereníssima República. No *Settecento*, a crise econômica e a irrelevância política foram um longo prenúncio do destino daquela nação, que veio a desaparecer em 1797.

<sup>154</sup> ALVISE Pisani. In: GULLINO, Giuseppe. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 84. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 2015. Disponível em:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/alvise-pisani\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/alvise-pisani_(Dizionario-Biografico)). Acesso em 25 de março de 2023.

<sup>155</sup> FONTANA, Loris. *Villa Pisani a Stra*. Fiesso d'Artico: Edizioni La Press, 1983. p.10.

<sup>156</sup> RALLO, Giuseppe. Un paesaggio tardo-barocco per una “villeggiatura” dogale sul Brenta. In: CUNICO, Mariapia; RALLO, Giuseppe; VISENTINI, Margherita Azzi (Orgs.). *Paesaggi di Villa: Architettura e giardini nel Veneto*. Veneza: Marsilio, 2015. p.170

<sup>157</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. p.35. KERN, Hermann. Op.cit. p.264.

Perante a decadência, a postura das elites foi uma espécie de mergulho coletivo no hedonismo.<sup>158</sup> Veneza só rivalizava com Paris enquanto centro europeu do luxo e do prazer. A vida veneziana converteu-se em um incessante Carnaval: no cotidiano, utilizavam-se roupas extravagantes, perucas brancas e máscaras, as quais deixaram de ser acessórios para festas ou para proteger-se de pestes, tornando-as algo a se portar no rosto para qualquer caminhada pelas ruas venezianas no dia a dia. Nessa coletiva evasão da realidade, as férias tornam-se uma moda: os nobres passaram a ter como hábito deixar sua cidade lagunar em direção às suas *ville venete* por duas vezes ao ano – do começo de junho a meados de julho e, depois, do início de outubro até a metade de novembro –, sempre acompanhados por um séquito de amigos e empregados.<sup>159</sup> Para que as viagens fossem mais agradáveis, evitavam o uso de carruagens com seus inconvenientes solavancos e poeira de estrada, assim utilizando embarcações pelas plácidas águas dos canais fluviais que cortavam a *terraferma* – a parte continental do obsoleto país. Assim, a arquitetura da *riviera* do rio Brenta passa a emular a magnificência dos palácios debruçados no Canal Grande de Veneza. Por isso, a residência em Stra detinha um endereço particularmente estratégico: sua fachada precisava deslumbrar aqueles que estivessem a bordo de algum barco. Não é fortuito que a Villa Pisani detenha uma ornamentação frontal tão rebuscada, com destaque para o seu frontão, seu entablamento ricamente ornado, os vários pináculos e estátuas sobre as platibandas, além do requinte dos balcões e das janelas do *piano nobile*<sup>160</sup> – a arquitetura, mais uma vez, é aqui um artifício político. O fenômeno relatado pode ser definido como uma esquizofrenia coletiva ou uma ação conjunta de inconsequentes: o patriarcado veneziano endividava-se com o aumento de despesas de uma vida imoderada, disputando entre si quem possuísse a casa rural mais suntuosa. Há nisso uma mudança de propósito de cada Villa Veneta: se elas surgiram no *Cinquecento* e no *Seicento* como polos de produção agrícola – latifúndios – de uma nação cuja economia deixava de alicerçar-se nas atividades comerciais marítimas, no *Settecento*, tais aristocráticas residências campestres tornam-se quase exclusivamente lugares de diversão e entretenimento. Por isso, em nada surpreende que erguer um labirinto tenha sido prioridade para um futuro doge e sua família nas obras de engrandecimento da Villa Pisani e seu jardim: adentrar o labirinto era como acessar um universo alternativo àquele mundo real que evidentemente estava ruindo. Em alguma medida, o labirinto era mais um capricho entre tantos que estavam sendo edificadas na Sereníssima República; todavia, para um país que estava com o prazo de validade se aproximando, tal *dédalo* era sobretudo o ambiente para vivenciar a fuga da realidade.

O desenho de Frigimelica para o labirinto da Villa Pisani parte de nove círculos concêntricos, porém a idealidade da forma redonda foi rompida quando os caminhos se expandiram em quatro cantos, resultando em um perímetro irregular. O percurso de curvas vias entre cercas vivas é repleto de bifurcações e becos sem saída. No núcleo se encontra uma pequena torre cilíndrica tardo-barroca, envolvida por duas escadas em espiral com guarda-corpos compostos por várias voltas de ferro forjado, tendo por fim uma estátua de Minerva no topo. Ou seja, ao centro deste *labirinto do amor* não se encontra um *albero di maggio*, mas um peculiar pavilhão arquitetônico encimado pela deusa romana das artes e da sabedoria.

Faço uma breve digressão. Existe um conjunto de maquetes moldadas por Sante Benato e Giovanni Gloria que retratam o projeto original de Frigimelica para a Villa Pisani.<sup>161</sup> Nesse grupo de modelos datados em ca.1720, há a maquete da pequena torre

---

<sup>158</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. p.15.

<sup>159</sup> Ibidem. p.18.

<sup>160</sup> BONOLLO, Giampaolo. *I Giardini di Villa Pisani nelle incisioni del Ransonnette*. Oriago: Medoacus, 1993.

<sup>161</sup> Essas maquetes de Sante Benato e Giovanni Gloria são documentos especialmente relevantes, pois os desenhos originais de Girolamo Frigimelica Roberti para a Villa Pisani foram perdidos no decorrer dos séculos. Em tais modelos constatam-se, por exemplo, as imensas diferenças entre o projeto original para a residência

ao centro do labirinto, na qual se constata que não se previa uma escultura na cobertura. O projeto indicava uma pérgula de ferro que estenderia o perímetro cilíndrico da pequena edificação e excluiria qualquer indício de orientação ali existente, visto que uma figura de divindade em pedra contém rosto e costas, mas aquela estrutura circular e metálica seria igual por todos os lados.

Desloco agora a análise para a relação entre o labirinto e o jardim da Villa Pisani em sua totalidade. A curva natural que o rio Brenta faz e envolve a propriedade dos Pisani é a matriz determinante do desenho paisagístico de Girolamo Frigimelica Roberti.<sup>162</sup> Este se estrutura em linhas perspectivas que, de tão longas, irrompem os limites do lote familiar. O eixo principal tem início no píer de desembarque dos aristocratas e seu séquito no canal fluvial, cruza a residência principal, conectando-a visualmente com o também grandioso edifício das Cavalariças – *scuderie* –, e finda em um pequeno edifício fora da propriedade intitulado Casino del Prete. Linhas retas auxiliares estabelecem interações visuais entre os demais pavilhões arquitetônicos e recintos paisagísticos do complexo de Stra, estruturando uma *promenade* teatralmente ordenada para se usufruir opticamente do jardim.

Para além da relação biográfica de Alvise Pisani previamente apresentada, é evidente como as margens do Brenta foram influenciadas pelas ideias de André Le Nôtre, mentor principal do paisagismo de Versalhes, no que tange à monumentalidade do jardim e à busca pela ilusão visual da perspectiva infinita sobre o território. Exprimindo-me sumariamente, a Villa Pisani assemelha-se mais a um *jardin à la française* do que a um *giardino all'italiana*. Entretanto, tal afirmação não pode ser tomada como absoluta, visto que as primeiras descrições documentadas do jardim da Villa Pisani enfatizavam as árvores frutíferas e o horto, o que é muito diferente do que se fazia na França.<sup>163</sup> Acima de tudo, há uma dialética que produz a singularidade do caso paisagístico bem explanada pelo arquiteto Giuseppe Rallo:

No equilíbrio entre o espaço fechado e o universo aberto, o jardim de Almorò e Alvise Pisani parece emular os modelos franceses, mas num contexto espacial muito mais contido, sem esquecer, no entanto, a memória da *Villa Tuscorum* de Plínio, o Jovem, bem como as sugestões de [Vincenzo] Scamozzi e os princípios da tradição veneziana em geral.<sup>164</sup>

O labirinto apresenta-se ali, portanto, como uma das interseções entre modelos paisagísticos da França e de Veneza. O autor da estrutura labiríntica de Stra, Frigimelica, não pôde construir a residência principal da Villa Pisani tal como havia desenhado, talvez porque seu projeto de tão imponente fosse excessivamente custoso, ou, eventualmente, devido à sua mudança para a corte de Modena, em 1721, em razão de conflitos familiares, o que o obrigou a distanciar-se do canteiro de obras na *riviera* do Brenta.<sup>165</sup> Quem assumiu foi o arquiteto Francesco Maria Preti (1701-1774). Certamente é deste a residência principal, tal como podemos visitá-la nos dias atuais, mas Preti foi certamente respeitoso com o plano geral de Frigimelica, não modificando o plano paisagístico – já implementado quando houve a troca de comando – e seguindo os eixos gerais do jardim no interior da casa principal, como, por exemplo, nos posicionamentos da porta de entrada, da passagem para o jardim, do pátio interno, e na disposição das janelas e aposentos do andar superior.

---

principal e o que foi erguido por Francesco Maria Preti. O conjunto de maquetes pertence a Fondazione Musei Civici di Venezia e atualmente encontra-se conservado no Museo Fortuny, em Veneza.

<sup>162</sup> RALLO, Giuseppe. Op.cit. p.168.

<sup>163</sup> RALLO, Giuseppe. Op.cit. p.171.

<sup>164</sup> Idem. [Tradução livre do autor] “In bilico tra spazio cintato e universo aperto, il giardino di Almorò e di Alvise Pisani sembra emulare i modelli francesi, ma in un ambito spaziale ben più contenuto, senza dimenticare però la memoria della Villa Tuscorum di Plinio il Giovane nonché i suggerimenti dello Scamozzi e i principi della tradizione veneta in generale.”

<sup>165</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. p.22. RALLO, Giuseppe. Op.cit. p.170.

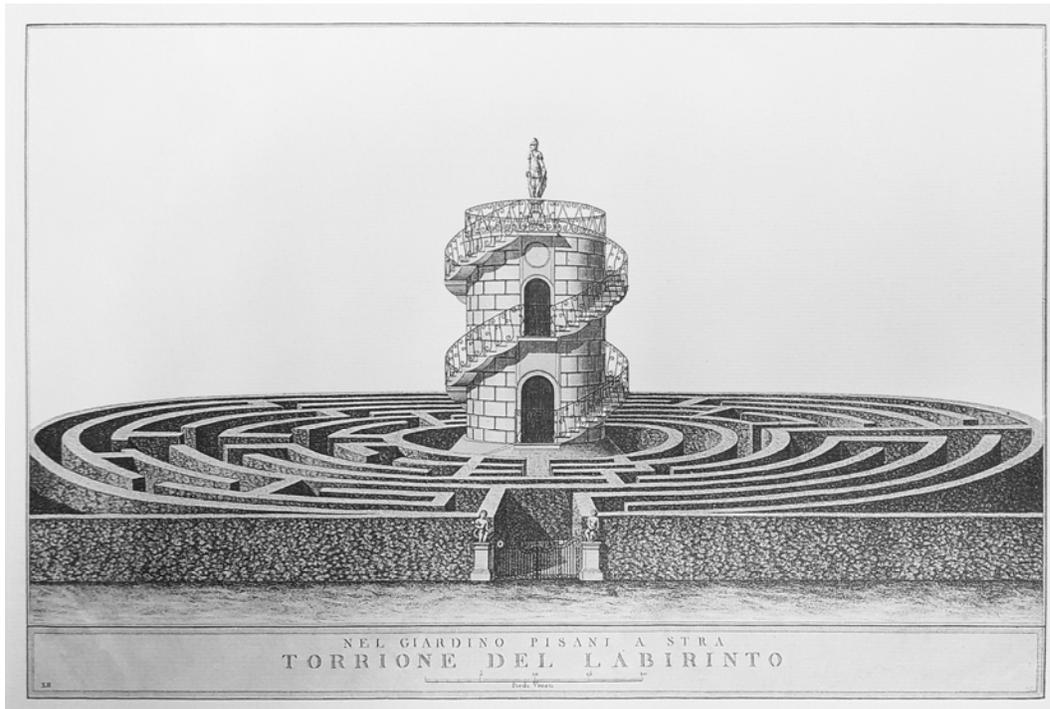


Ilustração do labirinto que faz parte de um conjunto de 13 gravuras em água-forte da Villa Pisani, em Stra, feitas em 1792 pelo gravador francês Pierre Nicolas Ransonnette (1745-1810), a partir dos desenhos do engenheiro vêneto Bortolo Gaetano Carboni.



Fotografia do labirinto da Villa Pisani feita a partir do gradil que separa o jardim da via pública de Stra, em 22 de julho de 2021. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.



Planta do labirinto da Villa Pisani cedida pela sua administração em 2021.



Maquete da torreta central do labirinto da Villa Pisani, feita por Sante Benato e Giovanni Gloria a partir do desenho original de Girolamo Frigimelica Roberti. Datado de ca.1720. Pertence a Fondazione Musei Civici di Venezia e se encontra conservada no Museo Fortuny, em Veneza.

Quando a Sereníssima República foi extinta, a Villa Pisani seguiu sendo utilizada pelos invasores franceses e pelo governador do Império Austro-Húngaro no período de domínio dessas nações.<sup>166</sup> Com a unificação da Itália, tornou-se propriedade do Estado, passando por longos períodos de abandono, alguns episódios infames como o primeiro encontro entre Benito Mussolini e Adolf Hitler em 1934, além do acréscimo da grande bacia d'água entre a edificação principal e as cavalariças em 1911,<sup>167</sup> e a gravação do filme *Pocilga (Porcile)* de Pier Paolo Pasolini em 1969. Os tantos e tão diferentes ocupantes ao longo de três séculos não modificaram o caráter cenográfico próprio ao estilo tardo-barroco<sup>168</sup> do projeto arquitetônico-paisagístico de Frigimelica: mantém-se o controle das vistas do visitante ao longo do percurso no jardim, estabelecendo-se uma relação de sequencialidade ordenada entre as partes por meio de uma rigorosa geometria de cada aleia e canteiro.

Seu *labirinto do amor* é, assim, um desses elementos originais que sobrevivem na Villa Pisani: composto por linhas de sebes curvas e retas rigidamente regulares, esse dédalo é simultaneamente uma miniatura e uma exceção do paisagismo geral. É um modelo diminuto por ser um encadeamento de recintos verdes tal como o jardim na sua totalidade. E é um desvio na medida em que foge à busca pela extensão *ad infinitum* das visadas pelo território. Portanto, tanto em termos de desenho, quanto no que concerne a seu significado, o labirinto ali se apresenta como alternativa à realidade que o envolve.

Naquele início do século 18, o labirinto também era matéria-prima para música. Existe um considerável número de peças musicais do período com referências a dédalos, a Dédalo e aos demais personagens do mito de Creta.<sup>169</sup> Entre tantas, seguramente, a mais notória peça musical é *Kleines Harmonisches Labyrinth* [Pequeno Labirinto Harmônico], atribuído a Johann Sebastian Bach (1685-1750) e, provavelmente, composto em 1705.

Residem dúvidas sobre a autenticidade da autoria: a indicação de Bach foi difundida no século 19 com a catalogação da obra do compositor alemão feita pelo musicólogo Julius August Spitta (1841-1894); contudo, a paternidade da peça também já foi imputada ao compositor barroco alemão Johann David Heinichen (1683-1729),<sup>170</sup> relativamente reconhecido em vida, mas relegado ao esquecimento por séculos até uma recente redescoberta de sua obra pelo professor e maestro Reinhard Goebel. *Kleines Harmonisches Labyrinth* foi considerada da lavra de Bach por conter, próximo ao fim da partitura, notas que indicam seu nome: a sequência Sol, Lá, Dó, Si é representada, em alemão, pelas letras do alfabeto H-A-C-B, isto é, Bach ao contrário. Isso aparece em outras peças de Bach, como *Die Kunst der Fuge* [A Arte da Fuga], porém também foi utilizado por outros compositores, como homenagem, o que pode induzir a enganos.

Fato é que, até os tempos atuais, considera-se *Kleines Harmonisches Labyrinth* como composição realizada por Johann Sebastian Bach na sua juventude e com um considerável grau de experimentação. Dividida em três seções – *Introitus*, *Centrum* e *Exitus* –, a peça foi concebida para ser executada em um órgão, embora também possa ser tocada em piano. “O título refere-se à sua enganosa estrutura harmônica, ao número de modulações diferentes, bem como aos enarmônicos”, como Hermann Kern didaticamente explica e prossegue, “o que leva a uma confusão momentânea para o ouvinte quanto à direção geral da estrutura harmônica.”<sup>171</sup> Em outros termos, a peça oferece uma experiência sonora de desorientação tonal. Com a analogia ao labirinto, o

---

<sup>166</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. p.10.

<sup>167</sup> Ibidem. p.22.

<sup>168</sup> RALLO, Giuseppe. Op.cit. p.170.

<sup>169</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.237.

<sup>170</sup> Ibidem. pp. 244-245.

<sup>171</sup> Idem.

autor assume que o caráter intrincado daquela partitura é consciente. Sua intenção era experimentar possibilidades harmônicas consideradas confusas aos ouvidos de alguém acostumado ao estilo musical apreciado no período.<sup>172</sup> Tal como no desenho do contemporâneo Frigimelica, o labirinto musical de Bach é uma alternativa à conjuntura de sua época – eventualmente uma outra fuga da sua realidade.

No final da Idade Média e durante a Idade Moderna, o labirinto absorveu muitos significados. Não raro, tais sentidos parecem contraditórios. Os *labirintos do amor* continham em seu âmago a complexidade e a ambivalência. Indubitavelmente, ocorreu a recuperação de uma narrativa pagã – isto é, do mito grego do labirinto de Creta. Incorporou-se um senso erótico, de intimidade e segredo, nos ziguezagueantes caminhos entre sebes que proliferaram pelos jardins europeus. Ao mesmo tempo, o peso do cristianismo persistia. Coabitava o amor mundano e o amor divino, como demonstrou Matteo Selvaggio. O labirinto permitia tanto a subversão de preceitos morais, quanto a interpretação do catolicismo medieval do mundo como lugar dos heréticos e errantes. No labirinto, o pecaminoso podia ser entendido como lúdico. Intrincados meandros não eram depreendidos exclusivamente como penitência, mas também como fonte do prazer. A experiência do perder-se no interior de uma dedálea estrutura poderia ser assimilada, dependendo do indivíduo, como positiva ou negativa. Não existiu significado estável e unívoco para os *labirintos do amor*.

---

<sup>172</sup> Idem.

## Como os labirintos se difundiram? Os tratados arquitetônicos e os livros de jardinagem

Os tratados vieram a se tornar os principais meios de transmissão dos parâmetros para se fazer um projeto de arquitetura no século 15. Tratados operavam como receituários com as diferentes ordens arquitetônicas e suas subsequentes regras de composição para um edifício. Tratados eram os códigos da arquitetura enquanto disciplina autônoma. Tratados ofereciam e padronizavam o vocabulário arquitetônico. Tratados forneciam os argumentos de autoridade para arquitetos exercerem sua profissão.

Existia há mais de um milênio o tratado cujos preceitos eram considerados sagrados, divinos, incontestes no *Quattrocento*. O arquiteto romano Vitrúvio (ca.80 a.C.-ca.15 a.C.) deixou para a posteridade seu tratado *De Architectura* – ou *De Architectura Libri Decem*, em português, *Os Dez livros de Arquitetura*. Embora composto por uma escrita um tanto vaga, ambígua e por vezes até ininteligível, *Vitruvius* foi capaz de reunir um conhecimento fragmentado e disperso<sup>1</sup>, convertendo-o em convenções e normas a serem empregadas de modo sistemático nos projetos arquitetônicos na Roma de sua época. É provável que tenha havido muito mais de um tratado arquitetônico na Antiguidade, porém o texto de Vitruvius foi o único que sobreviveu aos séculos. Não perdurou em seu formato original de dez rolos manuscritos (por isso, “Dez Livros”), mas por meio de cópias feitas à mão por copistas e estudiosos, os quais eventualmente acrescentavam notas. Assim, criou-se uma linhagem de cópias de *De Architectura* e esse tratado ganha o estatuto de portador máximo dos cânones da arquitetura clássica. O editor português André Tavares introduz a conjuntura histórica: “Para os pensadores da Renascença que buscaram seu modelo na Roma Antiga, o texto de Vitruvius foi uma fonte preciosa que ofertou uma voz às ruínas romanas – um companheiro para ajudar a decifrar os reverenciados precedentes da Antiguidade.”<sup>2</sup> Há indícios de cópias desse tratado sendo produzidas em bibliotecas no medievo e de que, ainda no século 14, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio leram Vitruvius.<sup>3</sup> Seu tratado era bastante conhecido como um manuscrito antes de sua primeira edição impressa, a *editio princeps*, publicada em Roma nos anos de 1486 ou 1487, tendo como editor Joannes Sulpitius Verulanus (ca.1440-ca.1508), também conhecido como Sulpício da Veroli. A disseminação de *De Architectura* potencializa-se com novos exemplares impressos provenientes da edição feita em Florença por Francesco Cattaneo Ravannale no ano de 1496, da edição veneziana de Simone Bevilacqua em 1497, e, sobretudo, da edição de 1511 conduzida pelo arquiteto Giovanni Giocondo (1433-1515), que muitos estudiosos consideram a grande responsável por tornar mais didático o tratado de Vitruvius ao complementá-lo com um sumário, um índice remissivo e, principalmente, mais de uma centena de ilustrações que apoiam o leitor na interpretação do texto.<sup>4</sup> Entre a Idade Antiga e o Renascimento

---

<sup>1</sup> TAVARES, André. *Vitruvius without text: the biography of a book*. Zurique: gta Verlag, ETH Zurich, 2022. pp.15, 16.

<sup>2</sup> *Ibidem*. p.16.

<sup>3</sup> *Ibidem*. p.41.

<sup>4</sup> *Ibidem*. pp.31,32.

não perdurou qualquer vestígio de desenho do manuscrito original de Vitruvius. As xilogravuras foram acréscimos facultados por editores a partir do *Cinquecento* e colaboraram imensamente na normatização dos tratados: as imagens proporcionavam uma precisão e uma padronização que a volatilidade da interpretação das descrições verbais não permitia. Especialmente em um texto intrincado como o de Vitruvius.<sup>5</sup>

Considerar a escrita vitruviana de difícil entendimento foi uma das motivações de Leon Battista Alberti ao escrever *De re aedificatoria* por volta de 1452. Isto fica explícito no começo do sexto livro desse tratado:

aquela mesma razão que me incitara a começar a obra, chamou-me de volta e me encorajou a continuá-la. Porque me pareceu estranho que tantas grandes coisas e tantas excelentes contribuições dos escritores se perdessem devido à injúria dos tempos, de modo que de tão grande naufrágio só restasse uma pessoa, Vitruvius, um escritor que verdadeiramente sabia de tudo, mas há tempos de maneira prejudicada, carecendo muito em vários trechos e, em tantos outros, desejando-se muito mais. Além disso, ele não escrevera de modo ornamentado, porque expressava-se de maneira que aos latinos parecia que falasse grego, e aos gregos, que falasse latim. A própria obra, no entanto, nos dá o testemunho de que ele [Vitruvius] não falava latim nem grego, tanto que podemos dizer que ele não escrevesse para nós, pois escreveu de modo que não o compreendamos.<sup>6</sup>

Quando taxa a escrita de Vitruvius como inacessível, Alberti deixa claro que o objetivo de seu *De re aedificatoria* era superar *De Architectura*.<sup>7</sup> Seu livro apresenta-se como uma atualização da teoria arquitetônica para os propósitos hodiernos. Contudo, não é uma atualização que vise a excluir os parâmetros da Antiguidade ou a julgar os elementos da arquitetura clássica como obsoletos. Leon Battista Alberti estabelece uma dialética com essa herança. Afinal, o intelectual renascentista até se apropria da estrutura de *Dez Livros* do arquiteto da Roma Antiga.

*De re aedificatoria* foi concebido na década de 1450, quando ainda não se disseminara o uso da máquina de impressão com tipos móveis. Alberti escreveu à mão, esperando que seu tratado fosse copiado e propagado por meio de manuscritos – o que era prática recorrente no círculo de intelectuais, polímatas, arquitetos e interessados na área. A primeira impressão de *De re aedificatoria* ocorre somente em 1485, na cidade de Florença; portanto, é posterior à morte de seu autor, em 1472.

Outros tratados arquitetônicos foram escritos na segunda metade do *Quattrocento*, porém tiveram circulação mais restrita e menor notoriedade, em grande medida por terem permanecido como manuscritos por vários séculos até sua primeira edição impressa. Um desses é o *Trattato di Architettura* do florentino Antonio di Pietro

---

<sup>5</sup> D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. A obscuridade do arquiteto vitruvius e a redação de os dez livros de arquitetura. *Revista do Pós-Graduação da FAUUSP*. n.14. São Paulo: USP, dez. 2003. pp.26-47.

<sup>6</sup> ALBERTI, Leon Battista. *I dieci libri di Architettura*. Tradução de Cosimo Bartoli. Roma: Giovanni Zempel, 1784. p.252 [Tradução livre do autor] “quella ragione che mi avea inclinato a dar principio all'opera, la medesima mi richiama e mi confortava a seguirla. Perciocchè mi sapea strano, che tante gran cose, e tanto eccellenti avvertimenti degli scrittori si perdessero per l'ingiuria de' tempi, di maniera che appena un solo da sì gran naufragio, cioè Vitruvio, ci fosse rimasto, scrittore veramente che sapea ogni cosa, ma dal tempo in modo guasto, che in molti luoghi vi mancano molte cose, ed in molti ancora molte più cose vi si desiderano. Oltre di questo vi era, che egli non avea scritto molto ornatamente; poichè parlò di maniera, che a' Latini parve che parlasse Greco, ed a' Greci che parlasse Latino; ma la cosa stessa ci fa testimonianza, che egli non parlò nè Latino, nè Greco, di modo che possiamo dire, che egli non scrivesse per noi, poichè scrisse di maniera, che noi non lo intendiamo.” ALBERTI, Leon Battista. *The ten books of architecture*. Londres: Edward Owen, 1755. [Tradução livre do autor] “the same reasons which induced me to be begin this work, pressed and encouraged me to proceed. It grieved me that so many great and noble instructions of ancient authors should be lost by the injury of time, so that scarce any but Vitruvius has escaped this general wreck: a writer indeed of universal knowledge, but so maimed by age, that in many places there are great chasms, and many things imperfect in others. Besides this, his style is absolutely void of all ornaments, and he wrote in such a manner, that to the Latins he seems to write Greek, and to the Greeks, Latin. But indeed it is plain from the book itself, that he wrote neither Greek nor Latin, and he might almost as well have never wrote at all, at least with regard to us, since we cannot understand him.”

<sup>7</sup> TAVARES, André. Op.cit. pp.14,19.

Averlino, conhecido como Filarete (ca.1400-1469).<sup>8</sup> Composto por 25 partes escritas entre 1460 e 1464, o tratado de Filarete é dedicado ao seu monarca – no caso, seus monarcas, pois o primeiro manuscrito foi dedicado a Francesco I Sforza (1401-1466), duque de Milão, já o segundo manuscrito foi feito após o retorno do autor a Florença e, por isso, oferecido a Piero de' Medici (1472-1503). Há um dado particularmente relevante a respeito da obra-prima escrita por Filarete: esse é primeiro tratado arquitetônico que menciona e projeta labirintos.

O tratadista florentino e renascentista escreve sobre uma cidade imaginária por ele intitulada Sforzinda, a qual seria abastecida pelo porto de Plusiapolis. A urbe teria sido projetada por um certo arquiteto chamado Onitoo Nolivera, cujo nome é um anagrama de Antonio Averlino, a partir da encomenda de um também hipotético Rei Zogalia. Em suma, o tratado arquitetônico de Filarete é um livro de ficção.<sup>9</sup>

Os projetos de labirintos de Filarete são estruturas urbanísticas grandiosas e desnorteantes. Ao longo da leitura do manuscrito, encontram-se menções a Dédalo, ao Minotauro, ao labirinto etrusco de Lars Porsenna, ao labirinto do Egito, tal como este foi descrito por Plínio, o Velho, no livro *História Natural*. Mais importante são as cinco folhas do *Trattato di Architettura* com desenhos de labirintos de matriz quadrada e corredores lineares.<sup>10</sup>

No verso da folha 40 do segundo manuscrito feito por Filarete, observa-se a planta esquemática de um castelo para a cidade utópica de Sforzinda ao centro de um labirinto. A fortificação é quadrada: suas quatro idênticas fachadas têm 300 *braccia*<sup>11</sup> de comprimento (cerca de 180 metros)<sup>12</sup>, sendo compostas, cada qual, por um portão central ladeado por duas torres. O interior da edificação palaciana e fortificada é subdividido em nove recintos de iguais dimensões. Esse castelo acaba parecendo pequeno pelo grande labirinto que o circunda. A estrutura labiríntica é, na verdade, um circuito de fossos. Oito matrizes quadradas em progressão de tamanho dão origem aos muros, entre os quais se encontram os estreitos canais do fosso, que equivalem aos corredores do labirinto de entrada única. Existe uma porta oculta para uma passagem secreta na primeira curva do canal: a sigilosa abertura é um atalho reservado à realeza, de modo a evitar que ilustríssimas figuras tivessem de percorrer a integridade do interior do labirinto para alcançar o castelo. A dedálea infraestrutura tem o perímetro quadrado com 1.500 *braccia*, que equivale a quase 1 quilômetro em cada lado. Poucas páginas antes, na folha 38, encontra-se uma planta similar, porém simplificada e em escala menor.

Na frente da folha 99 do mesmo manuscrito, veem-se os desenhos em planta e elevação do castelo próximo à quarta ponte que atravessa o rio Indo. A medievalesca e fortificada construção palaciana está envolta por um labirinto com sete linhas de corredores a partir de uma matriz quadrada, cujo contorno seria composto por lados de 200 *braccia* (cerca de 120 metros), arestas demarcadas por torres de vigia – no total, quatro atalaias – e, em sua totalidade, rodeado por um largo fosso. A torre principal do castelo é praticamente um arranha-céu *avant la lettre*: sobre um promontório quadrado de 40 *braccia* em cada lateral, elevava-se a estrutura com altura total de 180 *braccia* (aproximadamente 108 metros), o equivalente a quinze andares

---

<sup>8</sup> A primeira impressão do tratado de Filarete ocorre 400 anos após sua elaboração, na segunda metade do século 19.

<sup>9</sup> BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Cidades utópicas do Renascimento. *Ciência e Cultura*. Vol.56. n.2. Campinas: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, abril 2004. p.46. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252004000200021&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200021&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 4 de abril de 2023.

<sup>10</sup> FILARETE. *Trattato di Architettura*. Florença, 1464. pp. 38f, 40v, 99f, 110f, 121f.

<sup>11</sup> *Braccia* é uma unidade de medida utilizada em diferentes cidades da Península Itálica na Idade Moderna. No entanto, uma *braccia* em Milão não necessariamente equivalia a uma *braccia* em Florença e assim por diante. Ou seja, não havia uma padronização rigorosa entre as diferentes nações do período.

<sup>12</sup> KERN, Hermann. *Through the Labyrinth: designs and meanings over 5000 years*. Nova York, Londres, Munique: Prestel, 2000. p.193.

bastante heterogêneos entre si devido à variedade de colunatas, arcos, janelas, guarda-corpos, em suma, a uma diversidade de elementos e ornamentos arquitetônicos. Tal como no castelo anterior, haveria uma escada secreta que, a partir de uma das torres das esquinas, corta o longo e tortuoso circuito do labirinto para benefício exclusivo do soberano.

Na folha 110, há o edifício monumental junto ao porto de Plusiápoli. Nos desenhos da planta e da elevação, constata-se, mais uma vez, que se trata de construção fortificada envolta por um labirinto de fossos, os quais operam como uma meândrica extensão das águas que naturalmente envolviam aquele sítio.<sup>13</sup> O início do circuito labiríntico é visível na parte superior da planta e, segundo a descrição, está situado na rocha junto à zona portuária. No núcleo do labirinto, outra altíssima edificação de 16 andares em formato de pirâmide escalonada. Tal como um farol naquele fictício litoral, é um chamariz pela altura, porém, sobretudo, é a representação do poder do rei naquela região.

O último labirinto do tratado de Filarete encontra-se na folha 121. A estrutura de intrincadas vias, no caso, guardaria o Jardim dos Prazeres do Rei Zogalia. Fora das muralhas da cidade, esse labirinto também foi concebido a partir de uma matriz formal quadrada e seria imenso: seu perímetro teria quatro milhas de extensão e estaria inteiramente envolvido por um largo fosso. Delimitado por quatro lados com 1.000 *braccia* (cerca de 600 metros), o jardim está no núcleo do labirinto. O singular projeto paisagístico visaria a reproduzir uma miniatura da imagem do mundo, contendo internamente montes e córregos d'água. Em meio às alamedas ladeadas por plantas seriam implantadas esculturas de figuras da mitologia antiga. Sobre as quatro torres que delimitam o jardim, destacariam-se as estátuas de Éolo, deus dos ventos, que se mexeriam e emitiriam sons indicando o movimento do ar.

Filarete, assim, introduz o arquétipo do labirinto na teoria arquitetônica moderna, de pronto, aproximando a dedálea criação com a concepção dos jardins. Curiosamente, há uma peculiaridade no Jardim dos Prazeres do Rei Zogalia perante a maior parte dos casos paisagísticos a serem analisados doravante: não se trata de um labirinto como elemento menor e interno do jardim, mas sim é um jardim no núcleo do labirinto.

Há um interessante comentário de Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, organizadoras da edição comentada do tratado de Filarete impressa em 1972, a respeito do labirinto do jardim do Rei Zogalia:

certa fenomenologia monumental está ligada à ideia de labirinto. Em particular, esta invenção, que une o palácio ao jardim e ao labirinto, confirma a ligação com o mundo dos contos de fadas. Além disso, a referência ao desaparecimento no mapa-múndi ainda está inserida no contexto da alegoria, de acordo com os significados subjacentes à própria origem do labirinto. De acordo com alguns, de fato, o labirinto representava inicialmente o oceano cósmico, enquanto o mesmo ziguezague deve ser considerado como o mais antigo hieróglifo egípcio que indica água. Este é um dos aspectos contraditórios do Renascimento: de um lado, a predileção pelo aspecto racional dos esquemas geométricos e, de outro, a aplicação desses esquemas conduzida de modo a tornar fantásticas e simbólicas as soluções propostas.<sup>14</sup>

Além de sua forma, o que une os cinco labirintos de Filarete é o propósito funcional: todos se justificam como elementos de proteção dos perigos do exterior. São estruturas intrincadas para envolver e defender os mais eminentes endereços do governante perante os perigos do estrangeiro. Logo, esse tipo de labirinto é entendido

<sup>13</sup> CARPEGGIANI, Paolo. *Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. p.59.

<sup>14</sup> FILARETE. *Trattato di Architettura*. Edição, notas e introdução de Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Vol. 1. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1972. p.452.

ripresa dicenteno di quaranta altre braccia & fa uno fosso largo cinquanta  
braccia & questo terreno butalo tutto in quel quadro diem auanza de fora  
secondo braccia & terra bene ornate porche queste fossa & queste mura ua  
uno molto usiate. Io non so se l'altro disegno imodo de ammentida il primo  
fosso come to detto uoglio bene deuada speditamente. Ma il secondo bisogna de  
fara noua uolta:-

**I**o credo auer me inteso de uogliono andare come dice quelle uolte di quella la  
berinto che se: Dedalo perinchudere: immitauo Maifi tutta inteso me  
tu mai ueduto nessuno, odisegnato odiscritto chendessi ilquore disaplo fare. Su  
giore si lo uenedisignero uno in questo foglio. Or cosi se intendi questo delaste  
la uadare io poi bene intendere ogni cosa acio de qua dno habba inteso echoue  
lo qui disegnato cosi digrosso sta bene lo uoglio de maui inteso son arto nel fare  
del muro & de fossi tutta stonghera dimandare queste cose phordine imodo faranno  
bene. Non dubitate de uorrei chuenisse uoglia di farlo come dice che era quello di  
perferma Inome dicio qualche cosa sifara. Ben di questo tenel'cio il pensiero a te fo  
de faranno alcuni chediranno che tutti fossi & tante ue. So quello importa &  
quando fara fano il castello ogniuno comprendere se fara buale o no. Il castello tu ai  
un quadro dicente braccia. Io non uoglio che tu pigli piu che uno quadro due  
cento braccia & questo impari uire quadri pogni uerso & lasera i suoi quato  
angoli principali cioe i quattro canti. Lemura alte dodici braccia & a quello qd  
dra che tu resta in mezzo io uoglio una torre tonda in su ogni canto de fa  
ranno otto torri inturo. Am inteso infino acqui credo di si. Farenne impoco di  
mostra de qua de mader inteso lo lafaro qui degnato in questo foglio. Ma  
re de tu inuocina antendere. Io uoglio in fra ogni due torri una porta di braccia  
sei largha & alta noue con una piancheta dila & una diqua come uichio dim  
cosi dicho dicho de uat. Tu ai i quattro quadri doue sono le porte duano ploverse  
della porta andare al mezzo faranno braccia nouanta & nell'altro uerso braccia no  
uonta due elquadro dimezzo uesta neta braccia cento pogni quadro inelqua  
le quadro uoglio fare una torre di braccia sessanta pogni quadro manzato  
uena pogni parte di terreno in queste uenti braccia uoglio fare diti disosso o  
dodici il piu & dell'auanzo uoglio de fa strada intorno & i quadri delle porta  
come tu ai inteso uoglio de fano altre lemura loro braccia trenta di terra  
& uoglio de fa una portada intorno largo braccia otto & de fa alto dodici  
incolome & al pian terreno faremo sale & camere secondo de fara il bisogno  
disopra inuolati ogni cosa uoglio fare: Faremo ancora sale & camere & altri luo  
ghi equali siano comodi al nostro proposito. Disono a questi uoglio fare cannoni  
& altri luoghi & strade secondo m'arra siche dalle parti disono al piano tenes  
danno decima tu puoi fare una sala di quaranta braccia per lo lungo & uen  
braccia per lo largo & poi fare due camere dal uno capo della sala & dall'altro  
di dodici braccia per uno uerso & uen pell'altro doue potrai fare dall'altra parte  
fondamento del castello:-

Dedalo

Il laberinto di  
di porferma:-

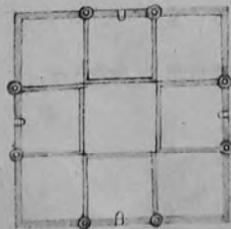


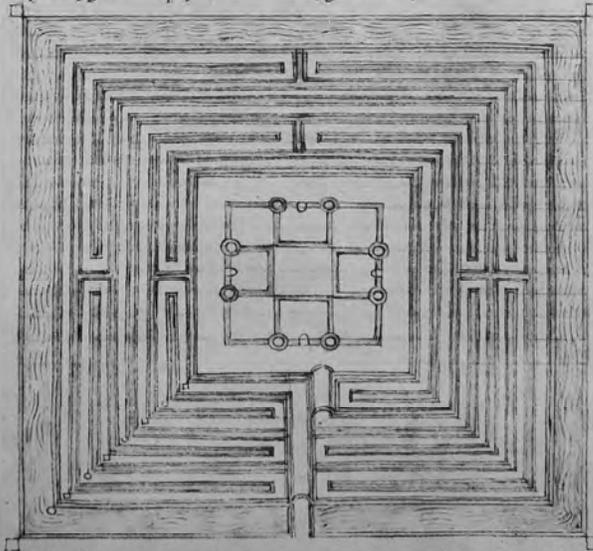
Ilustração de labirinto que consta na frente da folha 38 do manuscrito de Florença do *Trattato di Architettura* de Filarete.

affu ben che alloctio para bella Siche none sum nessuno idisegno esse pocho che none cosa nuua che dmano susaccia che non consista nel disegno o pua modo opualivo & non e senza grande ingegno dimelleno adu lo vuole intendere come richiede essere meso: ~~~~~

**L**A faamo stare al presente queste ragioni & somita anche di questo oro chavo che non affegni qualde ragione quando fara piu tempo. Ami tu meso quello dno uoglio fare Signor si adunq foracci il modo che a questo Castello sopra for pnta El modo fara credo pocho noi abbiamo maestri & lavoranti pietre & cala ma non mancha. La Signoria uostra quando uol fare questo principio Do maxima uoglio suomma & che la uostra Signoria uisua & che si spacia presto aco chanoi possiamo comparare questa cita & fare quegli hedificij principali iqua li amia cita sono piu necessarij & maxime come e questa. Or si che dmona na usuaa presto tendere chorde secondo che quegli fossi anmo astare & dederi fossi subommano aduare prestamente: ~~~~~

**L**A manna ptempo andu attendere cure le corde che bisognaua secondo che em la sua intenzione & imprima tesi quelle del fossi di fuori il quale circundana tutto il quadro di dieci stadij pochi faccia al quale come o detto tesi due corde dista te l'una dall'altra braccia quaranta nel quale spazio sie il fossi di fuori il qua le circunda senza opposizione & hostaculo nessuno & poi netesi un'altra dista te da questa quaranta altre braccia & un'altra dopo diventa ba la quale dis tanza auera poi aduare pfare uno fossi di quella larghezza che delle ut ra braccia & cosi letesi tutte distanze l'una dall'altra secondo che importa ua le misure dalmi date. Ma pocho lui intendessi bene che io aueno meso io gli di segnaui in questa forma & cosi poi distesi le corde a quelle misure & distanze che qui e disegnato. Et questo fatto uenne il signore & cosi: ~~~~~

Descrizione del fondamento  
del detto il castello il quale e  
in forma de Laberinto



hu fu

Ilustração da planta do castelo para a cidade imaginária de Sforzinda ao centro de um labirinto, que consta no verso da folha 40 do manuscrito de Florença do *Trattato di Architettura* de Filarete.

acquesta uia bene dir non uorta che andassi presto ancora stara sta  
dentro p modo che gli bisognora andare portante uolte quanto fa an  
dare di fior cioe p quelle medesimo ue & uolte proprio come sta Ella  
beruino & cosi entato poi dentro trouerete uno portico in colome & c  
ui fara una scala imodo piana & hordinata de actuala sipotta anda  
re infino disopra acquesta sommita & ancora dentro nella torre ne far  
una altra sara in questo medesimo modo cioe de sipotta andare a chuallo  
in questa torre Queste cose esprimere imparole non spuo & anche per  
segno e difficile apoterlo ben daro ad intendere pur spuo comprendere da  
uolte un poco assottigliare l'intelletto La torre denno stara comparata co  
prio come quella passata cioe del castello della tua sforzanda & conuato  
quelle comparationi & pozzo & altre comodita come quella proprio sopra  
detta Questa mi piace ma dimmi quanto tu la sua ala Io fo ala iprimo  
quando cioe dal piano terreno perfino a metri doue comincia a tondo sono  
braccia cento il suo quadro se quaranta etondo se alto braccia cinquanta el  
suo diametro se cinquanta doue deuene nessere il suo arcuto braccia cent  
cinquanta la misura del quale sono queste braccia se doue che inessa grossezza  
se la scala & dalla parte dentro se quadra alla comparatione antedetta  
cioe col muro dimezzo doue uia il pozzo & la grossezza sua se braccia tre due  
diuano di pozzo & l'altre due parte sara uno mezzo braccio parte del muro  
il uano ch'entra fara una scala laquale sara proprio come o detto di quella de  
castello Bene basta ch'edua hordine aprinaparte ch'esimuri Et cosi dato tutti gli  
edua oportuni pmutare & conuolara dato principio all'uno & l'altre deca  
stegi & auando in questo pifondamenti di questa torre quasi nel mezzo pro  
prio trouamo acqua & non pocha dellaquale nauemo molta alleprezza & u  
alua ch'el magiore pensiero che cadessino questi castelli sora laqua dellaqua  
le noi ne facemo in questa torre molte comodita inualtre il pozzo il quale co  
me o detto andara perfino alla sommita & poi di quella che usara pocha exa  
gran copia n'entemo p'ua i fossi & piu ne facemo che p'ua andato neme  
nimo perfino al altro castello p'ua diuandato & troueremo il fiume disopra  
dal ponte pocha forse ch'andare difficile su ch'edouesse menare laqua tanu  
distante non e da m'augurare pocha non era sona due miglia dalano all'alt  
& poi ancora era alquanto piu basso Ma quando non fusse stato pure uisa  
rebbe andata pocha tanto sale laqua quanto discende s'che l'uno & l'altre  
su abbondantissimo daqua & atun facemo il ualno dentro pocha laqua  
era tanta che era bastante & sufficiente a tutti questa bisogn & ad altre cose  
assai era comoda Et cosi sara questa due castelli nella forma sopraddeta & c  
anche molto piu pareuano a meder gli fini de adugli aparole & anche per se  
gno non totalmente spuo dimostrare tutte le sue parti Ma pure chi conside  
ra bene in tal disegno si comprende la cosa come a approcedere s'che sara due  
& due queste torri molto a ogni p'ona piacano ocazione del uano modo che  
era sara & maxime questa pla sua entata che era cosi con quella scala hor  
dinata quella uolte che p' modo nessuno era possibile se solo quattro porte g'ha

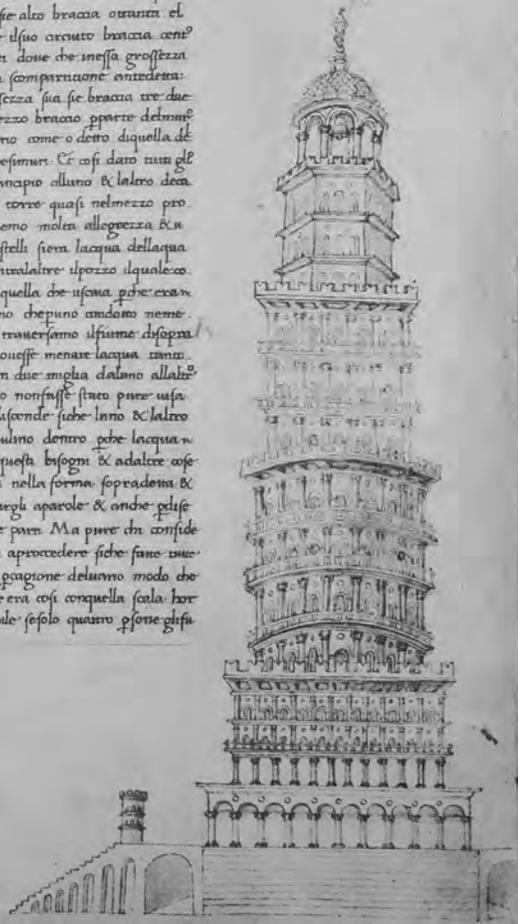
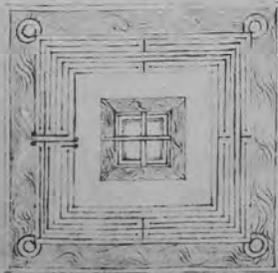


Ilustração da planta e da elevação do castelo envolto a um labirinto próximo à quarta ponte que atravessa o rio Indo, que consta na frente da folha 99 do manuscrito de Florença do *Trattato di Architettura* de Filarete.

I facciam fare hora uoglio che noi andiamo in sul scoglio che e nel porto uoglio  
 fare uno edificio in uno modo chio o pensato Deno guardiamo in prima su  
 lo strato del libro delloro & seruino se ne conformasse colla uostra fantasia Ben  
 mostra un poco qui costo del libro & mostrate chele quegli che auera ritraui  
 del libro delloro guardome alcuno & uno intragialtra che uera lui disse que  
 sto uoglio & questo siconsa proprio colla mia fantasia Ma poche il Signore mo  
 padre uenendo ancora lui quello uogliamo fare fame uno disegno & man  
 dere chele & poi quello determinera sifara Signore presto fara uno pocho  
 fare proprio come quello non altrimenti come lui fatto portalo & in questo me  
 zzo tanto che si portera la Signoria uostra andra uedere questi lavori hor  
 dinati & farli sollecitare Lascia pur fare a me & cosi ognuno al suo exerci  
 tio ando io allaltro disato il disegno glielapresentai ilquale e questo & uedi  
 tolo il Signore & esaminarlo di piacua dmi le misure dogni cosa & come  
 detto e hordinato accio che il Signore possa ogni cosa dare intendere in  
 prima come noi uedete la sua forma e quadra & questo e il fondamento  
 ilquale pogni uerso e dugento braccia il primo quadro il muro e grosso bra  
 cia quattro & da questo primo muro perfino al secondo sono braccia tren  
 ta & tanto e alto questo da terra & cosi e grosso questo secondo & la ltezza  
 della prima uolta se trenta braccia & cosi la larghezza di sopra a questo  
 primo e uno portico di dieci braccia largo ilquale e alto quindici tanto in  
 colonne le quali colonne sono di diametro braccia uno & mezzo le quali uen  
 no a essere alte braccia dodici & tre nammo da chi uolto siche uenue asse  
 inturo alto braccia quindici la distanza da una colonna a laltra se braccia  
 sei la larghezza del portico come o detto e dieci braccia & alto quindici do  
 de che uenue a essere uno quadro & mezzo & guardi delle colonne sono a due  
 quadra & mezzo luna & laltra misura puo essere Vanno questi portici co  
 me qui nel disegno uedete infino alla sommita a cascadeduno piano ne uno  
 che non sono di una equal larghezza pocho alcuno e di otto braccia largo &  
 alcuno di sei & alcuno di quattro el meno se di tre braccia la ltezza tutta e uol  
 ti pocho a cascadeduno uenue a piani di una sola Ben piacem infino a qui impar  
 sia piu cose in questo che non e in quello Signore io piu aggiunti questi torce  
 gi uondi in su ogni piu ornamento con quelle figure le quali rapresentano  
 dogne memorie di quegli antichi mi piace dmi la entri doue la figura la ent  
 ra fara uerso il porto & faranno due luna fora commo & questa uerra p  
 mezzo lama dello scoglio proprio questa andra anolte secondo uia quella della  
 torre del castello del ponte cioe come uia il laberinto & ualtra io ne faro fog  
 ta intra due mura che uerra dal ponte proprio & andra su presto alla somi  
 ta & ancora questa uia apra gli uenti uia a potere andare presto in una  
 segreta Queste mi piaccono denno siconpartira instanze a potere habuare  
 benissimo ben basta Ma come sifara de aqua dolce asia questo sifara be  
 nissimo ancora a sono due modi noi possiamo fare uenire uno condoto ou  
 dal castello aoe plo porto & su plo scoglio proprio ponendo uerra qui alta  
 la aqua quanto uia cierra & puossi ancor fare uia di uenire de la aqua de

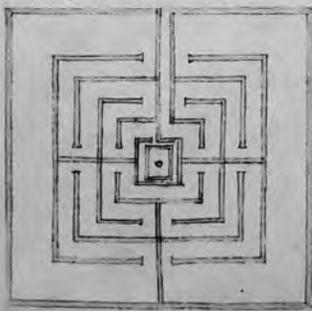


Ilustração da planta e da elevação de edifício monumental rodeado por labirinto junto ao porto de Plusiápoli, que consta na frente da folha 110 do manuscrito de Florença do *Trattato di Architettura* de Filarete.

di questa distanza di braccia cento diuano & doue poi ne faceuano uno  
nel mezzo il quale era ancora quello di braccia cento & la sua altezza era  
ancora cento braccia & la larghezza degli altri era quaranta & traluno de  
traluno & l'altro era uno portico che era dieci largo & alto venti. Io fo  
che quelle misure & scompartimenti noi forse non intendete come ancora io  
exoppo ch'io non intendo dice lo interpetto. Il Signore dice ancora lui  
elle sono pure oblate dico allora lo l'interpetto benissimo. E' che proprio  
come dice questo qui disegnato in questo mezzo del giardino che se uoi uo  
dare bene egli scompartiti in tre quadri po'gni uerso & in ogni faccia ne  
uene a essere tre quello del mezzo & quello che e' traluno & l'altro se que  
llo che e' portico & quello che e' nel mezzo di tutti questo uene auoro ad  
ogni faccia uno portico & uno chiostrino dinanzi. Dice allora il Signore  
& ancora l'interpetto in di uerso egli cosi proprio amfandou Signore  
che questo che e' qui disegnato ben considero come doueua essere allora  
dice l'interpetto di puerdere: s'atthordi con quello che dico il libro dell'ora Si  
gnore: quello che io comprendo qui a me pare d'esse essere cosi.

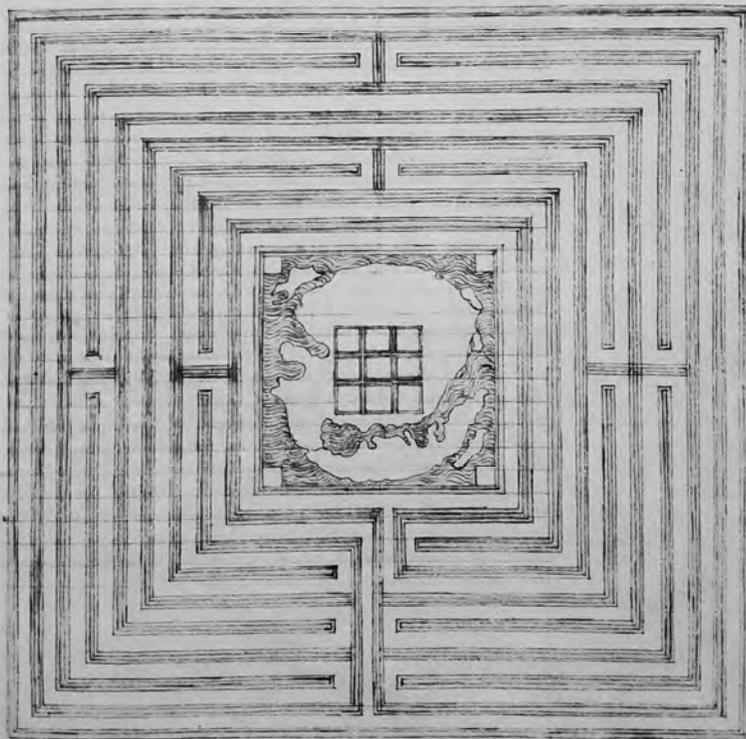
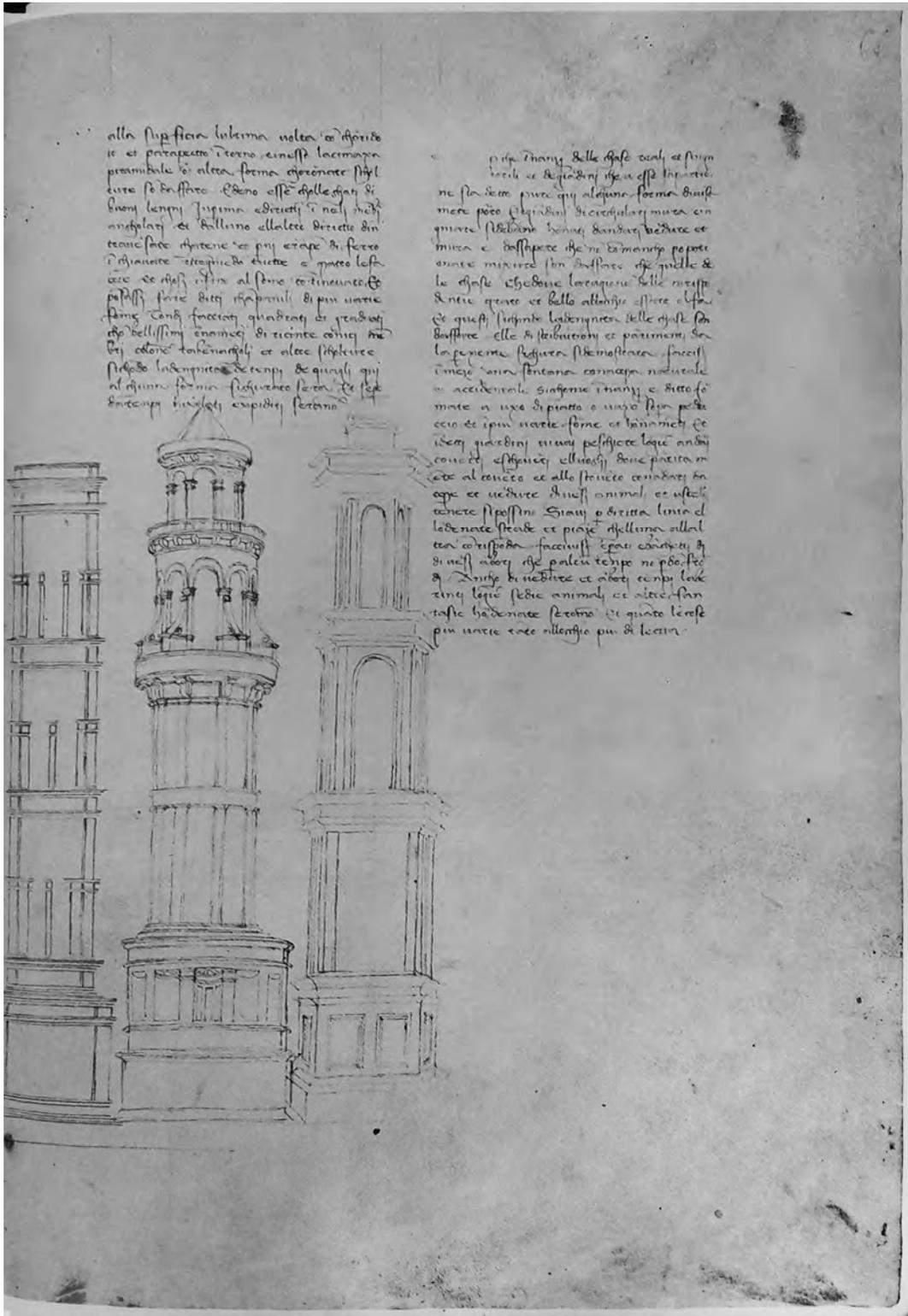


Ilustração da planta do Jardim dos Prazeres do Rei Zogalia envolto a um grande labirinto, que consta na frente da folha 121 do manuscrito de Florença do *Trattato di Architettura* de Filarete.



Folha 127 do manuscrito de *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare*, na qual o autor Francesco di Giorgio Martini menciona labirintos.

como a complexificação da muralha medieval. O labirinto como um aparato militar. Tal e qual um forte.

O segundo manuscrito *quattrocentesco* no qual se encontra alusão a um labirinto denomina-se *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare* [Tratados de Arquitetura, Engenharia e Arte Militar], escrito pelo arquiteto Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) por volta de 1480. Nele há uma brevíssima menção a labirintos, sem que tal indicação seja acompanhada por qualquer desenho ilustrativo diretamente relacionado:

Os jardins de paredes circulares devem ser circundados por passeios ornamentais, vegetação e muros. Sabe-se que não devem ser feitas medidas menos proporcionais do que as das casas, porque, onde há lugar para as correspondências, é agradável e belo aos olhos ali estar. E isso deve ser feito segundo a dignidade das casas, e as distribuições e as partições que serão demonstradas a partir da presente figura. Faça no meio uma fonte com água natural ou accidental, tal como dito anteriormente, no formato de um prato ou vaso sobre uma mísula, e, além disso, várias formas e ornamentos. E nesses jardins existirão viveiros de plantas e de peixes, mais de uma *loggia*, passagens cobertas e descobertas, além de locais onde se possa manter vários animais e pássaros separadamente, sob cobertura e ao ar livre, em meio a caminhos de água e vegetais. Devem estar em linha reta as ruas e praças ordenadas que se correspondem. Criem prados e pequenos parques de diferentes árvores que, por algum tempo, não perdem folhas. Mesmo vegetais e árvores, templos, labirintos, *loggia*, cadeiras, animais e outras fantasias ordenadas serão. E quanto mais variadas tais coisas, tanto maior será o deleite aos olhos.<sup>15</sup>

O labirinto é diretamente associado a projetos paisagísticos. É um elemento para um jardim, entre outros tantos elencados no texto, como os viveiros de plantas ou peixes, as passagens cobertas pela vegetação ou as passarelas ao ar livre. O labirinto é um componente fantasioso, talvez um capricho, mas certamente agradável. Nessa descrição elaborada por di Giorgio Martini, a dedálea estrutura não é grande o suficiente para envolver e proteger o nobre parque, tal como Filarete imaginou. Tampouco abrange a totalidade do desenho de paisagismo. O labirinto é aqui uma pequena e curiosa parte inserida no jardim.

Bem como aconteceu com Antonio di Pietro Averlino, dito Filarete, o tratado de Francesco di Giorgio Martini permaneceu como manuscrito com raríssimas cópias por vários séculos. Tais fatos limitam a capacidade de transmissão de seus conteúdos pela Europa, especialmente caso se compare com a difusão dos tratados que foram editados, impressos e traduzidos, como os de Vitruvius e Alberti. *De Architectura Libri Decem* e *De Re Aedificatoria* são longos, completos, celebrados, porém alheios aos projetos de labirintos. Mesmo que os desenhos feitos por Filarete sejam os mais elaborados labirintos de toda a tratadística *quattrocentesca*, não foram muitos os estudiosos que tiveram acesso a eles nos seus primeiros quatro séculos de existência. Por isso, é impossível que os labirintos imaginados por precursores como Filarete e di Giorgio Martini tenham servido de base e exemplo para jardins-labirintos a partir do final do século 15.

---

<sup>15</sup> MARTINI, Francesco di Giorgio. *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare*. Organizado por Corrado Maltese. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1967. pp.245-246. [Tradução livre do autor] "I giardini di circulari mura cignare si debbano, ornati d'andari, verdure e mura. È da sapere che non con manco proportionate misure son da fare che quelle delle case, che dov'è ragione delle corrispondenzie grato e bello all'occhio essere el fa. E questi sicondo la degnità delle case son da fare, e le distribuizioni e partimenti da le presente figura si demonstrarà. Faccisi in mezzo una fontana con acqua naturale o accidentale, siccome innanzi è ditto, formate a uso di piatto o vaso sopra peduccio, et in più varie forme et ornamenti. Et in detti giardini vivai, peschiere, logge, andari coverti e scoverti, e luoghi dove partitamente al coverto et allo scoperto, con andari d'acque e verdure, diversi animali et uscelli tenere si possino. Siavi per diritta linia l'ordinate strade e piazze che l'una all'altra corrisponda. Faccivisi e prati e barchetti di diversi arbori che per alcun tempo non perdon frondi. Anco di verdure et arbori, tempi, labirinti, logge, sedie, animali et altre fantasie ordinate seranno. E quanto le cose più varie, tanto all'occhio più diletta."

Isso não quer dizer que labirintos constituam uma exceção e não tenham se propagado a partir de modelos formais apresentados em tratados arquitetônicos. A fortuna dos labirintos começa a mudar com *I sette libri dell'architettura* [Os sete livros de arquitetura] de Sebastiano Serlio (1475-1554). Este tratado *cinquecentesco* foi amplamente difundido: suas ilustrações reafirmavam gráfica e didaticamente o cânone vitruviano e tornaram-se referência para incalculáveis projetos por todo o mundo ao longo de séculos.

Os sete livros foram lançados separadamente ao longo de três décadas; no entanto, os labirintos aparecem logo no primeiro livro publicado do conjunto tratadístico. Curiosamente, a sequência de lançamento não segue a numeração dos volumes da publicação: aos leitores foi apresentado inicialmente o *Libro IV* no ano de 1537 por uma casa editorial veneziana. É na página 199 desse quarto livro do tratado de Serlio que se encontram dois desenhos de labirintos. Três páginas antes, lê-se uma menção a eles em um breve texto sob o título *Dell'Ordine Composito*:

Os jardins também fazem parte da ornamentação do edifício, razão pela qual estas quatro diferentes figuras abaixo são destinadas a compartimentos desses jardins, embora possam ser utilizados para outras coisas, além dos dois labirintos aqui atrás, que têm o mesmo propósito.<sup>16</sup>

Serlio classifica os labirintos como pertencentes à ordem compósita. Sobretudo, para o tratadista, o labirinto é um ornamento.

Como indicado na frase acima, o autor posiciona os labirintos em meio a folhas com desenhos para canteiros de plantas para jardins. Todavia, não é necessário um olhar especialmente atento para perceber que as ilustrações podem referir-se tanto à arte da topiaria no paisagismo quanto a tetos em caixotão [*soffitto a cassettoni*] de madeira.

Relembro aqui os argumentos apresentados no capítulo anterior a respeito da extrema semelhança entre o labirinto do forro da *Stanza del Labirinto* [Quarto do Labirinto] do Palazzo Ducale de Mântua e o traçado do labirinto superior da página 199 do Livro IV do tratado de Serlio. Em páginas prévias desta tese, vimos a possibilidade de *I sette libri dell'architettura* conter o exemplo gráfico utilizado pelo arquiteto Antonio Maria Viani no começo do século 17, embora o *motto* FORSE CHE SI FORSE CHE NO [talvez sim, talvez não], que preenche os meandros do labirinto do forro, seja proveniente de uma *frottola* do início do *Cinquecento*, o que fortalece a hipótese de Serlio ter visto esse dédalo em sua viagem a Mântua, reproduzindo o desenho em sua publicação.<sup>17</sup>

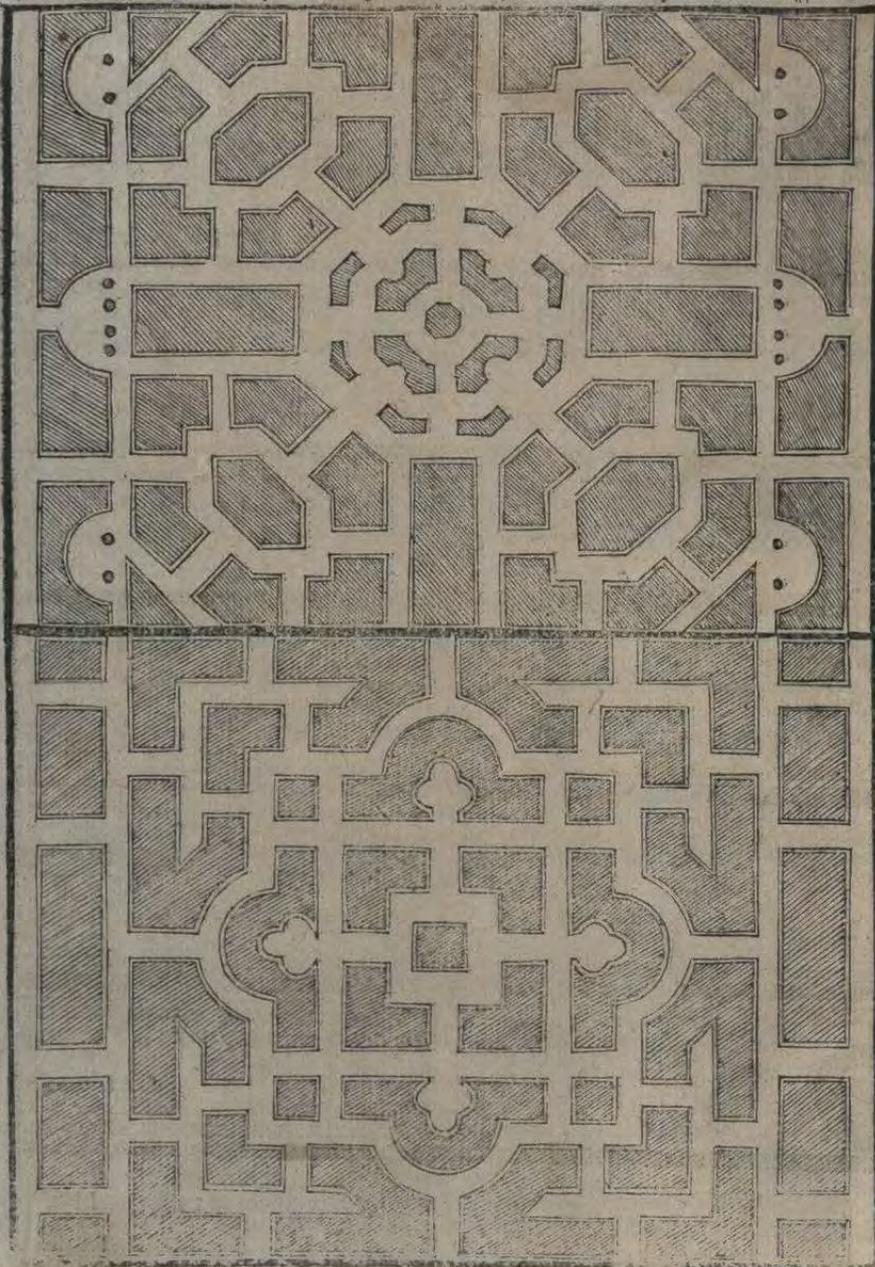
Fato é que os dois labirintos de Serlio tornam-se modelos para jardins e tetos por toda a Europa. Jardineiros e arquitetos das mais distantes cidades podiam se apropriar daqueles formatos impressos no tratado para decorar parques ou aposentos dos aristocratas que os contratavam. A ênfase no cliente é especialmente relevante no Seiscentos e no Setecentos, pois o desejo daquele que encomendava usualmente sobrepunha-se à autoria do projetista. Não raro, nem existia essa figura de um autor do projeto. A historiadora Margherita Azzi Visentini, em seu artigo intitulado “Il ruolo della trattatistica” [O papel da tratadística], destaca a primazia de quem ordenava a incumbência: “A propagação do novo gosto ocorria principalmente por meio de

<sup>16</sup> SERLIO, Sebastiano. *I sette libri dell'architettura*. Livro IV. Veneza: Francesco de Franceschi, 1584. p.197v. [Tradução livre do autor] “Li giardini sono ancor loro parte dell'ornamento della fabrica, per il che queste quattro figure differenti qui sotto sono per compartimenti d'essi giardini, ancora che per altre cose potrebbero servire, altre li due Labirinti qui a dietro che a tal proposito sono.”

<sup>17</sup> Na página 124 do livro III de *I sette libri dell'architettura*, de Serlio, há uma outra breve menção ao labirinto: “Laberinto in Egitto, edificato da Miris secondo, overo Marone, meraviglioso per grandezza, per opera & difficile da esser imitato.”

DELL'ORDINE COMPOSITO

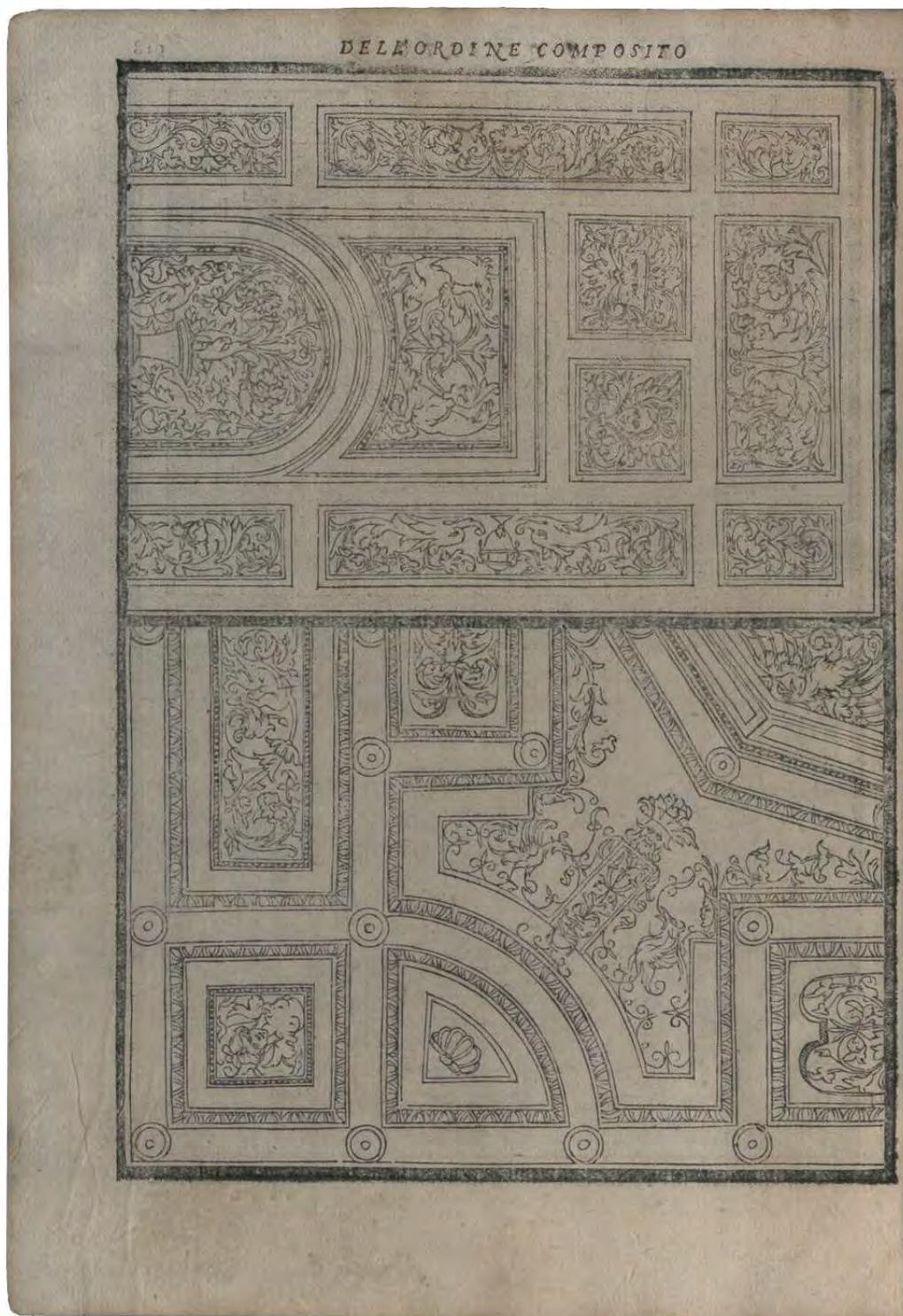
Il star d'ei sono ancor loro parte dell'ornamento della fabbrica, per il che queste quattro figure differenti qui sotto, sono per  
co'partimenti d'essi giardini, ancora che per altre cose potrebbero seruire, oltre a li due Laberini qui dietro, che a tal'op'io sono.



Verso da folha 197 do livro IV de *I sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio, com a breve descrição sobre jardins e ornamentos, na qual se menciona o termo labirinto.



Folha 198 do livro IV de *I sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio, com motivos ornamentais da ordem compósita para canteiros de plantas e tetos em caixotão.



Verso da folha 198 do livro IV de *I sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio, com motivos ornamentais da ordem compósita para canteiros de plantas e tetos em caixotão.



Folha 199 do livro IV de *I sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio, com dois traçados de labirintos para canteiros de plantas e tetos em caixotão, sendo o desenho superior muito semelhante ao forro de madeira da *Stanza del Labirinto*, do Palazzo Ducale, em Mântua.

contatos pessoais, e os exemplos considerados esporádicos e exceções eram estritamente ligados à personalidade peculiar dos clientes, a cuja iniciativa individual devia-se tudo.”<sup>18</sup> E onde os clientes consultavam para escolher o estilo arquitetônico de preferência pessoal? Em tratados arquitetônicos ilustrados como os de Serlio e *I quattro libri dell'architettura* (1570), de Andrea Palladio (1508-1580), arquiteto com um conjunto da obra irrepreensível e insuperável que, porém, também ignorou os labirintos em seus quatro livros.

A questão central diz respeito à noção de autoria: labirintos proliferaram em um período no qual a prática arquitetônica era amparada em modelos apresentados em tratados teóricos.

O arquiteto do *Cinquecento* ao *Settecento* não tinha a ambição (ou melhor, a ilusão) de projetar algo absolutamente autoral, de traço particular e de pensamento pessoal, tal como almeja o arquiteto dos séculos 20 e 21. A prática da arquitetura – e da jardinagem, especialmente relevante para o caso dos labirintos – alicerçava-se na cópia de elementos, componentes e ornamentos clássicos veiculados em tratados, a fim de efetuar, a partir deles, o exercício da composição. Seus projetos arquitetônicos ou paisagísticos não refletiam a individualidade do autor, mas emanavam de uma identidade coletiva fundamentada na tratadística.

Obviamente dois desenhos de labirintos no tratado de Serlio não eram o suficiente para promover a diversidade que esse arquétipo adquiriu em jardins europeus. Outras publicações tornaram-se populares modelos de dédalos: entre essas, especialmente significativa é a obra *Les plus excellents bastiments de France*<sup>19</sup> [Os mais excelentes edifícios da França], do arquiteto e gravurista Jacques Androuet Du Cerceau (1511-1585/86). Foi publicada em dois volumes, o primeiro datado em 1576 e o segundo em 1579. Trata-se de uma compilação de textos e gravuras a apresentar trinta *châteaux* [castelos] franceses. Por meio de esmerados desenhos das plantas, fachadas, vistas aéreas e perspectivas isométricas, contemplam-se nobres propriedades até hoje afamadas, como as de Chambord, Fontainebleau e Chenonceau. Igualmente permanecem enquanto testemunho único de residências aristocráticas, como as de Bury e Verneuil, destruídas em séculos seguintes. E retratam a condição da época de castelos posteriormente modificados, como os de Amboise e Chantilly. O que une todas as arquiteturas desenhadas por Du Cerceau é a busca pela atualização do arquétipo de castelo medieval por meio da incorporação de elementos construtivos ou ornamentais provenientes da Antiguidade Clássica.<sup>20</sup>

As gravuras apresentam tanto as edificações quanto os seus respectivos jardins. Encontram-se labirintos em canteiros – *parterres* – das áreas verdes de cinco *châteaux* representados nessa publicação: Montargis, Gaillon, Charleval, Bury e as Tulherias.

Antes de prosseguir a análise de cada labirinto da publicação, é preciso tecer algumas considerações em relação ao ofício de Du Cerceau e à encomenda de *Les plus excellents bastiments de France*. Esta antologia arquitetônica registrando edificações existentes foi uma iniciativa editorial absolutamente precursora e original – naquele século 16, não se encontra paralelo em nações italianas, germânicas, na Inglaterra, na Espanha, em Portugal ou qualquer outro país europeu.<sup>21</sup> Os dois volumes foram dedicados à Catarina de' Medici (1519-1589), rainha consorte da França de 1547 a 1559 e rainha-mãe pelo fato de três dos seus filhos terem sido soberanos do reino

<sup>18</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. “Il ruolo della trattatistica”. In: *Il giardino veneto tra sette e ottocento e le sue fonti*. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1988. p.69.

<sup>19</sup> DU CERCEAU, Jacques Androuet. *Les plus excellents bastiments de France*. Vol.I,II. Paris: 1576, 1579.

<sup>20</sup> Na biografia de Jacques Androuet Du Cerceau foram significativas duas viagens dele à Itália, na quais se interessou fortemente pelos projetos de Andrea Palladio.

<sup>21</sup> PAUWELS, Yves. *Les plus excellents bastiments de France*. In: *Architectura: architecture, textes et images XVII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2006. Disponível em: [http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/ENSBA\\_LES1594\\_1595.asp?param=en](http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/ENSBA_LES1594_1595.asp?param=en). Acesso em 8 de abril de 2023.

francês. Portanto, Du Cerceau foi comissionado pela família real para retratar 18 castelos pertencentes ao monarca da França somados a 12 *châteaux* das principais figuras da corte – a título de curiosidade, vale apontar que o autor produziu outras gravuras e livros arquitetônicos também ao bel-prazer de Catarina de' Medici e em nome da coroa. Os textos inseridos na publicação referem-se repetida e laudatoriamente aos proprietários (o Rei e demais nobres) dos castelos, enquanto os arquitetos (os autores dos projetos) não têm seus nomes revelados, salvo um par de exceções. A partir dessa constatação, o professor Yves Pauwels sumariza a natureza da publicação: “o livro não foi concebido como uma coleção de documentos para uso de futuros pesquisadores, mas como uma vibrante homenagem dirigida menos à arquitetura e aos arquitetos franceses do que à dinastia que tornou possível a eclosão de tantas obras-primas, permitindo à França ‘equiparar o antigo’ no registro monumental.”<sup>22</sup> Uma consequência disso é a impossibilidade de tomar os desenhos de Du Cerceau como os precisos registros daquelas imensas e fidalgas moradias: a verossimilhança aqui é relativa. E não é difícil constatar um conjunto de pequenas mas consideráveis diferenças entre, por exemplo, o desenho do gravurista para o Château de Chambord e características desse magnífico prédio que até hoje podem ser verificadas *in loco*. Não é o caso de julgar tais discrepâncias como erros, porém observar a dimensão poética das gravuras: por meio dos desenhos, Jacques Androuet Du Cerceau fez melhoramentos da realidade daquelas arquiteturas conforme a sua imaginação.<sup>23</sup> Ao longo dos séculos, historiadores atribuíram erroneamente a Du Cerceau a autoria dos edifícios de *Les plus excellents bastiments de France*: certamente ele não conduziu a construção ou a reforma dos 30 *châteaux*, contudo suas gravuras incorporavam elementos de acordo com seu juízo de arquiteto francês do Quinhentos. Seu ato de desenhar contém um certo ímpeto de criação, ou seja, instinto projetivo.

Retorno aos labirintos representados em cinco jardins por Du Cerceau para, por silogismo, inferir que eles podem ter existido nos cinco castelos supraindicados, mas não necessariamente com as formas com que foram desenhados. Não é de todo impossível que Du Cerceau tenha inventado ou incorporado canteiros labirínticos naqueles deliciosos parques privativos, embora – afinal, existem outros indícios documentais – o mais provável seja que esses labirintos nas nobres residências retratadas pelo gravurista tenham existido. Tais incertezas devem ser relativizadas, pois o essencial aqui é o poder de exemplo das representações gráficas de Du Cerceau. Mais do que atestados da existência ou da condição dos labirintos verdes daqueles cinco castelos em específico, os dois volumes *Les plus excellents bastiments de France* serviram como modelo de *parterres* dedáleos para que incontáveis aristocratas europeus, emulando a realeza francesa, ordenassem aos seus jardineiros o plantio de estruturas similares em suas propriedades.

Em vista disso, é necessário analisar os formatos e as características de cada labirinto retratado na publicação.

Na região da Normandia, o Château de Gaillon apresentava um par de labirintos: um circular e outro quadrado dispostos lado a lado. Na descrição contida no primeiro volume do Du Cerceau, informa-se que o castelo foi construído por ordem do cardeal da cidade de Amboise durante a vida do rei Luís XII (1462-1515).<sup>24</sup> No primeiro desenho em vista aérea, constata-se que os *parterres* do jardim são subdivididos em 26 módulos, sendo 24 iguais e de menor dimensão, e dois maiores nos quais se implantam os labirintos. Ao centro do reticulado conjunto de alamedas, há uma fonte

<sup>22</sup> Idem. [Tradução livre do autor] “C’est que le livre n’est pas conçu comme un recueil de documents à l’usage des chercheurs futurs, mais comme un vibrant hommage adressé moins à l’architecture et aux architectes français qu’à la dynastie qui a rendu possible l’éclosion de tant de chefs-d’œuvre, et qui a permis à la France d’‘équiper l’antique’ dans le registre monumental.”

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> DU CERCEAU, Jacques Androuet. *Les plus excellents bastiments de France*. Vol.I. Paris: 1576. p.3.

coberta por um *sui generis* pavilhão de paredes treliçadas e telhado curvilíneo, que renunciava o estilo barroco. O labirinto à esquerda é constituído por oito círculos concêntricos, aos quais se somam outros quatro minúsculos recintos redondos nos quatro cantos daquele canteiro. O labirinto à direita tem matriz quadrada: sua forma provém de oito quadrângulos de dimensões diferentes, porém geometricamente proporcionais entre si.

Por estar em perspectiva, o primeiro desenho<sup>25</sup> de Du Cerceau para o Château de Gaillon coloca em questão a altura dos vegetais das linhas que conformam os labirintos. Percebe-se que são plantas de tamanho pouco mais alto que as canelas de uma pessoa adulta, logo não constituem paredes. Para quem estivesse a percorrer as dedálicas vias, as formas daquelas estruturas eram apreensíveis olhando de cima para baixo. Não se proporciona a experiência da imersão dentro desses labirintos. Neles, não seria possível se perder, pois não há neles quaisquer partes ocultas, nem dá para se esconder em seus interiores, afinal tudo ali está ao alcance da visão. Tal como Serlio preconizara, tal gênero de labirinto é puramente ornamental. Tendo em vista que o comissionamento advém de um cardeal, o vínculo com os *Caminhos de Jerusalém* nos pavimentos das catedrais góticas francesas parece evidente: tal associação é igualmente amparada no fato de os labirintos do jardim de Gaillon constituírem-se de percursos unidirecionais, sem becos ao longo das trajetórias, sem erros e, assim sendo, ziguezagueia-se com êxito certo, tal como nos grandiosos templos católicos do medievo. Em síntese, os dois labirintos do Château de Gaillon são canteiros decorativos.

Esse duo de dédalos aparece em outros desenhos no livro e nas pranchas preparatórias do gravurista francês pertencentes ao acervo do British Museum. Há uma outra perspectiva<sup>26</sup> e uma planta de situação<sup>27</sup> representando a totalidade da propriedade com o castelo, o jardim geométrico no qual se encontram os labirintos, além do vinhedo e demais terras organizadamente cultivadas. Existe também uma planta<sup>28</sup> do *château* com o jardim superior: na verdade, existem duas versões desse desenho, sendo uma somente com a identificação escrita “Labirinte” e outra com a ilustração dos labirintos. Entre este último plano e a primeira perspectiva, há uma diferença que salta aos olhos: Du Cerceau inverte a posição dos labirintos quadrado e circular. Tal estranha troca amplia as dúvidas com relação à verossimilhança dos desenhos em comparação à condição real do Château de Gaillon na época – há séculos não se encontra qualquer vestígio de plantio de um labirinto verde no local. Frente a essas constatações, não se pode excluir a possibilidade de que Du Cerceau tenha acrescido os labirintos nos desenhos, como se fizesse um projeto paisagístico pessoal para a publicação.

De todos os *châteaux* representados em *Les plus excellents bastiments de France*, aquele em que Du Cerceau provavelmente influenciou no projeto – em especial, no

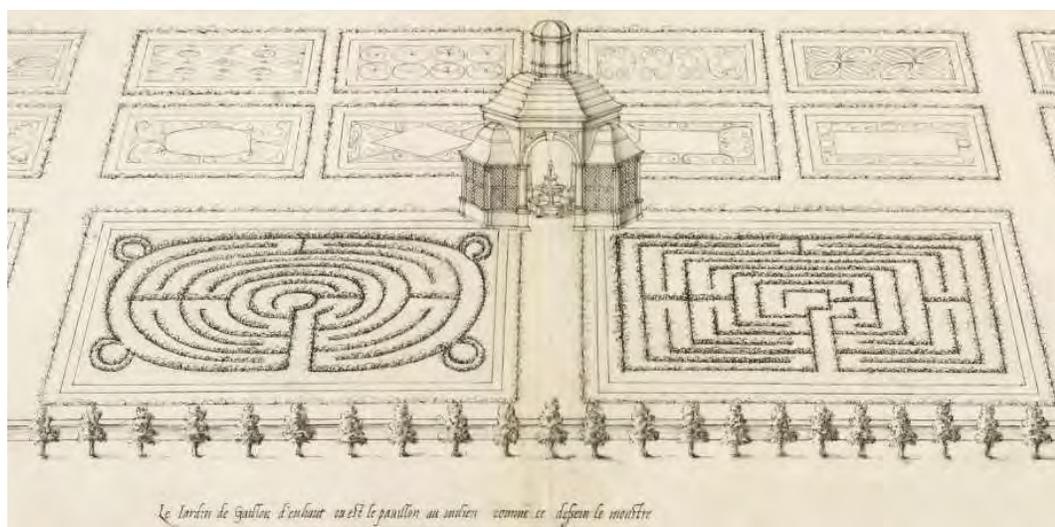
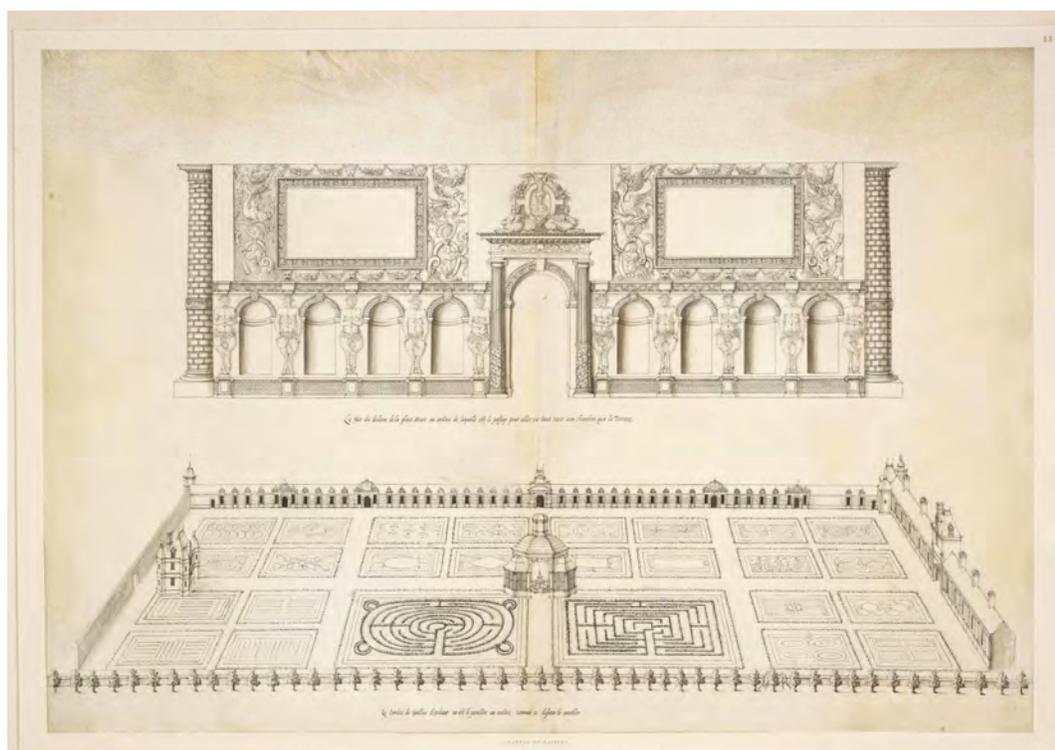
---

<sup>25</sup> O desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France* com a perspectiva aérea do jardim superior do Château de Gaillon, no qual se encontravam dois labirintos, permanece conservado no British Museum, em Londres, sob o código 1972,U.844. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-844](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-844). Acesso em 11 de abril de 2023.

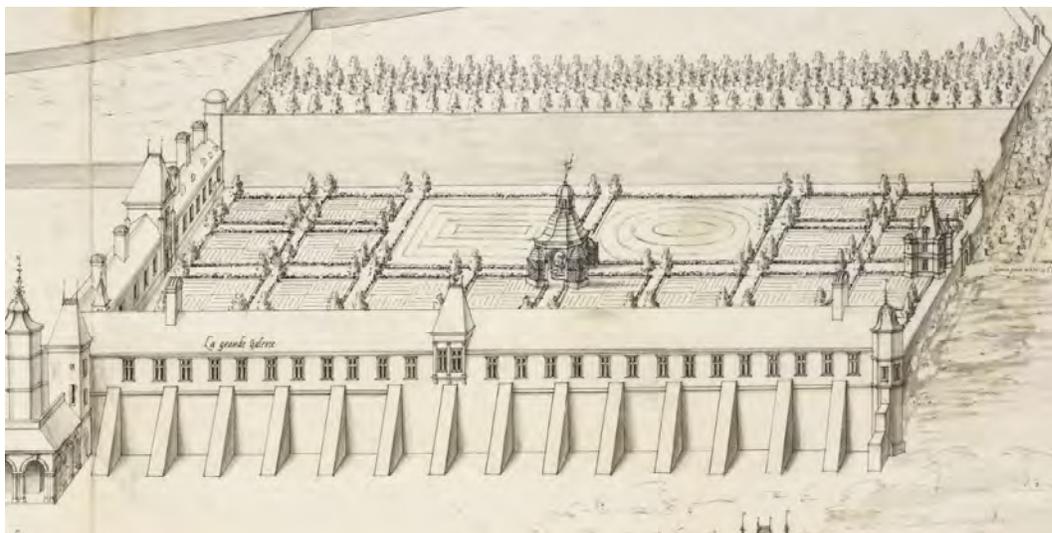
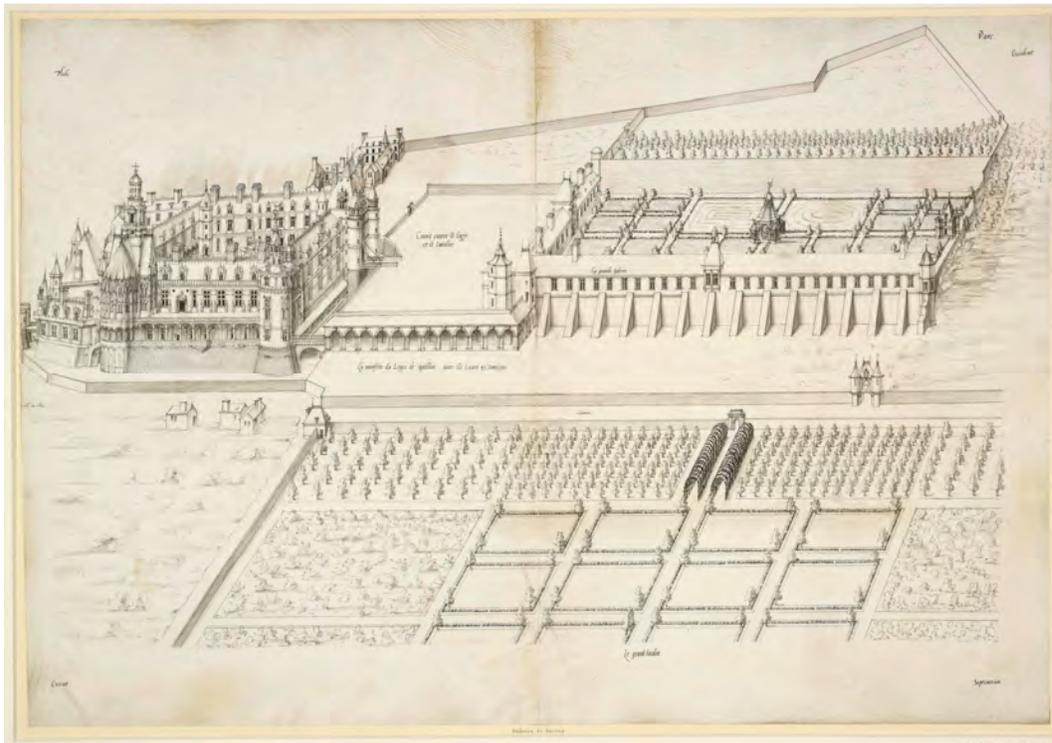
<sup>26</sup> O desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France* com a perspectiva aérea do Château de Gaillon encontra-se conservado no British Museum, em Londres, sob o código 1973,U.1352. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1973-U-1352](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1973-U-1352). Acesso em 12 de abril de 2023.

<sup>27</sup> O desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France* com o plano geral do Château de Gaillon encontra-se conservado no British Museum, em Londres, sob o código 1972,U.842. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-842](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-842). Acesso em 12 de abril de 2023.

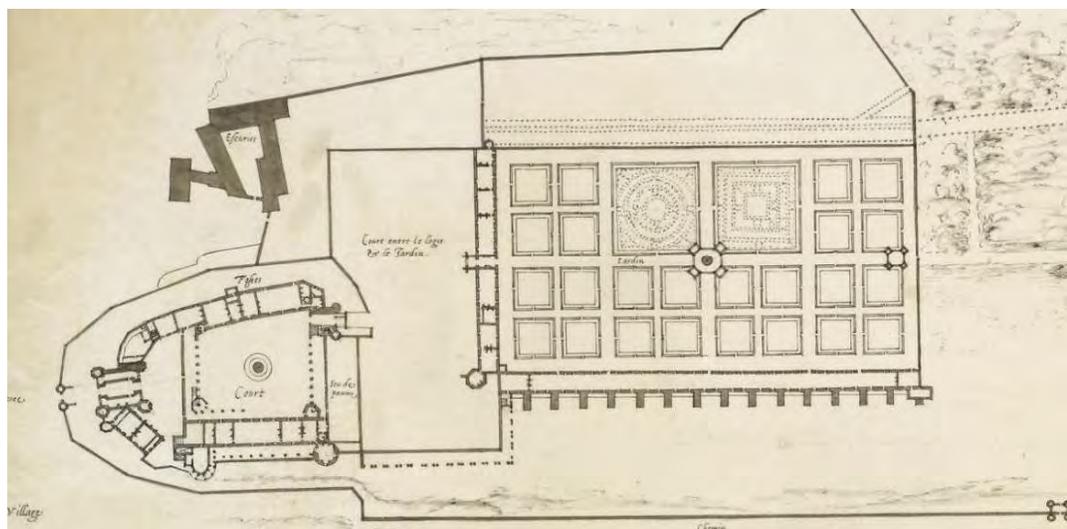
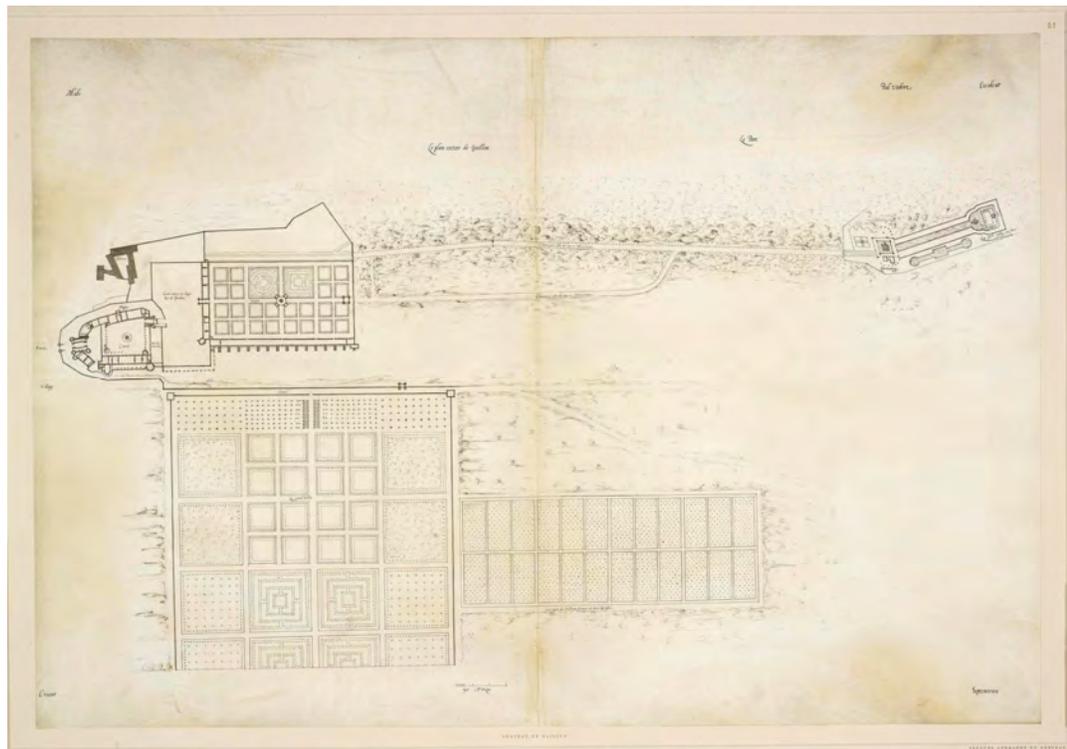
<sup>28</sup> O desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau da planta do Château de Gaillon com o jardim superior encontra-se conservado no British Museum, em Londres, sob o código 1972,U.841. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-841](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-841). Acesso em 12 de abril de 2023.



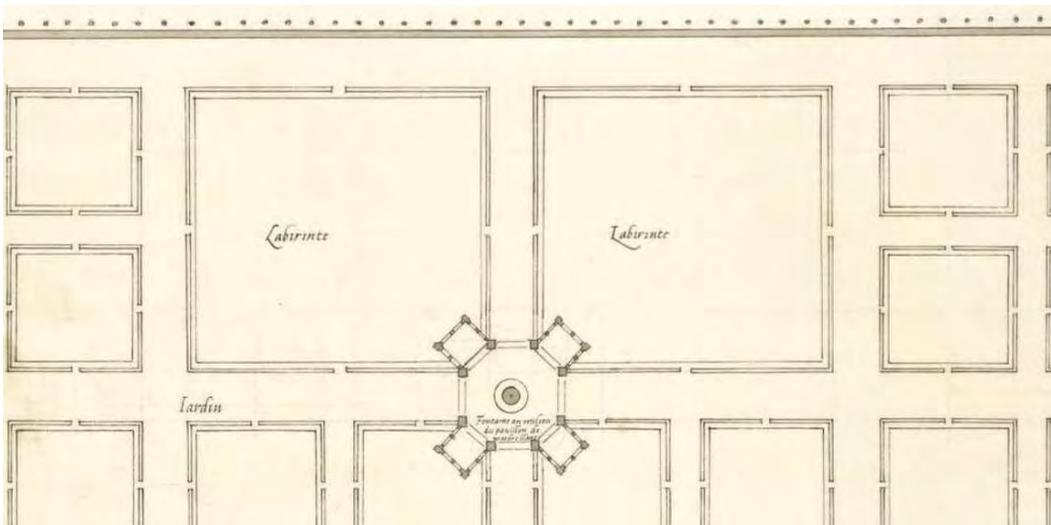
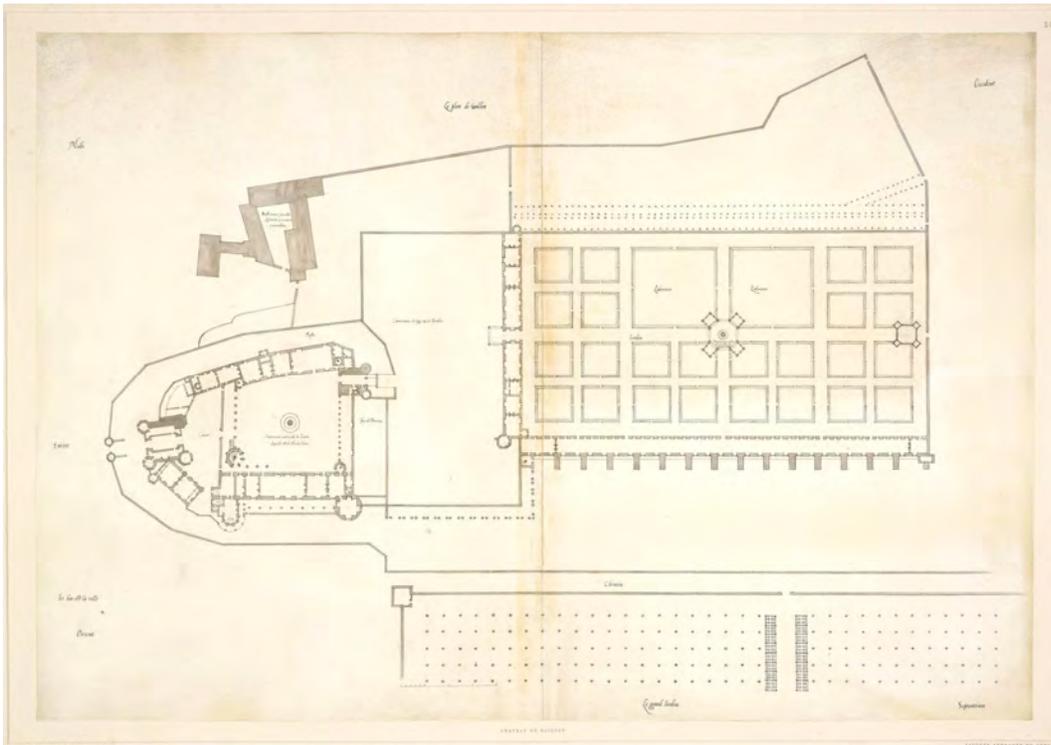
Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. Em perspectiva aérea, representa o jardim superior do Château de Gaillon, no qual se encontravam dois labirintos – um circular e outro quadrangular – constituídos por plantas de baixa estatura. Acima está a íntegra da prancha ilustrada e, abaixo, uma ampliação do trecho dos dois labirintos. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



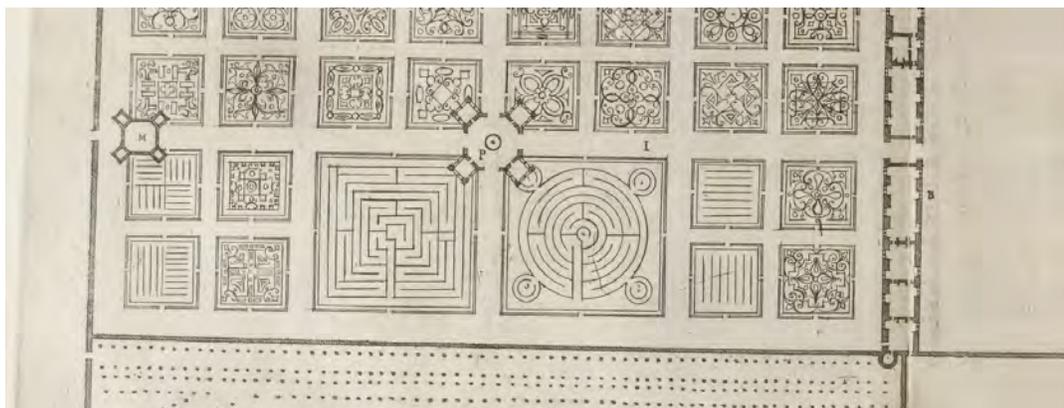
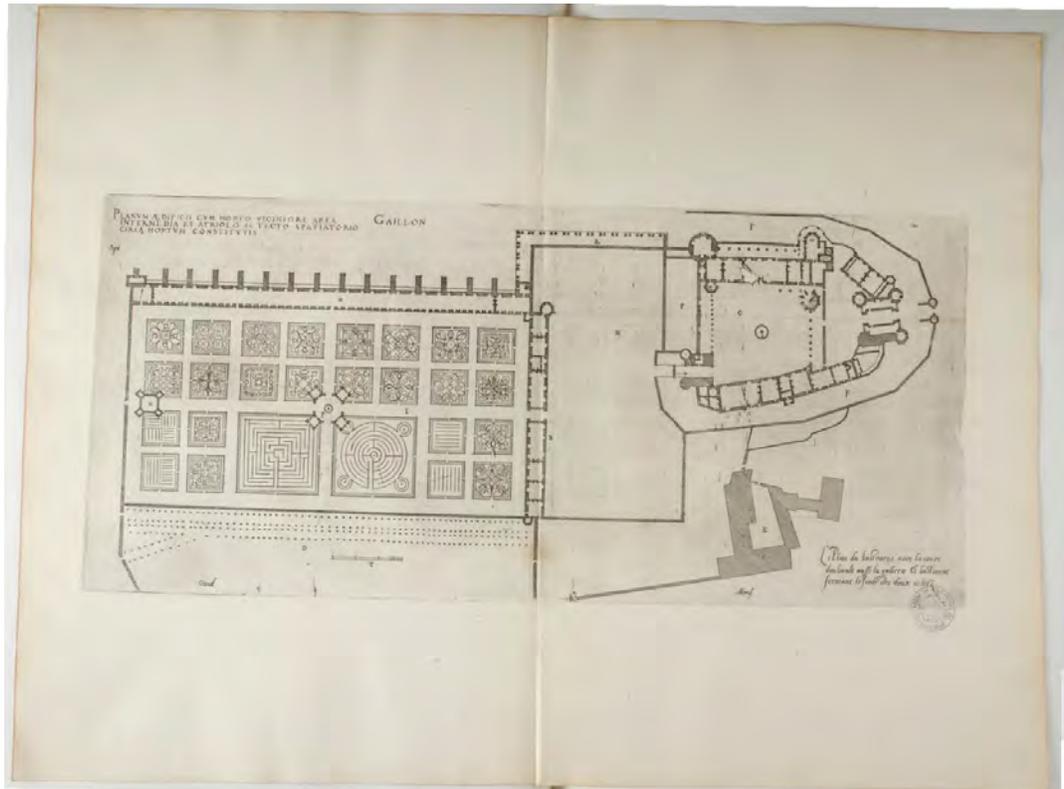
Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. A perspectiva aérea representa o Château de Gaillon e seus jardins, em meio aos quais se encontravam dois labirintos. Acima está a íntegra da prancha ilustrada e, abaixo, uma ampliação do trecho dos dois labirintos. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



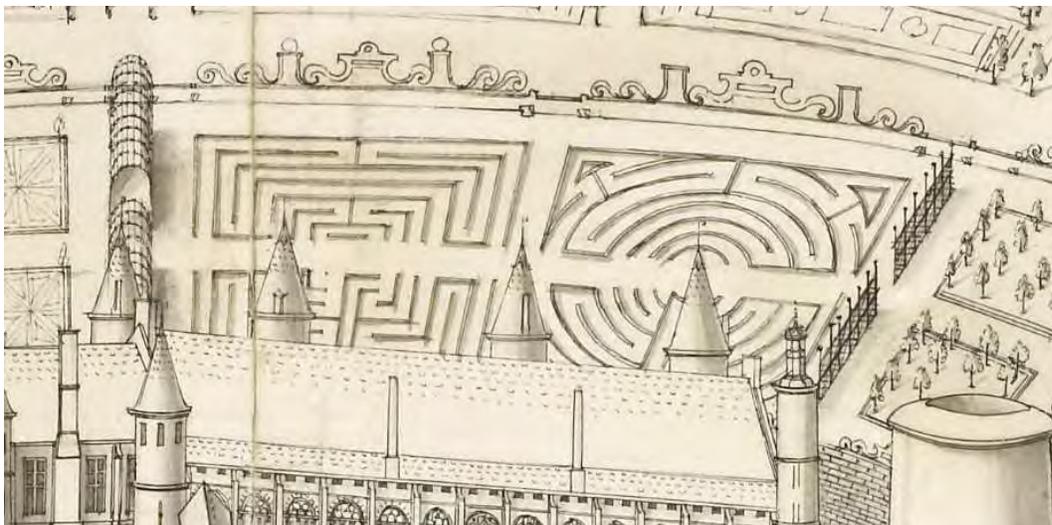
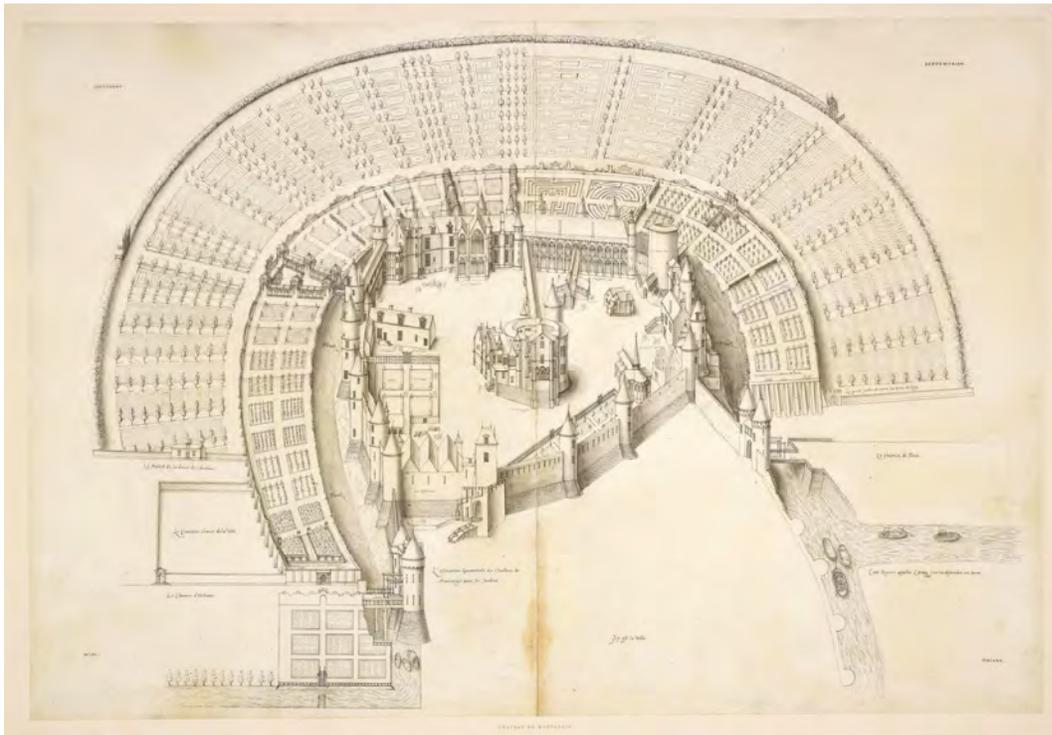
Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. Neste plano geral do Château de Gaillon com seus jardins encontram-se as representações dos dois labirintos. Por sua vez, cabe uma observação: os quadrângulos do duo de dédalos estão vazios na correspondente gravura do livro. Acima está a íntegra da prancha ilustrada e, abaixo, uma ampliação do trecho dos dois labirintos. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



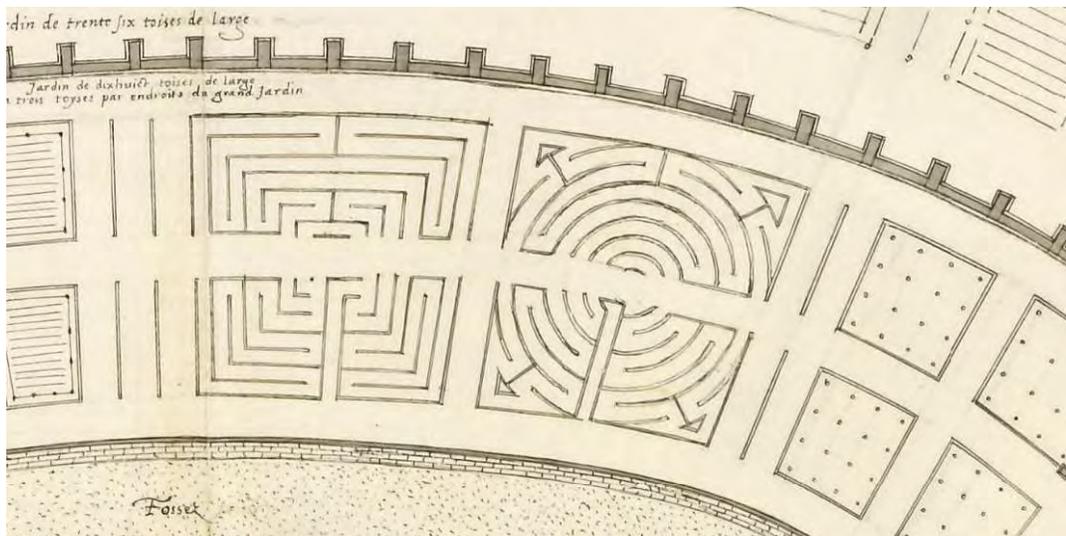
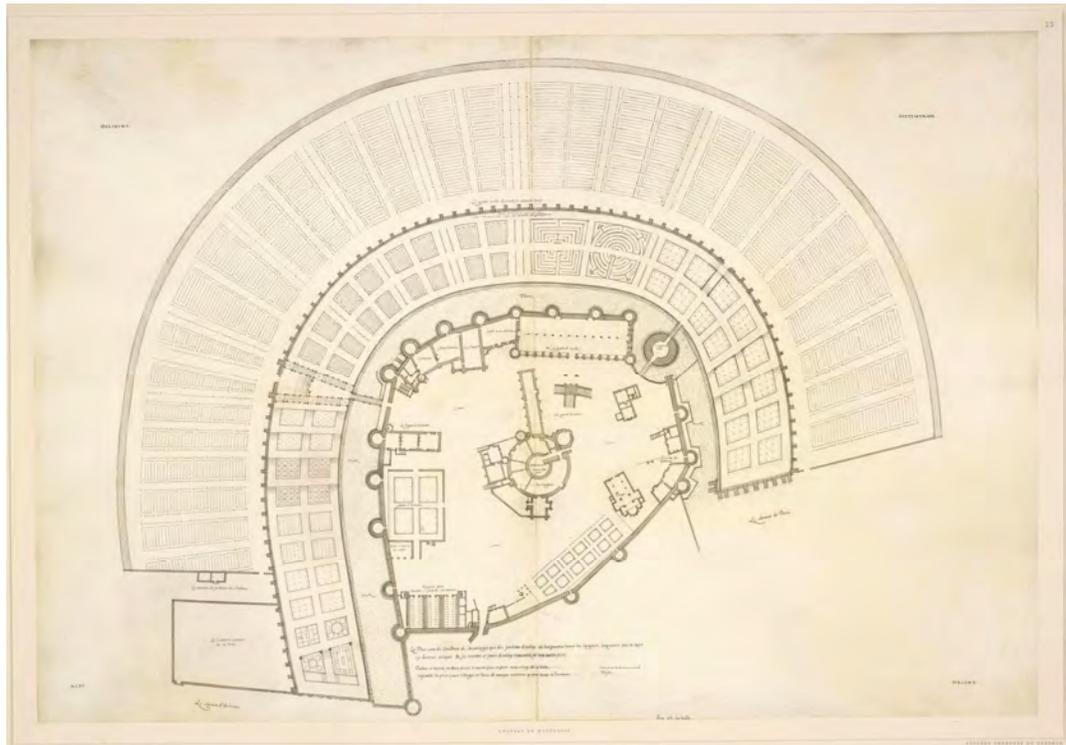
Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. Neste plano geral do Château de Gaillon e seu jardim superior, os dois labirintos são identificados em seus módulos somente pelo uso da palavra “Labyrinthe”. Este desenho não foi utilizado no livro, embora seja similar à planta da página subsequente. Acima está a íntegra da prancha ilustrada e, abaixo, uma ampliação do trecho com a indicação dos labirintos. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



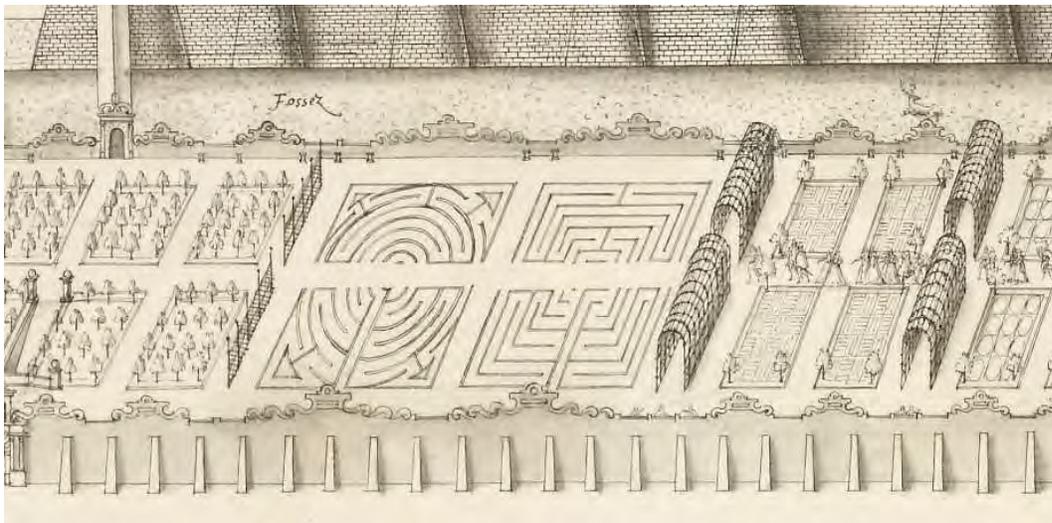
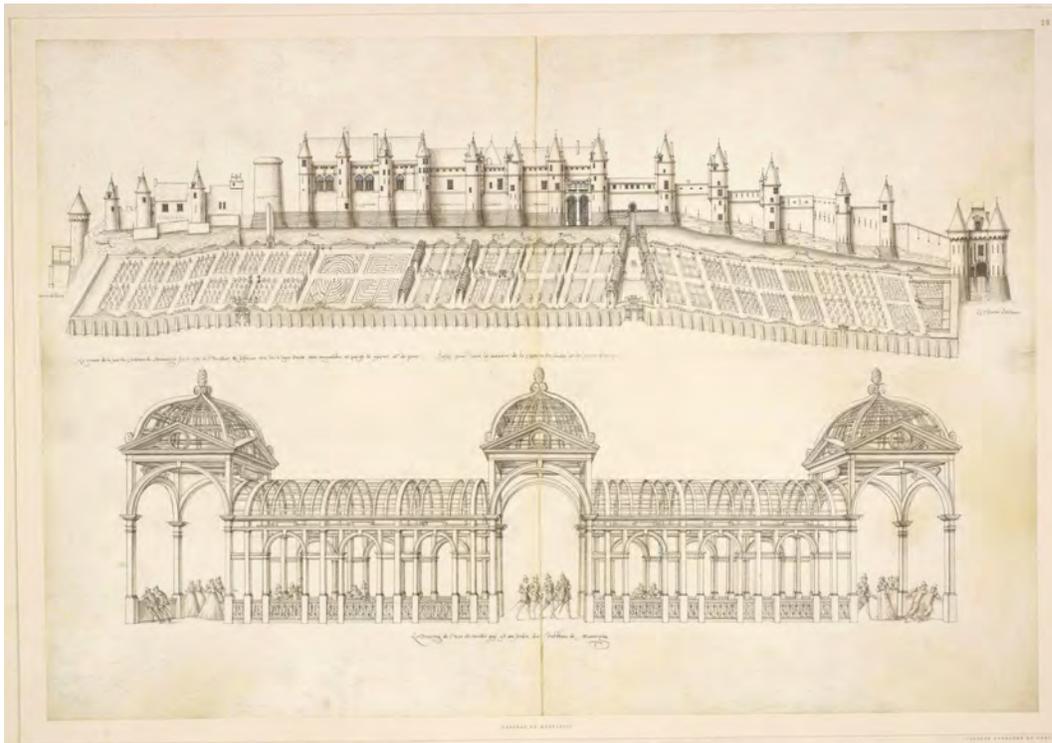
Gravura do primeiro volume do livro *Les plus excellents bastimens de France*, de Jacques Androuet Du Cerceau. Este plano geral do Château de Gaillon e seu jardim superior apresenta os dois *parterres* de labirintos. Curiosamente, há uma inversão de posição dos dédalos quadrangular e circular, se comparados à primeira perspectiva aérea do jardim superior. Acima está a íntegra das páginas do livro e, abaixo, uma ampliação do trecho dos dois labirintos. Esta imagem provém da cópia da publicação pertencente à Bibliothèque Nationale de France.



Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. A perspectiva aérea geral representa o Château de Montargis com seus jardins e terraço, no qual se encontram dois labirintos. Acima está a íntegra da prancha ilustrada e, abaixo, uma ampliação do trecho dos dois labirintos. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. A planta de situação representa o Château de Montargis com seus jardins e terraço, no qual se encontram dois labirintos. Este desenho não foi utilizado na publicação. Acima está a íntegra da prancha ilustrada e, abaixo, uma ampliação do trecho dos dois labirintos. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. A perspectiva aérea representa o terraço no qual se encontram os dois labirintos do Château de Montargis, porém com uma abstração óptica, visto que o formato desse jardim suspenso é semicircular. Acima está a íntegra da prancha ilustrada e, abaixo, uma ampliação do trecho dos dois labirintos. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.

jardim – é o de Montargis,<sup>29</sup> no Vale do Loire. Nesse castelo residiu a duquesa Renée de France (1510-1574), filha mais nova do rei Luís XII. À revelia de seus pais e de seu marido italiano Ercole II d’Este (1508-1559), ela nutriu simpatia pela Reforma Protestante e trocava correspondências com João Calvino (1509-1564). Quando viúva, Renée chegou a acolher huguenotes no Château de Montargis.<sup>30</sup> É crível que Du Cerceau tenha sido um desses protestantes, vivendo no castelo quando idoso.

Tal como em Gaillon, há um par de labirintos no desenho do jardim de Montargis no volume I da publicação. Assim como na residência precedente, também se trata de um dédalo circular ao lado de um dédalo de matriz quadrada. A peculiaridade é que ambos os labirintos são seccionados ao meio por uma alameda linear. Desse modo, os meândricos caminhos acabam sempre findando nessa via retilínea. Por conseguinte, não existe caminho interno possível nesses labirintos. É, assim, uma reafirmação do caráter ornamental dessa estrutura verde: dois labirintos que podem ser atravessados, andando em linha reta. Portanto, são canteiros de plantas delineando formatos graciosos – no caso, as formas de labirintos – a serem contemplados pelos ilustres proprietários durante um passeio no parque privativo.

Na coleção do British Museum, encontram-se três desenhos de Du Cerceau com os labirintos do Château de Montargis; entretanto, somente dois converteram-se em gravuras reproduzidas no livro. A ilustração principal é uma representação em perspectiva aérea de toda a propriedade.<sup>31</sup> Nela se constata que a implantação segue uma lógica orbital e expansiva. Ao centro, o castelo com uma configuração circular engloba (como se lê nas anotações do desenho) um grande salão, uma capela, dois albergues, uma torre larga, estábulos e uma masmorra, tudo envolvido por uma muralha. Dois terços do perímetro do *château* são circundados por um fosso cheio d’água que se conecta à rede de canais fluviais da região, o que fica evidente pelos barcos representados no desenho. Essa via aquática é rodeada por um grande terraço murado em formato de semicírculo, cuja identificação ocorre por meio das inscrições “Le Jardin de dix-huit toises de large” [O Jardim de dezoito braças de largura] e “Terrasse sur le Chemin de Paris” [Terraço sobre o Caminho de Paris], tendo um projeto paisagístico modulado por *parterres*, entre os quais se implementam os dois labirintos seccionados no eixo central. Por fim, há o “Le grand Jardin de trente six toises de large” [O grande Jardim de trinta e seis braças de largura], também em formato de semicírculo a envolver o terraço supracitado e, internamente, composto por bosques subdivididos radialmente por aleias arborizadas. Du Cerceau preparou um desenho em planta com a mesma configuração geral que, entretanto, não chegou a ser transformado em gravura para o livro.<sup>32</sup>

É bastante peculiar o princípio do outro desenho do Château de Montargis que consta em *Les plus excellents bastiments de France*: em perspectiva aérea, a ilustração parte de uma abstração óptica ao demonstrar linearmente o grande terraço semicircular – um jardim suspenso – que envolve o castelo e o fosso.<sup>33</sup> Os *parterres* são mais pormenorizadamente representados: observam-se arbustos e árvores plantadas

---

<sup>29</sup> KERN, Hermann. Op.Cit. p.263.

<sup>30</sup> DU CERCEAU, Jacques Androuet. Op.Cit. Vol.I. p.5v.

<sup>31</sup> O desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France* com a perspectiva aérea geral do Château de Montargis, seus jardins e terraço, no qual se encontram dois labirintos, permanece conservado no British Museum, em Londres, sob o código 1972,U.817. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-817](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-817). Acesso em 12 de abril de 2023.

<sup>32</sup> O desenho preparatório (e não publicado) de Jacques Androuet Du Cerceau com a planta de situação do Château de Montargis em meio a seus jardins e terraço, no qual se encontram dois labirintos. Mantém-se conservado no British Museum, em Londres, sob o código 1972,U.816. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-816](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-816). Acesso em 12 de abril de 2023.

<sup>33</sup> O desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o primeiro volume do livro *Les plus excellents bastiments de France* com a perspectiva do terraço do Château de Montargis, no qual se encontram dois labirintos. Mantém-se conservado no British Museum, em Londres, sob o código 1972,U.819. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-819](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-819). Acesso em 12 de abril de 2023.

de maneira equidistante; notam-se as direções das flores e ervas rasteiras cultivadas nos canteiros. Algumas alamedas radiais são cobertas por pergolados arqueados de madeiras; outras são divididas por gradis treliçados. Muros decorados circundam e protegem o jardim. Em toda a sua extensão, evidencia-se a diferença de altura da topografia natural. Duas pontes atravessam o fosso e ligam o castelo ao terraço: uma passarela menor e coberta sai da torre larga, já a passagem suspensa principal aflui em um portal ornamentado, o qual dá acesso a um recinto circunscrito por arcadas, pórticos e, do lado oposto, há um frontão que conecta com o parque maior.

Para comprovar que o desenho retrata um jardim dos prazeres, constatamos um cortejo de nobres a caminho dos labirintos: damas de largas saias, cavalheiros com capas e chapéus, seus servos e uma carruagem conduzida por um cavalo. Depreende-se que os dois labirintos estão somente desenhados no pavimento: o *dédalo* curvo é gerado por oito círculos concêntricos cindidos ao meio; por sua vez, o quadrangular provém de uma matriz de oito figuras geométricas igualmente fracionadas em dois lados. O Château de Montargis foi quase inteiramente destruído, atualmente só restando uma pequena fração do que Du Cerceau representou.

Ainda mais trágico foi o destino do Château de Bury. Dele restaram tão somente poucas ruínas de suas velhas torres e muralhas – e, caso algo mais houver do antigo conjunto edificado, provirá de descobertas arqueológicas. O texto e as ilustrações contidas no segundo volume de *Les plus excellents bastiments de France* são a mais fidedigna documentação remanescente a respeito do castelo. Nele existiram três grandes recintos ao ar livre ajardinados: o pátio interno era segmentado em quatro partes iguais, enquanto os outros dois jardins tinham perímetros retangulares definidos pelos muros e fragmentavam-se, cada qual, em oito *parterres* de iguais dimensões. Essa configuração geral do paisagismo era idêntica nos diferentes desenhos do Château de Bury feitos por Du Cerceau, porém, caso se comparadas as decorações vegetais de cada *parterre*, constatar-se-á que as ilustrações são diferentes entre si. Ao examinar os dois desenhos preparatórios das perspectivas aéreas gerais do Château de Bury guardados no British Museum, vemos um labirinto quadrado posicionado próximo à fachada do castelo; no entanto, o *dédalo* simplesmente não existe nas respectivas gravuras do livro.<sup>34</sup>

Na planta geral do *château*, o traçado labiríntico reaparece: no desenho preparatório, posiciona-se no mesmo *parterre*;<sup>35</sup> todavia, na imagem correlata estampada na publicação impressa, foi implantado em outro quadrângulo. Isto posto, deduz-se que a configuração de cada canteiro seja indiferente a Du Cerceau. E o labirinto era tratado como um *parterre* qualquer. Quando vemos o Château de Bury, ficamos certos de que não havia nada de especial em cultivar um *dédalo* de plantas rasteiras para o arquiteto e gravurista francês. Era só mais uma das várias alternativas de embelezamento dos jardins geométricos.

Ao analisar o mesmo plano geral do castelo, deparamo-nos com um surpreendente tipo de canteiro. Trata-se de um labirinto de forma absolutamente singular: a matriz oval gera os tortuosos caminhos internos, em meio aos quais se encontram três recintos retangulares pouco mais amplos, que criam um respiro no trajeto de estreitas vias. Todo esse conjunto de meandros está circunscrito no perímetro quadrangular. No livro, o labirinto de traçado ovalar encontra-se no *parterre*

---

<sup>34</sup> Os desenhos preparatórios de Jacques Androuet Du Cerceau para o segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France* com as perspectivas do Château de Bury encontram-se conservados no British Museum, em Londres, sob o código 1972,U.901 e 1972,U.902. Disponíveis em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-901](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-901) e [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-902](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-902). Acesso em 12 de abril de 2023.

<sup>35</sup> O desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France* com o plano geral do Château de Bury encontra-se conservado no British Museum, em Londres, sob o código 1972,U.900. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-900](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-900). Acesso em 13 de abril de 2023.

do canto inferior direito do jardim; por sua vez, no respectivo desenho preparatório, o posicionamento é diverso, estando no canto superior esquerdo do mesmo jardim – e é retratado somente em uma das perspectivas do acervo do British Museum. As sutis diferenças de tratamento gráfico entre essas representações pavimentam a hipótese de que seja um labirinto não intencional: tal possibilidade deriva da constatação de que o traçado se simplificou quando convertido em gravura – o que é visível na comparação entre a aparência ornamental do *parterre* no desenho preparatório e a figura plenamente labiríntica no livro.

Não há correspondência entre esse labirinto ovalar do Château de Bury e outros jardins de castelos desenhados por Du Cerceau. Existe, porém, em *Les plus excellents bastiments de France*, um dédalo mais complexo, de vias internas mais meândricas e de traçado proveniente da composição de diferentes formas.<sup>36</sup> Este labirinto encontra-se no desenho do jardim do Château de Charleval, na Normandia, mais especificamente em um caminho entre a cidade de Rouen e Paris.

O castelo fora uma encomenda do jovem rei Charles IX (1550-1574). Suas obras foram iniciadas em 1570, interrompidas com a morte do monarca e nunca concluídas. Portanto, no segundo volume de seu livro, Du Cerceau representou uma edificação que não chegou a ser executada, tal indicam os desenhos e a descrição escrita. Publicou quatro elevações das fachadas do Château de Charleval com uma abundância de elementos ornamentais clássicos, numa clara transição do Maneirismo para o Barroco. Seu aspecto é muito mais palaciano que de castelo medieval, como outros exemplos do livro. De certo modo, o projeto de Charleval prenuncia a Versalhes que viria a ser edificada no século seguinte. O memorial descritivo<sup>37</sup> do Château de Charleval contém várias frases que apontam a vontade declarada pelo rei a respeito de diversos aspectos daquele projeto arquitetônico: as minúcias de tais informações fundamentam a conjectura de que o projetista desse castelo seja o próprio Jacques Androuet Du Cerceau em companhia de seu filho, o também arquiteto Baptiste Androuet Du Cerceau (1544-1602) – embora não haja qualquer declaração direta disso no livro ou em outro documento da época. Caso não seja o autor, Du Cerceau, seguramente, teve acesso privilegiado a respeito do projeto junto à corte do rei.

Retorno à análise do labirinto no jardim do Château de Charleval para inferir que, provavelmente, ele nunca se consubstanciou no mundo real. Seu formato conjuga o contorno quadrado com o núcleo oval. Isso induz à combinação de corredores lineares e curvos. Nesse percurso interno é possível perder-se, porém não devido a becos sem saída, mas por haver mais de uma entrada e diferentes trajetos para se chegar ao centro. Comparado aos *parterres* ao redor, o labirinto tem dimensões maiores. Como Du Cerceau não fez um desenho em perspectiva desse jardim, não há indícios de que se tratasse de um dédalo de vegetação rasteira ou composto por cercas vivas de altura semelhante ou maior que a estatura média de uma pessoa; entretanto, no desenho em planta, observam-se elementos que parecem portões e recintos que remetem a pequenas edículas, o que insinua a configuração de labirinto de altas sebes.

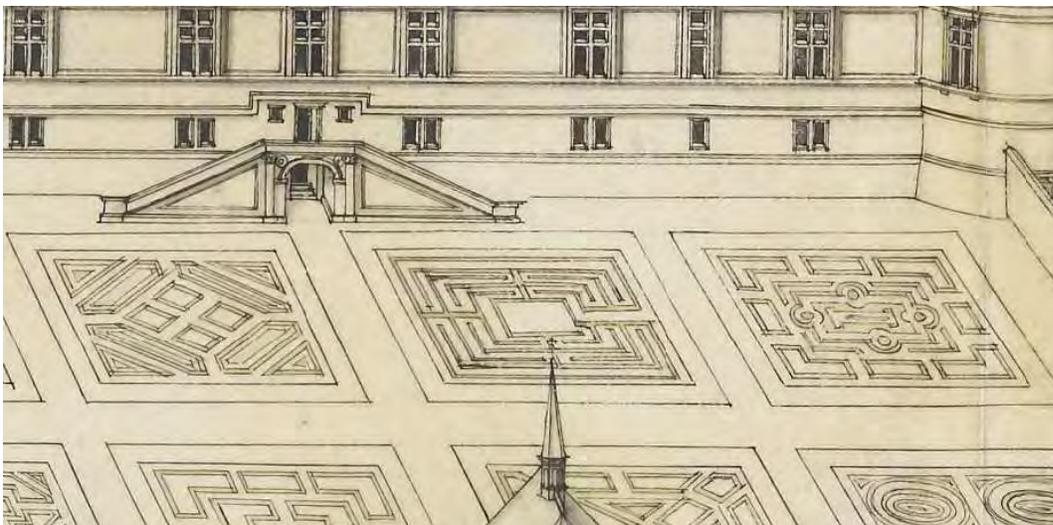
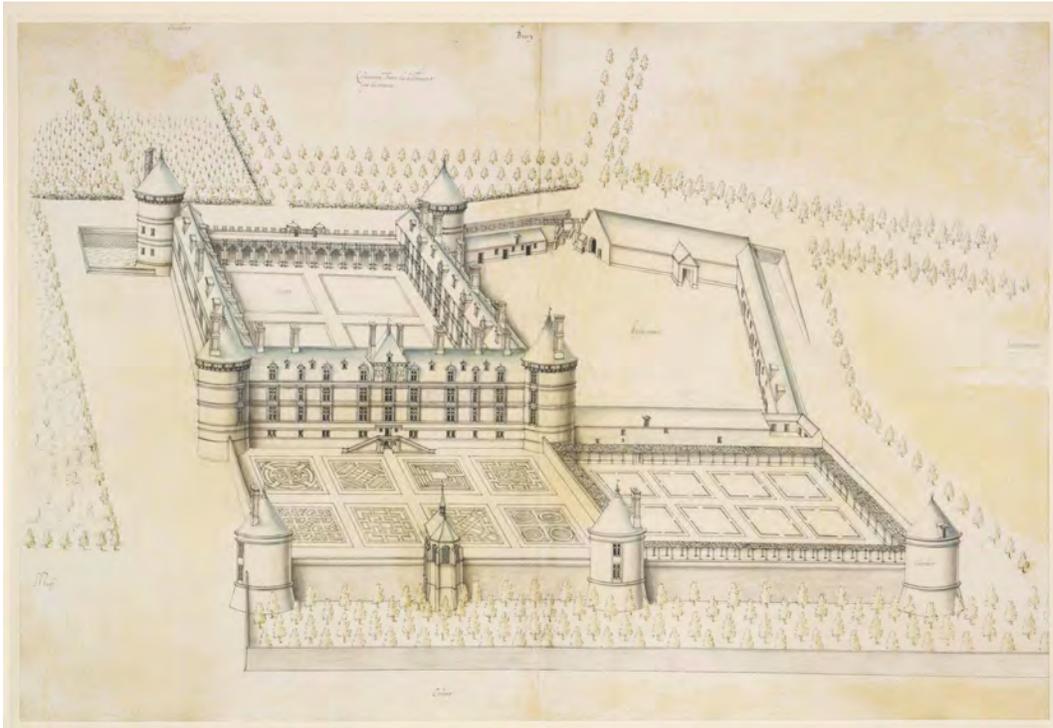
O último labirinto de *Les plus excellents bastiments de France* aparece bem no meio do jardim em frente ao antigo Palácio das Tulherias, cuja edificação foi iniciada em 1564 a mando de Catarina de' Medici. A obra perdurou por mais de um século, em meio ao qual teve Jacques II Androuet Du Cerceau (1550-1614), filho mais novo do autor do livro, como um dos vários arquitetos responsáveis pelas diferentes ampliações e melhoramentos do palácio parisiense. A monumental edificação ficou

---

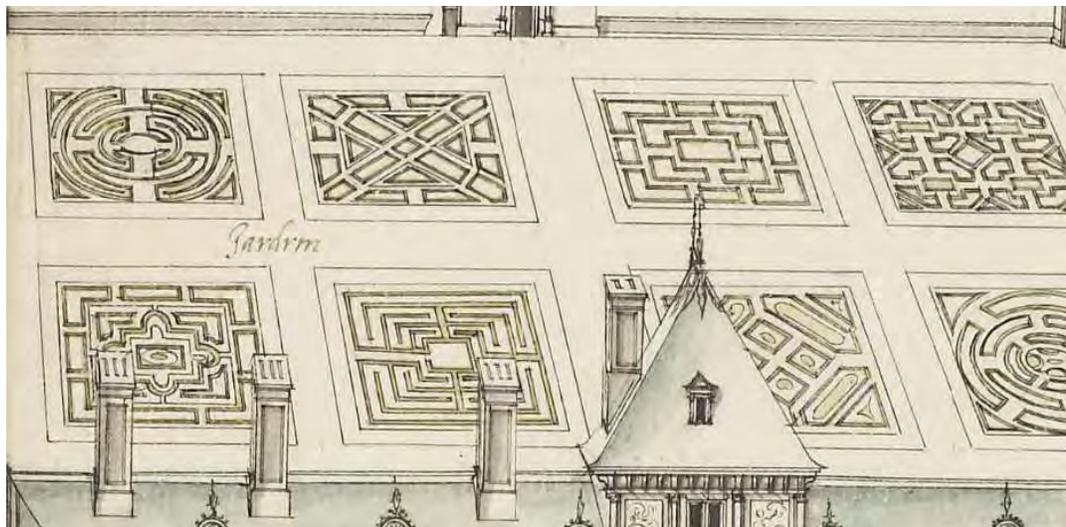
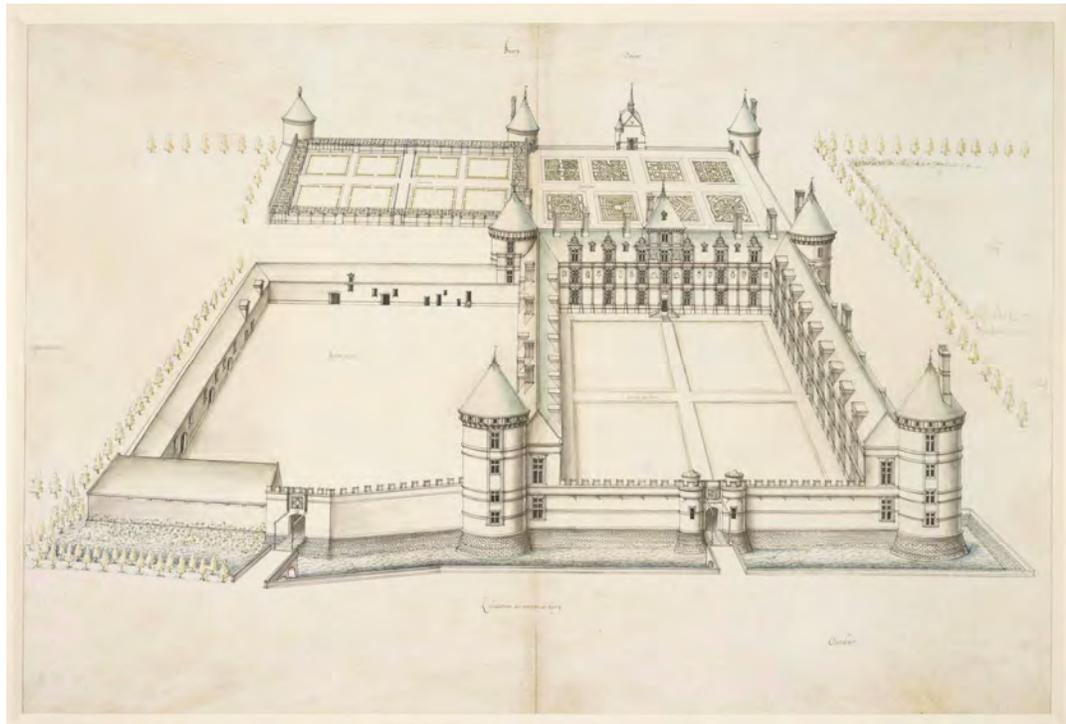
<sup>36</sup> O desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France* com o plano geral do Château de Charleval e seu jardim encontra-se conservado no British Museum, em Londres, sob o código 1972,U.863. Disponível em:

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-863](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-863). Acesso em 13 de abril de 2023.

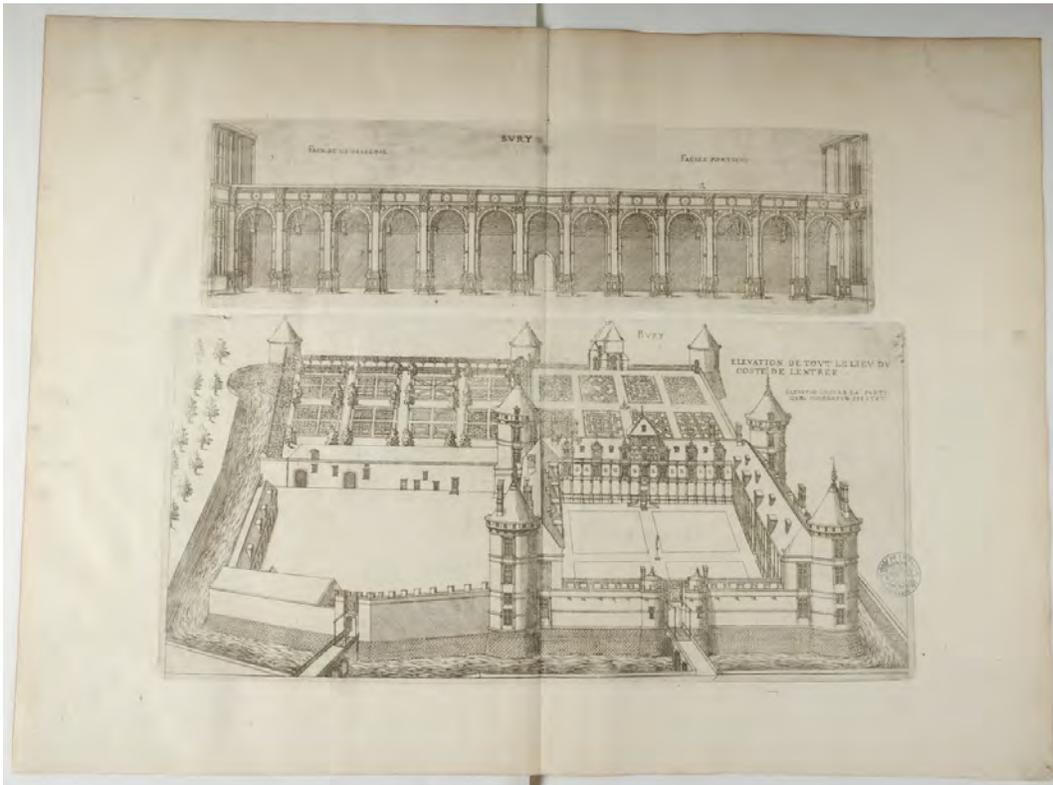
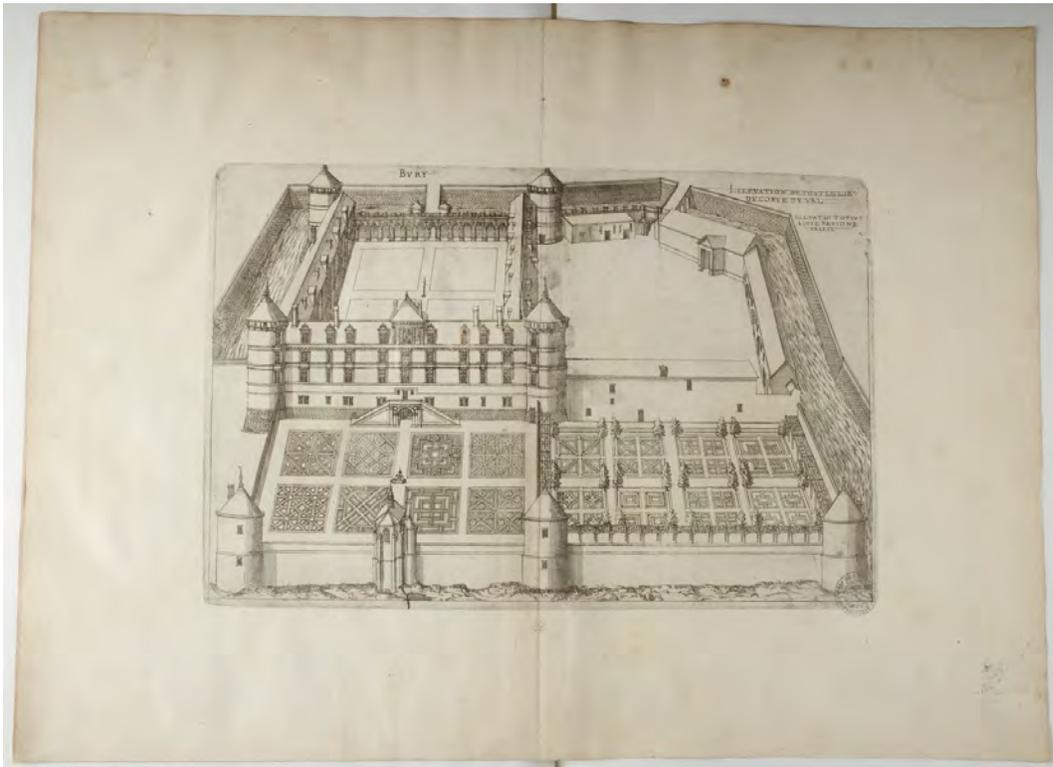
<sup>37</sup> DU CERCEAU, Jacques Androuet. *Les plus excellents bastiments de France*. Vol.II. Paris: 1579. p.4v.



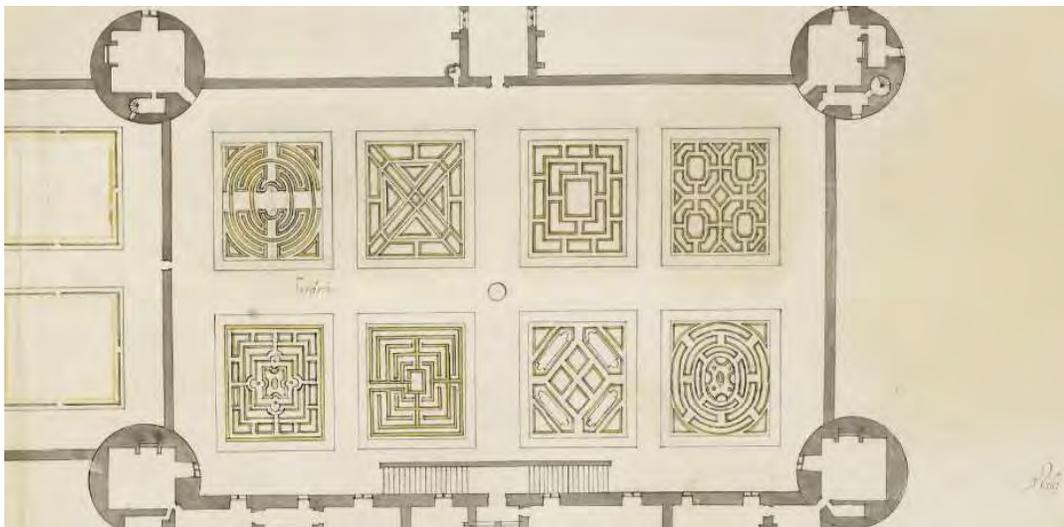
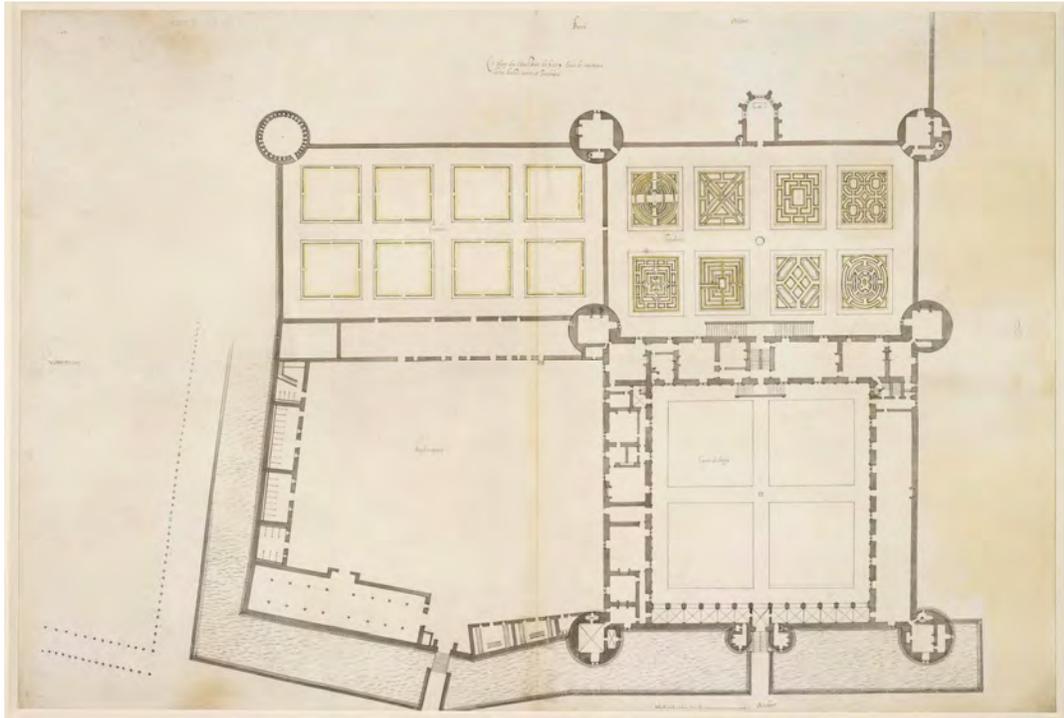
Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. A perspectiva aérea representa o Château de Bury e seus jardins: próximo à fachada, vê-se um *parterre* em forma de labirinto de matriz quadrada. Acima está a íntegra da prancha ilustrada e, abaixo, uma ampliação do trecho com o labirinto. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



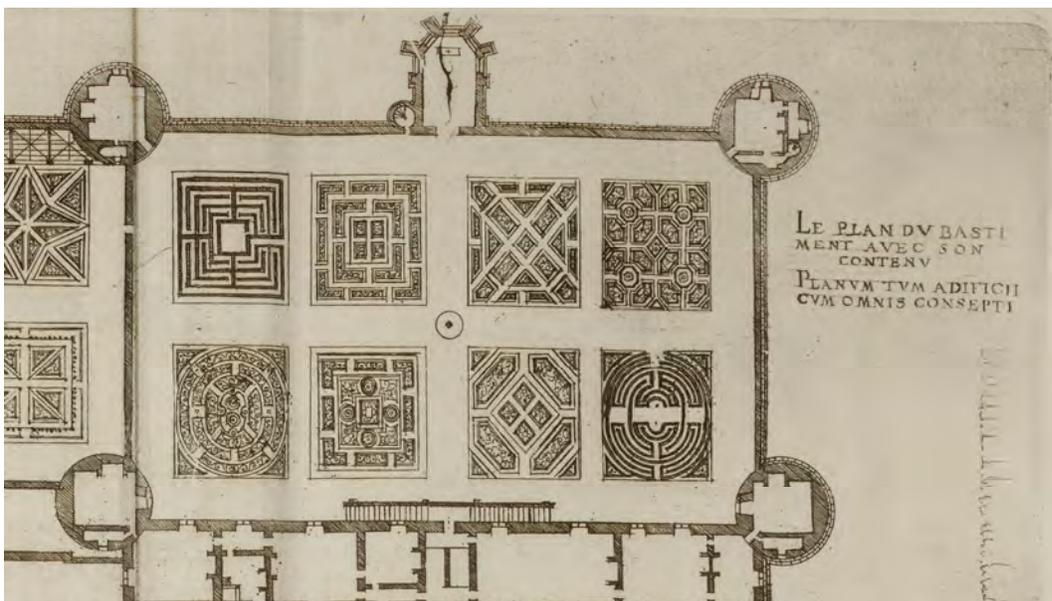
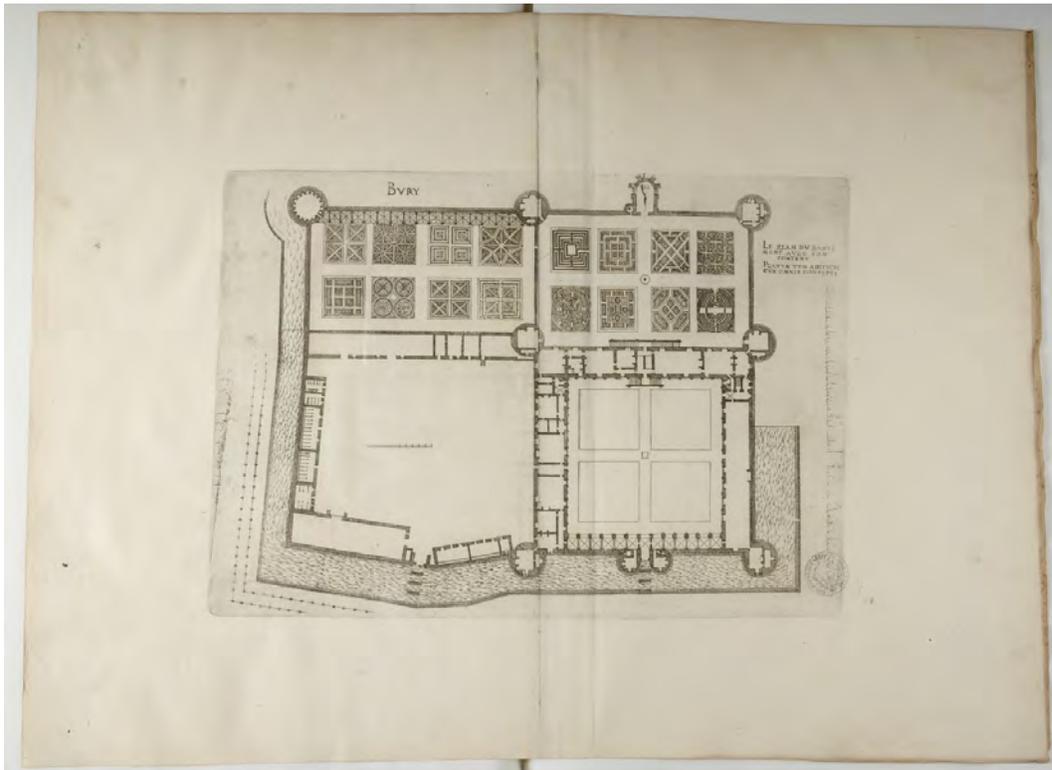
Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. A perspectiva aérea representa o Château de Bury e seus jardins: por trás do telhado da residência principal, vê-se um *parterre* em forma de labirinto quadrado. Acima está a íntegra da prancha ilustrada e, abaixo, uma ampliação do trecho com o labirinto. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



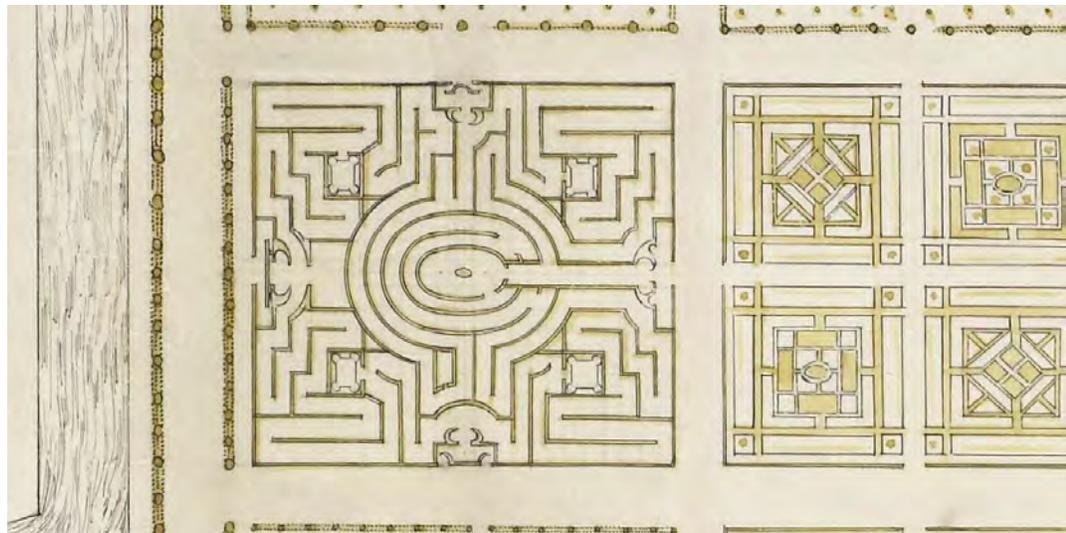
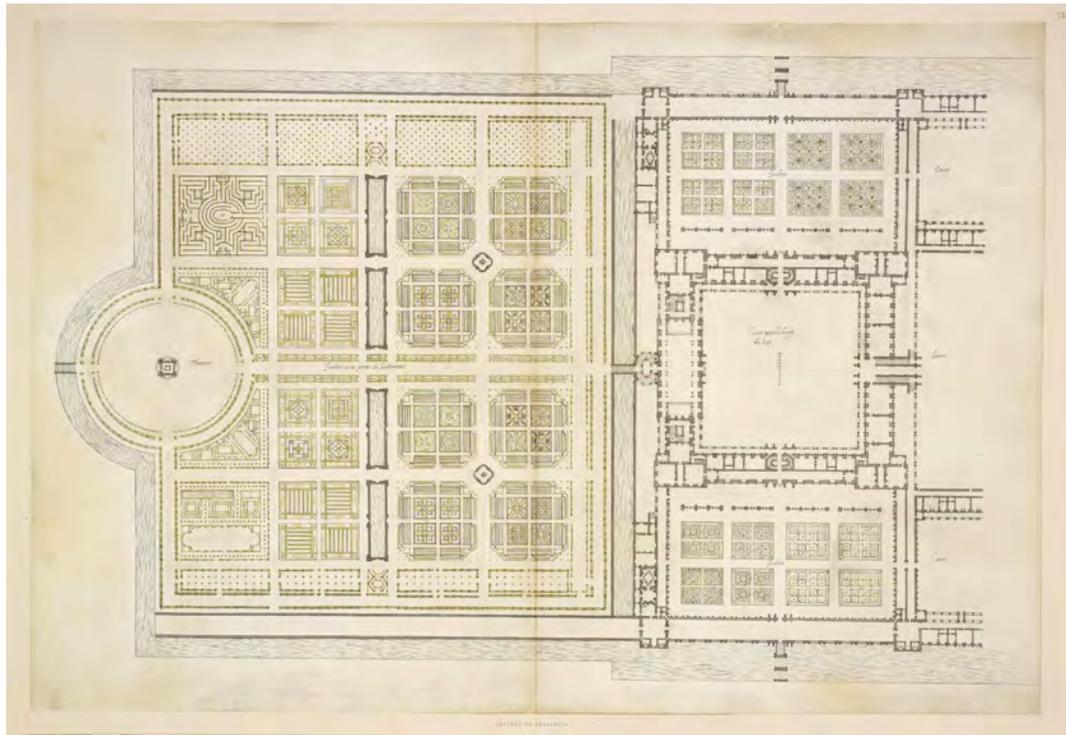
Gravuras do segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*, de Jacques Androuet Du Cerceau, com as perspectivas gerais do Château de Bury sem qualquer representação de labirintos. Esta imagem provém da cópia da publicação pertencente à Bibliothèque Nationale de France.



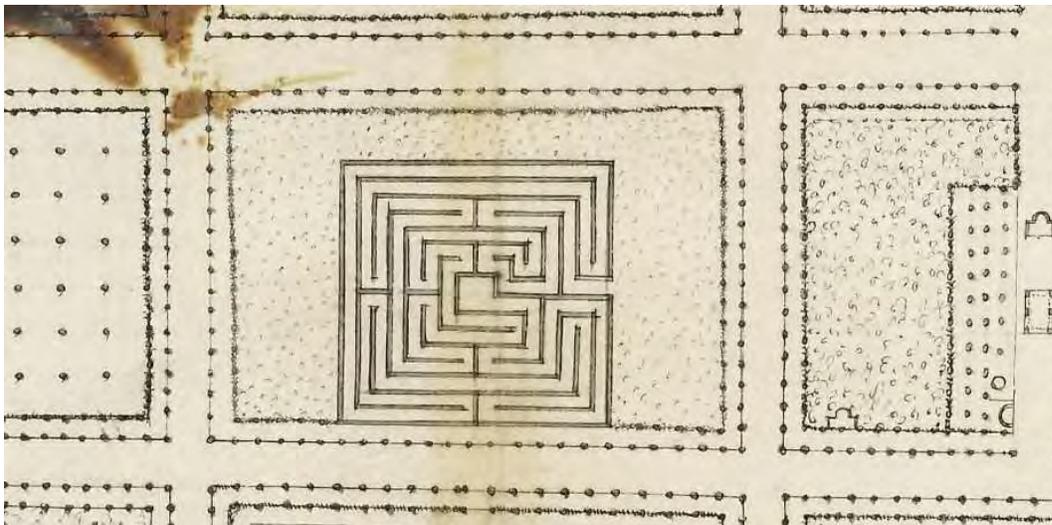
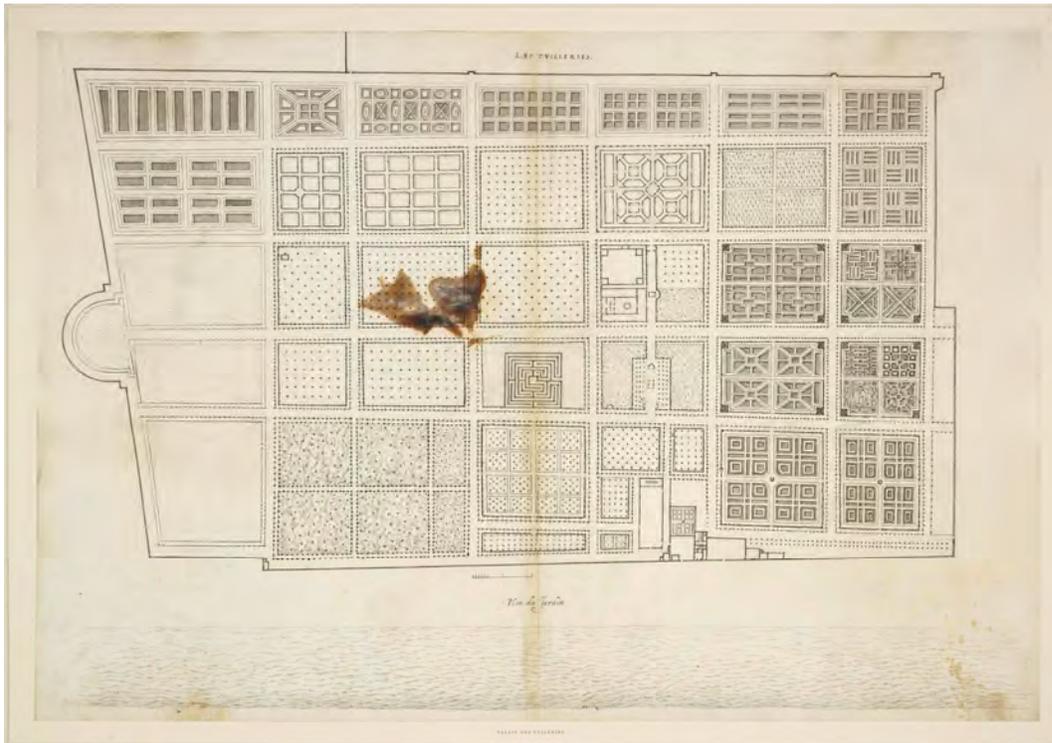
Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. A planta geral do Château de Bury apresenta o mesmo *parterre* em forma de labirinto quadrado das perspectivas e o labirinto oval no canto superior esquerdo. Acima está a íntegra da prancha ilustrada e, abaixo, uma ampliação do trecho com os labirintos. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



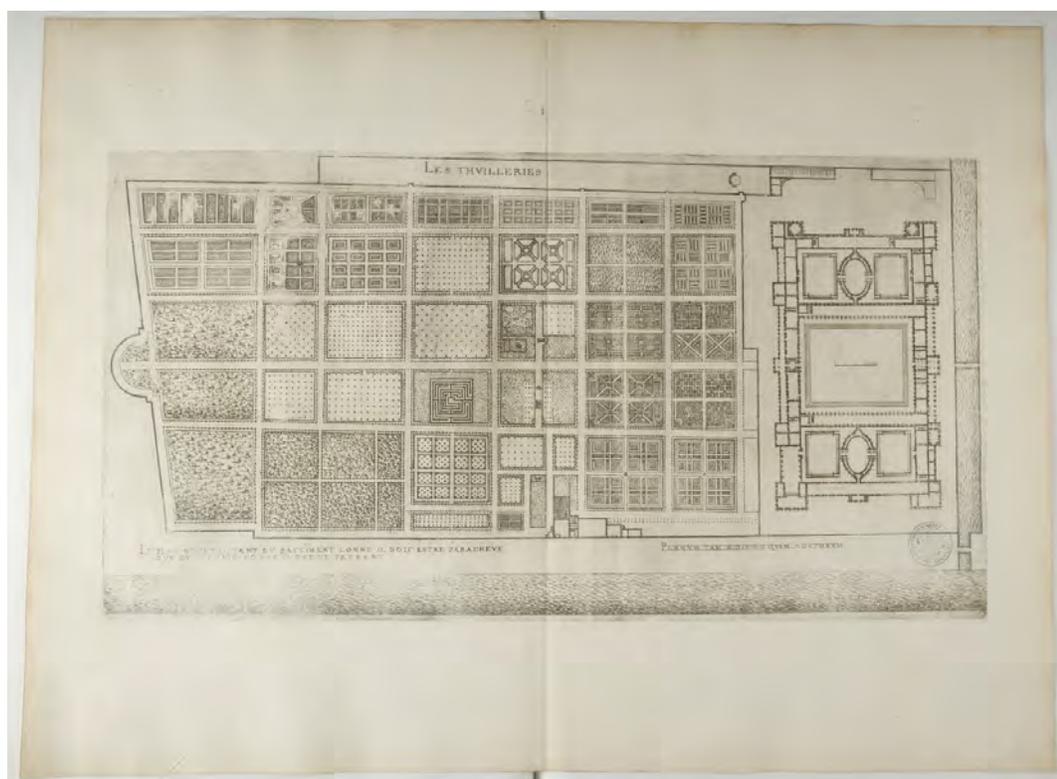
Gravura do segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*, de Jacques Androuet Du Cerceau. Este plano geral do Château de Bury apresenta dois *parterres* de labirintos: um quadrado e outro de matriz ovalar. Acima está a íntegra das páginas do livro e, abaixo, uma ampliação do trecho dos dois labirintos. Esta imagem provém da cópia da publicação pertencente à Bibliothèque Nationale de France.



Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. A planta geral do Château de Charleval e seu jardim apresenta um labirinto que conjuga o perímetro quadrado e o núcleo oval, entremeados por corredores curvos e retos. Acima está a íntegra da prancha e, abaixo, uma ampliação do trecho com o labirinto. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



Desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*. A planta geral do jardim das Tulherias tem em seu centro um labirinto quadrado. Acima está a íntegra da prancha e, abaixo, uma ampliação do trecho com o labirinto. O desenho é conservado pelo British Museum, em Londres.



Gravura do segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France*, de Jacques Androuet Du Cerceau. Este plano geral do Palácio das Tulherias e seu jardim apresenta um labirinto quadrado ao centro do projeto paisagístico. Esta imagem provém da cópia da publicação pertencente à Bibliothèque Nationale de France.

arruinada após o incêndio de 1871 e foi demolida na década seguinte. O projeto que o pai Du Cerceau retrata na publicação do Quinhentos é de autoria dos arquitetos Philibert Delorme (ca.1514-1570) e Jean Bullant (ca.1515-1578).

Estampado na planta geral do Palácio das Tulherias e seu parque então privado, o labirinto é implantado bem no meio do jardim.<sup>38</sup> Curiosamente, o dédalo quadrado ocupa uma área menor que o perímetro retangular demarcado pela malha de alamedas que estrutura aquele jardim geométrico. A maioria dos *parterres* são representados de forma simplificada e diagramática, logo não é claro o tratamento paisagístico do espaço onde se implanta o labirinto. Não há qualquer indício a respeito da altura da vegetação que configura os tortuosos corredores: estes se originam em oito quadrados dispostos em progressão geométrica e proporcional entre si. O percurso é unidirecional e sem qualquer bifurcação. Caso essa estrutura labiríntica tenha realmente existido, certamente ela foi varrida do mapa quando André Le Nôtre implantou o eixo central de seu notável projeto paisagístico para o Jardim das Tulherias no século 17. Dos vários exemplos de labirintos do livro de Du Cerceau, o das Tulherias é especialmente arquetípico – um modelo facilmente reproduzível.

Outros livros contemporâneos ou pouco posteriores a *Les plus excellents bastiments de France* colaboraram na difusão de exemplos de labirintos. Dois desenhos de dédalos compuseram o primeiro livro de jardinagem publicado na Inglaterra. De autoria do escritor e astrólogo Thomas Hill (ca.1528-1599), a obra foi reeditada diversas vezes com diferentes títulos ao longo de meio século: originalmente foi lançada em 1563 com um longuíssimo nome que inicia com *A Most Briefe and Pleasaunt Treatyse, Teachynge Howe to Dress, Sowe, and Set a Garden*<sup>39</sup> [Um tratado muito breve e agradável ensinando como embelezar, semear e preparar um jardim]; em 1577 foi republicada com o título *The Gardners Labyrinth*<sup>40</sup> [O labirinto do jardineiro] pelo pseudônimo Didymus Mountain; dois anos depois, em 1579, a mesma casa editorial da edição anterior estranhamente rebatizou o livro com a pragmática e insípida denominação *The Profitable Arte of Gardening*<sup>41</sup> [A rentável arte da jardinagem], revelando o nome verdadeiro do autor. Embora os títulos sejam díspares, os desenhos dos labirintos são iguais nas várias edições.

O primeiro labirinto tem corredores curvos provenientes de dezoito círculos concêntricos. Esse dédalo é implantado numa espécie de moldura quadrada e ornamentada – os espaços de cada canto do quadrilátero são ocupados por apêndices igualmente circulares. Ao centro está a ilustração de um jardineiro de longa barba com uma mão na cintura e a outra apoiando-se numa enxada.

O segundo labirinto é composto por linhas mais espessas – e, por isso, mais correlatas a cercas vivas. A matriz formal é o quadrado – mais especificamente, oito quadrados inscritos um dentro do outro –, porém os corredores periféricos têm esquinas com configurações excepcionais e rebuscadas. No núcleo, mais uma vez, encontra-se a figura de um homem campestre.

As ilustrações dos dois dédalos parecem esquemáticas e irrealistas, contudo, com a leitura dos dois textos de acompanhamento das gravuras em suas respectivas páginas, elucidam-se os propósitos do dedáleo plantio. Sobre o primeiro labirinto, Thomas Hill escreveu em *The Profitable Arte of Gardening*:

---

<sup>38</sup> O desenho preparatório de Jacques Androuet Du Cerceau para o segundo volume do livro *Les plus excellents bastiments de France* com o plano geral das Tulherias encontra-se conservado no British Museum, em Londres, sob o código 1972,U.874. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1972-U-874](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1972-U-874). Acesso em 13 de abril de 2023.

<sup>39</sup> HILL, Thomas. *A Most Briefe and Pleasaunt Treatyse, Teachynge Howe to Dress, Sowe, and Set a Garden, and what Propertyes Also These Few Herbes Heare Spoken Of, Haue to Our Comodytie: With the Remedyes that May be Vsed Against Such Beasts, Wormes, Flies and Such Lyke, that Commonly Noy Garden*. Londres: Thomas Marsh, 1563.

<sup>40</sup> MOUNTAIN, Didymus. *The Gardners Labyrinth*. Londres: Henry Bynneman, 1577.

<sup>41</sup> HILL, Thomas. *The Profitable Arte of Gardening*. Londres: Henry Bynneman, 1579.

Aqui, a propósito (Gentil Leitor), eu coloco dois apropriados labirintos, um antes deste capítulo e o outro, depois, como adornos adequados ao prazer de um jardim. Aquele que assim desejar, tendo tal espaço em seu jardim, pode implantar um deles, o que mais gostar, naquele lugar vazio do jardim que pode ser muito bem reservado para o único propósito: nele, às vezes, divertir-se. Quando manipulados habilmente pelo jardineiro, o embelezamento é possível com quatro árvores frutíferas de diferentes espécies a serem plantadas em cada um dos cantos do labirinto e, em seu núcleo, com um verdadeiro herbário coberto de rosas ou, então, alguma bela árvore de alecrim, ou outras frutas, a critério do jardineiro.<sup>42</sup>

O autor inglês é bastante claro quando afirma que a finalidade de um labirinto de jardim é o divertimento. Indica também opções para o núcleo do dédalo: uma pequena construção para abrigar uma coleção botânica ou uma árvore. Sugere que as esquinas do labirinto podem ser ressaltadas com árvores frutíferas. E começa a listar espécies vegetais, assim iniciando uma relação de possíveis plantas para demarcar os meândricos caminhos. Tal rol de vegetais prossegue no parágrafo seguinte ao desenho do segundo labirinto:

E aqui, também apresento o outro labirinto, que pode ser ordenado e usado do mesmo modo que eu disse antes, cuja forma pode ser estabelecida pelo plantio de hissopos<sup>43</sup> e tomilhos,<sup>44</sup> ou com as invernais segurelhas-das-montanhas<sup>45</sup>, pois esses suportam bem o inverno permanecendo verdes. E há quem plante seus labirintos com lavanda, espigas de algodão, manjerona<sup>46</sup> ou espécies similares. Mas, neste ponto, deixe-os ser ordenados como o jardineiro preferir e, assim, concluímos. Porque eu não falo aqui deste ou de outro labirinto descrito previamente por alguma particular necessidade de um jardim, mas prefiro indicar um ou outro (o que mais lhe agradar) como um embelezamento para o seu jardim: labirintos e laços bem-feitos oferecem muito a um jardim, no entanto, eu confio na sua discrição, pois nem todas as pessoas têm a mesma habilidade.<sup>47</sup>

Hill conclui que o labirinto não é uma necessidade. É supérfluo, porém confere rara beleza a um jardim. Ao fim, arremata endereçando cifradamente ao leitor: “confio na sua descrição” e alertando que nem todos serão capazes, sem deixar claro se diz respeito a plantar um labirinto ou a apreciá-lo.

Quem inventa uma considerável variedade de modelos de labirinto é o arquiteto, engenheiro, pintor e desenhista holandês Hans Vredeman de Vries (1527-ca.1604). Ele é uma figura inescapável em uma análise da difusão de referências de dédalos de jardim, visto que as gravuras de seus estudos paisagísticos, arquitetônicos, urbanísticos e de perspectiva foram publicadas em um significativo número de livros e

---

<sup>42</sup> HYLL, Thomas. *The Profitable Arte of Gardening*. Londres: Henry Bynneman, 1579. p.10. HILL, Thomas. Apud SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Florença: Vallecchi Editore, 1967. pp.294,296. [Tradução livre do autor] “Here by the way (Gentle Reader) I do place two proper Mazes, the one before this Chapter, and the other after, as proper adornments upon pleasure to a Garden, that who so listeth, having such roomth in their Garden, may place the one of them, which liketh them best, in that voide place of the Garden that maye beste be spared for the onelye purpose, to sporte in them at times, which mazes being workmanly handled by the Gardner shal much beautifie them in devising four sundry fruits to be placed in each of the corners of the Maze and in the middle of it a proper Herber decked with Roses, or else some faire tree of Rosemary, or other fruits, at the discretion of the Gardener.”

<sup>43</sup> Hissopo é uma espécie de planta herbácea comum na Europa e no Oriente Médio.

<sup>44</sup> No original, o autor refere-se como Timo ou Thymus, que equivale ao gênero botânico do tomilho.

<sup>45</sup> No original, o autor refere-se como Savery, que também pode ser traduzida como satureja-das-montanhas.

<sup>46</sup> Espécie vegetal semelhante ao orégano.

<sup>47</sup> HYLL, Thomas. Op.cit. p.15. HILL, Thomas Apud SANTARCANGELI, Paolo. Op.Cit. p.296. [Tradução livre do autor] “And here, I also place the other Maze, which may be lyke ordered and used, as I spake before, and it may eyther be set with Isope and Time, or with winter Savery and Tyme; for these do wel endure all ye winter through greene. And there be some which set their mazes with Lavender, Cotton Spike, Majerome and such like. But let them be ordered in this point, as liketh best the Gardener, and so an end. For I doe not here set forth this, or the other Maze afore expressed, for any necessarie commoditie in a Garden, but rather appoint eyther of them (which liketh you best) as a beautifying unto your Garden: for that Mazes and Knots aptly made do much set forth a garden which neverthesse I referre to your discretion for that not all persons be of like abilitie.”

com edições bastante influentes para a disseminação do maneirismo no centro-norte europeu. Especialista em Vitrúvio e Serlio, o próprio de Vries escreveu tratados como *Architectura oder Bauung der Antiquen aus dem Vitruvius* (1577) e *Perspectives id est celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei* (dois volumes, em 1604 e 1605). Outros livros seus, como *Variae architecturae formae* (1601), são belíssimas coletâneas de gravuras de edificações.

A publicação de de Vries que apresenta uma rara diversidade de formatos de labirintos verdes é *Hortorum Viridariorumque elegantes et multiplicis formae, ad architectonicae artis norman affabre delineatae*,<sup>48</sup> editado originalmente na cidade de Antuérpia, em 1583. A primeira edição começa com uma série de dezesseis traçados para *parterres* inscritos em pátios ou setores de parques palacianos: tais modelos são classificados nos estilos dórico, jônico e coríntio. Labirintos aparecem nos dois últimos desenhos desse conjunto.

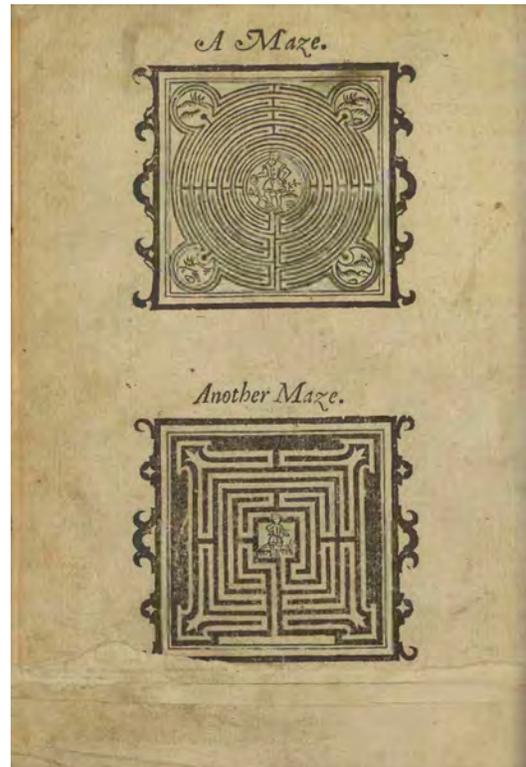
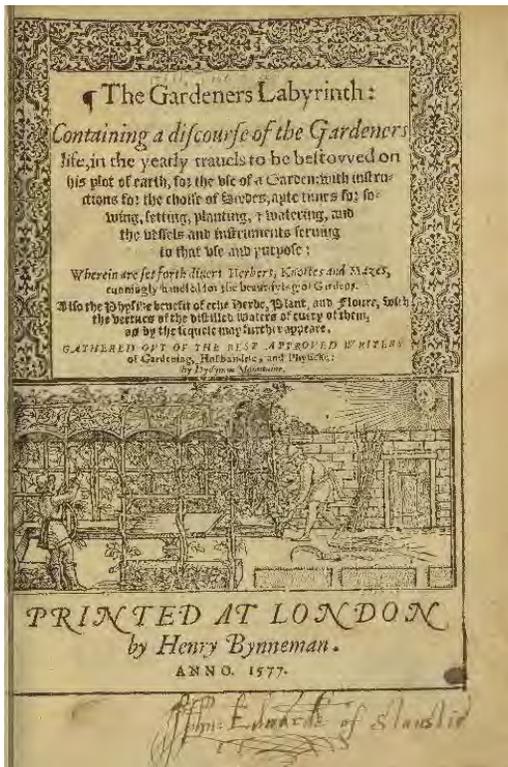
Os dezesseis exemplos apresentados por de Vries têm, por princípio, a significativa fragmentação de canteiros. Em quatorze desenhos, observam-se a multiplicação de caminhos internos, as várias entradas e as inúmeras bifurcações em graciosos formatos. Os dois labirintos são os únicos casos da série de *Hortorum Viridariorumque* em que a via interna é única, tendo uma só abertura de acesso e nenhum bívio. Diferentemente dos dédalos de Serlio, de Hill e da maioria dos traçados por Du Cerceau, os labirintos concebidos por de Vries distanciam-se em muito do esquema formal dos *Caminhos de Jerusalém* de catedrais medievais. Por mais que os meandros do holandês sejam compostos por faixas lineares, não mais enxergamos uma matriz de quadrados inseridos um dentro do outro em proporcional decrescimento. De Vries rompe com a replicação de figura geométrica enquanto princípio gerador da forma do labirinto. Embora insira-se em um perímetro geometricamente regular, o traçado de idas e voltas é muito mais complexo: as sequências de corredores têm direções e sentidos mais contrastantes entre si. Distinto do diagrama comum dos labirintos de piso de templos católicos, nos quais o fiel gradativamente vai-se aproximando do núcleo – isto é, do objetivo –, quem percorre o labirinto feito por de Vries, em mais de uma ocasião, chega num ponto próximo ao centro, que tem a *árvore de maio* como marco, porém o percurso unidirecional afasta o caminhante, para depois aproximá-lo de novo e, em seguida, distanciá-lo, numa sucessão dos atos de avizinhar-se e espaçar-se. Quando não se percebe paulatino progresso ao longo da labiríntica rota, certamente a experiência é mais atordoante.

Uma edição *post mortem* de *Hortorum Viridariorumque*, impressa em 1615 na cidade de Colônia, acrescentou seis novos modelos de labirintos que se somam aos dois previamente apresentados.<sup>49</sup> Nesses desenhos, De Vries diversifica as possibilidades formais. Um dédalo que começa com vias lineares finda com um caminho em espiral. Outro labirinto é feito somente com faixas internas diagonais ao perímetro da estrutura verde. Compõe-se a forma de um labirinto circular com o acréscimo de quatro quadrados periféricos; por sua vez, um labirinto quadrangular é rotacionado para dar espaço à adição de quatro semicírculos em cada um dos lados. Por fim, buscou alternativas de percursos em dédalos de recorrentes círculos concêntricos ou contornos quadrados.

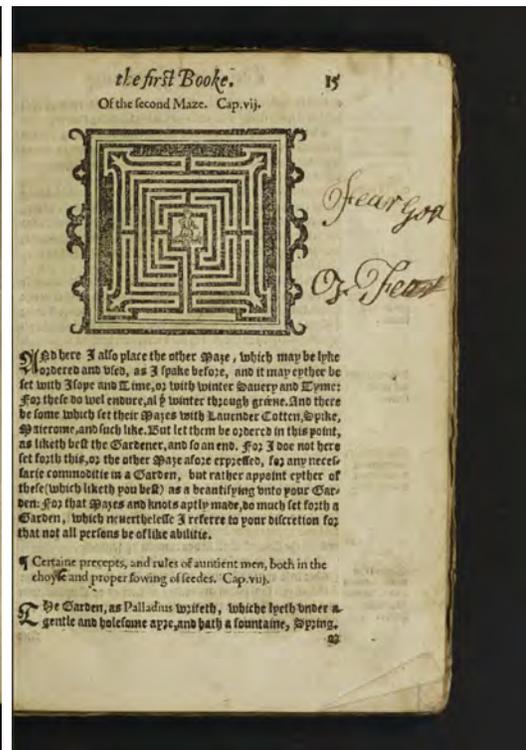
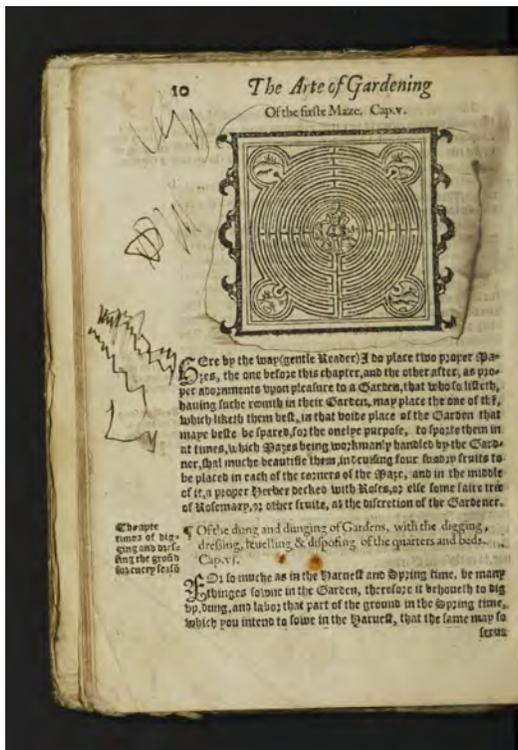
Curiosamente, nenhuma representação feita por de Vries contém pessoas dentro do labirinto – por vezes, encontramos alguns personagens ao redor, mas nunca no interior. Em todos os oito exemplos analisados, as labirínticas linhas são compostas por plantas rasteiras, ocasionalmente esmeradas de modo pontual com pequenos arbustos ou árvores de dimensão menor que o *albero di maggio* central. Contudo, em

<sup>48</sup> DE VRIES, Hans Vredeman. *Hortorum Viridariorumque elegantes et multiplicis formae, ad architectonicae artis norman affabre delineatae*. Antuérpia: Philippus Gallaeus, 1583.

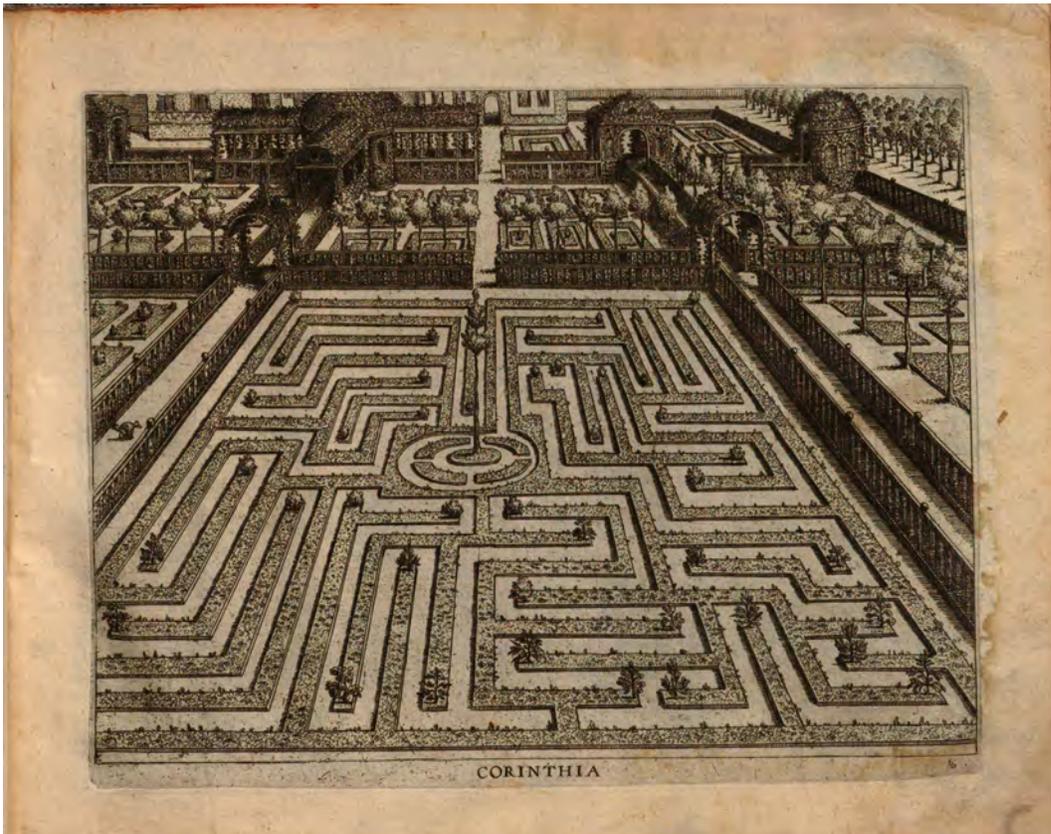
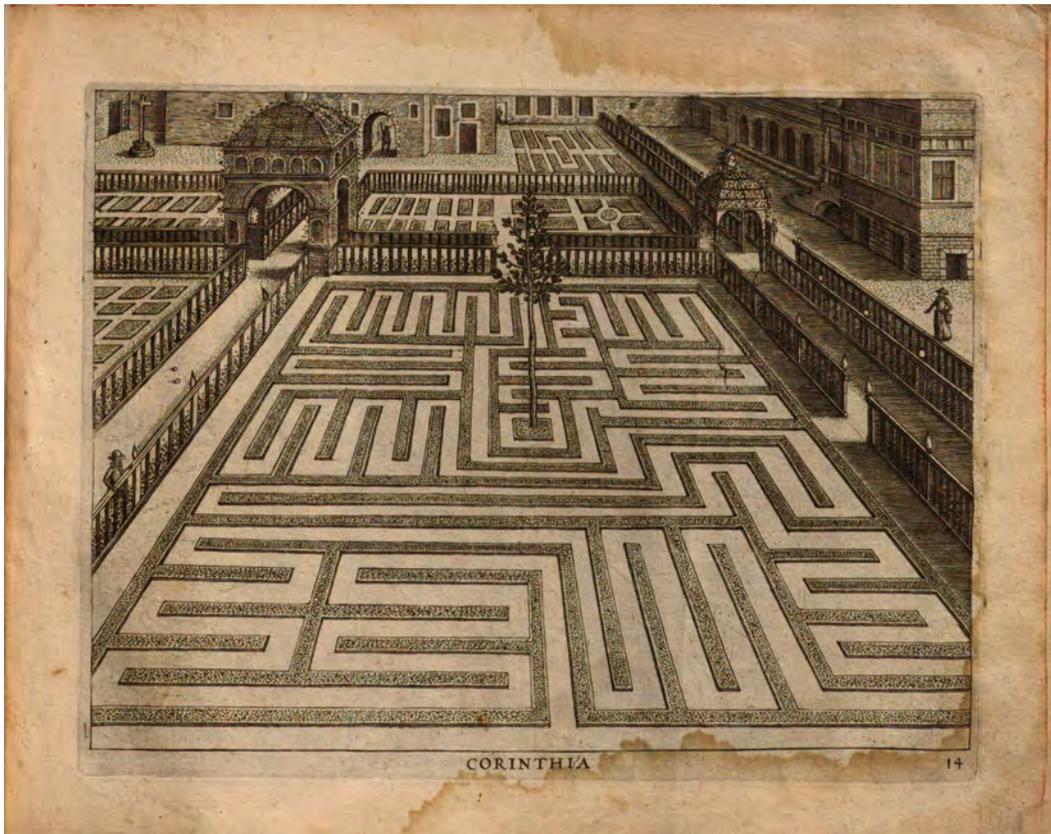
<sup>49</sup> DE VRIES, Hans Vredeman. *Hortorum Viridariorumque elegantes et multiplicis formae, ad architectonicae artis norman affabre delineatae*. Colônia: Johan Bussemacher, 1615.



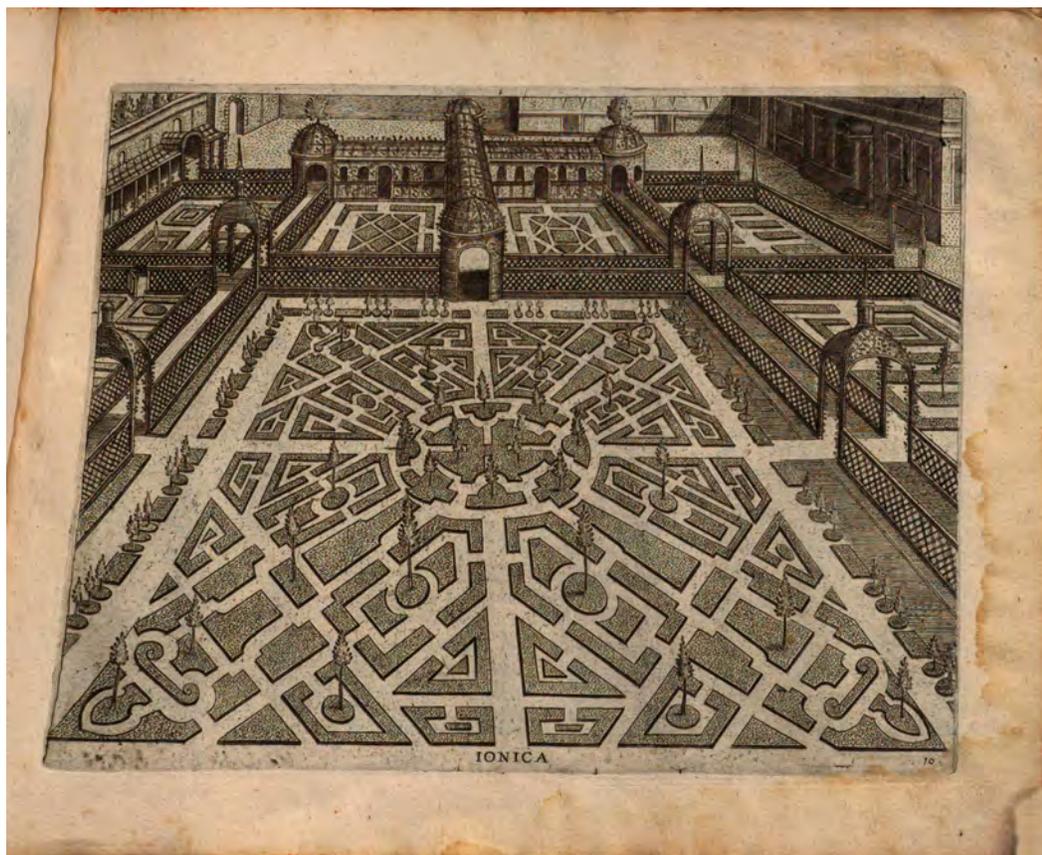
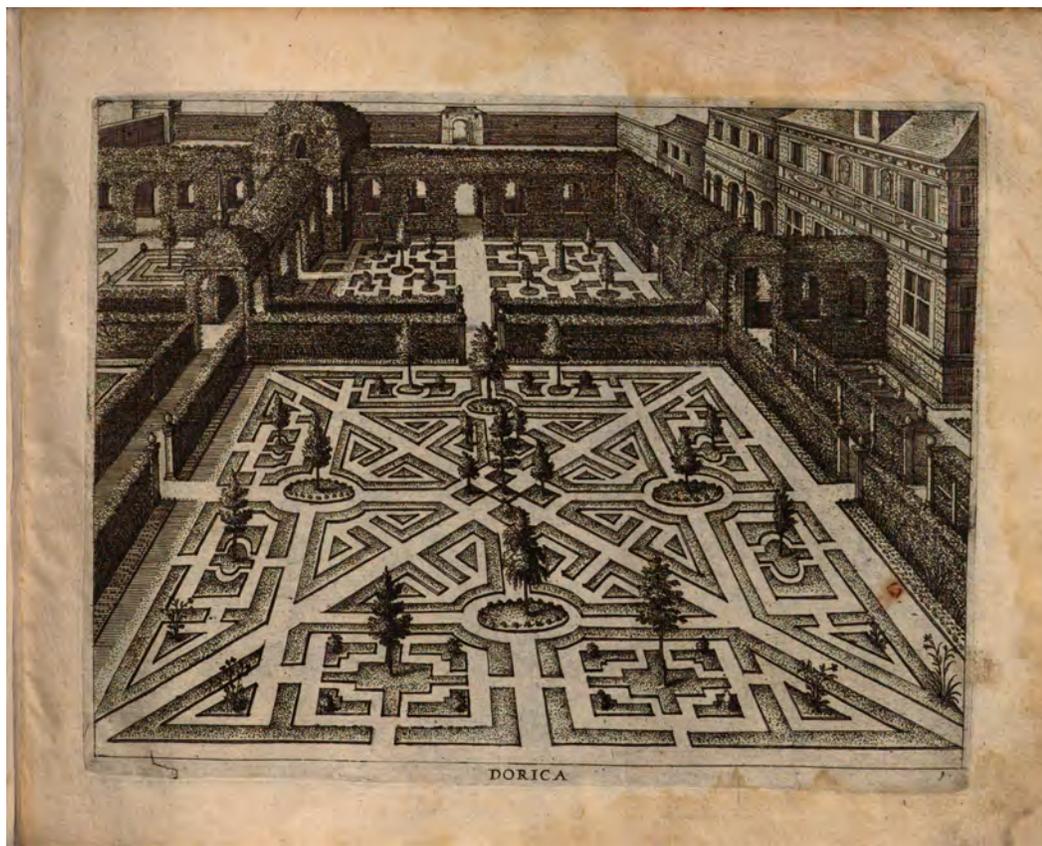
Capa de edição de 1577 de *The Gardners Labyrinth* com o pseudônimo Didymus Mountain e página interna com as duas ilustrações de labirintos – acima o circular, abaixo o quadrado.



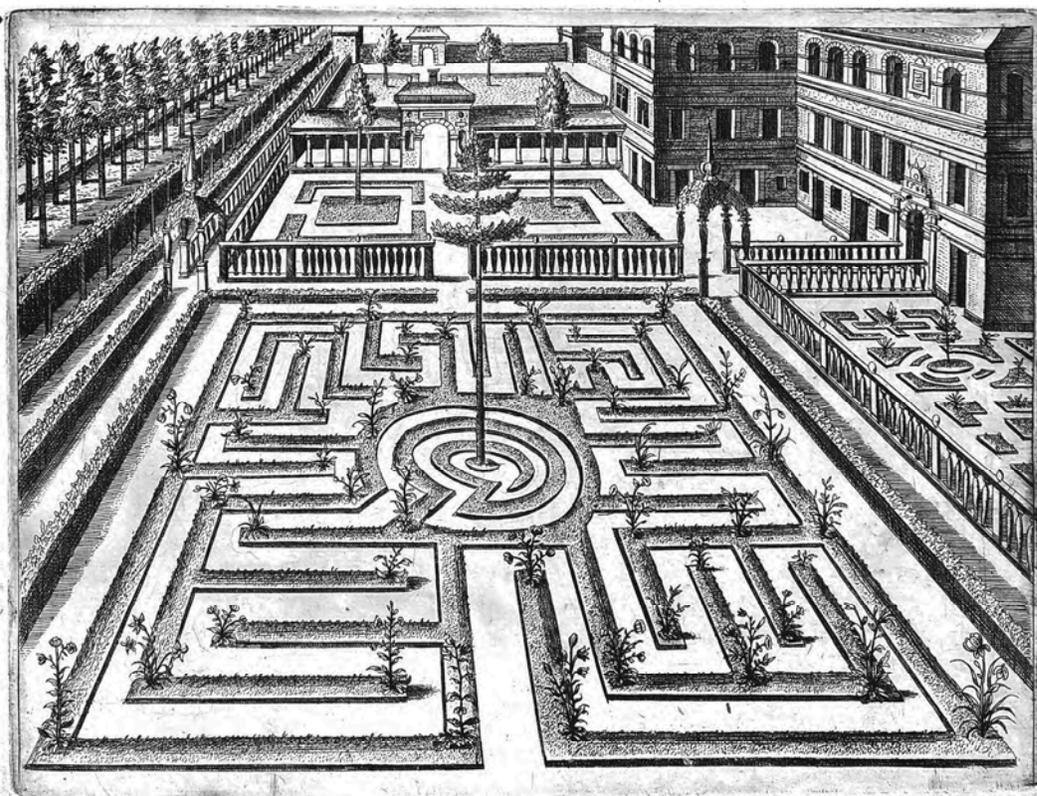
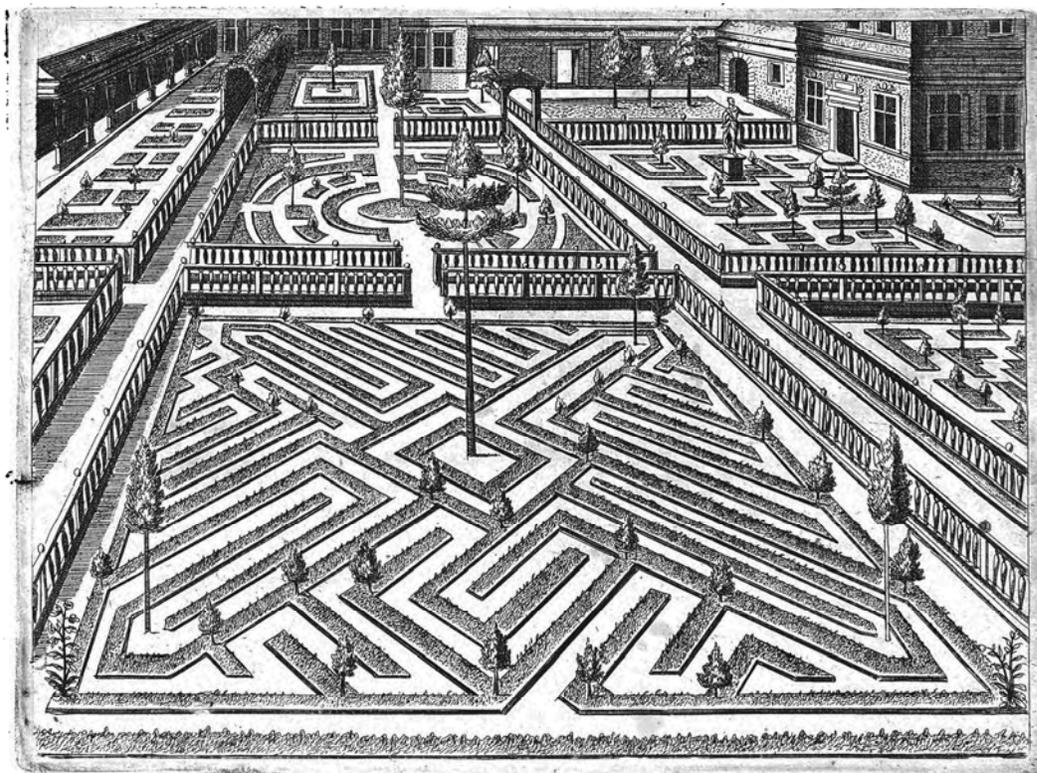
Edição de 1579 de *The Profitable Arte of Gardening* assinado por Thomas Hill. As mesmas duas ilustrações de labirintos das edições anteriores reaparecem diagramadas junto ao texto, nas páginas 10 e 15.



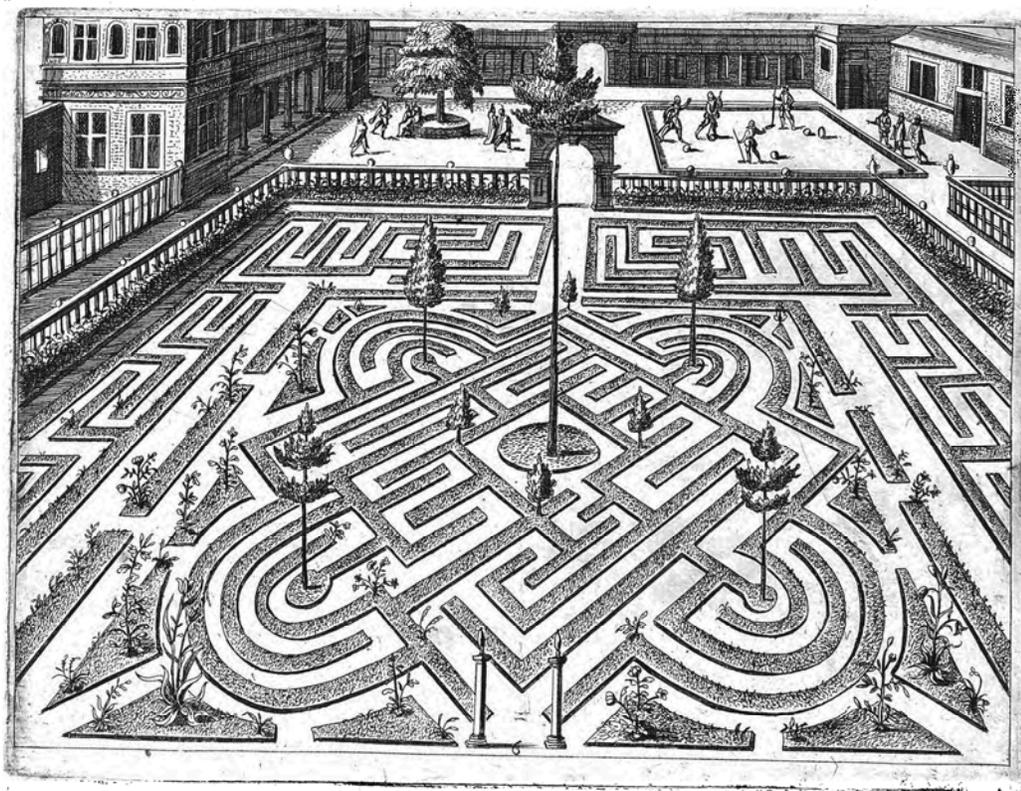
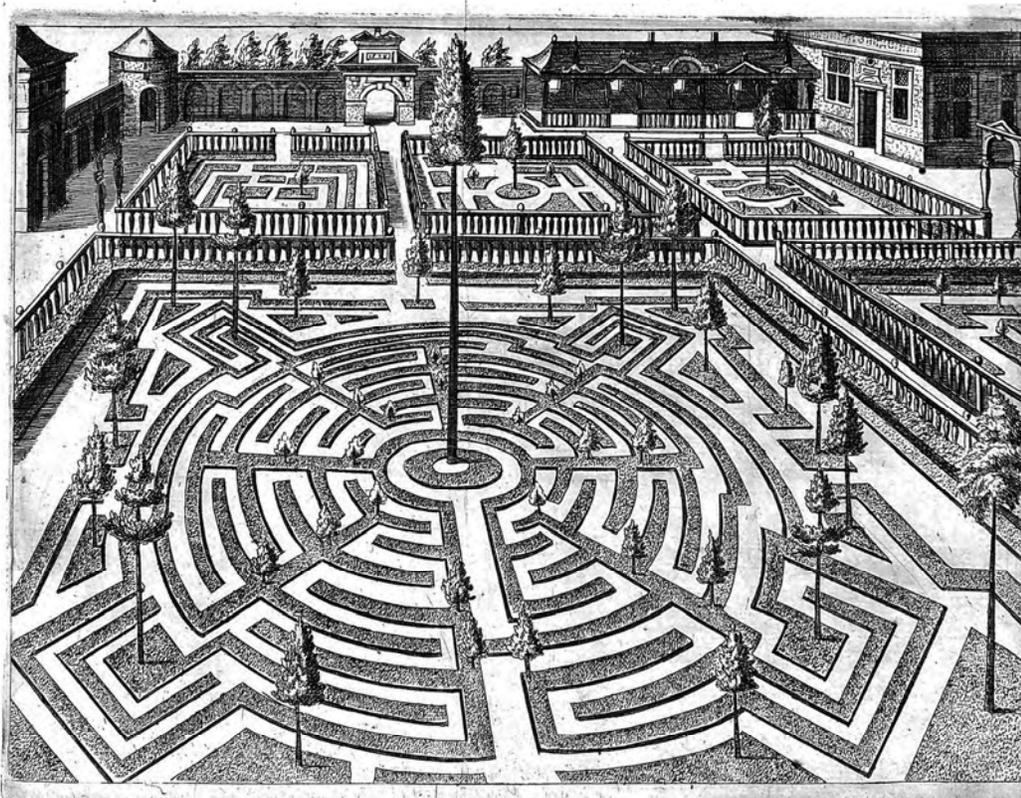
Dois labirintos desenhados por Hans Vredeman de Vries e publicados na edição de Antuérpia de *Hortorum Viridariorumque*, em 1583. Os dois verdes dédalos são classificados como pertencentes à ordem coríntia.



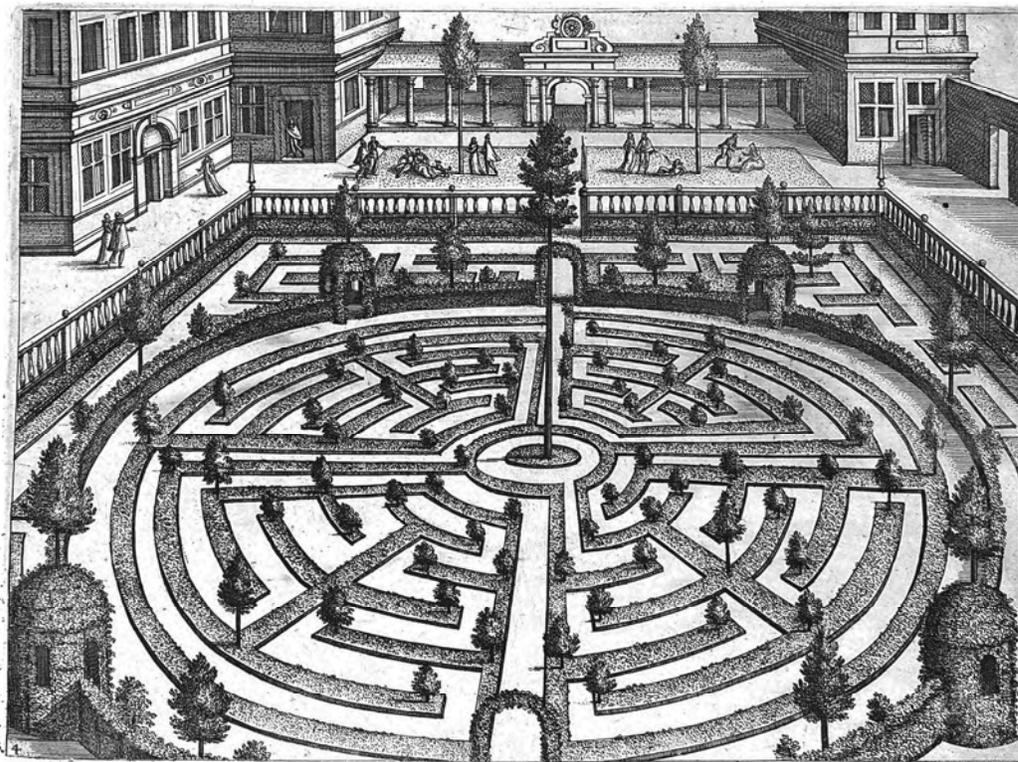
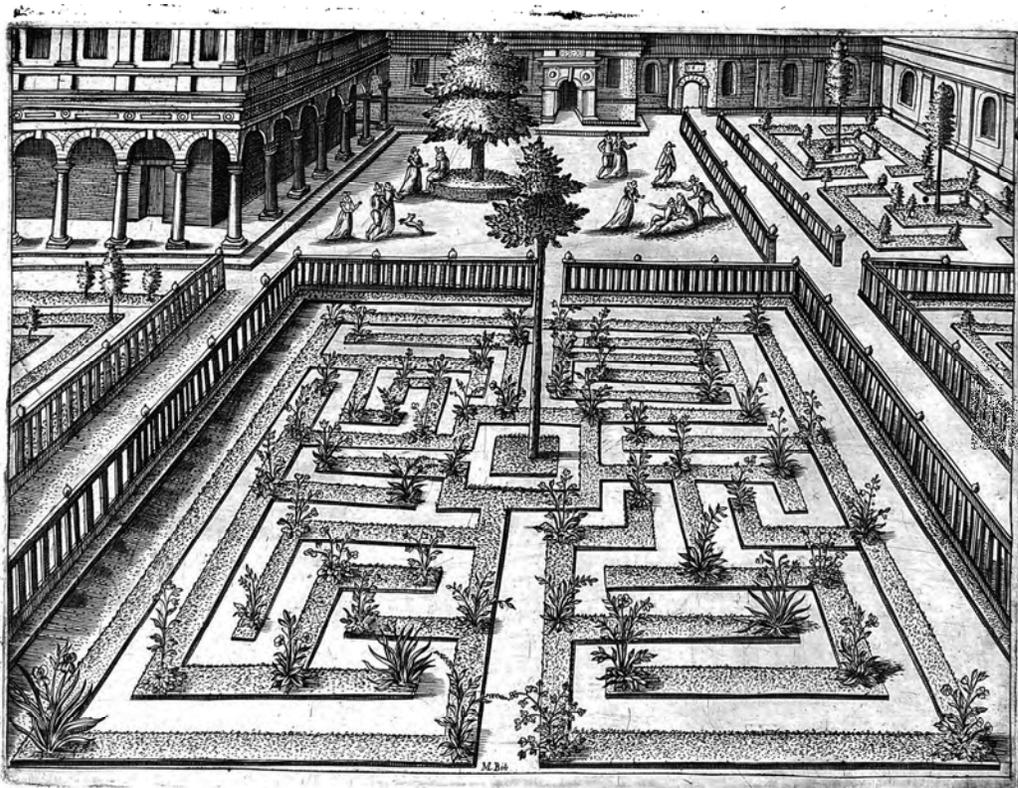
Dois *parterres* (um considerado dórico e outro, jônico) desenhados por Hans Vredeman de Vries e publicados na edição de Antuérpia de *Hortorum Viridariorumque*, em 1583.



Labirintos verdes desenhados por Hans Vredeman de Vries e publicados na edição *post mortem* de Colônia de *Hortorum Viridariorumque*, em 1615.



Labirintos verdes desenhados por Hans Vredeman de Vries e publicados na edição *post mortem* de Colônia de *Hortorum Viridariorumque*, em 1615.



Labirintos verdes desenhados por Hans Vredeman de Vries e publicados na edição *post mortem* de Colônia de *Hortorum Viridariorumque*, em 1615.

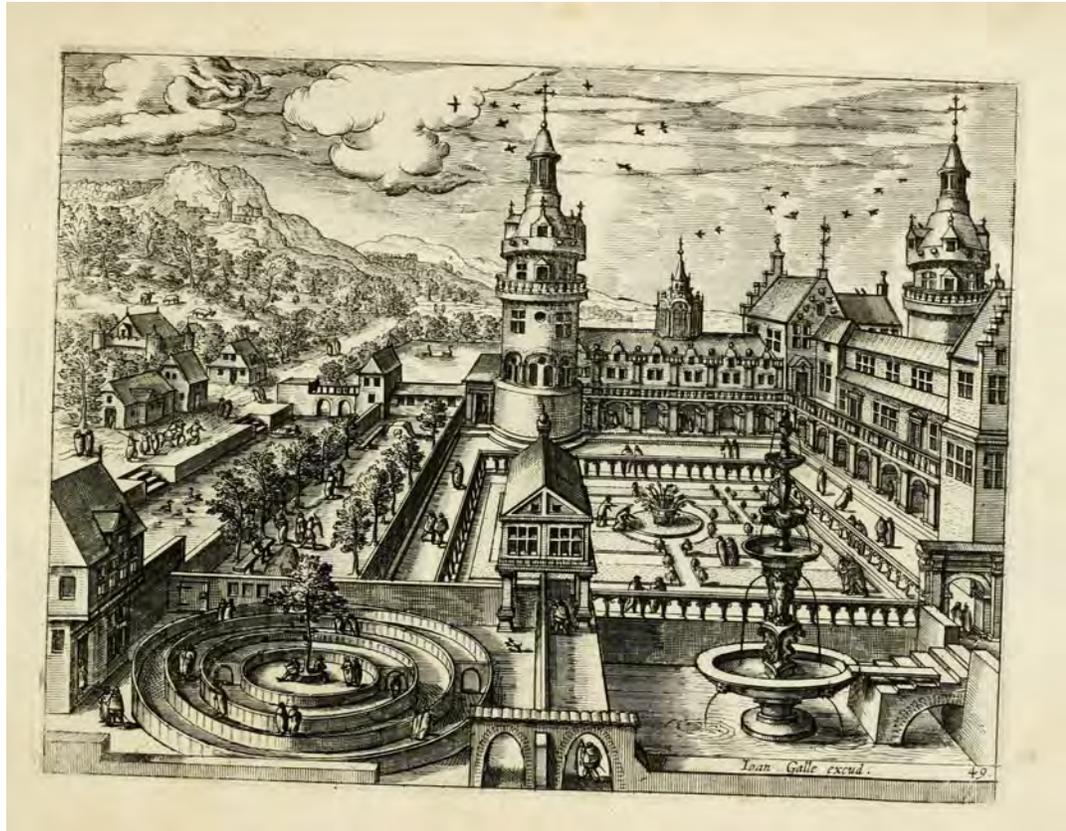
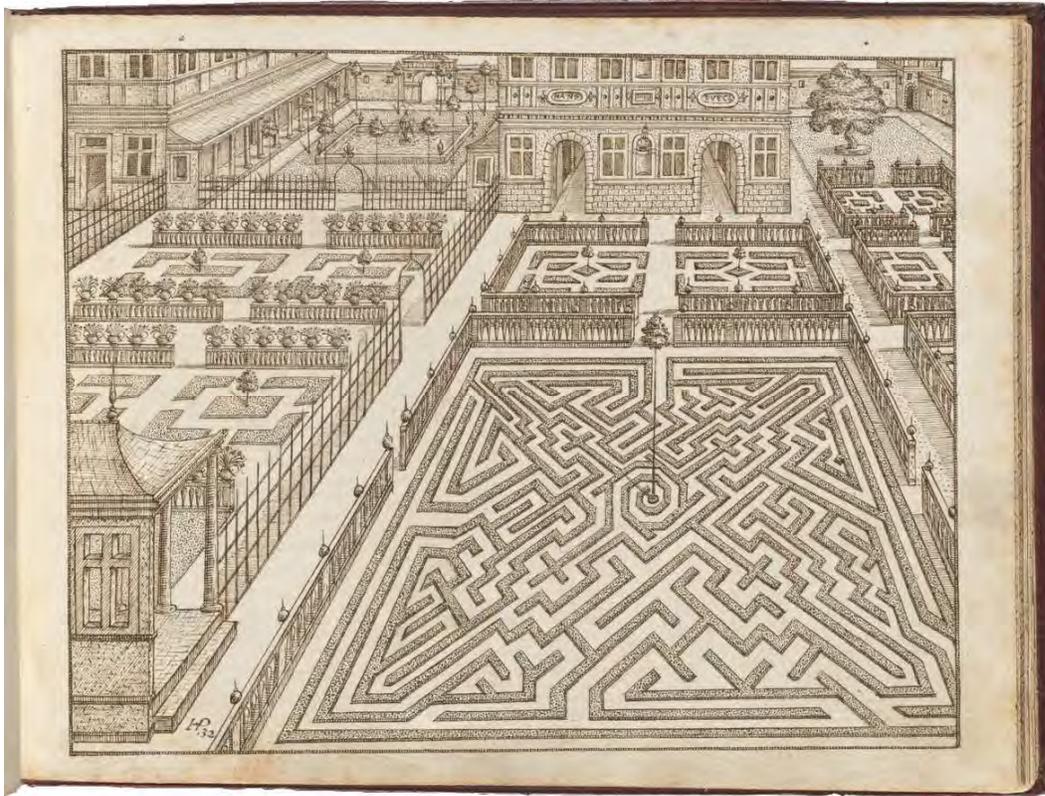
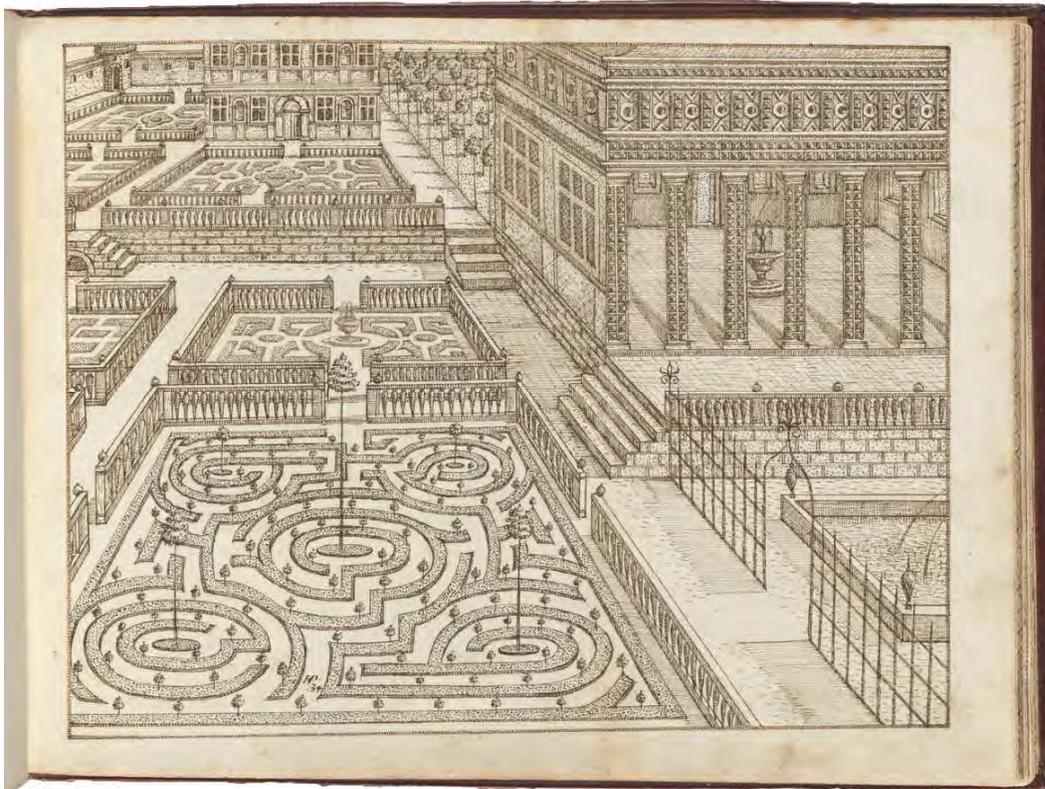


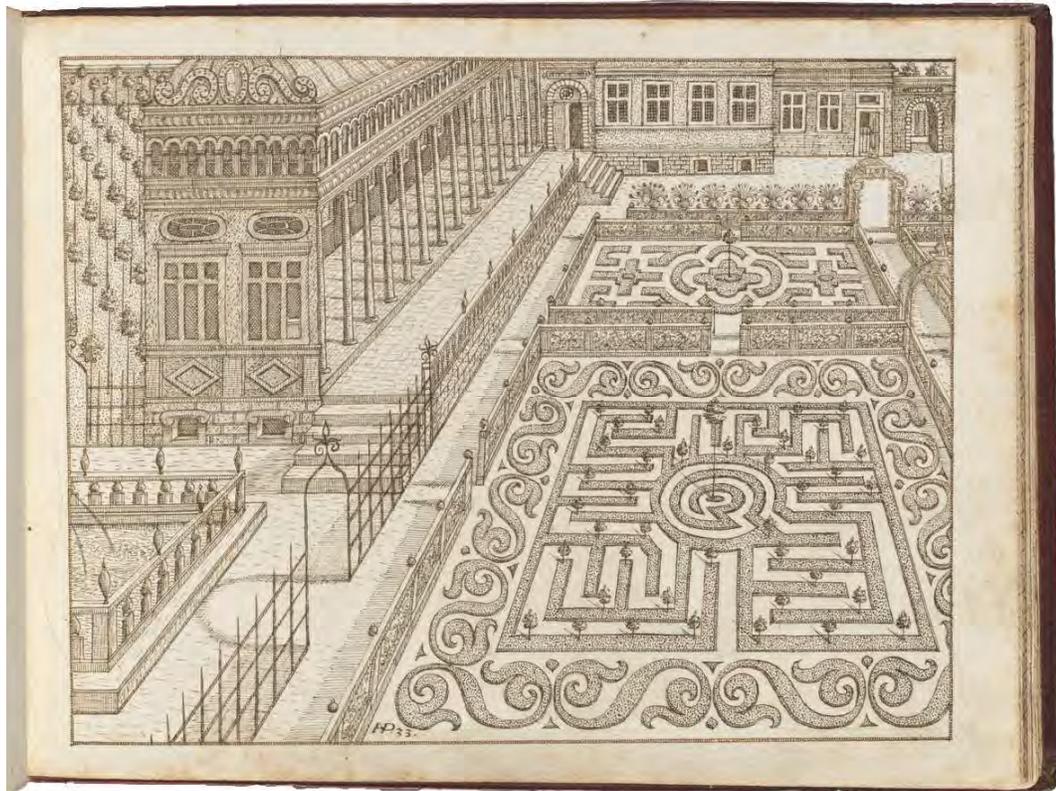
Ilustração de castelo com um labirinto em primeiro plano desenhada por Hans Vredeman de Vries e publicada na última página de seu livro *Variae architecturae formae*, de 1601.



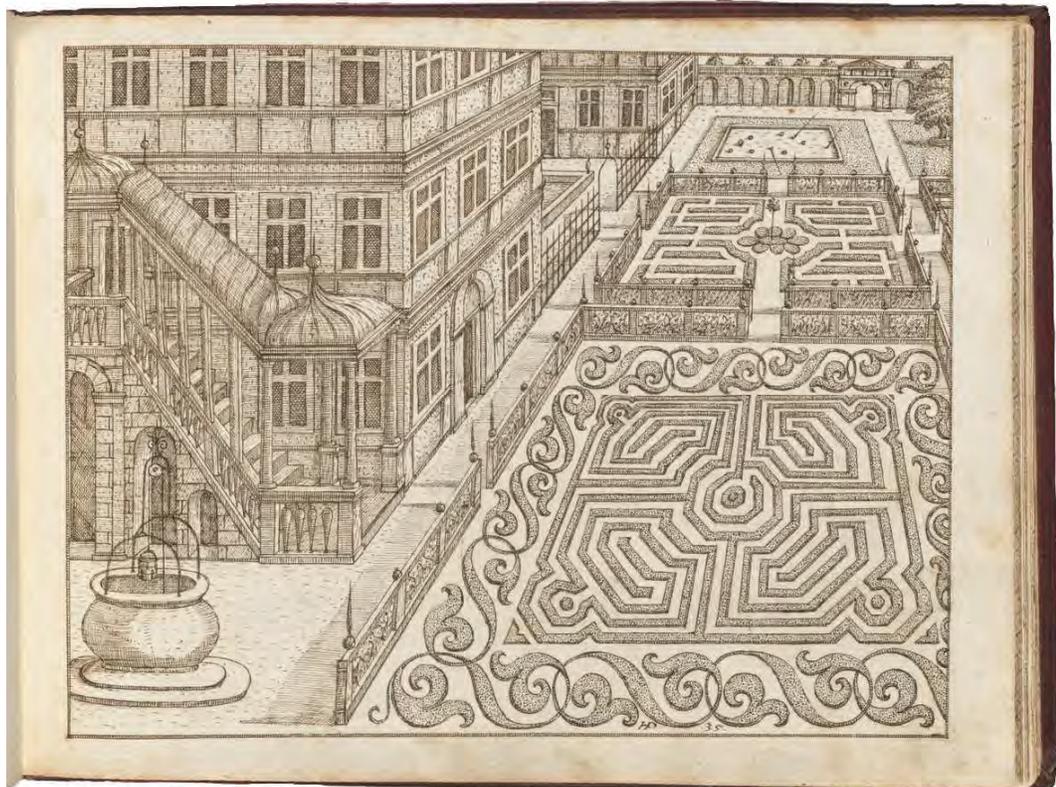
Desenho de jardim com labirinto com bifurcações e trama de vias diagonais encontrado no manuscrito *Nützliches Khünstbüech der Gartnereij* (1593?), de Hans Puechfeldner.



Desenho de jardim com labirinto policêntrico de formas espirais e bifurcações encontrado no manuscrito *Nützliches Khünstbüech der Gartnereij* (1593?), de Hans Puechfeldner.



Desenho de jardim com labirinto muito similar ao de Hans Vredeman de Vries, encontrado no manuscrito *Nützliches Khünstbüech der Gartnereij* (1593?), de Hans Puechfeldner.



Desenho de jardim com labirinto com matriz formal octogonal encontrado no manuscrito *Nützliches Khünstbüech der Gartnereij* (1593?), de Hans Puechfeldner.

de Vries, a estatura da planta importa só relativamente: a desorientação não ocorre pela perda das referências espaciais do ambiente onde se insere, como na imersão em corredores entre muros verdes, mas sempre nas variações internas do percurso estabelecido pelo arquiteto. Os labirintos feitos por de Vries são mais zigzagueantes; os meandros não têm sequências repetitivas; os formatos são sempre particulares.

Não há qualquer indicação de que os desenhos de *Hortorum Viridariorumque* representassem jardins existentes nos séculos 15 e 16, nem mesmo que fossem projetos específicos para determinados endereços. De Vries concebeu tais labirintos como modelos a serem replicados por qualquer um que os desejasse acrescentar na composição de seu jardim particular, tal como se fazia com os elementos clássicos elencados nos tratados por Vitruvius e Serlio. Portanto, são labirintos ideais que ampararam os desígnios de incontáveis proprietários, arquitetos, jardineiros.

A título de curiosidade, a última ilustração do livro *Variae architecturae formae*, de Hans Vredeman de Vries, também tem um labirinto,<sup>50</sup> porém muito distinto dos anteriores. Composto por esbeltas muretas – provavelmente de madeira, mas eventualmente de alvenaria – de altura equivalente à cintura daqueles que o percorrem, é o único dédalo em que de Vries indicou a escala humana. Formalmente é estruturado por quatro círculos concêntricos, mas não se compreende como se passa de um anel a outro. Há também três pórticos cuja altura não corresponde à estatura dos homens ali inseridos. O holandês implanta, mais uma vez, uma árvore ao centro. Esse estranho labirinto nada mais é que um elemento secundário numa ilustração de um suntuoso castelo de duas torres, com jardins, fontes e casas camponesas ao redor.

De Vries inspirou não somente arquitetos e jardineiros, mas também artistas e gravuristas, como o austríaco Hans Puechfeldner, figura de quem se tem pouca notícia e que, por vezes, teve seu nome grafado como Hans Puc.<sup>51</sup> A pedido do Imperador Rodolfo II (1552-1612) do Sacro Império Romano-Germânico, Puechfeldner fez 56 desenhos de jardins para a publicação *Nützliches Khünstbüech der Gartnereij*<sup>52</sup> [Livro de Arte Útil para Jardinagem], cuja datação presumida é 1593. A difusão de tais ilustrações possivelmente foi muito restrita, uma vez que o livro permaneceu como manuscrito, cujo único exemplar hoje conhecido está na coleção de Dumbarton Oaks, em Washington.<sup>53</sup> De todas as imagens de jardins produzidas por Puechfeldner, 47 são perspectivas com uma técnica de desenho e angulações de vista aérea muito semelhantes às utilizadas por De Vries. Desse conjunto de ilustrações, quatro apresentam labirintos. Diferentemente do mestre holandês, Puechfeldner concebeu um labirinto com diversas bifurcações em meio a uma trama de vias diagonais ao perímetro da estrutura – esses intrincados meandros findam em uma espiral ao centro e têm peculiares quatro subdivisões em forma de cruz. Ele traçou outro labirinto repleto de encruzilhadas oriundas do somatório de vários canteiros em formato de redemoinho, os quais acabam configurando um dédalo policêntrico – mais especificamente com cinco centros marcados por suas respectivas “árvores de maio”. O labirinto quadrado de Puechfeldner é praticamente idêntico a um encontrado na edição de 1615 de *Hortorum Viridariorumque*, o que abre a possibilidade de ele ter trabalhado na oficina de de Vries – ou as gravuras deste último circulavam para além dos livros impressos. O labirinto final de Puechfeldner tem o mérito de ter um octógono como matriz formal.

Enquanto isso, na Península Itálica, labirintos tornam-se uma frequente ausência nos tratados posteriores aos de Serlio. Como previamente dito, não há qualquer

<sup>50</sup> DE VRIES, Hans Vredeman. *Variae architecturae formae*. Antuérpia: Ioannes Gallaeus, 1601.

<sup>51</sup> KERN, Hermann. Op.cit. p.251.

<sup>52</sup> PUECHFELDNER, Hans. *Nützliches Khünstbüech der Gartnereij*. [S.l.: s.n.], [1593?]

<sup>53</sup> A digitalização do livro encontra-se no site da instituição. Disponível em: <https://www.doaks.org/resources/rare-books/nutzliches-khunstbuech-der-gartnereij>. Acesso em 14 de abril de 2023.

menção a eles nos quatro livros de Palladio. O arquiteto vêneto Vincenzo Scamozzi (1548-1616), no seu tratado *L'idea dell'Architettura Universale* [A ideia da Arquitetura Universal], cuja primeira edição foi publicada em 1615, faz somente parcas, breves e vagas menções ao Labirinto do Egito ou ao Labirinto de rei etrusco Lars Porsena.<sup>54</sup>

Na seara dos manuscritos, o frade dominicano Agostino del Riccio (1541-1598) escreveu um tratado sobre agronomia, em cujo último capítulo descreve um jardim ideal para um rei: é composto por quatro labirintos, cada um deles dotado de oito grotas e repletos de fontes e jogos d'água que operam por meio de sistemas hídricos automatizados.<sup>55</sup> Escrita na última década do *Cinquecento* por esse clérigo responsável pela horta do convento de Santa Maria Novella, em Florença, *Agricoltura sperimentata* [Agricultura experimentada] é uma obra que compila diversas técnicas à época empregadas nas atividades agrárias e de jardinagem.<sup>56</sup> Após apresentar metodicamente as práticas de plantio e conservação das espécies vegetais, Del Riccio desenvolve o capítulo *Del giardino di un Re* [Do jardim de um Rei] como uma espécie de projeto escrito de como poderia ser um “bosque real” feito a partir de todo o conhecimento que compartilhou nas páginas prévias do tratado. É notável que o frade tenha escolhido o labirinto como a unidade para dividir e organizar espacialmente seu parque imaginário. Evocando Teseu e Ariadne, del Riccio explicou o estar no seu jardim como uma experiência que demanda esperteza e uma dose de conflito: “se você não quer se perder, faça como fez o amante daquela adorável donzela, que pegou o novelo e o prendeu na entrada do labirinto até chegar ao meio, e teve a vitória, escapando da morte. É assim que se sai de cada labirinto toda vez que se faz isso dessa maneira.”<sup>57</sup>

Já o veneziano Lelio Pittoni desenhou 37 modelos de labirintos para o manuscrito *Gli artifiziosi, varii, et intricate quattro libri di laberinti*<sup>58</sup> [Os engenhosos, variados e intrincados quatro livros de labirintos], datado em 1611 na cidade de Mântua e dedicado ao florentino dom Antonio de' Medici (1576-1621).<sup>59</sup> Os desenhos de dédalos de Pittoni são imprecisos – parece não ter utilizado régua e esquadro nos seus traçados. Os perímetros variam entre imperfeitos quadrados e círculos. A fragmentação interna chama atenção: a quantidade de corredores paralelos está na ordem das dezenas. Em verdade, muito sutis são as diferenças entre os 37 modelos apresentados. O que salta aos olhos nos labirintos de Pittoni é o fato de serem coloridos.

O Seiscentos é século no qual aumenta consideravelmente o número de livros de jardinagem e, por consequência, multiplicam-se modelos de labirinto para serem aplicados em jardins. Publicado em Genebra em 1629, o livro do médico Daniel Loris,<sup>60</sup> intitulado *Le thresor des parterres de l'univers, contenant les figures et portraits des*

---

<sup>54</sup> SCAMOZZI, Vincenzo. *L'idea dell'Architettura Universale*. Veneza: [s.n.] 1615.

<sup>55</sup> CARPEGGIANI, Paolo. I labirinti nella cultura del tardo Rinascimento. In: MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges (Orgs.). *L'architettura dei Giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milão: Electa, 1990. p. 82.

<sup>56</sup> KUWAKINO, Koji. Tra *inventio* e *imitatio*: il giardino ideale di Agostino Del Riccio come materializzazione della *machina memorialis*. In: GUADAGNIN, Erika; VARALLO, Franca; VIVARELLI, Maurizio (Org.). *Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali*. Turim: Accademia University Press, 2022. pp.19,21.

<sup>57</sup> DEL RICCIO, Agostino. *Agricoltura sperimentata*. Florença: [s.n.], [1590?]. Apud CARPEGGIANI, Paolo. I labirinti nella cultura del tardo Rinascimento. In: MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges (Orgs.). *L'architettura dei Giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milão: Electa, 1990. p. 82. [Tradução livre do autor] “se tu non vu[o]i smarrirti dèi fare come fece l'inamorato di quella vaga donzela, che prese il gomito del refè et l'attacò al principio del labirinto infino che arrivò al mezzo, et hebbe la vittoria et scampò la morte, così s'esce d'ogni laberinto ogni volta che si fa in questa guisa.”

<sup>58</sup> PITTONI, Lelio. *Gli artifiziosi, varii, et intricate quattro libri di laberinti*. Mântua: 1611.

<sup>59</sup> O manuscrito original de *Gli artifiziosi, varii, et intricate quattro libri di laberinti*, escrito por Lelio Pittoni em 1611, faz parte da coleção de obras raras da Biblioteca Nazionale Centrale de Florença.

<sup>60</sup> PAYA, Laurent. *Le thresor des parterres de l'univers*. In: *Architecture: architecture, textes et images XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2006. Disponível em: [http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA\\_LES524.asp?param=](http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES524.asp?param=). Acesso em 16 de abril de 2023.

*plus beaux compartiments, cabanes, & labyrinthes des lardinages, tante à l'allemande qu'à la française*<sup>61</sup> [O tesouro dos *parterres* do universo, contendo as figuras e retratos dos mais belos compartimentos, cabanas e labirintos de jardinagem à alemã e à francesa], apresenta 23 esquemas de labirintos. A terceira parte da publicação é exclusivamente composta por esses desenhos de *dédalos*, que o autor acredita serem autoexplicativos: “quanto à construção dos labirintos, as figuras representadas dão a entender que não é preciso fazer um grande discurso sobre isso.”<sup>62</sup> Parágrafos após, Loris tece um relevante comentário: “labirintos, cada um pode montá-los como quiser, maiores ou menores, para que não sejam regulados pelos pés.”<sup>63</sup> Tal explicação demonstra o determinismo contido na compreensão do médico a respeito de labirintos.

Daniel Loris é responsável por uma inovadora ampliação da diversidade formal dos labirintos: cria dois inéditos modelos triangulares nas páginas 189 e 190; inventa outros dois com diferentes octógonos nas páginas 197 e 198; fez um *dédalo* constituído por um hexagrama – isto é, a estrela de seis pontas de contorno proveniente da sobreposição de dois triângulos equiláteros e absolutamente simbólica para o judaísmo – na última página do livro; também concebeu meandros dentro de uma forma complexa composta por dois semicírculos que se intersectam, dando origem a arestas em suas extremidades (página 191); e arquitetou um labirinto circular segmentado em quatro partes idênticas, porém com quatro centros diferentes (página 199).

Por mais heterogêneos que fossem os formatos delineados por Loris, todos foram concebidos de modo planar – ou seja, em duas dimensões. A complexidade das 23 formas não se reflete necessariamente numa complexificação dos trajetos labirínticos internos: as bifurcações são muito raras em seus percursos; os becos inexistem nos modelos apresentados; logo, os caminhos podem ser muito longos e tortuosos, mas não há como se perder neles.<sup>64</sup>

Entretanto, seria um grave erro de avaliação se definíssemos que o conjunto de labirintos de Loris era inédito em sua totalidade. Afinal, o primeiro *dédalo* apresentado no livro (página 178) é quase idêntico ao modelo do livro IV de *I sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio – mais especificamente, o desenho superior da folha 199. Os labirintos das páginas 180 e 183 de *Le thresor des parterres de l'univers* guardam muitas semelhanças com soluções formais previamente elaboradas por Hans Vredeman de Vries.

Repara-se que Daniel Loris estabeleceu alguns agrupamentos. Da página 178 a 188, ele desenhou onze labirintos que têm o quadrado como matriz, embora seja preciso verificar algumas peculiaridades, por exemplo, o fato de o *dédalo* da página 184 provir de um retângulo, ou, na página anterior, o quadrângulo ter sido girado em 45° acrescentando quatro círculos nos quatro lados, ou o labirinto da página 180 conter corredores de linhas paralelas e perpendiculares ao octógono central, portanto, sendo faixas diagonais ao perímetro. Da página 192 a 196, o autor traçou cinco labirintos tendo o círculo como matriz: nessa subsérie, destaca-se o último exemplo, constituído por sete círculos internos ao perímetro geral circular. Há um considerável número de labirintos policêntricos (páginas 181, 182, 183, 186, 188, 196 e 199); todavia, somente o *dédalo* da página 186 não tem qualquer das suas quatro centralidades posicionada

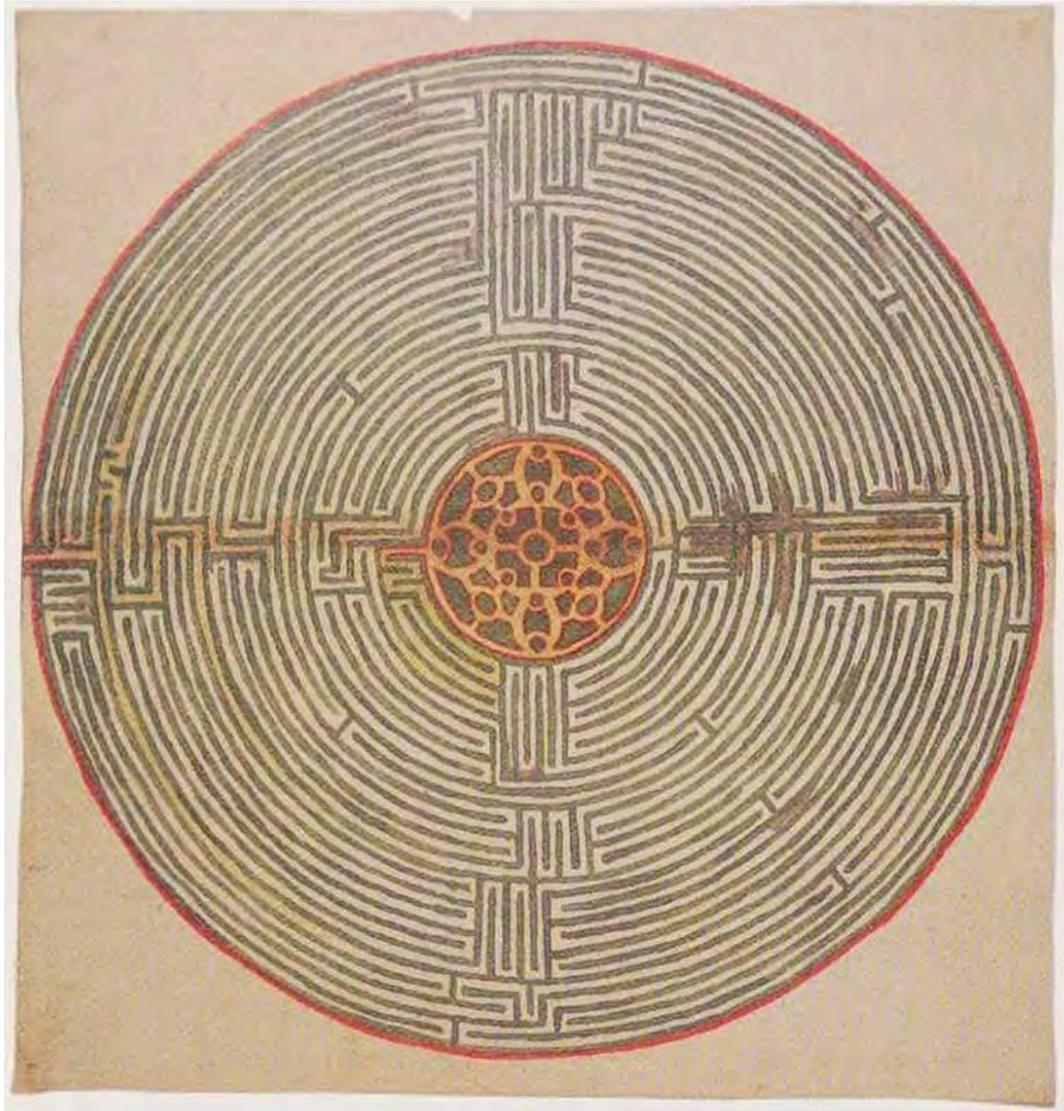
---

<sup>61</sup> LORIS, Daniel. *Le thresor des parterres de l'univers, contenant les figures et pourtraits des plus beaux compartiments, cabanes, & labyrinthes des lardinages, tante à l'allemande qu'à la française*. Genebra: Éditions Gamonet, 1629.

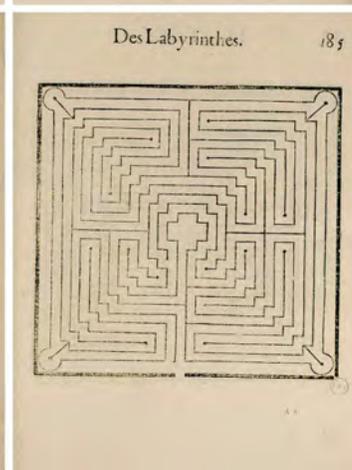
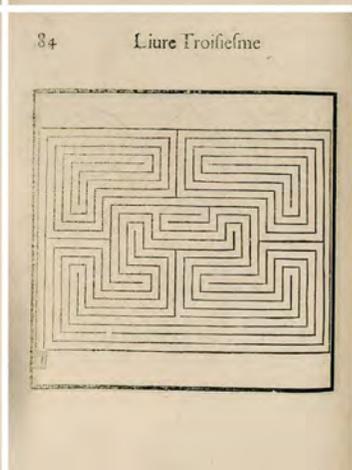
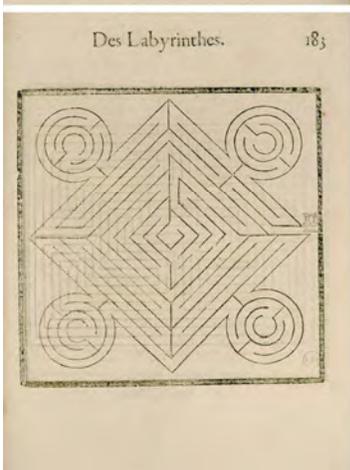
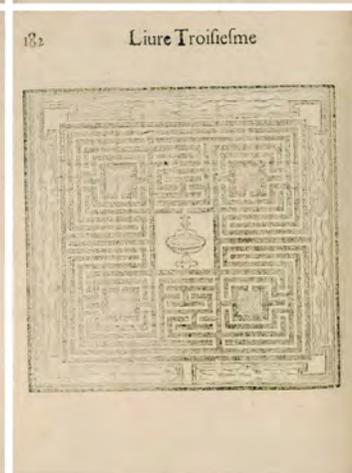
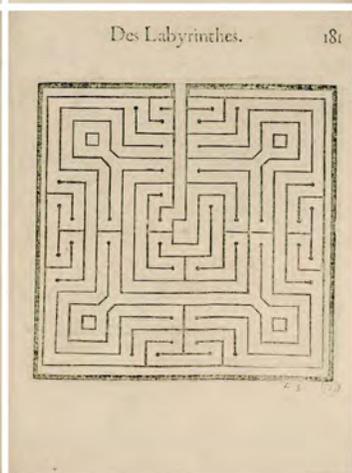
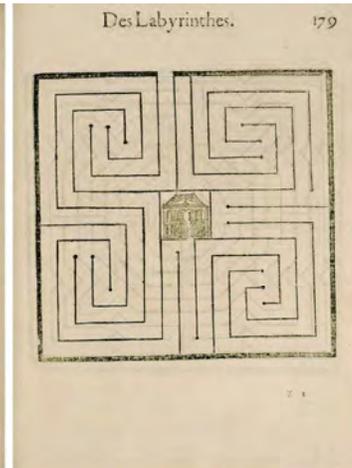
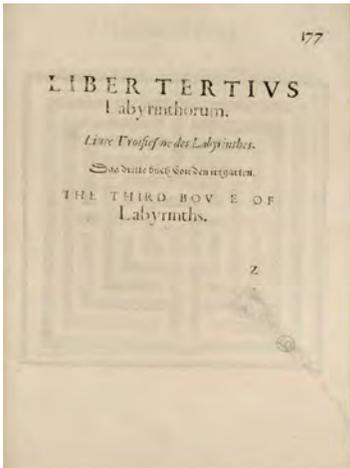
<sup>62</sup> LORIS, Daniel. Op.cit. p.13. [Tradução livre do autor] “Et quant à la construction des labyrinthes, les figures représentées la donnent suffisamment à entendre, dont n'est besoin d'en faire grand discours.”

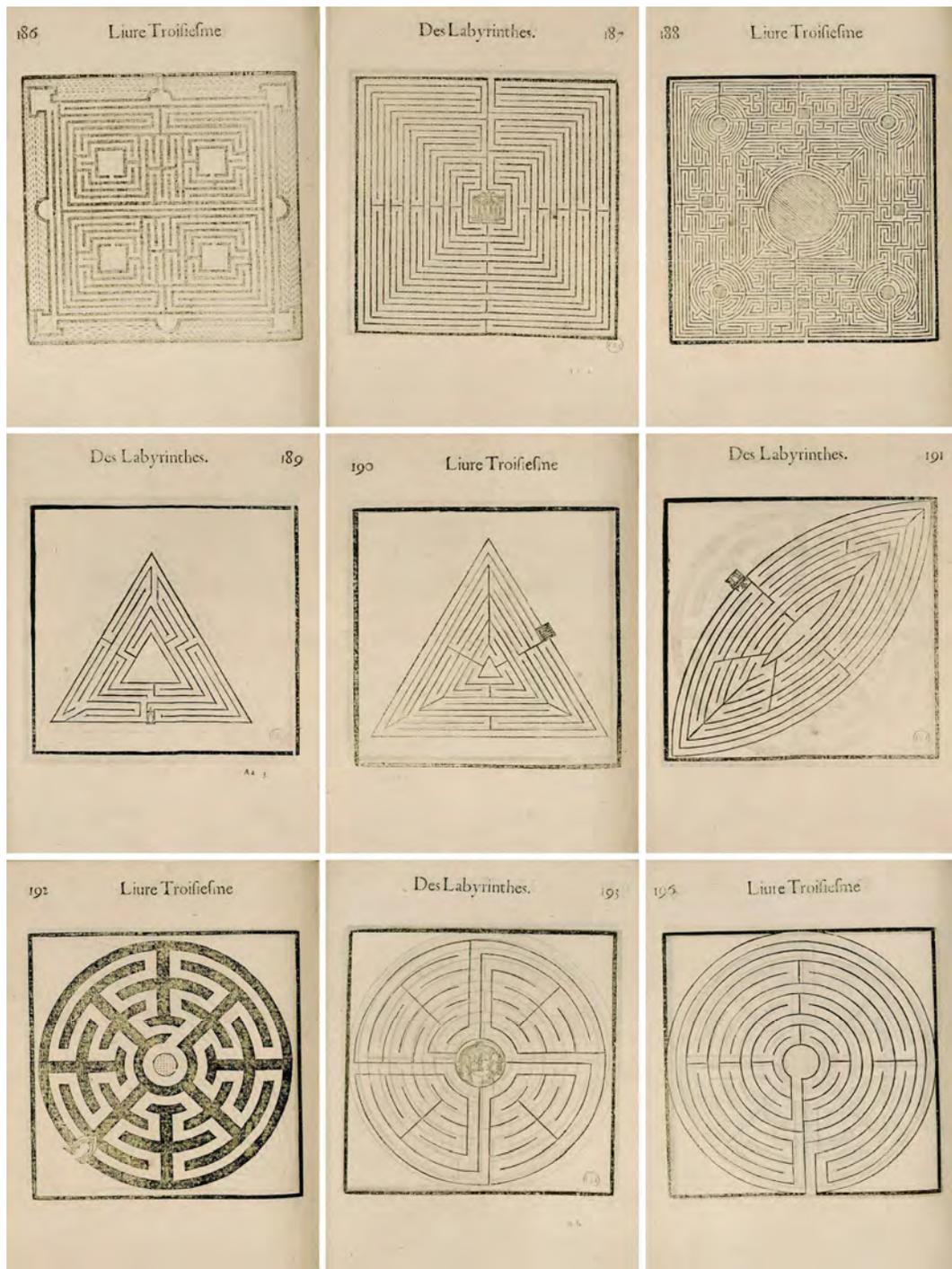
<sup>63</sup> LORIS, Daniel. Op.cit. p.14. [Tradução livre do autor] “labyrinthes, chacun les pourra dresser à son plaisir, ou plus grands, ou moindres, pour n'être pas compassés selon les pieds.”

<sup>64</sup> Um olhar atento colocaria como exceção o labirinto da página 198; no entanto, os seus bívios somente multiplicam as alternativas de percurso para atingir o núcleo.

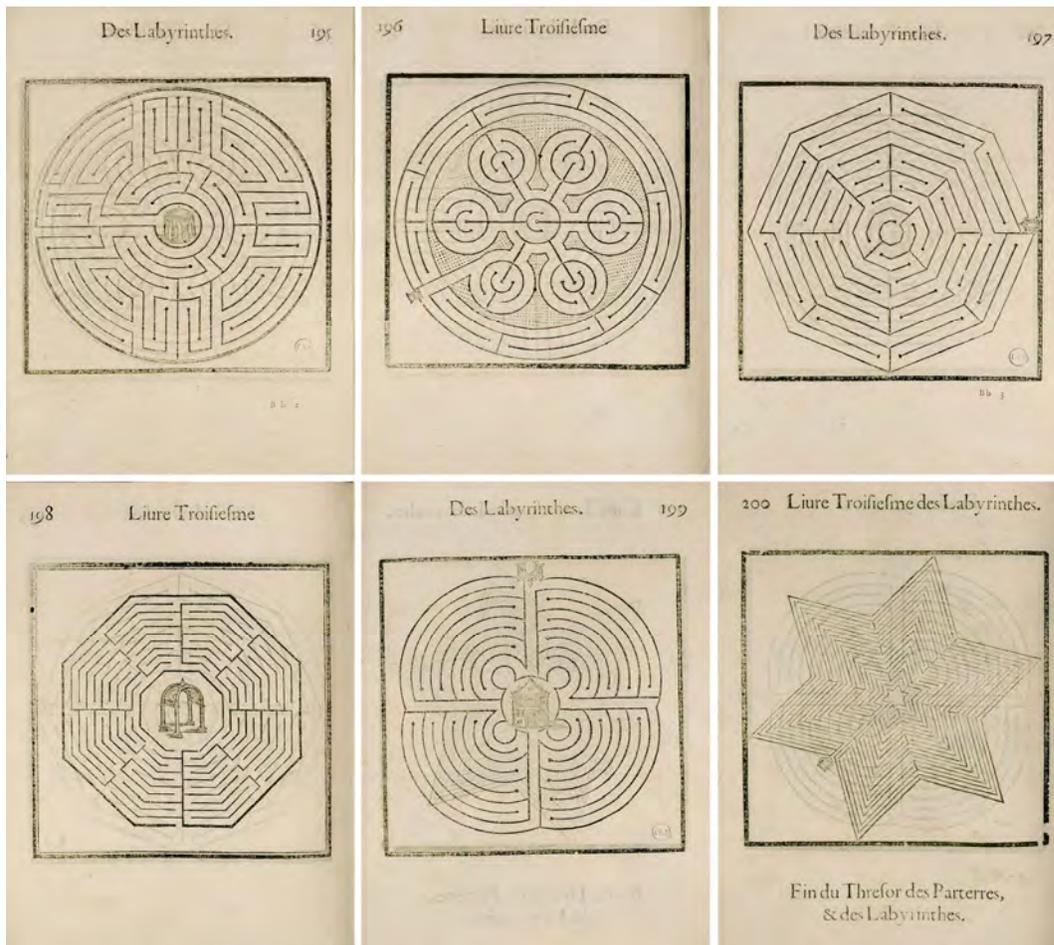


Labirinto circular desenhado por Lelio Pittoni no manuscrito *Gli artiftiosi, varii, et intricate quattro libri di laberinti*, datado em 1611.





Conjunto de 23 labirintos bidimensionalmente desenhados por Daniel Loris que compõem a terceira parte do livro *Le thresor des parterres de l'univers, contenant les figures et pourtraits des plus beaux compartiments, cabanes, & labyrinthes des lardinages, tante à l'allemande qu'à la françoise*, impresso em 1629, em Genebra.



Conjunto de 23 labirintos bidimensionalmente desenhados por Daniel Loris que compõem a terceira parte do livro *Le thresor des parterres de l'univers, contenant les figures et pourtraits des plus beaux compartiments, cabanes, & labyrinthes des lardinages, tante à l'allemande qu'à la françoise*, impresso em 1629, em Genebra.

no ponto central da meândrica estrutura. No espectro oposto, o labirinto da página 184 não tem núcleo algum, ou seja, é composto exclusivamente pelo ir e vir de vias.

Uma última observação acerca do conjunto de 23 labirintos de Loris é que, em alguns exemplos, ele acrescenta uma ilustração no centro. Encontramos uma fonte d'água no núcleo da página 182. Há uma casa no meio do dédalo da página 179. Já nos miolos dos labirintos das páginas 187, 193, 195 e 198, veem-se pequenos pavilhões sobre quatro, cinco ou seis colunas, dependendo do desenho. Por fim, na página 199, constata-se uma torre cilíndrica com telhado pontiagudo. Desse modo, o autor estimulava a implantação de um pequeno acontecimento arquitetônico no recinto que caracteriza a meta da ziguezagueante jornada.

Não somente a língua francesa, mas a França em si tornou-se o epicentro do fenômeno editorial do século 17 – isto é, a multiplicação de livros sobre jardinagem –, que acompanhou o período áureo do estilo paisagístico conhecido como jardim francês.

*Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*<sup>65</sup> [Tratado de jardinagem de acordo com as razões da natureza e da arte] é o resultado do trabalho de uma vida inteira junto à corte real de Jacques Boyceau de la Barauderie (ca.1560-ca.1633). Ele fora o encarregado principal pelos jardins do rei francês Henrique IV, da rainha Maria de' Medici e do rei Luís XIII. O tratado em três volumes foi impresso postumamente em 1638, em Paris, e reeditado em 1640, 1688 e 1689,<sup>66</sup> o que comprova o sucesso de sua difusão. Nessa publicação, encontram-se vários desenhos de *parterres*, mas não há labirintos.

Tal fato não ocorre no livro do principal sucessor de Barauderie: *Theatre des plans et iardinages*<sup>67</sup> [Teatro de planos e Jardinagem], de Claude Mollet (1557-1647), impresso em Paris em 1652, embora os dois manuscritos<sup>68</sup> do livro tenham sido redigidos por volta de 1615.<sup>69</sup> A publicação contém quatro desenhos de labirintos,<sup>70</sup> os quais encontram correspondências formais com modelos apresentados anteriormente por Hans Vredeman de Vries e Daniel Loris. Mais reveladoras que esse quarteto de esquemas gráficos são duas passagens escritas por Claude Mollet, sendo a primeira:

Com o tempo, várias pessoas honradas plantaram dédalos ou labirintos. No entanto, esses foram negligenciados porque a maior parte dos jardineiros não pretendia plantá-los bem, nem desenhá-los na proporção requisitada, isso somado à grande e excessiva despesa, tanto devido à compra de estacas e vimes quanto em razão do esforço dos trabalhadores para amarrar e cobrir as plantas, o que era um péssimo costume.

Para evitar tal despesa e não deixar dédalos e labirintos por fazer, encontram-se neste presente livro várias invenções de desenhos, onde abaixo serão descritos os meios de fazê-los, traçá-los na terra e mantê-los a baixo custo.<sup>71</sup>

<sup>65</sup> DE LA BARAUDERIE, Jacques Boyceau. *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*. Paris: Michel van Lochom, 1638.

<sup>66</sup> PAYA, Laurent. *Traité du jardinage*. In: *Architectura: architecture, textes et images XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2012. Disponível em: [http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA\\_LES1536.asp?param=](http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1536.asp?param=). Acesso em 19 de abril de 2023.

<sup>67</sup> MOLLET, Claude. *Theatre des plans et iardinages*. Paris: Charles de Sercy, 1652.

<sup>68</sup> Um dos manuscritos encontra-se na Staatsbibliothek de Munique na Alemanha, sob o código Gall. 496, in folio, 116 ff. O outro manuscrito pertence à coleção de Dumbarton Oaks, em Washington, capital dos Estados Unidos, sob o código rare rbr 0-2-5 Mollet, 42 cm, 188 ff.

<sup>69</sup> BRUNON, Hervé. *Theatre des plans et iardinages*. In: *Architectura: architecture, textes et images XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2007. Disponível em: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/INHA-4K0807.asp?param=>. Acesso em 19 de abril de 2023.

<sup>70</sup> MOLLET, Claude. Op.cit. folhas de ilustração 19,20,21,22.

<sup>71</sup> MOLLET, Claude. Op.cit. pp.116,117. [Tradução livre do autor] "Le temps passé plusieurs honorables personnes faisaient planter des dédales ou labyrinthes. Mais parce que la plus grande partie des jardiniers n'entendaient pas à les bien faire planter ni dessiner avec la proportion requise, par ce moyen ils ont été négligés à cause de la grande et excessive dépense tant en achat de perches que d'osiers et peine d'ouvriers pour lier et jaqueter le plant, ce qui était une très mauvaise coutume. / Or pour empêcher telle dépense et afin de ne pas laisser à faire des dédales et labyrinthes, il s'en trouvera dedans ce présent livre de plusieurs

O autor francês reconhece que há tempos era recorrente o plantio de labirintos verdes, porém ele indica, em pleno século 17, que muitos dédalos já eram abandonados por falta de perícia dos jardineiros e pelos altos custos de manutenção. No parágrafo seguinte a essa esclarecedora contextualização, Claude Mollet anuncia que o livro fornecerá desenhos e informações para a correta implantação e conservação dos labirintos. Algumas dezenas de páginas depois, ele retoma o assunto:

É necessário que o jardineiro saiba e entenda como reduzir todos os tipos de desenhos e retratos, sejam pequenos ou grandes, de compartimentos, bosques, dédalos ou labirintos; caso contrário, ser-lhe-á impossível traçá-los bem na terra. É por isso que representei a escala gráfica em todos os tipos de retratos e desenhos de compartimentos e afins, como pode ser visto à frente de cada figura. Porém, como muitos jardineiros não entendem o que significa essa escala gráfica, preciso me fazer entender sem escrúpulos.<sup>72</sup>

Há duas informações relevantes nesse parágrafo. A primeira está contida na ênfase a respeito da presença da escala gráfica nos desenhos dos canteiros de plantas e dos labirintos: tal parâmetro matemático dota de inédita precisão a geometrização botânica. A escala gráfica é, sobretudo, um argumento de autoridade do autor perante os leitores. Lembremos que Claude Mollet é contemporâneo de René Descartes. *Theatre des plans et iardinages* foi impresso quinze anos depois de *Discurso sobre o Método*. Estamos perante um novo passo adiante na codificação matemática de *parterres* e dédalos.

Quando se apresenta como especialista, Claude Mollet também deixa claro como a tarefa de plantar um labirinto cabe a um jardineiro. Ou seja, não seria necessário um arquiteto para fazer um dédalo de jardim. Nem mesmo caberia a colaboração de um engenheiro hidráulico, que era uma figura também recorrente em obras paisagísticas. Bastaria um jardineiro competente, capaz de ler escalas gráficas e transpor proporcionalmente as geometrias apresentadas em um tratado sobre jardins. Em última instância, fazer um labirinto vegetal prescinde de projetista e de projeto específico para o lugar.

André Mollet (1600-1665), terceiro filho de Claude, foi aprendiz do seu pai, levando o saber-fazer – *savoir faire* – familiar para jardins na Inglaterra e da família real da Suécia. Quando vivia em Estocolmo, ele viu publicado seu tratado *Le Jardin de plaisir*<sup>73</sup> [O Jardim do prazer], de 1651. O livro conclui com dois desenhos de labirintos. Tal como o patriarca, André Mollet faz uso de escala gráfica em seus traçados, complementando-os com descrições bastante precisas das proporções e cuidadosas com as indicações do plantio:

Terminaremos nossos desenhos com os dédalos ou labirintos, cujas paliçadas devem ser plantadas em fileira dupla, a fim de torná-las mais fortes e espessas, de modo que não se possa atravessá-las. O primeiro labirinto, na folha 29, tem forma octogonal, contendo 36 braços quadradas<sup>74</sup> de área e corredores com duas braços de largura aproximadamente. O segundo labirinto, na folha 30, é oblongo e contém 36 braços de largura por 44 braços de comprimento. Está completamente fora de simetria, mas fará um efeito muito bonito na terra. E deve-se notar que quanto mais espaço você puder dar a ele, melhor. Por isso, é

---

inventions de dessins où au bas sera décrit le moyen de les faire et tracer sur la terre, et de les entretenir à petits frais.”

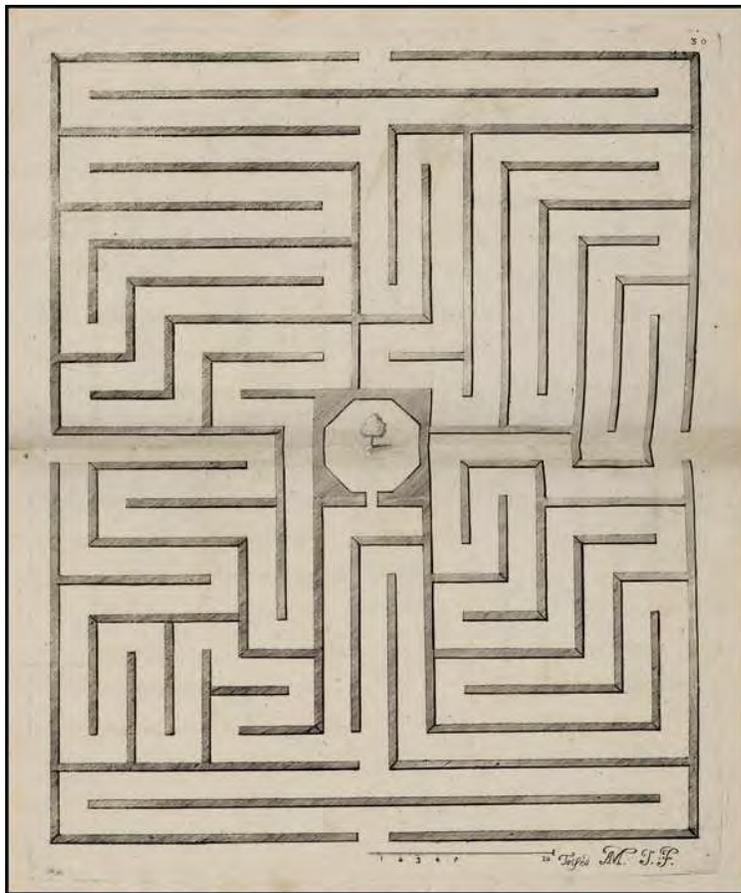
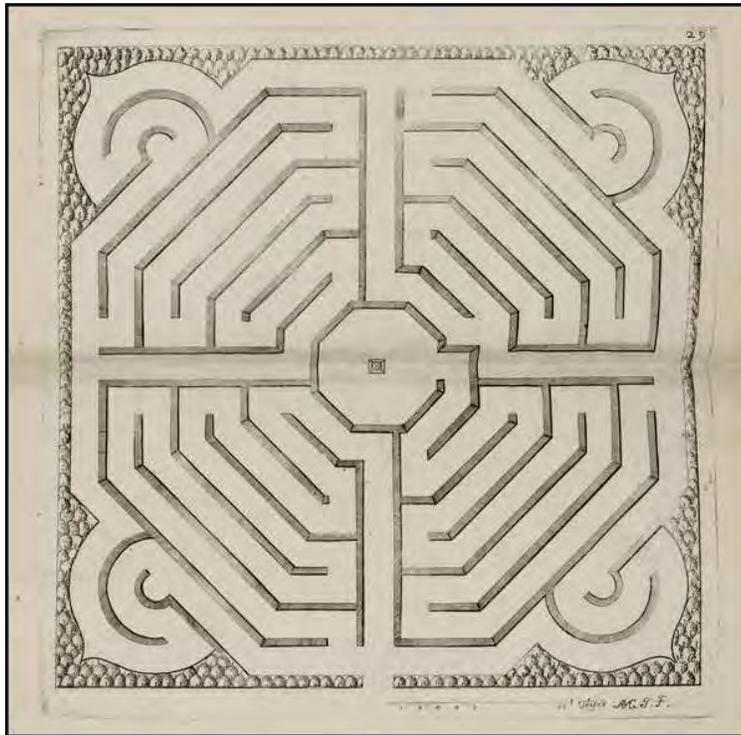
<sup>72</sup> MOLLET, Claude. Op.cit. pp.187,188. [Tradução livre do autor] “Il est besoin que le jardinier sache et entende à réduire de toutes sortes de dessins et portraits de petit en grand, soit compartiments, bosquets, dédales ou labyrinthes, ou autrement il lui est impossible de les bien tracer sur la terre. C’est pourquoi j’ai fait représenter l’échelle sur toutes les sortes de portraits et dessins de compartiments et autres, ainsi qu’il se pourra voir sur le devant de chaque figure. Mais parce que plusieurs jardiniers n’entendent pas ce que veut dire ce mot d’échelle, il est besoin que je me fasse entendre afin d’éviter tout scrupule.”

<sup>73</sup> MOLLET, André. *Le Jardin de plaisir*. Estocolmo: Henry Keyser, 1651.

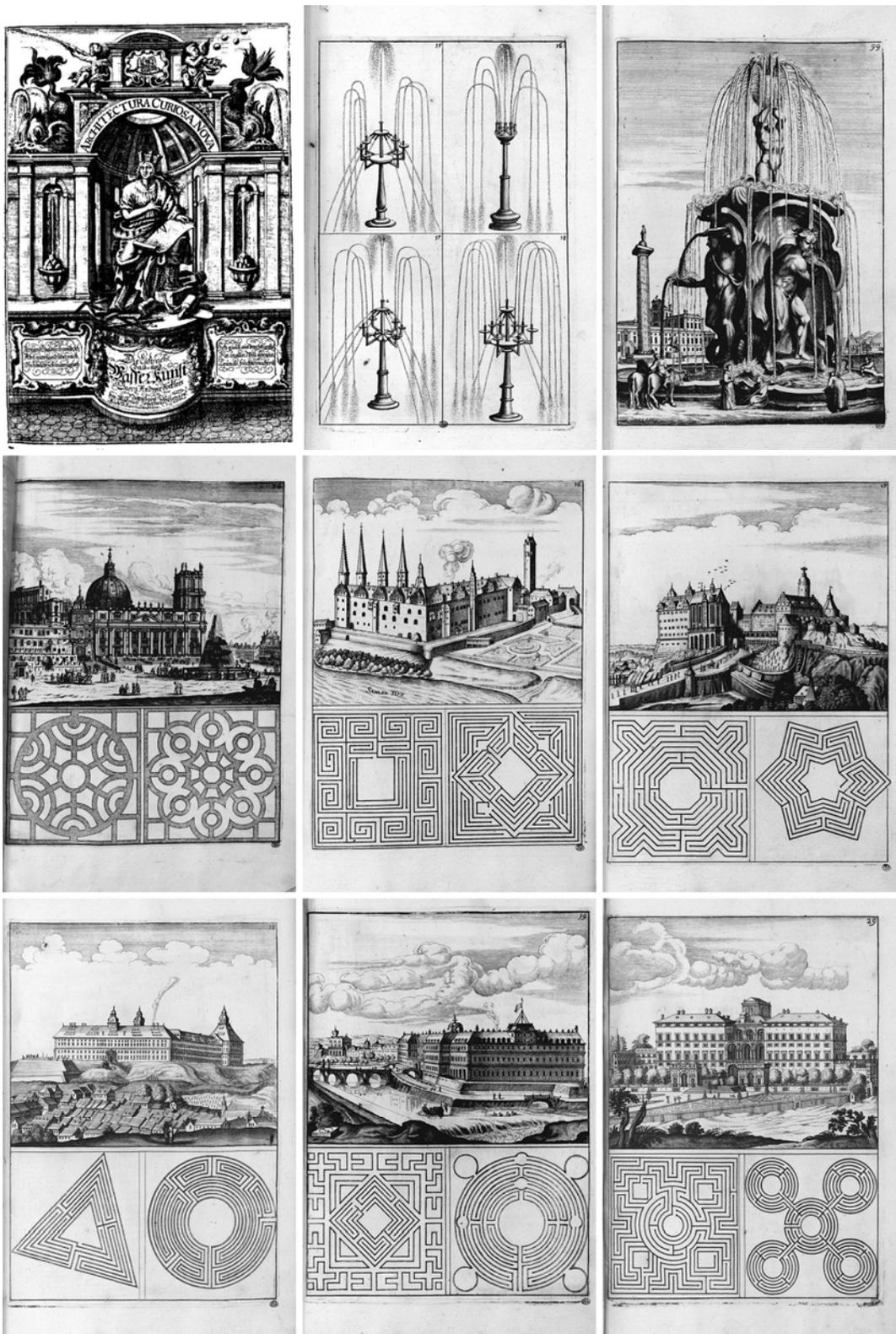
<sup>74</sup> Braça quadrada é uma unidade de medida para cálculo de área, equivalendo aproximadamente 4,84m<sup>2</sup>.



Conjunto de quatro labirintos bidimensionalmente desenhados com escala gráfica por Claude Mollet para o livro *Theatre des plans et iardinages*, impresso em 1652, em Paris.



Dois labirintos bidimensionalmente desenhados com escala gráfica por André Mollet para o livro *Le Jardin de plaisir*, impresso em 1651, em Estocolmo.



Nove páginas do livro *Architectura curiosa nova*, de Georg Andreas Böckler, impresso em Nuremberg, em 1664. Acima estão a página de rosto, uma ilustração esquemática das formas dos jatos d'água conforme sua intensidade e um desenho de chafariz para praça pública. A faixa intermediária inicia com uma representação da Basílica de São Pedro com um campanário e anterior à intervenção de Bernini. Na sequência estão as gravuras sublinhadas por dez esquemas gráficos de labirintos.



Labirinto composto por alamedas de formas espirais e lineares com becos, nos quais se encontram espelhos d'água e pequenos pavilhões. Desenhado por Antoine Joseph Dezallier d'Argenville para o livro *La Théorie et la pratique du jardinage*, publicado em 1709.

conveniente escolher algum local fora do jardim para a construção do dédalo, onde se possa ter uma área de 60 a 80 braças quadradas.<sup>75</sup>

Em meados do Seiscentos, despontavam claramente dois vieses nos tratados de jardins: por um lado, pai e filho Mollet visavam à exequibilidade e ao rigor no plantio e na manutenção dos labirintos; por outro, autores como Daniel Loris visavam à diversificação formal dos dédalos. Essa segunda tendência é igualmente perceptível no livro *Architectura curiosa nova*,<sup>76</sup> do arquiteto e engenheiro hidráulico germânico Georg Andreas Böckler (1617-1687), impresso em Nuremberg, em 1664.

Impressa originalmente em latim, a publicação apresenta a teoria da hidrodinâmica para aplicação em fontes, chafarizes, bebedouros e jogos d'água para jardins. A primeira parte é uma detalhada explicação técnica seguida por ilustrações de instrumentos e componentes para o maquinário capaz de mover e jorrar águas. O segundo segmento do tratado é composto por uma série de exemplos de possíveis movimentos dos jatos d'água nos chafarizes, com alternativas de formas, intensidade e quantidade do líquido. A terceira seção da publicação apresenta uma preciosa inventividade nas dezenas de desenhos de opulentas fontes d'água em estilo barroco. A quarta e última seção apresenta um conjunto de 36 gravuras de pavilhões em jardins, bosques, edificações monumentais como castelos e palácios – por exemplo, o Palazzo Pitti, em Florença –, e uma rara representação da Basílica de São Pedro, no Vaticano, com o campanário incompleto, que veio a ser desmontado, e anterior à implementação da praça projetada por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Na diagramação das páginas da quarta parte de *Architectura curiosa nova*, as imagens supracitadas são acompanhadas por diagramas em planta de *parterres*, entre os quais encontramos dez labirintos.

Diferentes dos demais canteiros retratados bidimensionalmente por Böckler, seus dédalos foram desenhados apenas com linhas, isto é, sem indícios da espessura própria aos renques vegetais. Há labirintos com matriz formal circular, triangular, quadrangular, octogonal e até um dodecágono com perímetro de estrela. Os meandros multiplicam-se, mas as bifurcações são escassas. O primeiro dédalo segue uma padronagem que remete aos motivos ornamentais da Grécia Antiga. Nessa dezena de labirintos, os três últimos são policêntricos. Os textos de Böckler não explicam, nem mesmo mencionam tais diagramas labirínticos. Não há referências que os associem a jardins reais.

Após *Architectura curiosa nova* de Böckler, labirintos até aparecem em outros tratados, porém observa-se uma redundância de exemplos e um certo esgotamento desse longo processo de dois séculos de codificação dos dédalos de jardim.

Alguns casos finais merecem menção. Em 1670, nos Países Baixos, o livro *Den Nederlandtsen Hovenier* [O Jardineiro Holandês], de Jan van der Groen (1635-1672), florista e jardineiro real do Príncipe de Orange, apresentou dois desenhos de labirintos verdes, um quadrado e outro circular, mas ambos com uma alta e delgada árvore ao centro.<sup>77</sup> Já o naturalista francês Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) escreveu um célebre manual dos jardins formais franceses: publicado em 1709, *La Théorie et la pratique du jardinage* [A teoria e a prática de jardinagem] contém um megalômano labirinto de forma bastante complexa e de difícil execução no mundo real,

<sup>75</sup> MOLLET, André. Op.cit. p.47. [Tradução livre do autor] “Nous finirons nos dessins par les dédales ou labyrinthes, dont les palissades doivent être plantées à double rang, afin de les rendre plus fortes et épaisses, en telle manière que l'on ne puisse passer au travers. Le 1er fol. 29 est en forme octogonale, contenant 36 toises dans oeuvre en carré, les allées 2 de large ou environ. / Le 2eme labyrinthe fol. 30 est oblong et contient 36 toises de large sur 44 de long. Celui-ci est du tout hors symétrie, néanmoins il fera un très bel effet sur terre; et il est à noter que le plus d'espace qu'on leur pourra donner est le meilleur. C'est pourquoy il est expédient de choisir quelque lieu hors du jardin pour la construction d'iceux, où l'on puisse avoir de l'étendue comme de 60 ou 80 toises en carré.”

<sup>76</sup> BÖCKLER, Georg Andreas. *Architectura curiosa nova*. Nuremberg: Paul Fürst, 1664.

<sup>77</sup> VAN DER GROEN, Jan. *Den Nederlandtsen Hovenier*. Amsterdam: Marcus Doornick, 1670. pp.72,73.

que se imaginava sendo composto por uma série de vias espiraladas, as quais irradiariam em aleias em meio a um denso bosque, sendo todos esses caminhos sem saída – na verdade, findar-se-iam em recintos ao ar livre com pequenos espelhos d'água, fontes, esculturas ou pavilhões arquitetônicos.<sup>78</sup> Mais seis plantas de labirintos de jardim encontram-se em meio às aproximadamente 900 ilustrações do manual de 10 volumes *Recueil élémentaire d'architecture* [Compêndio elementar de arquitetura], do arquiteto e gravurista belga Jean François de Neufforge (1714-1791), publicado entre 1757 e 1780.<sup>79</sup> Contemporaneamente, o livro *Architecture de Jardins*, de P. J. Galimard (1744-1820), impresso por volta de 1765, traz outros três dédalos.<sup>80</sup>

Todavia, nessa segunda metade do *Settecento*, o labirinto verde era uma moda em franco declínio. Alguns dédalos se perdiam por falta de manutenção ou eram destruídos devido ao desinteresse dos proprietários, como em Versalhes. Outros tantos davam lugar a jardins ingleses, cujas formas sinuosas, topografias irregulares, grandes gramados e cenas naturais bucólicas em tudo antagonizavam com os preceitos dos labirintos de cercas vivas. À medida que se esvaíram os jardins das residências aristocráticas europeias, os desenhos de dédalos também escassearam nos livros e nos tratados. Quando jardineiros passaram a prescindir da geometrização dos canteiros de plantas, das alamedas e da paisagem como um todo, os labirintos verdes também ficaram fadados ao esquecimento: afinal, independentemente de sua complexidade, os desenhos de manuscritos e as gravuras de impressos comprovam que dédalos de jardim se alicerçavam em formas geométricas.

---

<sup>78</sup> D'ARGENVILLE, Antoine Joseph Dezallier. *La Théorie et la pratique du jardinage*. Paris: Jean Mariette, 1709.

<sup>79</sup> NEUFFORGE, Jean François de. *Recueil élémentaire d'architecture*. Paris: J. F. Neufforge, 1757-1780.

<sup>80</sup> GALIMARD, P.J. *Architecture de Jardins*. Paris: Mond-hare, [1765?].

## Algumas notas sobre o caráter dos jardins na Península Itálica

A *villa* não é oriunda do castelo medieval. O que se entende por jardim à italiana – isto é, o paisagismo que envolve as *ville* – não descende da organização feudal do campo e da agricultura. *Villa* é uma terminologia italiana para as residências aristocráticas afastadas das cidades ou burgos. São moradias de caráter palaciano na requintada ornamentação arquitetônica e artística, mas desprovidas de uma escala fáustica. Por princípio, as *ville* antagonizam as habitações urbanas: até podem manter alguma atividade agrícola, porém são, sobretudo, circundadas por jardins, os quais se constituem como singulares microuniversos naturais. Na sua gênese está o desejo de afastamento das aglomerações e do convívio social intenso da vida cidadina, o que o poeta Francesco Petrarca docemente idealizou: “verdadeiramente aquele campo é um lugar de paz, um lar do lazer, um descanso dos trabalhos, a tranquilidade da hospitalidade, a oficina da solidão.”<sup>1</sup> Portanto, advém de uma índole, em alguma medida, hedonista do proprietário: é um local de prazer diretamente estabelecido com a natureza, a qual não se apresenta em um estado selvagem, mas domesticada pelo homem sob uma harmoniosa composição. A *villa* não contém os elementos construtivos próprios de uma fortificação a proteger a nobreza dos inimigos estrangeiros ou da fúria plebeia: afinal, sua alvorada não foi a mesma das auroras do *château* (o castelo francês), do *schloss* (o castelo germânico) ou do *castel* britânico. Já existiam *ville* na Roma Antiga.

No século 3 a.C., a palavra latina *villa* correspondia à acepção de propriedade e, com o passar do tempo, os romanos da Antiguidade foram incorporando a noção de residência destinada ao retiro, ao repouso, ao descanso distante dos endereços da vida cotidiana e localizada em um lugar de paisagem aprazível.<sup>2</sup> Tal concepção de moradia cai, junto do Império Romano, em um ostracismo de cerca de mil anos até seu resgate a partir do século 14, na República Florentina.

O renascimento da tipologia arquitetônica é primorosamente narrado por Leon Battista Alberti no segundo capítulo do nono livro de *I dieci libri di Architettura*, no qual o arquiteto do *Quattrocento* evoca o escritor, filósofo, orador, magistrado e político romano Cícero (106 a.C. - 43 a.C.) em meio a um diálogo com seu amigo Ático, para quem frequentemente endereçava correspondência que sobreviveu aos milênios. Alberti também rememora o poeta e dramaturgo Públio Terêncio Afro (ca.185 a.C. - 159 a.C.), a fim de diferenciar claramente a cidade e a *villa* como polos opostos, embora aceite ambos. E igualmente traz o epigramista Marco Valerio Marcial (ca.38 d.C. - 104 d.C.) para explicar as prazerosas funções de uma *villa* por meio de uma composição poética satírica, isto é, um epigrama:

---

<sup>1</sup> PETRARCA, Francesco. Epistole familiari. XVII, 5. Apud PUPPI, Lionello. Natura, artificio, inganno. Il giardino in Italia nel Cinquecento: temi e problemi. In: MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges (Orgs.). *L'architettura dei Giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milão: Electa, 1990. p.43. [Tradução livre do autor] “vere rus illud locus est pacis otii domus, requies laborum; tranquillitati hospitatum, solitudinis officina”.

<sup>2</sup> VILLA. In: MANSUELLI, G.A. *Enciclopedia dell'Arte Antica*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 1966. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/villa\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/villa_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/) e <https://www.treccani.it/enciclopedia/villa/>. Acesso em 23 de abril de 2023.

Desejava Cícero que Ático lhe desse jardins em um lugar famoso. Mas eu não gostaria que fosse num lugar tão frequentado, onde não seria permitido ficar na porta sem vestir minhas roupas. Pelo contrário, gostaria que tivesse aquelas comodidades que disse a Terêncio:

*Nem a cidade nem a villa me incomodam*

E bem disse ainda Marcial:

*Já que você quer saber o que eu faço na villa,  
Saiba que eu como, ou bebo, ou canto, ou jogo,  
Ou me lavo, e ou janto, e às vezes durmo,  
Ou eu leio, ou acordo Apolo, ou incito as Musas.<sup>3</sup>*

Jardim e *villa* alternam-se na argumentação de Alberti como se fossem uma só coisa. Na sequência do texto do arquiteto renascentista, o afastamento da cidade passa a ser objeto de avaliação: a *villa* deve ser suficientemente distante do ambiente urbano para que seu proprietário possa fazer o que bem entender sem ser controlado pela vizinhança ou pelo poder vigente, mas que não fosse num local tão remoto, nem o deslocamento excessivamente longo. Aliás, Alberti destaca a importância do percurso: deveria ter uma paisagem prazerosa ao olhar e uma estrada de inclinações suaves para que a viagem não fosse exaustiva. O autor do tratado encaminha-se para a conclusão do capítulo *Degli adornamenti degli edifici della città e di quelli della villa* [Dos ornamentos dos edifícios da cidade e daqueles da *villa*] com a descrição de quais elementos naturais seriam encontrados no jardim de uma *villa*:

Encantam muito as *ville* e os lugares para se afastar com facilidade, próximos à cidade, mas onde é lícito fazer tudo o que lhe convém. Se o lugar for perto da cidade, se a região for agradável, então esse jardim será celebradíssimo. Ficarei ainda mais feliz em morar em tal lugar, se, ao deixar a cidade, imediatamente ele me demonstrar um aspecto alegre, como se estivesse me seduzindo e me convidando a ir para lá; e, por isso, gostaria que fosse um pouco elevado, e que se suba tão suavemente, que quem lá for não o perceba, exceto quando estiver no local, considerando que assim descobre muitos lugarejos. Também não gostaria que faltassem prados floridos, campos muito abertos, sombras de bosques frescos, fontes cristalinas, riachos límpidos, lugares para nadar e outras coisas que dissemos pertencerem às *ville*, tanto para o prazer quanto por necessidade.<sup>4</sup>

Páginas antes, Leon Battista Alberti faz breve referência a recomendações médicas para formular outro argumento em prol da *villa*: “Os médicos ordenam que nós permaneçamos ao ar livre e mais purificado possível. E eu não nego que, numa *villa* localizada em uma colina elevada, você não seja capaz de fazer isso.”<sup>5</sup> A pureza da

---

<sup>3</sup> ALBERTI, Leon Battista. *I dieci libri di Architettura*. Tradução de Cosimo Bartoli. Roma: Giovanni Zempel, 1784. p.433. [Tradução livre do autor] “Voleva Cicerone, che Attico gli provvedesse i giardini in luogo celebrato. Io però non li vorrei in luogo tanto frequentato, che non mi fosse lecito star sulla porta senza essere in abito. Vorrei anzi che avessero quelle comodità che diceva colui presso Terenzio.

*Nè la città, nè la villa m'incresce*

E bene diceva ancora Marziale.

*Da che pur vuoi saper quel ch'io fò in villa,  
Sappi ch'or mangio, or beo, or canto, or giuoco,  
Or mi lavo, ed or ceno, e talor dormo,  
Or leggo, or desto Apolo, or Muse incito.”*

<sup>4</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op.cit. pp.433-434. [Tradução livre do autor] “Dilettano assai le ville e i luoghi da ritirarvisi facilmente, vicini alla città, dovi ti sia lecito di far tutto quello che ti vien bene. Se il luogo farà vicino alla città, se il paese farà dilettevole, allora farà quel giardino celebratissimo. Diletterommi anche di più di abitare in simil luogo, se escendo subito della città mi si dimostrerà in faccia lieto, come se esso mi allettasse ed invitasse ad andarvi; e per questo vorrei che fosse alquanto rilevato, e che vi si salisse tanto dolcemente, che coloro che vi vanno no se ne accorgessero, se non quando si trovano sul luogo, considerando che quindi scuoprono assai paese. Nè vorrei vi mancassero fioriti prati, campi molto aprichi, ombre di fresche selve, limpidissimi fonti, chiari rivi, luoghi da nuotare, e le altre cose, che altrove dicemmo appartenersi alle ville, si per diletto, com per bisogno.”

<sup>5</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op.cit. p.432. [Tradução livre do autor] “I medici ci comandano che noi stiamo all'aria più libera e più purgata che sia possibile; ed io non niego che in una villa posta sopra un rilevato colle, non ti sia per riuscir questo.”

atmosfera campestre contraposta à insalubridade do ambiente citadino foi um dos pares de oposições estabelecido para fundamentar os princípios da idílica “*vita in villa*”. A colecionadora de arte Marella Agnelli prossegue a explicação sobre tais bases: “É no *Quattrocento* que começa a ganhar forma o contraste, destinado a aprofundar-se sempre mais, entre a vida urbana feita de operacionalidade e animosidade e um natural desejo de quietude e recolhimento associado à vida no campo. Ao conceito de *negotium*, de comércio e de tráfico, opõe-se a ideia de ‘*otium*’ humanístico feito de estudo e de contemplação ocupada.”<sup>6</sup>

Para que a vontade de evasão da vida cotidiana converta-se em projeto paisagístico, uma série de elementos passa a frequentar as áreas envoltórias às *ville*. Por exemplo, estátuas de mármore eram esculpidas para retratar divindades gregas e romanas, as quais placidamente se conciliavam com esculturas cristãs no intuito de, conjuntamente, conferirem uma aura de ordem divina àquela natureza transformada pelo homem. O quadro *A Primavera* (ca.1480), de Sandro Botticelli (1445-1510), é representativo do espírito de época ao retratar um jardim repleto de alegorias mitológicas, proporcionando a nós – mundanos seres – a contemplação da suprema beleza. Tão presente nessa pintura florentina quanto necessária para a concepção de um jardim de *villa* é a noção de harmonia. Harmonia era lograda por meio da procura pelo pleno equilíbrio na proporção entre as partes, seja nos humanos membros dos divinos corpos consubstanciados bidimensionalmente em pinturas e tridimensionalmente em esculturas, seja na relação entre as figuras que compõem a tela primaveril, seja na geometria que se estabelecia para regular a disposição das flores, dos arbustos e das árvores em canteiros entre as alamedas abertas para a passagem contemplativa dos seres renascentistas. Com tais princípios é que se funda, na segunda metade do *Quattrocento*, o que entendemos por *jardim à italiana*.

A fim de ratificar tal ideia de harmonia, vale retomar o que, por volta de 1480, nos *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare* [Tratados de Arquitetura, Engenharia e Arte Militar], Francesco di Giorgio Martini escreveu a respeito de jardins: “devem ser circundados por passeios ornamentais, vegetação e muros. Sabe-se que não devem ser feitas medidas menos proporcionais do que as das casas, porque, onde há lugar para as correspondências, é agradável e belo aos olhos ali estar.”<sup>7</sup> O autor prossegue listando elementos a comporem o jardim como caminhos de vegetais e de águas, viveiros de plantas e peixes, passagens cobertas e descobertas, concluindo com uma frase a respeito de sua disposição no território: “Devem estar em linha reta as ruas e praças ordenadas que se correspondem.”<sup>8</sup>

Para promover a linearidade geométrica nos volumes orgânicos e disformes das copas de árvores e demais folhagens, a topiaria demonstrou-se a prática adequada. A *ars topiaria* é uma técnica da jardinagem também advinda da Antiguidade. Em uma carta endereçada ao irmão mais novo, Quinto (102 a.C. - 43 a.C.), Cícero escreveu:

Elogiei o topiário: então, ele vestiu tudo de hera, o embasamento da villa, o intercolúnio do passeio, de modo que, finalmente, recobertas em seus mantos, pessoas eram vistas fazendo topiaria e vendendo hera.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> AGNELLI, Marella. *Giardini italiani*. Milão: Fabbri, 1987. p.16.

<sup>7</sup> MARTINI, Francesco di Giorgio. *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare*. Organizado por Corrado Maltese. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1967. p.245. [Tradução livre do autor] “si debbano, ornati d’andari, verdure e mura. È da sapere che non con manco proporzionate misure son da fare che quelle delle case, che dov’è ragione delle corrispondenzie grato e bello all’occhio essare el fa.”

<sup>8</sup> MARTINI, Francesco di Giorgio. Op.cit. p.246. [Tradução livre do autor] “Siavi per diritta linia l’ordenate strade e piazze che l’una all’altra corrisponda.”

<sup>9</sup> CÍCERO, Marco Túlio. *Epistulae ad Quintum Fratrem*. Livro III. Roma: [54 a.C. ?]. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/fratrem3.shtml#3>. Acesso em 25 de abril de 2023. [Tradução livre do autor] “Topiarium laudavi: ita omnia convestivit hedera, qua basim villae, qua intercolumnia ambulationis, ut denique illi palliati topiarium facere videantur et hederam vendere.”

Não foi somente Cícero que, na Roma Antiga, fez menção à topiaria: o naturalista Plínio, o Velho, em *Naturalis Hitoriae* [História Natural], publicada de 77 a 79 d.C., registra em catorze ocasiões a palavra *topiarius* ou suas respectivas flexões nominais.<sup>10</sup> No parágrafo 116 do livro XXXV da enciclopédia de Plínio consta o seguinte parágrafo:

e estão escritos nas antigas letras latinas, para não confundir. Na época de estudo do divino Augusto, o primeiro a instituir as mais belas pinturas murais, *ville* e arcadas e obras de topiaria, arvoredos, bosques, colinas, piscinas, fossos, rios, ribeiras, margens, como quem desejasse, variada era a aparência dos que caminhavam ou navegavam ou dos vinham do campo em lombos de burros ou carroças, quer pescando, falcoando, caçando ou mesmo colhendo uvas.<sup>11</sup>

Não são poucos os que traduziram do latim os termos *topiaria*, *topiarium*, *topiarium* como jardinagem no sentido de atividade ornamental, decorativa e estética, distinta do propósito alimentar da agricultura, mas não necessariamente circunscrita à técnica de conferir formas geométricas a volumes vegetais. Outros trechos de *Naturalis Hitoriae* tampouco ajudam a precisar a terminologia, embora exista um relato que especifica o uso do buxo, a espécie vegetal mais frequentemente usada na topiaria, contido no parágrafo 70 do capítulo XXVIII do livro XVI:

Na verdade, entre os primeiros materiais em destaque, o buxo raramente é encrespado, nem mesmo com a raiz, mas de resto... é um material leve, louvável pela sua firmeza e palidez, parecendo uma verdadeira árvore e obra de topiário<sup>12</sup>

No parágrafo 140 do mesmo livro de Plínio, a noção volumétrica para a vegetação é sugerida com um pouco mais de clareza, mediante a indicação de paredes de folhagem, enfileiramento de árvores e da transfiguração de massas vegetais em formas geométricas ou antropomórficas facilmente cognoscíveis:

Por muito tempo, o aspecto não foi rejeitado pela visão de distinguir apenas as fileiras de pinheiros, mas agora as amendoeiras produzem densas e esbeltas paredes, as quais constantemente são convertidas em figuras por meio dos trabalhos de topiaria.<sup>13</sup>

A distinção entre jardinagem e topiaria torna-se mais clara apenas no século 15. A descrição de Francesco Colonna para os jardins encontrados por Polia e Polifilo na ilha de Citera, onde nascera Afrodite – deusa grega do amor, da beleza e da fertilidade –, apresenta exemplos de arbustos podados em um claro trabalho de topiaria. No livro *Hypnerotomachia Poliphili* [A Batalha de Amor em Sonho de Polifilo], lê-se:

Tais buxos eram assaz espessos, diminuindo de forma precisa e gradativa até acabar em ponta e também podados em outras muitas belíssimas figuras. A todas estas obras, porém, sobrepunha-se uma maravilhosa, pois vi, arranjados habilmente à moda antiga nestes arbustos verdes os trabalhos do ilustre Hércules e muitas outras figuras de

<sup>10</sup> POZZETTI, Elisabetta. Arte topiaria, significado e storia. *Villegiardini*. Milão: Visibilia Editrice, 2023. Disponível em: <https://www.villegiardini.it/ars-topiaria-significato-e-storia/>. Acesso em 25 de abril de 2023.

<sup>11</sup> PLÍNIO. *História Natural*. Livro XXXV. Roma: 77 d.C. Cap. 37, parágrafo 116. [Tradução livre do autor] “*eaque sunt scripta antiquis litteris Latinis, non fraudanda et Studio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes.*”

<sup>12</sup> PLÍNIO. *História Natural*. Livro XVI. Roma: 77 d.C. Cap. 28, parágrafo 70. [Tradução livre do autor] “*In primis vero materies honorata buxo est raro crispanti nec nisi radice, de cetero... levisque est materiae, set lentore quodam et duritie ac pallore commendabilis, ipsa vero arbor et topiario opere.*”

<sup>13</sup> PLÍNIO. Op.cit. Cap. 60, parágrafo 140. [Tradução livre do autor] “*diu metae demum aspectu non repudiata distinguendis tantum pinorum ordinibus, nunc vero tonsilis facta in densitatem parietum coercitaque gracilitate perpetuo teres trahitur etiam in picturas operis topiarii*”

diferentes animais, sempre verdes, dispostas regularmente e distribuídas em intervalos convenientes pelo prado coberto de ervas e florido.<sup>14</sup>

As palavras de Francesco Colonna particularizam a topiaria como a arte de domesticar a natureza sob normas arquitetônicas. As copas de árvores e arbustos são podadas – isto é, domadas – para se tornarem figuras geométricas. Não raro constatamos a presença de termos como “cercas” e “paredes” para descrever folhagens geometricamente cortadas. Há um léxico recorrente nessas descrições: “intervalo”, “regular”, “proporcional”, “corresponder” e suas respectivas declinações são repetidamente utilizadas. Com esse glossário, a topiaria foi a técnica que possibilitou os labirintos de jardim.

Compostos tanto de canteiros baixos quanto de corredores altos talhados em buxo ou espécies botânicas similares, os labirintos verdes fazem parte de um repertório de “enxertos engenhosos”<sup>15</sup> que expandem o domínio arquitetônico do projeto da *villa* para o desenho do jardim. Nesse rol de elementos, encontram-se também a arcada, a balaustrada, a *loggia*, as escadarias, as rampas, os pequenos pavilhões, as grutas, os bancos para sentar. O controle do homem sobre o ambiente natural ocorre na implantação dos componentes construtivos acima listados, mas, também, por outra série de intervenções que não se consubstanciam como itens pontuais nos jardins e sim como transformações territoriais mais amplas. Por exemplo, as terraplanagens transformam a topografia original, produzindo escalonamentos, belvederes e terraços. Os caminhos naturais das águas também podem ser modificados por meio da engenharia hídrica, criando um percurso cênico de canais, bacias, lagos, fontes e espelhos d’água.<sup>16</sup> Quando os “enxertos engenhosos” articulam-se com as intervenções infraestruturais nos solos e águas com o objetivo de atrelar intrinsecamente o jardim ao corpo da *villa*, o projeto paisagístico vira prolongamento do desenho arquitetônico. É como se a cadência da modenatura nas fachadas, a simetria da disposição de aposentos e as linhas das perspectivas dos interiores se prolongassem pelo terreno adjacente.

A natureza, quando incorporada à arte, converte-se em artifício. Assim vai-se desfazendo o par de opostos: o caráter agreste da natureza intocada antagonizando com o ímpeto de civilizar próprio à ocupação humana. Esse dualismo foi crucial na formulação dos princípios fundacionais e existenciais da *villa*; contudo, conforme esse modelo de residência campestre evolui ao longo do tempo, as edificações e seus respectivos jardins afastam-se mais e mais de qualquer traço agreste, bruto, selvagem e desordenado. Não sendo indômito, tampouco urbano, emerge algo que pesquisadores italianos como Alessandro Rinaldi, Alessandro Tagliolini e Lionello Puppi chamaram de “*terza natura*”.<sup>17</sup>

Essa “terceira natureza” manifesta-se com toda a sua força nos notáveis jardins em Roma e arredores no *Cinquecento*. Nas duas primeiras décadas daquele século 16, destacou-se o projeto da Villa Farnesina (1506-1512) encomendado pelo banqueiro Agostino Chigi (1466-1520). Na sequência foi feita a Villa Madama (1518-1525), sob o

<sup>14</sup> COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili – A batalha de amor em sonho de Polifilo*. Tradução Cláudio Giordano. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial, 2013. p.350.

<sup>15</sup> “Enxertos engenhosos” provém da expressão em italiano “*ingegnosi innesti*”. PUPPI, Lionello. *Natura, artifício, inganno. Il giardino in Italia nel Cinquecento: temi e problemi*. In: MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges (Orgs.). *L’architettura dei Giardini d’Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milão: Electa, 1990. p.49.

<sup>16</sup> ZANGHERI, Luigi. *Naturalia e curiosa nei Giardini del Cinquecento*. In: MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges (Orgs.). *L’architettura dei Giardini d’Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milão: Electa, 1990. p.55.

<sup>17</sup> RINALDI, Alessandro. *La ricerca della ‘terza natura’ artificialia e naturalia nel giardino toscano del ‘500*. In: FAGIOLLO, Marcello (Org.). *Natura e artifício: l’ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*. Roma: Officina, 1981. pp.154-175. TAGLIOLINI, Alessandro. *Storia del giardino italiano. Gli artisti, l’invenzione, le forme dall’antichità al XIV secolo*. Florença: Ponte alle Grazie, 1994. pp.226-228. PUPPI, Lionello. *Natura, artifício, inganno. Il giardino in Italia nel Cinquecento: temi e problemi*. In: MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges (Orgs.). *L’architettura dei Giardini d’Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milão: Electa, 1990. p.49.

pedido e coordenação do arcebispo florentino Giulio de' Medici (1478-1534), que veio a se tornar o papa Clemente VII em 1523. Mais magníficas são os edifícios e os jardins do Palazzo Farnese (1559-1575), em Caprarola, comissionado pelo cardeal Alessandro Farnese (1520-1589), neto do papa Paulo III (1468-1549), e da Villa Lante (1511-1566), em Bagnaia, cuja incumbência provém do cardeal Gianfrancesco Gambara (1533-1587) – ambos os projetos são atribuídos ao arquiteto maneirista Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573).

Tivoli foi a cidadela em cujas cercanias o imperador romano Adriano (76-138 d.C.) ordenou a construção de sua majestosa residência – a Villa Adriana – e onde, catorze séculos depois, o cardeal Ippolito d'Este (1509-1572) ambicionou o erguimento de um jardim para impressionar os seus convidados mais até do que lograra o monarca da Antiguidade: a Villa d'Este proporciona um deslumbrante espetáculo de mais uma centena de fontes d'água e cascatas numa colina em tudo paisagisticamente transformada pelo projeto confiado ao arquiteto Pirro Ligorio (1512-1583).

Note-se que mencionei os nomes de todos os homens que encomendaram as *ville* previamente citadas. Isto não é fortuito. Nesses jardins romanos, o controle do fluxo das águas, o ordenamento das plantas, a modelagem de granitos e mármore não têm outro propósito senão criar uma deslumbrante cenografia de elementos orgânicos coadunados a ornamentos arquitetônicos, nos quais se reconhecia a fortuna e o poderio dos proprietários. Épico, opulento, luxuoso, pomposo, ostentoso são adjetivos que cabiam tanto aos jardins quanto aos seus donos.

A respeito dos fáusticos trabalhos na Villa d'Este para a conversão da condição originária do lugar em “terceira natureza”, Giovanni Maria Zappi (1519-1596), tabelião de Tivoli que se dedicou a escrever as memórias e os acontecimentos da época em sua cidade, relatou em 1576:

Responderei dizendo-lhe que esse lugar do referido jardim era de tal sorte rústico e selvagem, com fossos tão cavernosos e imensos, que poderia ser considerado um receptáculo para lobos e outros animais horríveis. Visto que elucidamos um pouco os termos de como o local foi encontrado originalmente, agora falarei sobre a beleza e a perfeição em que se encontra hoje. Digo-lhe principalmente que a arte dos homens e a vontade do Cardeal de Ferrara [Ippolito d'Este] forçaram e destruíram a natureza do lugar: eram tão ásperas as pedras que lá se encontravam, produzidas e enraizadas pela própria natureza, que o mundo se assustou quando foram vistos homens com marretas de ferro para retirarem tais rochas e darem forma ao dito jardim desenhado pelos arquitetos.<sup>18</sup>

Zappi utiliza os verbos “forçar” e “destruir” para qualificar a ação humana contra a condição original daquele sítio – uma “natureza” ameaçadora e maldita, caracterizada pelo autor como rústica e selvagem, composta por pedras ásperas e fossos cavernosos, habitada por lobos e brutos bichos. O intuito era a implementação da “beleza” e da “perfeição” do jardim do poderoso cardeal Ippolito d'Este. Eis aí a concepção renascentista de que o homem deveria recriar a harmonia do universo.

---

<sup>18</sup> ZAPPI, Giovanni Maria. La descrizione del raro e gentil giardino del mondo fatto dall'animo regio della degna memoria dell'ill.mo e r.mo sig.r Hipolito Cardinal di Ferrara fabricato in la magnifica città di Tivoli e destinato in luogo ove si dice Valle Gaudente, fatta da me Gio. M. Zappi da Tivoli del MDLXXVI. In: PACIFICI, Vincenzo (Org.). *Annali e memorie di Tivoli di Giovanni Maria Zappi*. Tivoli: Società Tiburtina di Storia e D'Arte, 1920. p.55. [Tradução livre do autor] “Replicarò dirgli che questo loco del detto giardino era di tal sorte rustico e selvaggio, di fossi sì fatti cavernosi grandissimi, che liberamente si posseva dire essere ricettacolo di lopi et altri bruti animali, conciosiacosachè si sia ragionato alquanto in li termini che egli si ritrovava per prima. Hora ragionarò della sua vaghezza, e perfettione, in la quale oggi si ritrova; gli dico principalmente che l'arte degli homini et forza del Cardinal di Ferrara, ha forzata e fracassata la natura del luogo di detto giardino per li sassi sì aspri che in esso si ritrovano prodotti e radicati dalla propria natura di tal sorte che faceva spaventare il mondo quando si vedean gli homini con mazze di ferro a togli via per dar la forma al detto giardino dagli architetti disegnatà.”

Uma decisão exordial nos projetos para a Villa d'Este e outras *ville* romanas do século 16 é o estabelecimento de um eixo central. Igualmente recorrente é a escolha por um terreno inclinado. A somatória do partido axial com a condição topográfica resulta no sentido e na direção do fluxo das águas que afluem pelo jardim.

No jardim renascentista de Tivoli, podemos claramente enxergar o eixo central que interliga retilinearmente o acesso original do jardim, passando pelas engenhosas *Fontana dei Draghi* e *Fontana del Bicchierone*, elevando-se até a *loggia* frente ao pórtico de entrada da residência. Entretanto, essa linha visual não é um percurso linear no qual se possa caminhar. É evidente ao olhar do visitante atento que o eixo central foi o parâmetro aplicado por Pirro Ligorio para articular, tal como uma coluna vertebral, as diferentes partes do jardim. Ao mesmo tempo que essa faixa reta ascensional é o âmago do projeto paisagístico e da apreensão imagética da Villa d'Este, constata-se que tal eixo é atravessado por outras linhas transversais que abrem caminhos em direção a uma série de *maravilhas*, como a *Fontana di Pegaso*, a *Fontana dell'Ovato* e a *Fontana dell'Organo*. No gradativo escalonamento entre o acesso ao jardim na parte mais baixa do terreno até a nobre moradia no topo do lote, os caminhos são perpendicularmente cruzados por grandiosas construções como as *peschiere* – os tanques de viveiros de peixes – e a extraordinária *Cento Fontane* – um singular muro com mais de uma centena de fontes enfileiradas que jorram parábolas d'água de surpreendente regularidade em sua instabilidade líquida. Acima da *Cento Fontane*, a colina torna-se um pouco mais íngreme e somente se pode percorrê-la por meio de uma malha de alamedas diagonais. O visitante ofegante pela subida, pela admirável jardinagem e pela vivaz coreografia das águas, na sequência, deve escolher entre quatro escadas dispostas em pares simétricos para alcançar a cota superior onde habitava o cardeal – e onde o poderoso clérigo poderia contemplar, de cima para baixo, seu fabuloso jardim particular envolto à paisagem da região à leste de Roma. Após subir os degraus, chega-se ao *vialone* – largo passeio – frente à larga fachada da Villa d'Este em si. A respeito desse percurso arquitetado para impressionar os convidados do cardeal, o professor americano David R. Coffin (1918-2003), biógrafo de Pirro Ligorio e autor de imprescindível monografia sobre a Villa d'Este, escreveu:

Os constantes desvios do eixo principal, sejam forçados ou somente sugeridos, significam que o observador pode nunca experimentar completamente os jardins em um modo renascentista, isto é, a partir de um ponto de vista fixo e objetivo. A experiência dos jardins torna-se muito mais subjetiva por meio de uma contínua exploração e surpresa, unificada por um constantemente variável som da água.<sup>19</sup>

Uma fonte documental *cinquecentesca* reveladora do projeto original de Pirro Ligorio é a gravura feita pelo desenhista francês Etienne Dupérac (ca.1525-1604). Datada em 8 de abril de 1573 e dedicada à “christianissima regina Catarina di Medici”, ex-rainha-consorte e então rainha-mãe da França, a ilustração é legendada por um texto de alguns parágrafos, no qual se esclarece que a encomenda de tal representação gráfica teria sido feita pelo Imperador Maximiliano II (1527-1576), do Sacro Império Romano-Germânico, e lê-se que “no palácio e no jardim fizeram-se infinitas belas fontes, ornando ainda o mencionado jardim com bosques, labirintos e lugares dos simples<sup>20</sup> [*hortus simplicium*], e muitas outras coisas, as quais não se pode demonstrar em desenho.”<sup>21</sup> Nessas breves anotações que acompanham a gravura, percebe-se tanto

<sup>19</sup> COFFIN, David R. *The Villa d'Este at Tivoli*. Princeton: Princeton University Press, 1960. p.15.

<sup>20</sup> O original “luoghi de semplici” faz referência ao medieval *hortus simplicium*, que é um jardim onde se plantam ervas medicinais.

<sup>21</sup> DUPÉRAC, Etienne. Il Sontvossiss.o et Ameniss.o Palazzo et Giardini di Tivoli (gravura). Roma: 1573. Uma cópia da gravura foi digitalizada em alta resolução pelo Metropolitan Museum de Nova York e está disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338989>. Acesso em 4 de maio de 2023. [Tradução

o interesse dos nobres estrangeiros por aquele primoroso projeto paisagístico quanto a reverência com que se faz menção àquele que desejou sua realização, o cardeal Ippolito d'Este, que falecera um ano antes da data do documento e, meses antes de morrer, hospedou Dupérac com o intuito de que este retratasse sua obra-prima em Tivoli.

O gravurista retrata o jardim da Villa d'Este a partir de um ponto de vista ideal: um ângulo de visão que nenhum mortal do século 16 poderia contemplar. É uma perspectiva aérea de métrica rigorosa, proporções precisas entre as partes, ponto de fuga único, em suma, uma codificação óptica e matemática absolutamente renascentista. Importante frisar que a ilustração de Dupérac exhibe algumas fontanas e grutas nunca construídas ou não executadas tal como o originalmente planejado – em outras palavras, a ilustração não apresenta a condição *ipsis litteris* do jardim da Villa d'Este na década de 1570, mas sim o projeto de Ligorio.<sup>22</sup>

Entre os “enxertos engenhosos” que se veem no desenho de Dupérac e não serão atualmente encontrados caso o leitor faça uma visita a Tivoli, há quatro labirintos verdes idênticos. Os dédalos provêm de uma matriz quadrada: seus corredores paralelos entre si são oriundos de sete quadriláteros proporcionalmente dispostos um dentro do outro. Pela ilustração, deduz-se que as cercas vivas tinham considerável altura. Em cada aresta de cada quadrângulo, plantaram-se árvores. E ao centro se encontraria uma outra árvore de porte ainda maior. Vale reiterar como são absolutamente iguais os meândricos traçados de cada dédalo da gravura de Dupérac.

Do quarteto de labirintos, dois foram efetivamente realizados como se deduz por documentos da época. Na Biblioteca Nacional da França, em Paris, e na Biblioteca Nacional da Áustria, em Viena, encontram-se dois manuscritos com idênticas descrições anônimas a respeito da Villa d'Este.<sup>23</sup> David R. Coffin defende a ideia de que se tratava de cópias de relatos enviados às cortes francesa e austríaca por volta de 1571.<sup>24</sup> Indubitavelmente é um inventário das fontes e das grutas do jardim de Tivoli, do qual destaco:

Labirintos feitos de madeira tendo, em cada canto, plantadas várias espécies de árvores. A primeira é a laranjeira, com murta por trás; a segunda é o medronheiro<sup>25</sup> com espaldeira de madressilvas; a terceira contém pinhas e tem detrás um folhado<sup>26</sup>; a quarta é o abeto, tendo na retaguarda pequenas flores.<sup>27</sup>

A mais curiosa revelação dessa descrição dos labirintos da Villa d'Este é que não advinham exclusivamente da pura geometria talhada nas cercas vivas, mas eram constituídos por árvores frutíferas e floríferas. Tal observação é importante para relativizar o imaginário dos dias atuais acerca do *jardim à italiana*: esta cultura de jardinagem, tão relacionada às precisas formas geométricas ainda hoje visíveis em visitas às *ville* na Itália, era igualmente constituída por uma profusão de cores e

---

livre do autor] “nel palazzo et giardino fa infinite belle fonti, ornando ancora detto giardino di boschetti, laberinti, luoghi de semplici, et di molt'altre cose, quali non si possono dimostrar in disegno”

<sup>22</sup> Ibidem. pp.12,20.

<sup>23</sup> O par de manuscritos iguais encontra-se na Bibliothéque Nationale de France, em Paris, cod. Ital. 1179, ff.247r-266v, e na Österreichische Nationalbibliothek, em Viena, cod. 6750, ff.449r-461v. A transcrição das folhas a respeito da Villa d'Este encontram-se em: COFFIN, David R. Op.cit. pp.141-150.

<sup>24</sup> COFFIN, David R. Op.cit. p.141.

<sup>25</sup> Os frutos são identificados, em português, como medronho e, em italiano, como *cerase marine*, *ciliegia marina* ou *corbezzolo*, que numa tradução livre equivaleria a “cereja marinha”.

<sup>26</sup> No original, faz-se referência à “lentaggine”, que equivale à espécie botânica *Viburnum tinus*, conhecida em Portugal como folhado ou folhado-comum.

<sup>27</sup> DESCRITTIONE di Tiuoli, et del Giardino dell'Ill.mo Cardinal di Ferrara, con le dichiar:ai delle statue antiche et moderne, et d'altri belli, et marauigliosi artificij, che ui sono, con l'ordine come si trouano dispositi. Paris, Viena: [1571?]. ff.249v-250r. Apud COFFIN, David R. Op.cit. p.143. [Tradução livre do autor] “Laberinthi fatti di legname, et piantati per ogni cantone di uarie sorti d'Arbori, il primo de Haranci con spalliere di Mortella; il secondo di cerase marine con spalliere di Madre selua [madreselva]; il terzo di Pini con le spalliere di Lentaggine; il quarto d'Abbeti con le spalliere di fior fiorella.”





**Giovanni Battista Piranesi**

*Vista da Villa d'Este em Tivoli*

ca. 1773

Reprodução da cópia conservada no Rijksmuseum, em Amsterdã

aromas que emanavam de frutas e flores, tal como *A Primavera* de Botticelli nos recorda e o comentarista anônimo lista em seu texto. O labirinto teria os frutos das laranjeiras, medronheiros e madressilvas acompanhados por flores como jasmims e lírios (espécies que estavam na moda na jardinagem *cinquecentesca*), somados aos cedros e às romãzeiras elencados para outros trechos do terreno da Villa d'Este.

É Giovanni Maria Zappi que faz referência a um par de labirintos em seu relato de 1576. Sua precisão também inclui a menção a algumas espécies botânicas e às dimensões dos dois de dédalos, os quais Zappi apresenta como as últimas maravilhas daquele jardim antes de se tomar o caminho de volta pela via Tiburtina – a estrada que, desde a Antiguidade, conecta Tivoli a Roma.

Próximo ao portão em direção a oeste existem dois labirintos, os quais estão separados, um do outro, por 20 pés e são cercados, por 40 passos cada um, com vários arbustos amenos, murta, medronheiros e outras árvores semelhantes. Passados os labirintos, segue-se em direção a Roma e encontra-se uma floresta de 270 olmos estrangeiros, gentilmente distribuídos.<sup>28</sup>

Há muito não se encontra qualquer vestígio da presença física desses labirintos na Villa d'Este. A ausência de indícios dos dédalos na ilustração do jardim de Tivoli feita pelo notável arquiteto e gravurista Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) nos leva a crer que eles desapareceram no século 18 ou mesmo antes.<sup>29</sup>

Ao mesmo tempo que impressiona a transformação da condição original daquele lugar com um projeto paisagístico que inaugura um microcosmo por completo distinto, cabe a nós igualmente atentar a uma série de características e substâncias constituintes do jardim da Villa d'Este que não mais refletem o controle e a confiança prévia da força humana perante a natureza. O ideal *quattrocentesco* de plena e rigorosa implementação da geometria à vegetação, ao terreno e às águas, pouco a pouco, esvanece.<sup>30</sup> Vai se atenuando paulatinamente o desejo de sujeitar a natureza a uma ordem a ser compreendida nitidamente através da visão humana.

O projeto da Villa d'Este é produto de um período de passagem para o que conhecemos como Maneirismo. Porque, na segunda metade do *Cinquecento*, a natureza passou a ser compreendida pelo viés do fascínio. As *Grotte di Diana e di Venere*, por exemplo, surgem no jardim de Tivoli como elementos enigmáticos, um tanto intimidadores e que certamente seriam estranhos para um homem do *Quattrocento*. Na produção dessas grutas, mãos humanas moldaram massas amorfas, de superfícies rugosas e ásperas, por vezes incrustadas de conchas e fósseis, remetendo a estalactites e estalagmites de cavernas naturais.

Analisando as fontes, percebe-se o efeito ilusório produzido pelos jatos das águas: figuras mitológicas ou monstruosas esculpidas na pedra esguicham o líquido que bate, rebenta e salpica em outros objetos escultóricos que simulam conformações geográficas como montanhas, ilhas, rochedos e, no limite, cachoeiras por onde as águas jorram e formam redemoinhos. Há grande diversidade na intensidade, na quantidade e nas formas das parábolas d'água expelidas pelas fontanas da Villa d'Este. Através da amplificação e da dramatização das forças naturais, faz-se uma exaltação da dinâmica dos fluídos. Um espetáculo aquático.

---

<sup>28</sup> ZAPPI, Giovanni Maria. Op.cit. p.57. [Tradução livre do autor] “Il portone verso ponente si riunisce colli doi laberinti, li quali sono discosto l'un dall'altro 20 piedi et sono riguadrati da 40 passi per ciascheduno con diversi arboscelli ameni, con mirti, lavori e cerase marine, et altri alberi simili; passati li laberinti si va verso Roma e si ritrova una selva di allieri olmi quali sono 270 compartiti gentilmente.”

<sup>29</sup> A gravura de Giovanni Battista Piranesi com a vista da Villa d'Este em Tivoli, feita ca. 1773, tem uma das cópias conservada no Rijksmuseum, em Amsterdã, sob o código RP-P-OB-39.400. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-39.400>. Acesso em 4 de maio de 2023.

<sup>30</sup> AGNELLI, Marella. Op.cit. p.18.

Mesmo involuntariamente, não raro o visitante fica molhado num passeio a um jardim italiano, seja pelo respingar quando próximo às fontes, seja porque a água pode brotar do chão e esguichar abruptamente em áreas pontuais, pegando a pessoa de sobressalto. Ocultar, dissimular, disfarçar, surpreender não eram heresias projetuais, mas sim meios para dotar aquela vivência de traços aparentemente mágicos. Quando o objetivo era imergir o convidado em um jogo de águas, não estamos mais no âmbito da plácida contemplação, mas em meio a uma surpreendente experiência, amedrontadora e incômoda para alguns, fascinante e um tanto quimérica para outros, enigmática para todos que lá se aventuram.

Para o projetista maneirista, o empírico e o científico se solidarizavam em prol da criação de engenhosos mecanismos – no caso, hidráulicos – cujos desígnios contrariavam os limites do plausível. A técnica não era servil ao racionalismo, o que abria caminho para saudáveis associações com o imaginário. Concebiam-se artefatos que emanam uma energia impetuosa e misteriosa: no fundo, são truques para criar uma natureza artificialmente espontânea. Marella Agnelli caracterizou tal abordagem paisagística da seguinte maneira: “Nestes jardins, a arte não cede à natureza de modo algum, mas não se limita a encerrá-la nos esquemas da geometria pura, investindo nos seus mistérios, procurando revelá-los, imitando os seus efeitos e prodígios.”<sup>31</sup> Por sua vez, o professor Luigi Zangheri explica de que modo os elementos paisagísticos supracitados refletiam o espírito da época:

Os interesses alquímicos, a curiosidade pelos monstruosos achados naturais e o interesse pelos dados “fabulosos” que vinham das terras recentemente descobertas condicionaram toda a cultura do século XVI. O próprio jardim abria-se a mil curiosidades ao exibi-las publicamente e sistematicamente, quase como a mostrar, no artifício das citações diretas à natureza – águas, minerais, animais e plantas –, uma face insólita imediatamente sensível e frequentável. As fontes, as grutas, os labirintos constituíam-se os novos cenários, nos quais se identificava a figura do príncipe na ostensividade de seu poder.<sup>32</sup>

Não à toa labirintos são listados ao lado das fontes e grutas: no jardim do *Cinquecento*, os três elementos foram dispositivos propulsores de enigmas e surpresas, maravilhamento e aterrorização, desejo e medo, encanto e espanto, fascínio e mistério. Por se estarem nesses sentimentos paradoxais, os dédalos, as fontanas e as cavernas encarnam o lado da natureza humana que não conseguimos compreender – e, destemidamente, o ser maneirista assumiu tal esfinge. Assim, o jardim converteu-se em teatro de ilusões fantásticas.<sup>33</sup>

A gravura de Dupérac evidencia os eixos e as formas geométricas que estruturaram o projeto do jardim; no entanto, quando o arquiteto pulveriza pelo terreno tais elementos de prodigiosos efeitos – fontes, grutas e labirintos –, a simetria se esgarça, a perspectiva linear na altura dos olhos é interrompida, os caminhos retilíneos são cruzados, o passeio ganha tons dramáticos numa sequência de ambiências de minuciosas cenografias.

Não foi em Tivoli, mas em Bomarzo, que Pirro Ligorio levou ao limite a deformação das formas no jardim. Enquanto para o cardeal Ippolito d’Este, o arquiteto implantou a *villa* em si no ponto mais elevado do monte, tendo um belvedere à frente, onde o poderoso clérigo poderia contemplar panoramicamente o espetáculo particular de uma natureza forjada a seu bel prazer, no *Parco dei Mostri* [Parque dos Monstros], também conhecido como *Sacro Bosco* [Bosque Sagrado] ou *Villa delle Meraviglie* [Villa das Maravilhas], datado em 1547, Ligorio retorceu as vias de tal modo que se produziu um traçado amorfo onde não existia ponto de vista privilegiado para o proprietário, o

<sup>31</sup> Ibidem. p.19.

<sup>32</sup> ZANGHERI, Luigi. Op.cit. p.55.

<sup>33</sup> AGNELLI, Marella. Op.cit. p.19.

*signore* Vicino Orsini (1523-1585) – isto é, em nenhum lugar ele pôde apreender opticamente aquele jardim em sua completude. Ao passo que, em Tivoli, esculpiram-se diversas divindades mitológicas retratadas epicamente, as esculturas de Bomarzo assumem o estilo grotesco, talhando-se imensas máscaras monstruosas em cujas bocas podemos adentrar, erguendo-se frívolas arquiteturas cujas paredes nunca estiveram no prumo. O *Parco dei Mostri* é um radical prenúncio do jardim barroco.

No Seiscentos, intensificou-se a teatralidade. Os instintos de ordenação formal nos jardins foram amainados na Península Itálica, em prol de uma ainda maior exaltação dos fenômenos naturais. Deixava-se de lado o ideal de um paraíso plácido e harmônico, pois o jardim *seicentesco* tornava-se o prodigioso lugar onde os sentidos se aguçavam e a imaginação poderia transbordar. Na Villa Altieri,<sup>34</sup> seu proprietário Emilio Altieri (1590-1676), que veio a se tornar o papa Clemente X em 1670, fez um labirinto circular de cercas vivas e uma árvore ao centro em sua propriedade.<sup>35</sup> As romanas Villa Borghese e Villa Doria Pamphilj tinham projetos arquitetônicos e paisagísticos preparados para celebrações hedonistas e nababescas festas da corte. Lá ocorriam não somente breves evasões da vida cotidiana, mas autênticas fugas da realidade. Sobre tal período, Marella Agnelli escreveu: “O jardim, portanto, devia ser um lugar extraordinário, deslumbrante como um sonho, no qual o tempo parecia parar por um dia, para, terminada a festa, tudo desaparecer.”<sup>36</sup>

A autora prosseguiu: “O espírito barroco não enxerga a natureza como uma entidade imóvel, mas cheia de consciência de sua profunda mobilidade, percebendo a energia subterrânea que domina e transforma a matéria e as formas.”<sup>37</sup> Assim, as metamorfoses da natureza eram enaltecidas. Com o passar dos dias, dissolviam-se a precisão das linhas dos canteiros e dos planos da topiaria. Com o passar dos meses, os musgos e os cogumelos cresciam sobre pedras, esculturas e paredes. Com o passar das estações, os contornos demarcados pelo jardineiro ficavam mais imprecisos, sem com que ele lutasse contra o crescimento dos vegetais e a inevitável entropia das coisas do mundo.

Nessa concepção de jardim, multiplicavam-se caminhos secundários, estreitos, tortuosos, nos quais se adentrava em zonas de sombra, imersas em meio a folhagem densa, o que amplificava o sentimento de descoberta conforme os passos prosseguiam. Esse partido projetual não proporciona vistas com perspectivas abertas e amplas, mas muitos recintos pitorescos. Aquele que está no jardim do século 17 pode se sentir em meio a uma aventura na qual não se enxerga o que está no porvir, pois os pontos de referência não são evidentes, levando o convidado a perder-se quando se embrenha em bosques, a banhar-se em meio a um jogo d’água que se revela repentinamente, a deparar-se com maravilhas artificiosas, tal como se fosse um “ator numa cena daquele mirabolante teatro natural.”<sup>38</sup>

A arte *seicentesca* dos jardins apresenta uma natureza a serviço do divertimento dos seres humanos. A perpétua metamorfose das formas das plantas e das águas é assumida como fenômeno prodigioso e encantador a ser, através da arte dos jardins, exibido para o entretenimento dos olhos, para o deleite do olfato, para o júbilo dos ouvidos. No *Quattrocento* e no *Cinquecento*, o erudito humanista concentrou sua energia na pesquisa e na sistematização do conhecimento acerca dos fenômenos do

---

<sup>34</sup> SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Florença: Vallecchi Editore, 1967. pp.299,300. MATTHEWS, W.M. *Mazes & Labyrinths: their history & development*. Nova York: Dover, 1970. pp. 125-126. KERN, Hermann. Op.cit. pp.126,127.

<sup>35</sup> Este labirinto circular foi destruído na segunda metade do século 19, porém, anos antes da retirada das cercas vivas, o artista Sir Coutts Lindsay fez uma fotografia do dédalo, cuja data pode ser dos anos 1850 a 1854, e encontra-se conservada na Det Kongelige Bibliotek, em Copenhague. Disponível em: <http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object751113/da/>. Acesso em 7 de maio de 2023.

<sup>36</sup> AGNELLI, Marella. Op.cit. p.20.

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> Ibidem. p.21.

mundo; no *Seicento*, o sábio passou a contemplar puerilmente e participar ludicamente. Por isso, o jardim virou palco das encenações, arena dos espetáculos, campo de jogos em meio à flora, endereço de brincadeiras de adultos.

Essa sucinta genealogia do caráter dos jardins diz respeito principalmente à Península Itálica, sobretudo, aos Estados Papais.

Até porque, na Sereníssima República, quase todas as *Ville Venete* tinham jardins bastante diferentes, com menor diversidade de espécies botânicas, menos artifícios e maravilhas, menos canteiros decorados, portanto, menos ornamentais, mais austeros, mais agrários. A maioria dos planos paisagísticos na parte continental sob o domínio de Veneza era estabelecida por eixos que prolongavam as linhas internas dos projetos das residências *palladianas*.

As modas do *jardim à francesa* e do *jardim à inglesa* adentraram as nações que compõem o que hoje compreendemos como Itália e a cultura dos jardins lá se modificou para todo sempre.

O jardim francês, de certo modo, reiterava a tradição italiana da imposição de uma ordem geométrica à natureza, porém os *parterres* apresentavam um outro caráter decorativo: muitos desses canteiros exibiam formatos internos compostos por uma abundância de curvas e espirais, aproximando-se mais da lógica do bordado que da ideia de usufruir das virtudes da natureza, o que frequentemente balizou a prática italiana de jardinagem. Outra notória diferença estava no estabelecimento de limites: na Península Itálica, os jardins podiam ser imensos, mas eram suficientemente claras as suas divisas e eventualmente seus muros; por sua vez, na França, o paisagista André Le Nôtre instituiu a intencionalidade de estender suas linhas perspectivas a perder de vista. Por exemplo, a visão de quem está no Palácio de Versalhes não alcança o fim do monumental jardim, com a linha do horizonte aproximando-se da extremidade do grande canal; logo, o domínio daquele parque real emula prolongar-se ao infinito no território. Um episódio chave para o estabelecimento da influência paisagística francesa na Península Itálica foi a presença de Le Nôtre nas cercanias de Turim, no Piemonte, a fazer o projeto do jardim do Castelo Real de Racconigi por volta de 1670.

O jardim inglês tem princípios inconciliáveis com as características dos *jardins à italiana*. Para se instituir a moda paisagística britânica era preciso destruir completamente os parâmetros formais geométricos preexistentes – e isso tragicamente ocorreu em muito mais de uma *villa* na Itália. As formas orgânicas e assimétricas do *jardim à inglesa*, somadas à aparência bucólica de uma natureza supostamente intocada pelo homem, por essência, amparavam-se na superação do conceito de belo – tão fundamental para as artes italianas – pela categoria estética cunhada como “sublime” no século 18 – o que, de certo modo, prenunciava o Romantismo.

É preciso, portanto, entender o *Settecento* na Península Itálica como século da fragilização de uma cultura paisagística própria devido à incorporação de tendências estrangeiras de jardinagem.

Qual foi o motivo do aprofundamento sobre a cultura dos jardins romanos, em especial da Villa d’Este? Porque tal cultura foi o paradigma a partir do qual se fez o jardim da Villa Barbarigo, em Valsanzibio, o estudo de caso da última parte desta tese.



Labirinto da Villa Altieri em Roma, encomendado pelo papa Clemente X no século 17. O dédalo circular de cercas vivas com uma árvore ao centro existiu até a segunda metade do século 19, quando foi removido por ordem do arcebispo Xavier de Mérode (1820-1874), sob a justificativa de estar infestado de raposas, segundo Hermann Kern. Esta foto foi feita na década de 1850 por Sir Coutts Lindsay (1824-1913) e está conservada na Det Kongelige Bibliotek, em Copenhague.



## ENSAIO 3

### A relativização da autoria

Quando se faz uma pesquisa a respeito de uma notável edificação veneziana do século 18, frequentemente, o pesquisador contemporâneo encontra muitos documentos sobre a proeminente pessoa que encomendou a construção, a família à qual ela pertence, o inventário de suas posses na cidade lagunar e na *terraferma*, registros dos cargos políticos que possuiu na Sereníssima República, recibos que apontam seus vínculos com determinadas instituições religiosas e culturais da época, além de anotações que comprovam as relações diretas desses mecenas com artistas e artesãos para ornar sua propriedade ou sua benfeitoria – ou seja, para adornar o estudo de caso arquitetônico em questão. O que o pesquisador contemporâneo terá mais dificuldade de encontrar? Será complicado encontrar informações acerca do autor do projeto de arquitetura da notável edificação veneziana do Setecentos.

Tal conjunção resulta de diferentes causas. Há uma razão de ordem pragmática: as fontes primárias em arquivos históricos disponibilizam mais dados factuais com relação aos clientes-aristocratas do que a respeito dos autores-arquitetos. Isso é consequência do motivo principal: havia uma primazia da personalidade peculiar dos proprietários no que concerne às decisões para edificar um *palazzo*, uma *villa*, um jardim. Os desejos daqueles que encomendavam no *Seicento* e no *Settecento* venezianos sobrepujam-se às concepções autorais dos projetistas. Há mesmo uma ausência da figura do especialista a conduzir *de facto* o projeto arquitetônico, fazendo com que a própria palavra “projetista” torne-se inadequada.

Então, a partir de quais desenhos se construía de um *palazzo* em Veneza ou em Florença? Sob as ordens diretas de quem transcorria a concepção arquitetônica de uma *villa* no Vêneto ou ao redor de Roma? Como se dava a escolha de ornamentos e das figuras para a estatuária em um altar ou uma fachada de igreja? Que pessoa dava as diretrizes no plantio de um jardim numa nobre propriedade campestre? As respostas para cada caso serão distintas, variando de acordo com o contexto geográfico e a conjuntura temporal específica; todavia, com raras exceções, não teremos um arquiteto com reconhecida autoridade no que tange ao desígnio da edificação. Ou seja, não existe autor.

Isso só pôde ocorrer devido ao modo como se estruturava a lógica da construção: a prática arquitetônica amparava-se em modelos de elementos e ornamentos publicados em tratados teóricos. Primeiramente selecionavam-se os componentes padronizados nessas canônicas publicações, as quais se organizavam internamente segundo as classificações das ordens dórica, jônica, coríntia, compósita. Em seguida, tais elementos classicistas eram sistematizados em uma operação de composição de fachadas, pisos, coberturas, paredes, etc. Para operar esse procedimento compositivo não era preciso contratar um grande criador como Andrea Palladio no *Cinquecento*: era suficiente, no *Seicento* e sobretudo no *Settecento*, confiar a tarefa a um competente desenhista que seguisse os modelos de um tratado de gênios como Palladio, Serlio, Alberti, Vitruvius.

Empregar um fuste estriado tal como no estilo dórico, ou preferir uma decoração jônica para o caixotão do forro do teto, ou eleger um capitel esculpido com flores de

acanto à moda coríntia, ou escolher uma mísula compósita: estas eram prerrogativas do cliente. O gosto do proprietário sobrepunha-se às questões ou interesses de todos os demais envolvidos.

Porque o propósito primordial de um jardim romano, de uma *villa* veneta, de um *palazzo* mantovano era ser a demonstração do poderio e da riqueza de seu dono. A magnificência de arquiteturas e de jardins servia para que seus proprietários impressionassem seus convidados.

Ademais, como projetos regularmente levavam longos períodos de execução, modificações no primeiro desenho do edifício ocorriam deliberadamente sem qualquer pudor de afetar a autoria original – afinal, a noção de “autoria original” era basicamente irrelevante naqueles séculos.

O apogeu dos labirintos verdes ocorreu quando os projetos arquitetônicos e paisagísticos não exprimiam o arbítrio individual de seus autores, mas espelhavam uma identidade coletiva esteada na tratadística. Diversos formatos de dédalos eram apresentados nas publicações para serem copiados por construtores e jardineiros. Coube a Filarete introduzir o arquétipo na teoria arquitetônica moderna. Por sua vez, Serlio desenhou dois modelos de labirintos e classificou-os como ornamentos pertencentes à ordem compósita. Nas gravuras de Du Cerceau, traçados meândricos estavam entre as diversas alternativas de possíveis *parterres* para embelezar jardins geométricos ao redor de castelos: nos dois volumes de *Les plus excellents bastiments de France*, deparamo-nos com labirintos em cinco *châteaux* – Montargis, Gaillon, Charleval, Bury e nas Tulherias – e tais dédalos eram despretensiosamente representados sem qualquer estatuto especial perante as outras decorações de canteiros de plantas demonstradas na publicação. Em seus livros de jardinagem, o inglês Thomas Hill expôs duas amostras de labirintos – uma quadrada e outra circular –, qualificando-as como supérfluas, porém capazes de oferecer uma singular beleza ao jardim. O holandês Hans Vredeman de Vries rompeu com a replicação de uma única figura geométrica como princípio gerador da forma labiríntica, introduzindo assim modelos com percursos mais complexos, ziguezagueantes e desorientadores aos caminhantes. Daniel Loris e Georg Andreas Böckler foram responsáveis pela multiplicação de configurações de labirintos: o livro do primeiro continha 23 exemplos de dédalos, enquanto o segundo providenciava outros dez. O francês Claude Mollet introduziu a escala gráfica nos desenhos dos labirintos para canteiros de plantas, explicitando no texto de acompanhamento que a tarefa do plantio de um dédalo de cercas vivas ou plantas rasteiras cabia a um bom jardineiro capaz de transpor proporcionalmente as geometrias apresentadas nas páginas de sua publicação. Assim, Mollet verbalizava abertamente que um labirinto vegetal prescindia de projetista e de projeto específico para o lugar. O que une todos os autores mencionados neste parágrafo e no capítulo “Como os labirintos se difundiram? Os tratados arquitetônicos e os livros de jardinagem” é o fato de representarem modelos que fomentaram o imaginário e ofertaram formatos de labirintos a um incalculável número de proprietários e seus jardineiros.

Comparando os dédalos impressos nesses vários livros, é forçoso reconhecer o grau de semelhança formal entre os modelos. Por vezes maior, por vezes menor, mas a similitude entre as formas dos labirintos é um fato. Tendo isso em conta, vale relatar o procedimento do jardineiro anônimo: ele apropriava-se de um traçado publicado de labirinto para tê-lo como parâmetro no seu jardim; na sequência realizava ajustes como, por exemplo, abrir um corredor a mais, deslocar para o lado uma passagem entre vias paralelas, fazer adaptações devido ao terreno ou à aspiração do proprietário. Essas modificações podiam até ser muitas quando somadas, porém não impediam a identificação da matriz formal comum. E esta é uma das características que confere impessoalidade ao arquétipo.

Por tais motivos é que, a partir da sua codificação nos tratados, o labirinto tornou-se a quintessência da ausência de autoria.

Há um caráter incógnito levado ao limite em cada labirinto, tal como aquele gravado no peito do misterioso homem da pintura *Ritratto di Gentiluomo* feita pelo igualmente obscuro Bartolomeo Veneto. Passaram-se séculos e esse labirinto ainda exerce fascínio pelo sigilo e pelo que há nele de desconhecido. Afinal, nem tudo precisa ser revelado. Colocar em perspectiva histórica serve para pôr em xeque o individualismo, a identidade e a necessidade de reconhecimento público próprios à noção contemporânea de autor. Ao meu caro leitor, fica o alerta: a pergunta “quem fez o projeto?” pode não ter resposta – e isto pode ser uma virtude.

O labirinto é, portanto, uma lembrança ao século 21 de que a autoria na arquitetura não é um valor absoluto, nem mesmo obrigatório. O arquiteto do *Seicento* ou do *Settecento* não ambicionava um projeto com os particulares traços de sua natureza pessoal, tal como almeja a maioria dos arquitetos dos dias atuais. O valor da arquitetura se dava por uma cultura construtiva e artística compartilhada coletivamente pela sociedade – no *Quattrocento*, alicerçada na retomada dos princípios da Antiguidade Clássica, que veio a ser sucedida pelo maneirismo e pelo barroco. Não se reconhecia a autoridade de um indivíduo demiúrgico a controlar as ações de concepção e construção de uma edificação – e mesmo assim tais épocas nos proporcionam inúmeros projetos extraordinários. Se o primeiro arquiteto concebeu um labirinto em Creta, recordemos que não foram necessários Dédalos para desenhar labirintos verdes nos jardins dos séculos 17 e 18.





PARTE 4  
Labirinto da Villa Barbarigo

O labirinto é parte, o jardim é o todo:  
uma descrição da Villa Barbarigo em Valsanzibio  
Il labirinto è parte, il giardino è il tutto:  
una descrizione della Villa Barbarigo a Valsanzibio

“O problema é que, entre mim e ela, havia Giuliano”, revela a narradora no momento em que o espectador assiste à imagem aérea de um labirinto de cercas vivas. A cena pertence ao filme franco-italiano *A Noviça Proibida* (*Lettere di una novizia* é o título original), lançado em 1960, com direção de Alberto Lattuada e baseado no romance de Guido Piovene. A narrativa em primeira pessoa é, na verdade, uma confissão da noviça Margherita Passi – ou simplesmente Rita, interpretada pela musa Pascale Petit – do crime cometido no período pregresso à sua entrada no convento onde se preparava para sua ordenação como freira. Ao padre, Rita confidencia sobre a disputa amorosa com a própria mãe, a abastada viúva Elisa Passi, pelo amor de um jovem sedutor chamado Giuliano Verdi, representado pelo galã Jean-Paul Belmondo. Na mencionada cena, a bela Rita aparece no centro do labirinto verde, observando os meandros que a circundam, até que volta seu olhar para quem a acompanha naquele ambiente: Giuliano está deitado, sem camisa, com semblante enfasiado e diz “sou tão preguiçoso”. Apesar disso, ele fala muito. E ela permanece quieta. Com um ar desafiador, o mulherengo Giuliano instiga: “Acho que alguém deveria ter coragem de me matar. Bastaria me dar uma bela dose de sonífero e boa noite a todos. Não te parece haver uma boa quantidade motivos para fazer isso? É fácil ter fantasia, mas a vontade é que falta.” Continuando sem proferir qualquer palavra, a ainda adolescente

“Il problema è che, tra me e lei, c'era Giuliano”, rivela la narratrice nel momento in cui lo spettatore osserva l'immagine aerea di un labirinto di siepi. La scena appartiene al film franco-italiano *Lettere di una novizia*, uscito nel 1960 con la regia di Alberto Lattuada e basato sul romanzo di Guido Piovene. La narrazione in prima persona è, in realtà, una confessione della novizia Margherita Passi – o semplicemente Rita, interpretata dalla musa Pascale Petit – del crimine commesso nel periodo precedente al suo ingresso in convento, dove si preparava per la sua ordinazione come suora. Al prete, Rita confida la disputa amorosa con sua madre, la ricca vedova Elisa Passi, per l'amore di un giovane seduttore chiamato Giuliano Verdi, interpretato dall'affascinante Jean-Paul Belmondo. Nella scena menzionata, la bellissima Rita appare al centro del labirinto verde, osservando i meandri che la circondano, finché non volge il suo sguardo verso chi la accompagna in quel contesto: Giuliano è sdraiato, senza camicia, con un'espressione annoiata e dice "sono così pigro". Nonostante ciò, lui parla molto. E lei rimane in silenzio. Con un'aria provocatoria, il dongiovanni Giuliano incita: "Penso che qualcuno dovrebbe avere il coraggio di uccidermi. Basterebbe darmi una bella dose di sonniferi e buona notte a tutti. Non ti sembra ci siano abbastanza motivi per farlo? È facile avere fantasie, ma manca la volontà." Continuando a non proferire parola alcuna, la giovane Rita Passi si accovaccia, si avvicina al suo amato e lo

Rita Passi agacha-se, aproxima-se do amado e o beija. Giuliano Verdi deixa-a encostar em seus lábios, mas não os movimenta. Ele não retribui o carinho e a iniciativa da mocinha. Rita levanta seu torso e demonstra um olhar ambíguo, simultaneamente melindrado e decidido. Ele não se contém e provoca: "Você sabe aquilo que quer. Infelizmente não é muito original." Neste instante, o par é interrompido pelos festivos gritos de cinco jovens aristocráticos e elegantes que clamam "Moreschina! Moreschina!" As moças do quinteto trajam vestidos leves e primaveris, enquanto os rapazes estão com camisas polo engomadas. Aos pulos, eles adentram açodadamente o labirinto procurando pela amiga Moreschina: ela emerge por entre as sebes com seus cabelos loiros levemente despenteados; na sequência, levanta seu amante; ambos estão sorridentes por terem acabado de fazer uma travessura sexual; em seguida, mudam de jogo e um passa a correr atrás do outro; ouvem-se muitos risos. Enquanto os outros se divertem, Rita e Giuliano assistem à distância a alegre movimentação a partir do centro do labirinto. A cena termina com os felizes casais de braços dados correndo e saltando para sair do dedalo. O personagem de Belmondo faz uma análise final e amarga: para o ardiloso sedutor, aqueles abonados e pueris jovens divertiam-se com tão pouco, mas, depois do casamento, quem cuidaria deles? Fim da cena.

É digno de atenção que o diretor de cinema Lattuada tenha escolhido um labirinto para ambientar a cena central da película em que convergem seduções, intrigas, brincadeiras e paixões. Indubitavelmente, retrata-se um *labirinto do amor*. Qual exatamente é a localização do filme de 1960? É o labirinto da Villa Barbarigo, em Valsanzibio, um vilarejo aos pés das colinas Eugêneas [colli Euganei] na província de Pádua, na região do Vêneto. Entre os preservados labirintos de cercas vivas na Itália, ele é o maior e o mais antigo.

bacia. Giuliano Verdi le permite di appoggiarsi alle sue labbra, ma non le muove. Lui non ricambia l'affetto e l'iniziativa della giovane. Rita alza il suo busto e mostra uno sguardo ambiguo, contemporaneamente offeso e deciso. Lui non si trattiene e provoca: "Sai cosa vuoi. Purtroppo non è molto originale." In questo istante, la coppia viene interrotta dalle gioiose grida di cinque giovani aristocratici ed eleganti che esclamano "Moreschina! Moreschina!" Le ragazze del quintetto indossano abiti leggeri e primaverili, mentre i ragazzi hanno camicie *polo* ben stirate. Saltando, irrompono rapidamente nel labirinto in cerca dell'amica Moreschina: lei emerge tra le siepi con i suoi capelli biondi leggermente arruffati; successivamente, solleva il suo amante; entrambi sorridono per aver appena fatto una avventura sessuale; poi cambiano gioco e uno inizia a inseguire l'altro; si sentono molte risate. Mentre gli altri si divertono, Rita e Giuliano osservano da lontano l'allegre movimentazione dal centro del labirinto. La scena si conclude con le felici coppie che, braccio nell'altro, corrono e saltano per uscire dal dedalo. Il personaggio di Belmondo fa una riflessione finale e amara: per l'astuto seduttore, quei giovani benestanti e puerili si divertono con così poco, ma dopo il matrimonio, chi si prenderà cura di loro? Fine della scena.

È degno di nota che il regista cinematografico Lattuada abbia scelto un labirinto come scenario centrale del film, in cui convergono seduzioni, intrighi, giochi e passioni. Indubbiamente, si tratta di un *labirinto dell'amore*. La location esatta del film del 1960 è il labirinto della Villa Barbarigo, a Valsanzibio, un piccolo borgo ai piedi dei colli Euganei, nella provincia di Padova, nella regione del Veneto. Tra i labirinti di siepi conservati in Italia, questo è il più grande e il più antico.



Filme *A Noviça Proibida* [Lettere di una novizia], dirigido por Alberto Lattuada e lançado em 1960. Os frames são da cena iniciada no minuto 00:39:25 e terminada em 00:42:10.

Film *Lettere di una novizia*, diretto da Alberto Lattuada e uscito nel 1960. I frame appartengono alla scena iniziata al minuto 00:39:25 e terminata al minuto 00:42:10.

Tal como ocorre em incontáveis projetos paisagísticos dos séculos 16 ao 18, esse labirinto é parte fundamental, mas não a totalidade do jardim da Villa Barbarigo. Comparando áreas, o dedalo de dois mil metros quadrados<sup>1</sup> está dentro do jardim de 14 hectares.<sup>2</sup>

De matriz formal quadrangular, o labirinto é composto por quase seis mil plantas da espécie *buxus sempervirens*, popularmente conhecida como buxo. Seu percurso interno é de aproximadamente 1.300 metros lineares – caso seja contabilizada a passagem perimetral de acesso ao dedalo, o comprimento totalizará quase 1,5 quilômetro. As larguras dos estreitos corredores variam entre 65 e 75 centímetros, as quais são amiúde dimensões menores que a espessura das paredes verdes. Dado que o terreno é inclinado e os muros vegetais alinham-se horizontalmente no topo com a poda, a altura das cercas vivas varia entre pouco mais de 1,5 metro, no trecho mais alto do terreno, e mais ou menos 4 metros, na parte mais baixa. Calcula-se que haja próximo de 8 mil metros cúbicos de buxos a serem podados geometricamente pelo menos uma vez ao ano no labirinto de Valsanzibio.<sup>3</sup>

A configuração do labirinto é proveniente de treze quadrados dispostos um dentro do outro em proporcional escala e distância entre si. Com isso, todos os corredores são lineares. O meândrico traçado tem mais de dez bifurcações e seis becos sem saída. Ou seja, o dedalo da Villa Barbarigo contém vários caminhos internos que são desvios – erros – no encaminhamento em direção ao seu centro. Ao mesmo tempo, deve-se constatar que há mais de um trajeto interno que conduz ao núcleo do dedalo.

Così come avviene in innumerevoli progetti paesaggistici dei secoli XVI al XVIII, questo labirinto è una parte fondamentale, ma non la totalità del giardino della Villa Barbarigo. Confrontando le dimensioni, il dedalo di 2.000 metri quadrati<sup>1</sup> si trova all'interno del giardino di quattordici ettari.<sup>2</sup>

Con una struttura formale quadrangolare, il labirinto è composto da quasi seimila piante della specie *buxus sempervirens*, comunemente conosciuta come bosso. Il suo percorso interno misura approssimativamente 1300 metri lineari, e se si tiene conto del passaggio perimetrale di accesso al dedalo, la lunghezza totale sarà di quasi 1,5 chilometri. Le larghezze dei stretti corridoi variano tra i 65 e i 75 centimetri, spesso dimensioni inferiori allo spessore dei muri verdi. Dato che il terreno è inclinato e i muri vegetali sono allineati orizzontalmente nella parte superiore con la potatura, l'altezza delle siepi vive varia da poco più di 1,5 metri nella parte più alta del terreno a circa 4 metri nella parte più bassa. Si stima che ci siano circa 8.000 metri cubi di bosso da potare geometricamente almeno una volta all'anno nel labirinto di Valsanzibio.<sup>3</sup>

La configurazione del labirinto è costituita da tredici quadrati, disposti uno dentro l'altro con una scala proporzionale e distanza tra di loro. Di conseguenza, tutti i corridoi sono lineari. Il percorso meandriforme presenta più di dieci bivi e sei vicoli ciechi. In altre parole, il dedalo della Villa Barbarigo contiene molteplici percorsi interni che rappresentano deviazioni, o errori, nel percorso verso il suo centro. Allo stesso tempo, va notato che ci sono più di un percorso interno che conduce al nucleo

<sup>1</sup> ARDEMANI, Fabio Pizzoni. *Storia, descrizione e simbologia del Giardino di Valsanzibio*. Valsanzibio: [s.n.], 2009. No prelo.

<sup>2</sup> PIETROGRANDE, Antonella. Giardini euganei. In: SELMIN, Francesco (Org.). *I Colli Euganei*. Sommacampagna: Cierre Edizioni, 2010. p.262.

<sup>3</sup> A indicação da espécie das plantas do labirinto e todas as dimensões apresentadas no parágrafo provêm de um texto nunca publicado de autoria do conde Fabio Pizzoni Ardemani, antigo proprietário

da Villa Barbarigo, e gentilmente cedido a mim pelo atual dono, o filho Armando Pizzoni Ardemani, em 20 de junho de 2022. / L'indicazione della specie delle piante del labirinto e tutte le dimensioni presentate nel paragrafo provengono da un testo mai pubblicato dell'autore il conte Fabio Pizzoni Ardemani, ex proprietario della Villa Barbarigo, e gentilmente messo a disposizione da me dal proprietario attuale, il figlio Armando Pizzoni Ardemani, il 20 giugno 2022.

Por falta de informações documentais peremptórias, o significado e a simbologia contidos nessa estrutura verde são passíveis de debate – o que será esmiuçadamente tratado nos capítulos subsequentes.

O centro do labirinto é composto por uma pequena torre circular encimada por uma copa podada em formato de semiesfera, num autêntico trabalho de topiaria. A base dessa edificação é constituída por pedras irregularmente cortadas e cimento – materiais que estão aparentes e conservam um aspecto rústico. O acesso ao pódio central é uma espiral, composta por rampas seccionadas em degraus. Uma cerca viva baixa faz as vezes de guarda-corpo dessa subida helicoidal. Quando se chega ao topo – um recinto de perímetro igualmente redondo –, descortina-se aos olhos do caminhante a totalidade do labirinto de buxos que ele acabou de percorrer. Mirando de cima para baixo em um ambiente sombreado, o andarilho de lá contempla todos meandros do *dédalo*. Para ajudar na sustentação da cobertura – uma copa de centenário arbusto podada em forma semiesférica –, implantam-se troncos de árvores nas extremidades da massa de folhas, tal como em um caramanchão.

Assim, essa torre ao centro do labirinto é uma estrutura de caráter mais paisagístico que arquitetônico. As plantas que envolvem essa pequena edificação camuflam o núcleo em meio à vegetação geometrizada do *dédalo*. Por outro lado, há um inegável contraste das formas: enquanto o labirinto é oriundo da repetição de quadrados e tem uma ocupação horizontalizada, o centro deriva de curvas e desenvolve-se ascendentemente, numa verticalidade que remete ao *albero di maggio*.

A datação de grande parte do jardim de Valsanzibio é documentalmente possível de ser convencional para a segunda metade do *Seicento*, ao passo que o período de concepção e plantio do labirinto será alvo de reavaliação nos capítulos

del *dedalo*. A causa della mancanza di informazioni documentali perentori, il significato e la simbologia contenuti in questa struttura verde sono oggetto di dibattito, come verrà dettagliatamente affrontato nei capitoli successivi.

Il centro di questo labirinto è composto da una piccola torre circolare sovrastata da una cima podata in forma di emisfero, in un autentico lavoro di topiaria. La base di questa costruzione è costituita da pietre tagliate irregolarmente e cemento, e questi materiali sono visibili e mantengono un aspetto rustico. L'accesso al podio centrale avviene attraverso una spirale composta da rampe suddivise in gradini. Una bassa siepe funge da ringhiera per questa salita elicoidale. Quando si arriva in cima, in un recinto anch'esso di forma circolare, si svela agli occhi del camminatore l'intero labirinto di bosso appena percorso. Guardando dall'alto verso il basso in un ambiente ombroso, il viandante contempla tutti i meandri del *dedalo*. Per sostenere la copertura, una cupola di un secolare arbusto potato in forma di semisferico, sono stati piantati tronchi d'albero alle estremità del manto di foglie, simili a un pergolato.

In questo modo, la torre al centro del labirinto è una struttura di carattere più paesaggistico che architettonico. Le piante che circondano questa piccola costruzione camuffano il nucleo tra la vegetazione geometrica del *dedalo*. D'altra parte, c'è un innegabile contrasto delle forme: mentre il labirinto ha origine dalla ripetizione di quadrati e ha una distribuzione orizzontale, il centro deriva da curve e si sviluppa in maniera ascendente, in una verticalità che richiama *l'albero di maggio*.

Mentre la datazione di gran parte del giardino di Valsanzibio può essere convenzionalmente attestata per la seconda metà del *Seicento*, il periodo di concezione e piantagione del labirinto sarà oggetto di rivalutazione nei capitoli successivi di questa tesi.

seguintes desta tese.

O complexo da Villa Barbarigo ocupa o trecho mais baixo de um vale nas franjas das colinas Eugêneas. Essa cavidade geográfica, de configuração natural análoga a um anfiteatro, acaba por estabelecer a rede hidrográfica que alimenta as bacias e os jogos d'água que distinguem o jardim.

Embora rodeado por montes, o jardim foi implantado em um trecho quase plano daquele território a sudoeste de Pádua. A horizontalidade do jardim da villa Barbarigo seguia a tradição paisagística veneziana, que é distinta dos jardins romanos – tais como a Villa d'Este, em Tivoli, e o Palazzo Farnese, em Caprarola – e florentinos – por exemplo, os Jardins de Boboli –, erigidos em platôs e superfícies em alicive de íngremes terrenos.<sup>4</sup> As diferenças topográficas internas ao parque particular de Valsanzibio resolvem-se em terraços e planos d'água sutilmente engendrados entre si, com rampas muito suaves, escadas com poucos degraus e taludes imperceptíveis – a exceção ali é exatamente o labirinto, o único elemento do complexo onde o declive é determinante para sua experiência espacial. Como o jardim não se estende pelas encostas, as colinas Eugêneas tornam-se uma espécie de cenário de fundo a envolver quem está dentro dos domínios da Villa Barbarigo.

O jardim da era barroca é estruturado por dois eixos transversais. No sentido norte-sul, o “cardo” é a via principal cujo ponto de fuga visual encontra-se na fachada da villa em si. No sentido leste-oeste, o “decumano” equivale ao trecho mais baixo da bacia hidrográfica daquele vale, que foi convertido numa sucessão de *peschiere* – tanques d'água que funcionalmente serviriam como viveiros de peixes –, tendo, em sua extremidade a este, o *Bagno di Diana*, um arco triunfal que operava como pórtico de acesso à propriedade para aqueles que ali chegavam de barco vindos de Veneza por

Il complesso della Villa Barbarigo occupa il tratto più basso di una valle sulle pendici delle colline Euganee. Questa cavità geografica, con una configurazione naturale analoga a un anfiteatro, finisce per determinare la rete idrografica che alimenta le vasche e le fontane che caratterizzano il giardino.

Sebbene circondato da colline, il giardino è stato creato su un tratto di terreno quasi pianeggiante nella zona a sud-ovest di Padova. L'orizzontalità del giardino della Villa Barbarigo seguiva la tradizione paesaggistica veneziana, che è distintiva rispetto ai giardini romani, come Villa d'Este a Tivoli e Palazzo Farnese a Caprarola, e ai giardini fiorentini, ad esempio i Giardini di Boboli, che sono costruiti su altopiani e terreni in pendenza ripida.<sup>4</sup> Le differenze topografiche all'interno del parco privato di Valsanzibio si risolvono in terrazze e piani d'acqua sottilmente interconnessi, con rampe molto soavi, scale con pochi gradini e pendii impercettibili. L'eccezione in questo contesto è proprio il labirinto, l'unico elemento del complesso in cui la pendenza è determinante per l'esperienza spaziale. Poiché il giardino non si estende lungo le pendici, le colline Euganee diventano una sorta di scenario che avvolge chi si trova all'interno dei confini della Villa Barbarigo.

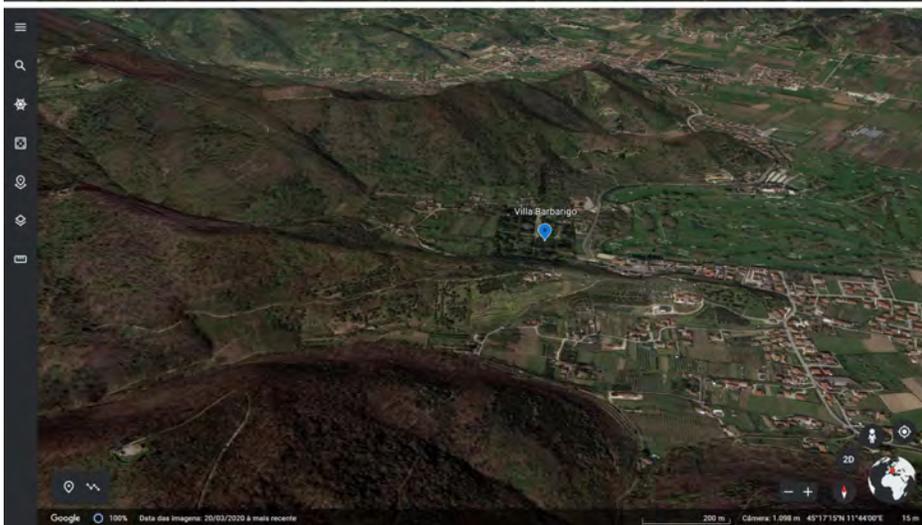
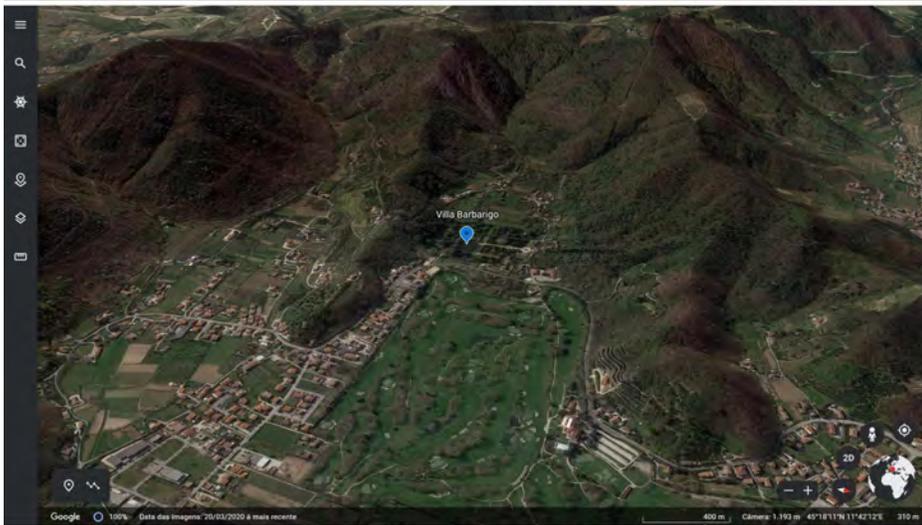
Il giardino dell'epoca barocca è strutturato da due assi trasversali. In direzione nord-sud, il “cardo” è la via principale il cui punto di fuga visivo si trova sulla facciata della villa stessa. In direzione est-ovest, il “decumano” corrisponde alla parte più bassa della valle idrografica, che è stata trasformata in una successione di *peschiere*, cioè bacini d'acqua che funzionalmente servivano come allevamenti di pesci. Alla sua estremità est si trova il *Bagno di Diana*, un arco trionfale che funge da portico di accesso alla proprietà per coloro che vi arrivavano in barca da Venezia attraverso i canali fluviali e i fiumi Brenta e Bacchiglione.

<sup>4</sup> PIETROGRANDE, Antonella. Op. cit. pp.262,263.



Fotografia aérea do labirinto da Villa Barbarigo cedida pelo proprietário da residência.

Fotografia aerea del labirinto della Villa Barbarigo fornita dal proprietario della residenza.



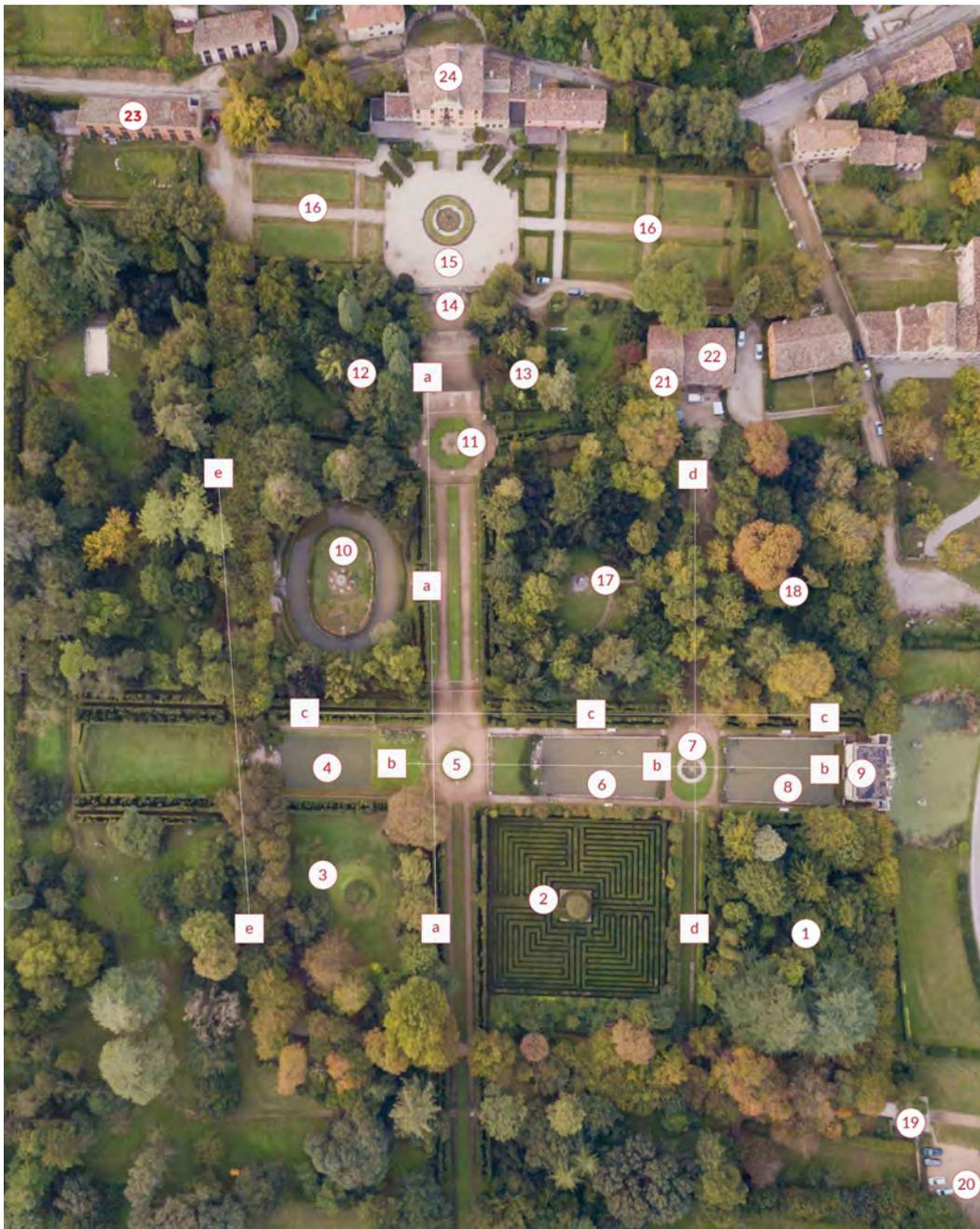
Acima, a imagem aérea do Google Earth com o jardim de Valsanzibio. Abaixo, duas projeções aéreas com a posição da Villa Barbarigo em meio ao relevo das colinas Eugêneas.

Sopra, l'immagine aerea di Google Earth con il giardino di Valsanzibio. Sotto, due proiezioni aeree con la posizione della Villa Barbarigo nel contesto del rilievo delle colline Euganee.



*Cardo*, via no sentido norte-sul, tendo a fachada da Villa Barbarigo ao fundo. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.

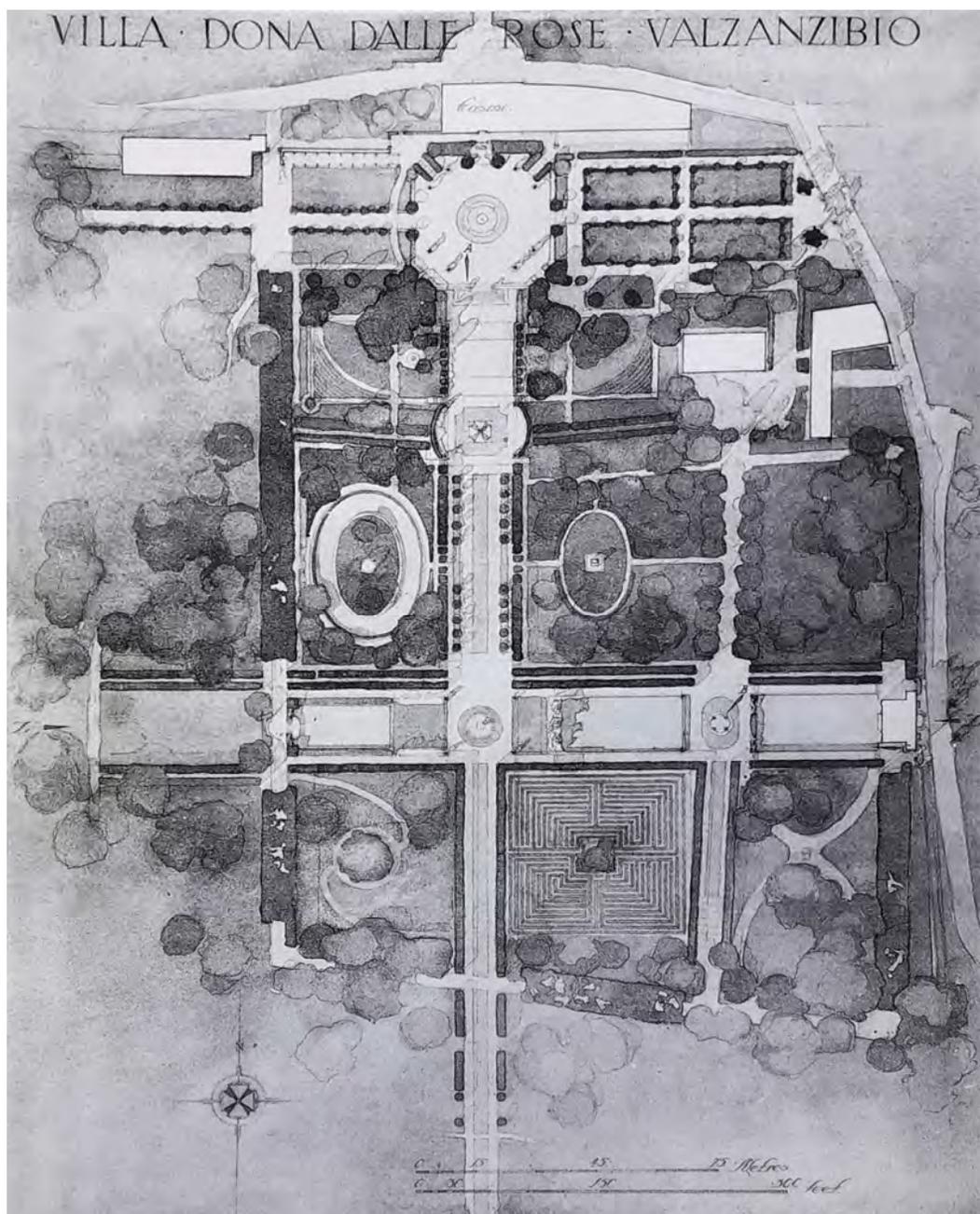
Cardo, la strada in direzione nord-sud, con la facciata della Villa Barbarigo sullo sfondo.



Mapa do jardim da Villa Barbarigo.  
 Mappa del giardino della Villa Barbarigo  
 (1) Bosque da mesa de mármore, bosco del  
 tavolo di marmo /// (2) Labirinto ///  
 (3) Grotta dell'Eremita /// (4) Peschiera  
 Martinengo /// (5) Fontana della Pila ///  
 (6) Peschiera dei Venti /// (7) Fontana dell'Iride  
 /// (8) Peschiera dei Fiumi /// (9) Bagno di  
 Diana /// (10) Isola dei Conigli ///  
 (11) Fontana delle Insidie /// (12) Fontana del  
 Facchino Oeste, Ovest /// (13) Fontana del  
 Facchino Leste, Est /// (14) Scalinata del  
 Sonetto /// (15) Fontana delle Rivelazioni ///  
 (16) Parterre de buxos, parterre di bossi ///

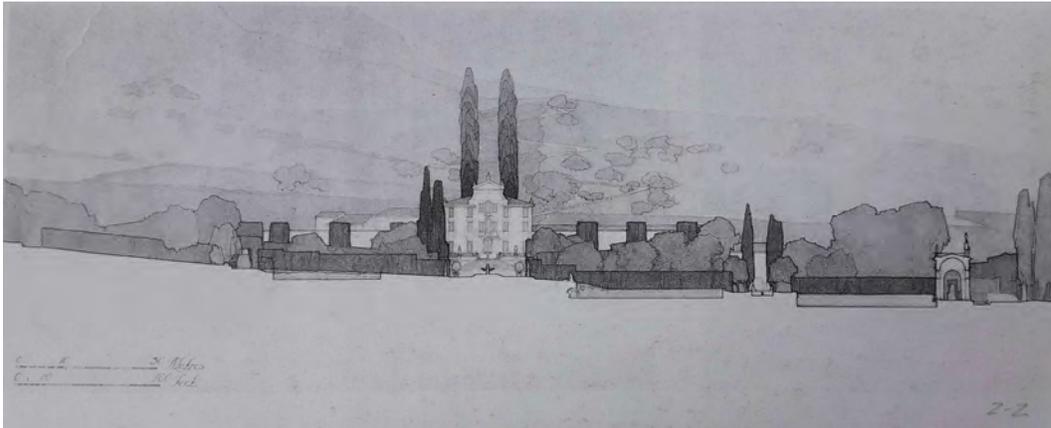
(17) Monumento al Tempo /// (18) Bosque,  
 Boschetto /// (19) Entrada e saída dos  
 visitantes do jardim, entrada e uscita dei  
 visitatori del giardino /// (20) Estacionamento  
 de visitantes, parcheggio per i visitatori ///  
 (21,22) Cavalariças, scuderie ///  
 (23) Estufa de plantas cítricas, serra degli  
 agrumi /// (24) Villa Barbarigo ///  
 (25) Foresteria - Casa dos Hóspedes, Casa degli  
 ospiti /// (a) Cardo /// (b) Decumano.

Mapa cedido pela administração da Villa  
 Barbarigo. Mappa fornita dall'amministrazione  
 della Villa Barbarigo.



Desenho geral da Villa Barbarigo feito pelos pesquisadores ingleses Geoffrey Jellicoe e John C. Shepherd, publicado em 1925. Então denominada Villa Donà dalle Rose, esta foi a primeira ilustração a retratar, com precisão, o labirinto do jardim de Valsanzibio.

Disegno generale della Villa Barbarigo realizzato dai ricercatori inglesi Geoffrey Jellicoe e John C. Shepherd, pubblicato nel 1925. All'epoca chiamata Villa Donà dalle Rose, questa fu la prima illustrazione a rappresentare con precisione il labirinto del giardino di Valsanzibio.



Desenho em corte do *decumano*, isto é, da sequência de *peschiere* (bacias d'água para viveiros de peixes) e do *Bagno di Diana* no jardim da Villa Barbarigo, feito pelos pesquisadores ingleses Geoffrey Jellicoe e John C. Shepherd, publicado em 1925. A ilustração bem demonstra a topografia natural do jardim de Valsanzibio.

Disegno in sezione del *decumano*, ovvero la sequenza di *peschiere* (bacini d'acqua per l'allevamento di pesci) e del *Bagno di Diana* nel giardino della Villa Barbarigo, realizzato dai ricercatori inglesi Geoffrey Jellicoe e John C. Shepherd e pubblicato nel 1925. L'illustrazione mostra chiaramente la topografia naturale del giardino di Valsanzibio.



*Decumano*, via no sentido leste-oeste, tendo em primeiro plano a *Peschiera dei Fiume* e o conjunto escultórico da *Peschiera dei Venti* por trás. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.

*Decumano*, la strada in direzione est-ovest, con in primo piano la *Peschiera dei Fiume* e il gruppo scultoreo della *Peschiera dei Venti* alle spalle.



Foto de 1960 com a vista aérea seguindo o *Gran Viale – cardo* – em primeiro plano. Imagem cedida pela administração da Villa Barbarigo.

Foto del 1960 con vista aerea che segue il Gran Viale, il cardo, in primo piano. Immagine fornita dall'amministrazione della Villa Barbarigo.

meio dos canais fluviais e dos rios Brenta e Bacchiglione.

A água é a grande protagonista da concepção paisagística de Valsanzibio: o líquido que brota das colinas vizinhas verte até o jardim, onde flui pelos espelhos d'água, jorra dos orifícios das esculturas, esguicha e salta em chafarizes, rebenta por entre as pedras e até, por vezes, emana do chão, respingando nos visitantes. A importância capital do trabalho de engenharia hidráulica é corroborada na intersecção do *cardo* com o *decumano*, isto é, bem ao centro do jardim, quando ali se implanta uma fonte d'água denominada *Fontana della Pila* ou *Fontana della Conca*. Ao redor desse chafariz em formato octogonal, há quatro estátuas: duas figuras femininas simbolizam a *Salubridade* – na qual se lê o escrito “Trova Salubrità chi cerca vita”, que se traduz como “Encontra Salubridade quem procura vida” – e a *Fecundidade* – sob a qual há a inscrição “Che la Fecondità del mondo è madre”, em português, “Que a Fecundidade do mundo é mãe” –, e duas alegorias masculinas retratam Argos – o monstro gigante da mitologia grega que detinha uma centena de olhos – e Mercúrio – a divindade romana protetora dos mercadores e ladrões, além de mensageiro dos deuses, o que é lembrado na frase talhada sob a imagem de pedra “E ne portò Mercurio il gran messaggio”, isto é, “E Mercúrio trouxe a grande mensagem.”<sup>5</sup> A partir dessas esculturas envoltas à energia das águas em movimento, multiplicam-se as referências mitológicas por todo o jardim da Villa Barbarigo.

Tendo o *decumano* como parâmetro, a *Fontana della Pila* está no meio da sucessão de três *peschiere* talhadas com pedras da região – do traquito eugêneo à *pietra d'Istria*<sup>6</sup> –, por entre as quais irrompem fios d'água e emergem estátuas de deuses, querubins,

L'acqua è la protagonista principale nella concezione paesaggistica di Valsanzibio: il liquido che sgorga dalle colline circostanti scorre fino al giardino, dove scorre attraverso ogni specchio d'acqua, fuoriesce dai fori delle sculture, zampilla e salta nelle fontane, sgorga tra le pietre e talvolta sgorga persino dal terreno, spruzzando i visitatori.

L'importanza cruciale del lavoro di ingegneria idraulica è confermata all'incrocio tra il *cardo* e il *decumano*, cioè proprio al centro del giardino, dove è stata collocata una fontana chiamata *Fontana della Pila* o *Fontana della Conca*. Intorno a questa fontana di forma ottagonale, ci sono quattro statue: due figure femminili simboleggiano la *Salubrità*, sotto cui si legge la scritta “Trova Salubrità chi cerca vita”, e la *Fertilità*, con l'iscrizione “Che la Fecondità del mondo è madre”. Due allegorie maschili raffigurano Argos, il gigantesco mostro della mitologia greca con centinaia di occhi, e Mercurio, la divinità romana protettrice dei mercanti e dei ladri, nonché messaggero degli dei, come ricorda la frase incisa sotto l'immagine in pietra “E ne portò Mercurio il gran messaggio”.<sup>5</sup> A partire da queste sculture circondate dall'energia delle acque in movimento, si moltiplicano i riferimenti mitologici in tutto il giardino della Villa Barbarigo.

Utilizzando il *decumano* come riferimento, la *Fontana della Pila* si trova nel mezzo di una successione di tre *peschiere* scavate con pietre della regione, dal trachite euganeo alla *pietra d'Istria*.<sup>6</sup> Tra queste *peschiere* sgorgano fili d'acqua ed emergono statue di dei, cherubini, nereidi, ninfe e altre creature anfibe. La *Peschiera dei Venti* è la prima a est dell'indicata fontana: la superficie d'acqua di oltre duecento metri quadrati ha sul lato ovest tre grotte ad arco modellate dalla mano dell'uomo, sormontate da statue che personificano i venti, e al centro delle quali c'è una

<sup>5</sup> OSTO, Giulio. *Il labirinto della vita: un viaggio spirituale nel Giardino di Valsanzibio*. Pádua: Proget Edizioni, 2015. pp.47,48.

<sup>6</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Villa Barbarigo a Valsanzibio. In: RALLO et alii (Org.). *Paesaggi di Villa: architettura e giardini nel Veneto*. Venezia: Marsilio, 2015. p.150.

neréidas, ninfas, entre outras criaturas anfíbias. A *Peschiera dei Venti* é a primeira a leste da mencionada fonte: o plano d'água com mais de duzentos metros quadrados de superfície possui, no lado oeste, três grutas arqueadas moldadas pela mão humana, encimadas pela estatuária que personifica os ventos, e, em cujo centro, há uma cascatinha na qual a água escoia escalonadamente. No ponto médio e mais alto daquela pétrea cenografia esculpida segundo o gosto barroco da época, encontra-se uma representação imponente de Éolo, o guardião dos ventos da mitologia grega. À direita, quem o olha de perto com admiração é Deiopea, a mais bela das quatorze ninfas de Juno, esposa de Júpiter na mitologia romana. Na *Eneida* de Virgílio, lê-se que Juno oferece Deiopea a Éolo para convencê-lo a desencadear uma tempestade contra os navios de Eneias e impedir a ofensiva dos troianos. Na *Peschiera dei Venti* de Valsanzibio, à direita de Éolo e Deiopea está Zéfiro, o vento do oeste transfigurado em um belo jovem alado portando uma guirlanda de flores ao redor da cabeça. À esquerda de Éolo e Deiopea está Bóreas, o vento do norte que carrega consigo o inverno e, em sua face esculpida, detém um aspecto mais velho, de barba desganhada e asas abertas.

Logo abaixo está a *Fontana dell'Iride* [Fonte de Íris], também conhecida como *Fontana dell'Arcobaleno* [Fonte do Arco-Íris]. Jatos d'água são esguichados por quatro querubins de pedra sentados no parapeito circular da fonte. Ao centro, jorra o líquido de uma pedra, numa posição em que existia, conforme demonstra uma gravura do começo do século 18, a escultura de um cisne de asas abertas e bico apontando para o alto a lançar verticalmente a água.

A *Fontana dell'Iride* intermedeia a antes descrita *Peschiera dei Venti* e a *Peschiera dei Fiumi*, que é um viveiro de peixes de dimensão semelhante ao viveiro vizinho e expõe alegorias fluviais vênetas: as personificações dos rios

piccola cascata con uno scorrimento graduale dell'acqua. Nel punto medio e più alto di questa scenografia rocciosa, scolpita secondo il gusto barocco dell'epoca, si trova un'imponente rappresentazione di Eolo, il guardiano dei venti nella mitologia greca. A destra, chi lo guarda da vicino con ammirazione è Deiopea, la più bella delle quattordici ninfe di Giunone, moglie di Giove nella mitologia romana. Nell'*Eneide* di Virgilio si legge che Giunone offre Deiopea ad Eolo per convincerlo a scatenare una tempesta contro le navi di Enea e impedire l'offensiva dei troiani. Nella *Peschiera dei Venti* di Valsanzibio, a destra di Eolo e Deiopea si trova Zefiro, il vento dell'ovest trasfigurato in un bel giovane alato che porta una ghirlanda di fiori intorno alla testa. A sinistra di Eolo e Deiopea si trova Borea, il vento del nord che porta con sé l'inverno e, nel suo volto scolpito, aveva un aspetto più anziano, con una barba in disordine e le ali spiegate.

Appena sotto si trova la *Fontana dell'Iride*, conosciuta anche come *Fontana dell'Arcobaleno*. Getti d'acqua vengono spruzzati da quattro putti di pietra seduti sul parapetto circolare della fontana. Al centro, l'acqua sgorga da una pietra, in una posizione in cui, come dimostra una incisione del primo XVIII secolo, si trovava una scultura di un cigno con le ali aperte e il becco puntato verso l'alto che gettava l'acqua verticalmente.

La *Fontana dell'Iride* si trova tra la *Peschiera dei Venti* descritta in precedenza e la *Peschiera dei Fiumi*, che è un vivario di dimensioni simili al vivario vicino e mostra allegorie fluviali venete: le personificazioni dei fiumi Brenta e Bacchiglione sono rappresentate da due statue di anziani corpulenti, nudi e barbuti, uno addormentato e l'altro sveglio, anche se entrambi si riposano e si esibiscono sdraiati su pietre, con i loro robusti bracci appoggiati su anfore. Il limite orientale della *Peschiera dei Fiumi* costeggia il portale del *Bagno di Diana*, la

Brenta e Bacchiglione ocorrem com duas estátuas de corpulentos anciãos, nus e barbudos, um dormindo e outro acordado, embora ambos estejam repousando e se exibindo ao posarem deitados sobre pedras, estando seus fortes braços apoiados em ânforas. O limite leste da *Peschiera dei Fiumi* margeia o portal do *Bagno di Diana*, cuja fachada interna tem as esculturas de Apolo, Júpiter, Hércules e Mercúrio no topo.

Não há nada de fortuito na escolha por Diana como a deusa evocada no pavilhão correspondente à frente pública da Villa Barbarigo, uma espécie de *scaenae frons*<sup>7</sup> que, ao visitante, prenunciava o programa iconográfico<sup>8</sup> a povoar o magnífico jardim. Oriunda da mitologia romana, Diana era a jovem e virgem divindade hábil como nenhum outro ser na caça com arco e flecha, senhora das florestas e dos bosques, guardiã das fontes e dos córregos, protetora dos animais selvagens e das mulheres, a quem assegurava partos sem dor – isto é, a fertilidade –, embora tivesse feito voto de castidade para si; encarnava a soberania dos seres, demonstrava apreço pela solidão e isolamento, figurava como a grande mãe dos povos do Mediterrâneo e era a deusa da Lua. Essa composição de atributos e predicados de Diana, de certo modo, alicerçam as referências simbólicas do próprio jardim de Valsanzibio.

A fachada do portal do *Bagno di Diana* é plasticamente ordenada por seis pilastras com capitéis jônicos intercaladas por faixas com ornamentos, nichos com estátuas dos personagens mitológicos Endimião e Acteão, janelas retangulares ou com arco, e, sobretudo, a grande abertura central, onde se entrevê a propriedade de fora para dentro em um ângulo que enquadra o teatro aquático e

cui facciata interna è decorata con le sculture di Apollo, Giove, Ercole e Mercurio sulla parte superiore.

La scelta di Diana come dea evocata nel padiglione che costituiva la facciata pubblica della Villa Barbarigo non è casuale, ma rappresenta una sorta di "scaenae frons"<sup>7</sup> che preannuncia al visitatore il programma iconografico<sup>8</sup> che popola il magnifico giardino. Proveniente dalla mitologia romana, Diana era una giovane e vergine divinità abilissima nella caccia con l'arco e la freccia, come nessun altro, signora delle foreste e dei boschi, custode delle sorgenti e dei ruscelli, protettrice degli animali selvatici e delle donne a cui garantiva parti senza dolore, cioè la fertilità. Pur avendo fatto voto di castità, rappresentava la sovranità degli esseri, dimostrava un apprezzamento per la solitudine e l'isolamento, incarnava la grande madre dei popoli del Mediterraneo e era la dea della Luna. Questa combinazione di attributi e qualità di Diana, in un certo senso, costituisce le referenze simboliche del giardino di Valsanzibio stesso.

La facciata del portale del *Bagno di Diana* è strutturata con sei colonne ioniche intervallate da fasce con ornamenti, nicchie con statue dei personaggi mitologici Endimione e Atteone, finestre rettangolari o ad arco, e soprattutto l'ampia apertura centrale, da cui si scorge la proprietà dall'esterno all'interno, inquadrando il teatro acquatico e le composizioni scultoree dell'asse centrale del giardino. Va notato che la funzione originale, ai tempi dei Barbarigo, era quella di essere l'accesso *de facto*. Sopra l'architrave, il fregio e la cornice, c'è il timpano con due curve spezzate, su cui si innalzano due capre scolpite. In modo interessante, sopra l'architrave sono state collocate anche due sculture di cani da guardia: un cane

<sup>7</sup> *Scaenae frons* é o nome fachada-cenário que fazia fundo aos palcos dos anfiteatros da Roma Antiga. *Scaenae frons* è il termine che designa la facciata-scenografia che costituiva lo sfondo dei palcoscenici negli anfiteatri dell'antica Roma.

<sup>8</sup> PIETROGRANDE, Antonella. Il giardino di Valsanzibio e le strategie familiari e territoriali dei Barbarigo. *Arte Lombarda*. n.142(3). Milão: Vita e Pensiero, 2004. p.16.

os conjuntos escultóricos do eixo central do jardim – sem nos esquecer de que a função original, na época dos Barbarigo, era ser o acesso *de facto*. Acima da arquitrave, do friso e da cornija, há o tímpano com duas curvas quebradas, sobre as quais sobem duas corsas esculpidas. Interessantemente, acima desse entablamento, também foram colocadas duas esculturas de cães de guarda: um cachorro tem sua cabeça voltada ao sul, em direção ao Vaticano, e carrega a inscrição “In battaglia fedel, vigile in pace” [Na batalha fiel, vigilante na paz], enquanto o outro tem o rosto voltado ao norte, mais especificamente para a Alemanha e os luteranos, e porta consigo o escrito “Guarda l’inferno, no, ma il paradiso” [Não olhe para o inferno, mas para o paraíso] – uma clara defesa do catolicismo por parte dos Barbarigo.<sup>9</sup> No pináculo do pavilhão está a escultura de Diana, com uma meia-lua sobre os cabelos e uma flecha na mão.

A leitura e a compreensão dos elementos arquitetônicos e escultóricos das fachadas do portal do *Bagno di Diana* são fundamentais para entender a Villa Barbarigo e seu paisagismo, porém não se deve ignorar o interior desse pavilhão. Este serve de abrigo sombreado em meio ao jardim, onde se pode sentar solitariamente, ou ler, ou escrever, ou desenhar, ou conversar com um amigo, ou apreciar placidamente o jardim, especialmente por estar defronte ao espetáculo das águas em movimento nas fontes e viveiros adornados com esculturas que emergem das pedras talhadas com notável variedade, estando tudo isso envolto à vegetação cultivada e podada apropriadamente para a contemplação daquela natureza maquinada pelo ser humano.

Para dar continuidade à descrição do jardim de Valsanzibio, é preciso dar uma guinada e deter-se no *cardo*, o *Gran Viale*, a Grande Via. Este é o eixo do jardim cujo ponto de fuga se encontra na fachada da Villa Barbarigo. A casa dominical serviu de refúgio campestre

ha il suo volto rivolto a sud, in direzione del Vaticano, e porta l'iscrizione "In battaglia fedele, vigile in pace"; mentre l'altro cane da guardia ha il volto rivolto a nord, più specificamente verso la Germania e i luterani, e porta l'iscrizione "Guarda l'inferno, no, ma il paradiso" - una chiara difesa del cattolicesimo da parte dei Barbarigo.<sup>9</sup> Nel pinnacolo del padiglione si trova la scultura di Diana, con una mezzaluna tra i capelli e una freccia in mano.

La lettura e la comprensione degli elementi architettonici e scultorei delle facciate del *Bagno di Diana* sono fondamentali per comprendere la Villa Barbarigo e il suo progetto paesaggistico, ma non si deve trascurare l'interno di questo padiglione. Questo serve come rifugio ombreggiato all'interno del giardino, dove ci si può sedere in solitudine, o leggere, o scrivere, o disegnare, o parlare con un buon amico o semplicemente ammirare con calma il giardino, specialmente per trovarsi di fronte allo spettacolo dell'acqua in movimento nelle fontane e nei vivai decorati con sculture che emergono dalle pietre scolpite con notevole varietà, il tutto circondato da vegetazione curata e potata appositamente per la contemplazione di quella natura fatta dall'uomo.

Per continuare la descrizione del giardino di Valsanzibio, è necessario fare una svolta ed esaminare il *cardo*, il *Gran Viale*. Questo è l'asse del giardino il cui punto di fuga si trova sulla facciata della Villa Barbarigo. La residenza dominicale serviva da rifugio campestre per gli aristocratici veneziani desiderosi di allontanarsi dalle loro attività quotidiane nella città lagunare.<sup>10</sup> Bisogna ammettere fin da subito che, nonostante la sua bella ornamentazione e un notevole comfort, la Villa Barbarigo è lontana dall'essere uno delle più notevoli ville del Veneto dal punto di vista architettonico. È il suo giardino che appartiene alla categoria dei progetti paesaggistici più distinti della Penisola Italiana. Pertanto, non sarà

<sup>9</sup> OSTO, Giulio. Op.cit. p.34.

aos aristocratas venezianos desejosos pela distância de seus afazeres cotidianos na cidade lagunar.<sup>10</sup> Há de se assumir de pronto que, mesmo com a bela ornamentação e seu considerável conforto, a Villa Barbarigo está longe de ser arquitetonicamente uma das mais notáveis *ville* do Vêneto. É seu jardim que pertence ao rol dos mais distintos projetos paisagísticos da Península Itálica. Portanto, não será a análise pormenorizada dos interiores ou da fachada da nobre residência que proporcionará tantas informações úteis para a compreensão do conjunto de Valsanzibio, mas sim o vínculo estabelecido entre a residência e a natureza. A posição sutilmente elevada da edificação da Villa Barbarigo em relação à Grande Via do jardim lhe confere destaque visual na paisagem, de modo que o prestígio e a riqueza dos proprietários correspondam simbolicamente à posição de domínio da casa Barbarigo sobre aquele idílico micromundo que os envolve.<sup>11</sup>

O *Gran Viale* é sempre ladeado pela espécie vegetal *buxus sempervirens*, podada de modo a conformar paredes verdes, atualmente de elevada estatura e retilíneo corte. A largura do *cardo* varia: o trecho sul, paralelo ao labirinto, é um pouco mais estreito que a parte a norte da *Fontana della Pila*, proporcionando uma leve sensação de gradual abertura dessa aleia principal conforme nos aproximamos da residência.

O evento ornamental do *Gran Viale* anterior à escadaria de subida ao adro da Villa Barbarigo é a *Fontana delle Insidie* [Fonte das Armadilhas], também conhecida como *Fontana degli Scherzi d'Acqua* [Fonte das Brincadeiras d'Água] ou *Fontana del Putto* [Fonte do Querubim]. Armadilha é uma nomenclatura oportuna, pois, conforme atravessamos o local, jatos d'água brotam do solo repentinamente, ameaçando banhar os distraídos. A

l'analisi dettagliata degli interni o della facciata della nobile residenza a fornire tante informazioni utili per la comprensione dell'insieme di Valsanzibio, ma piuttosto il legame stabilito tra la residenza e la natura. La posizione leggermente elevata dell'edificio della Villa Barbarigo rispetto alla Grande Via del giardino le conferisce una visibilità prominente nel paesaggio, in modo che il prestigio e la ricchezza dei proprietari corrispondano simbolicamente alla posizione dominante della casa Barbarigo su quel micromundo idilliaco che li circonda.<sup>11</sup>

Il Gran Viale è costantemente fiancheggiato dalla pianta di *buxus sempervirens*, potata in modo da formare muri verdi, attualmente di notevole altezza e taglio rettilineo. La larghezza del *cardo* varia: la parte meridionale, parallela al labirinto, è leggermente più stretta rispetto a quella a nord della *Fontana della Pila*, creando una leggera sensazione di progressiva apertura di questa via principale man mano che si avvicina alla residenza.

L'elemento ornamentale lungo il *Gran Viale* prima della scalinata che conduce alla Villa Barbarigo è la *Fontana delle Insidie*, conosciuta anche come *Fonte degli Scherzi d'Acqua* o *Fontana del Putto*. Il termine "insidie" è appropriato poiché, mentre si attraversa il luogo, getti d'acqua sgorgano improvvisamente dal terreno, minacciando di bagnare chi è distratto. La scenografia acquatica apoteotica del giardino, come insieme, acquisisce nella *Fontana delle Insidie* effetti sorprendenti e ludici: l'esperienza precedentemente contemplativa per gli occhi e le orecchie coinvolge ora il tatto, cioè il corpo nel suo complesso posto in un gioioso rischio di bagnarsi. Quando si entra nell'ambito del gioco, si rafforza l'analogia tra l'ingegnoso piano idraulico del giardino della Villa Barbarigo e il tema altrettanto mitico del diluvio. Certamente, il repertorio di parabole

<sup>10</sup> GRANDIS, Claudio. La casa dominicale. In: SELMIN, Francesco (Org.). *I Colli Euganei*. Sommacampagna: Cierre Edizioni, 2010. p.207.

<sup>11</sup> VIGATO, Mauro. Ville venete e possesso fondiario nel bacino euganeo: origine ed evoluzione. In: SELMIN, Francesco (Org.). *I Colli Euganei*. Sommacampagna: Cierre Edizioni, 2010. p.253.

apoteótica cenografia aquática do jardim como um conjunto adquire, na *Fontana delle Insidie*, efeitos surpreendentes e lúdicos: a experiência antes contemplativa aos olhos e aos ouvidos passa a envolver o tato, isto é, o corpo como um todo colocado em um chistoso risco de se molhar. Quando se adentra o âmbito do jogo, fortalece-se a analogia entre o engenhoso plano hidráulico do jardim da Villa Barbarigo e a temática, igualmente mítica, do dilúvio. Decerto, o repertório de parábolas d'água de Valsanzibio diversifica-se ainda mais na *Fontana delle Insidie*. No centro desse recinto paisagístico está a fonte com a estatueta de uma criança segurando um cesto na cabeça, do qual também asperge água. O perímetro do espaço é demarcado por quatro estátuas de personagens mitológicos: (1) Polifemo, ciclope com um único olho, filho de Poseidon com a ninfa Teosa, que foi esculpido sobre a inscrição "Polifemo tra ciechi Argo rassembra" – em português, "Entre cegos, Polifemo parece Argos", o monstro de cem olhos esculpido em uma fonte vizinha –; (2) Tifeu, o gigante que ameaçou os deuses no monte Olimpo, mas acabou sendo vencido por Zeus, que naquele lugar do Vêneto está acompanhado pela frase "Né gionse al ciel Tifeo benché gigante", que se traduz por "Nem Tifeu alcançou o céu, embora gigante"; (3) Flora, a deusa que personificava a primavera na Roma Antiga e ali está representada como uma bela jovem com flores no cabelo; (4) Ope (ou Ops ou Opis), divindade arcaica romana, que aparece ali com uma coroa florida, um cetro na mão, uma criança segurando a barra de sua saia e é acompanhada com a inscrição "De la Terra Ope Dea, dei Dei la Madre.", que significa "Ope, Deusa da Terra, Mãe dos Deuses." Em suma, duas figuras masculinas atemorizantes e duas figuras femininas afetuosas.

No adro da residência está a *Fontana delle Rivelazioni* [Fonte das Revelações], reconhecida também pela denominação *Fontana dell'Estasi* [Fonte

d'acqua di Valsanzibio si diversifica ulteriormente nella *Fontana delle Insidie*. Al centro di questo spazio paesaggistico si trova una fonte con la statua di un bambino che tiene un cesto sulla testa, da cui anche spruzza acqua. Il perimetro dello spazio è delimitato da quattro statue di personaggi mitologici: (1) Polifemo, un ciclope con un solo occhio, figlio di Poseidone e della ninfa Teosa, è scolpito sopra l'iscrizione "Polifemo tra ciechi Argo rassembra", il mostro dai cento occhi scolpito in una fontana vicina; (2) Tifeo, il gigante che minacciò gli dei sull'Olimpo, ma alla fine fu sconfitto da Zeus, è accompagnato dalla frase "Né gionse al ciel Tifeo benché gigante"; (3) Flora, la dea che personificava la primavera nell'antica Roma ed è rappresentata come una giovane bella con fiori tra i capelli; (4) Opi (o Opis o Ops), una divinità arcaica romana, appare con una corona di fiori, uno scettro in mano, un bambino che tiene la sua sottoveste e l'iscrizione "De la Terra Ope Dea, dei Dei la Madre". In sintesi, due figure maschili spaventose e due figure femminili affettuose.

Di fronte alla residenza si trova la *Fontana delle Rivelazioni*, nota anche come *Fontana dell'Estasi*. Al centro si trova un'altra fontana in stile barocco. Intorno ad essa c'è un viale circolare con pavimentazione in ciottoli che consente l'accesso alla porta della Villa Barbarigo. Attorno a questa corte ci sono aiuole di bosso modellate geometricamente in un perfetto lavoro di topiaria e otto statue equidistanti, come se fossero i vertici di un ottagonone. Queste sculture, in un certo senso, completano il gioco di allusioni mitologiche e citazioni erudite del giardino di Valsanzibio.

Eccetto un anziano dall'aspetto stanco, le altre immagini scolpite raffigurano uomini graziosi e donne giovani, che simboleggiano *Genio*, *Solitudine*, *Adone*, *Abbondanza*, *Diletto*, *Allegrezza*, *Agricoltura* e *Ozio* – quest'ultimo è l'anziano più grande, calvo, barbuto ed esausto. Questi otto personaggi allegorici costituiscono una

do Êxtase]. Ao centro está mais um chafariz em estilo barroco. Ao seu redor, há o passeio circular com piso de pedriscos que permite o acesso à porta da Villa Barbarigo. Envolvendo esse pátio, encontram-se canteiros de buxos moldados geometricamente em um perfeito trabalho de topiaria e oito estátuas equidistantes, como se fossem vértices de um octógono. Tais esculturas, de certo modo, concluem o jogo de alusões mitológicas e citações eruditas do jardim de Valsanzibio. Com exceção de um ancião de aspecto cansado, as demais imagens esculpidas apresentam homens graciosos e mulheres jovens, que simbolizam *Genio, Solitudine, Adone, Abbondanza, Diletto, Allegrezza, Agricoltura* e *Ozio*, traduzidos em português como Gênio, Solidão, Adônis, Abundância, Deleite, Alegria, Agricultura e Ócio – este último é o senhor mais velho, careca, barbudo e exausto. Esses oito personagens alegóricos compõem uma espécie de síntese e confluência das características almejadas para aquele jardim.

Igualmente dignas de nota são três estruturas presentes na propriedade de Valsanzibio, mas implantadas em recantos fora da vista de quem está no *cardo* ou no *decumano*. São elas a *Isola dei Conigli* [Ilha dos Coelho], a *Grotta dell'Eremita* [Gruta do Ermitão] e o *Monumento al Tempo*.

A *Isola dei Conigli*, também reconhecida como *Garenna*, é uma tipologia de elemento de jardim cuja origem advém da Roma Antiga, quando detinha o nome de *leporarium*, e readquiriu relativa popularidade nos jardins italianos do *Trecento* e *Quattrocento*. Segundo essa tradição então milenar, a ilha seria o lugar onde coelhos poderiam viver em liberdade, apartados do resto do mundo, simulando uma miniatura de paraíso perdido.<sup>12</sup> Em Valsanzibio, a Ilha dos Coelho foi artificialmente construída com perímetro elíptico conformado por uma

sorta di sintesi e convergenza delle caratteristiche desiderate per quel giardino.

Anche tre strutture presenti nella proprietà di Valsanzibio, ma posizionate in angoli al di fuori della vista di chi si trova nel *cardo* o nel *decumano*, sono altrettanto degne di nota. Queste sono l'*Isola dei Conigli*, la *Grotta dell'Eremita* e il *Monumento al Tempo*.

L'*Isola dei Conigli*, nota anche come *Garenna*, è un elemento tipico del giardino il cui origine risale all'antica Roma, quando era chiamato *leporarium*, e ha riacquistato una certa popolarità nei giardini italiani del *Trecento* e del *Quattrocento*. Secondo questa tradizione millenaria, l'isola era il luogo in cui i conigli potevano vivere liberamente, separati dal resto del mondo, simulando una miniatura del paradiso perduto.<sup>12</sup> A Valsanzibio, l'*Isola dei Conigli* è stata costruita artificialmente con una muraglia ellittica punteggiata da piccoli ornamenti. È circondata da un canale d'acqua che segue la forma ellittica e funge da fossato, presumibilmente per impedire la fuga di questi mammiferi. Nel centro di questa *Isola dei Conigli* c'è un piccolo padiglione ottagonale in pietra, in cui i conigli possono rifugiarsi dal sole e dagli sguardi curiosi degli esseri umani. Sopra questa struttura rustica in pietra c'è una cupola di rete metallica per uccelli, in altre parole, una gabbia con forma di tetto.

La *Grotta dell'Eremita*, anche chiamata *Romitorio*, è una struttura che emula una piccola grotta naturale, sebbene sia completamente artificiale. Anche se la pratica di costruire grotte era comune nel paesaggio barocco, la disposizione di grandi pietre che sembrano un portico d'ingresso alla *Grotta dell'Eremita* la avvicina di più ai giardini all'inglese del XVIII secolo che alla tradizione italiana propriamente detta. Questo *Romitorio* di Valsanzibio è stato realizzato successivamente al piano originale del giardino nella seconda metà

<sup>12</sup> FONTANA, Loris. *Valsanzibio*. Cittadella: Bertonecello, 1990. pp.102,103,141,254,255,338,339.

mureta pontuada por pequenos ornamentos. Está circundada por um canal d'água que segue a forma de elipse e opera como um fosso, que supostamente impede a fuga desses mamíferos. No centro dessa *Isola dei Conigli*, há um pequeno pavilhão octogonal de pedra, no qual os coelhos refugiam-se do sol e dos olhares curiosos de humanos. Acima dessa rústica estrutura pétreo, há uma cúpula de rede para pássaros – em outros termos, uma gaiola com formato de telhado.

A *Grotta dell'Eremita*, também chamada de *Romitorio* [Eremitério], é uma estrutura que emula uma pequena caverna natural, embora seja totalmente artificial. Apesar de que a prática de edificar grutas tenha sido recorrente no paisagismo barroco, a disposição de grandes pedras aparentando um pórtico de entrada para a Gruta do Ermitão mais a aproxima do jardim à inglesa do século 18 que da tradição italiana propriamente dita. Esse Eremitério de Valsanzibio foi feito posteriormente ao plano original do jardim na segunda metade do Seicento e, de fato, é um tanto estranho se comparado às outras partes do jardim. No rol de significados atribuídos à gruta, frequentemente ela é apresentada como alegoria da vida de São Gregório Barbarigo, o mais célebre dos moradores que ali residiu, assim representando um lugar de reza e meditação.

O *Monumento al Tempo* é a maior das estátuas do jardim de Valsanzibio. Apresenta Cronos, deus do tempo e rei dos titãs na mitologia grega. É um velho grandioso e forte, encurvado e ajoelhado, embora seu rosto com longa barba carregue um semblante altivo, pois a divindade olha em direção ao pôr do sol. Cronos é um ídolo alado e carrega nas costas um grande monólito, mais especificamente, um dodecaedro – o poliedro de doze faces que correspondem a cada mês do ano. As mãos do deus do tempo estão apoiadas em uma ampulheta. Enquanto as asas indicam a velocidade em que o tempo voa, a ampulheta o mede, manifestando

del Seicento ed è effettivamente un po' strano se confrontato con le altre parti del giardino. Nell'elenco dei significati attribuiti alla grotta, spesso viene presentata come allegoria della vita di San Gregorio Barbarigo, il più celebre degli abitanti che vi dimorò, rappresentando così un luogo di preghiera e meditazione.

Il *Monumento al Tempo* è la statua più grande del giardino di Valsanzibio. Rappresenta Cronos, dio del tempo e re dei Titani nella mitologia greca. È un vecchio maestoso e forte, incurvato e inginocchiato, anche se il suo volto con una lunga barba ha un'espressione orgogliosa, poiché la divinità guarda verso il tramonto. Cronos è una figura alata e porta sulla schiena un grande monolito, più precisamente un dodecaedro - il poliedro a dodici facce che corrispondono a ciascun mese dell'anno. Le mani del dio del tempo sono appoggiate su una clessidra. Mentre le ali indicano la velocità con cui il tempo vola, la clessidra lo misura, esprimendo moderazione, prudenza e controllo.<sup>13</sup> Posizionata in una zona introversa a causa dell'accesso in parte nascosto dalla vegetazione densa che la circonda, la scultura di Cronos è posta su un piedistallo su cui si legge “Volan co'l Tempo l'Hore, e fuggon gl'Anni”.

Il labirinto si trova quindi in mezzo a un giardino ricco di allusioni metaforiche e allegoriche.<sup>14</sup> Insieme alle decine di figure mitologiche che popolano il parco, il dedalo deve essere compreso come parte di un programma di riferimenti simbolici. In generale, i labirinti portano significati e ragioni propri del contesto dell'epoca, come discusso nei capitoli precedenti. Tuttavia, sarebbe un errore condurre un'analisi del labirinto verde di Valsanzibio completamente separata dalle particolarità di quella natura artificialmente plasmata con straordinaria cura. I meandri di bosso e il giardino della Villa Barbarigo sono il risultato di una stessa miscela di origini, motivazioni e giustificazioni, che



*Fontana della Pila*, tendo por trás as estátuas de Mercúrio, à esquerda, e da Fecundidade, à direita. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.

*Fontana della Pila*, in fondo le statue di Mercurio, a sinistra, e della Fertilità, a destra, sullo sfondo.



Conjunto escultórico da *Peschiera dei Venti*, tendo as estátuas de Éolo ao centro, Deiopea a seu lado, Bóreas à esquerda e Zéfiro à direita. Foto de Isabela Discacciati.

Gruppo scultoreo della *Peschiera dei Venti*, con le statue di Eolo al centro, Deiopea accanto, Borea a sinistra e Zefiro a destra.



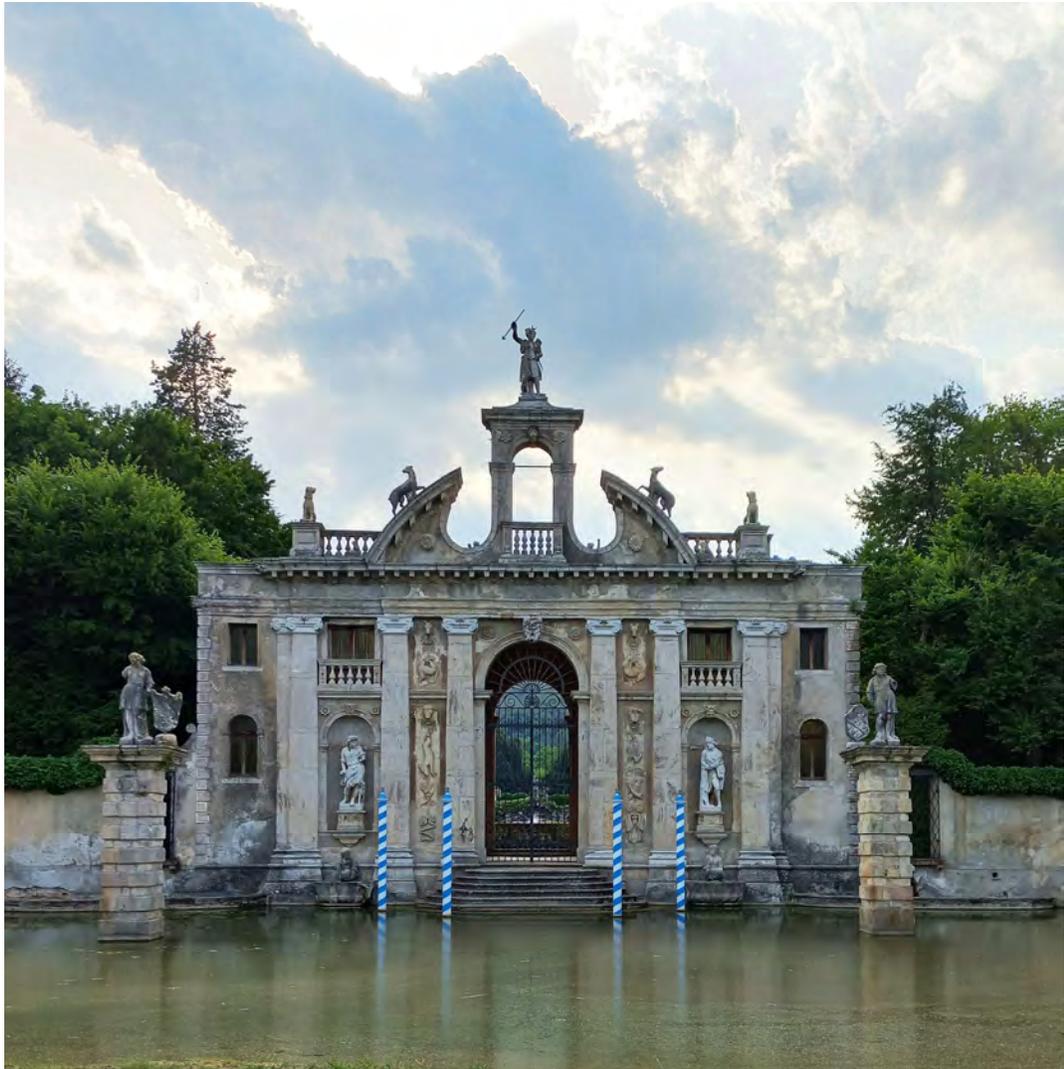
*Fontana dell'Iride, em primeiro plano, com dois dos quatro querubins de pedra sentados no parapeito circular. Ao fundo se vê a Peschiera dei Venti. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.*

*Fontana dell'Iride, in primo piano, con due dei quattro putti di pietra seduti sul parapetto circolare. Sullo sfondo si vede la Peschiera dei Venti.*



Fachada posterior do portal do *Bagno di Diana* visto internamente, tendo a *Peschiera dei Fiumi* em primeiro plano. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.

Facciata posteriore del portale del *Bagno di Diana* vista dall'interno, con la *Peschiera dei Fiumi* in primo piano.



Fachada principal do portal do *Bagno di Diana* contemplada a partir da estrada. Originalmente marcava a chegada à Villa Barbarigo de barcos vindos dos canais e rios da *terraferma* da Sereníssima República de Veneza. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.

Facciata principale del portale del *Bagno di Diana* vista dalla strada. Originariamente segnava l'arrivo alla Villa Barbarigo in barca, proveniente dai canali e fiumi della *terraferma* della Serenissima Repubblica di Venezia.



Vista central (tendo a Villa Barbarigo ao fundo) e vista lateral do conjunto de fontes e esculturas que constituem a *Fontana delle Insidie*. Fotos de Francesco Perrotta-Bosch.

Vista centrale (con la Villa Barbarigo sullo sfondo) e vista laterale del gruppo di fontane e sculture che compongono la *Fontana delle Insidie*.



*Fontana delle Insidie* vista no sentido oposto, tendo o *cardo* ao fundo. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.

*Fontana delle Insidie* vista in direzione opposta, con il *cardo* sullo sfondo.



*Fontana delle Rivelazioni* vista a partir da porta de entrada da Villa Barbarigo. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.

*Fontana delle Rivelazioni* vista dall'ingresso della Villa Barbarigo.



*Isola dei Conigli.*  
Fotos de Francesco Perrotta-Bosch.



*Scalinata del Sonetto* frente ao adro da Villa Barbarigo. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.

*Scalinata del Sonetto* di fronte alla Villa Barbarigo.



Entrada do labirinto do jardim da Villa Barbarigo. Foto de Francesco Perrotta-Bosch.

Ingresso al labirinto nel giardino della Villa Barbarigo.

moderação, prudência, controle.<sup>13</sup> Posicionada em uma área introversa devido ao acesso um tanto encoberto pela vegetação densa que a envolve, a escultura de Cronos está sobre um pedestal no qual se lê “Volan co’l Tempo l’Hore, e fuggon gl’Anni” [As horas voam com o tempo, e os anos fogem].

O labirinto, portanto, está em meio a um jardim carregado de alusões metafóricas e alegóricas.<sup>14</sup> Junto às dezenas de figuras mitológicas que povoam o parque, o dédalo deve ser compreendido como parte de um programa de referências simbólicas. De modo geral, labirintos portam significados e razões próprios da conjuntura de época – o que foi abordado nos capítulos anteriores. Entretanto, seria um erro tecer uma análise do labirinto verde de Valsanzibio completamente dissociada das particularidades daquela natureza artificialmente manejada com raro esmero. Os meandros de buxos e o jardim da Villa Barbarigo são produtos de uma mesma mescla de origens, motivações e justificativas, que podem ser parcialmente rastreadas em fontes documentais – e estas serão as matérias-primas principais da genealogia construída para os dois próximos capítulos desta tese, embora seja preciso assumir, de pronto, a inevitabilidade de algumas lacunas factuais e a permanência de certos mistérios insondáveis devido às idiosincrasias dos notórios proprietários, dos prováveis artífices e dos jardineiros anônimos.

O elemento para o qual convergem os propósitos da criação daquele microcosmo ajardinado e no qual se inscreve um sumário de suas míticas significações é a escada de acesso ao adro da Villa Barbarigo. Nos sete espelhos dos degraus da dita *Scalinata del Sonetto* [Escadaria do Soneto], gravaram-se na pedra os seguintes quatorze versos:

<sup>13</sup> OSTO, Giulio. Op.cit. p.75.

<sup>14</sup> PUPPI, Lionello. The Giardino Barbarigo at Valsanzibio. *Journal of Garden History: an*



*Monumento al Tempo.*  
Foto de Isabela Discacciati.

possono essere parzialmente rintracciate nelle fonti documentali. Questi saranno i principali materiali di base per la genealogia costruita nei prossimi due capitoli di questa tesi, anche se è necessario riconoscere fin da subito l'inevitabilità di alcune lacune fattuali e la persistenza di alcuni misteri irrisolti dovuti alle idiosincrasie dei noti proprietari, dei probabili artigiani e dei giardinieri anonimi.

L'elemento in cui convergono gli scopi della creazione di quel microcosmo e si iscrive un riassunto delle sue significazioni mitiche è la scala d'accesso al piazzale della Villa Barbarigo. Nei sette gradini della cosiddetta *Scalinata del Sonetto*, sono incisi nella pietra i seguenti quattordici versi:

*international quarterly*. Volume 3. Numero 4. Londres: Taylor & Francis, out-dez 1983. p.296.

CURIOSO VIAJANTE QUE A ESTA PARTE  
 CHEGA E CRÊ MIRAR PRAZERES RAROS  
 QUANTO DE BELO, QUANTO DE BOM AQUI SE MOSTRA  
 TUDO SE DEVE À NATUREZA E NADA À ARTE  
 AQUI O SOL BRILHA COMPARTILHANDO SEUS RAIOS  
 AQUI, MAIS BELA, VÊNUS SAI DO MAR  
 A LUA AQUI TEM SEU SEMBLANTE MAIS CLARO  
 AQUI NÃO CHEGA A PERTURBAR O FUROR DE MARTE  
 SATURNO AQUI NÃO DEVORA SUAS PARTES  
 AQUI JÚPITER É JOVEM E TEM ROSTO SERENO  
 AQUI MERCÚRIO PERDE CADA ENGANO SEU  
 AQUI NÃO HÁ LUGAR PARA CHORO, É SEDE DO RISO  
 DO TRIBUNAL O RAIÃO NÃO SE OUVI  
 AQUI É O INFERNO E AQUI É O PARAÍSO<sup>15</sup>

Os versos que recebem o “curioso viajante” na chegada à Villa Barbarigo oferecem muitas mensagens. O soneto não se limita a uma interpretação unívoca e fechada. Sem juízo de valor com relação à qualidade literária do poema, encontram-se nele distintas chaves de leitura que podem ser percebidas de diferentes modos por cada pessoa que lá passa.

Por mais incoerente que possa parecer, em um jardim engendrado com um tecnicamente sofisticadíssimo projeto hidráulico, somado a esculturas entalhadas por mãos visivelmente hábeis e uma diversidade botânica ímpar para a área continental da então Sereníssima República de Veneza, o terceiro e o quarto versos do poema asseguram que aquilo “de belo” e “de bom” do lugar provém “da natureza e nada da arte”. Como princípio, o discurso perpetuado nos degraus da escada parece ignorar que aquele microcosmo é obviamente produto da criação humana, muito distinto de algo indômito, selvagem, intocado e plenamente natural. A aparente contradição pode ser apenas poesia dissimulada e vazia. Mas talvez seja um credo dos proprietários que enxergavam um caráter divino nos fenômenos naturais presenciados naquele jardim de Valsanzibio. E não se deve descartar a possibilidade de os Barbarigo terem compreendido que ali realizaram uma “natureza natural”, o que, subsequentemente, demonstra a

CVRIOSO VIATOR CHE IN QVESTA PARTE  
 GIVNGI E CREDI MIRAR VAGHEZZE RARE  
 QVANTO DI BEL QVANTO DI BVON QVI APPARE  
 TVTTO DEESI A NATVRA E NVLLA AD ARTE  
 QVI IL SOL SPLENDENTI I RAGGI SVOI COMPARTE  
 VENERE QVI PIÙ BELLA ESCE DAL MARE  
 SVE SEMBIANZE LA LVNA HA QVI PIÙ CHIARE  
 QVI NON GIVNGE A TVRBAR FVROR DI MARTE  
 SATVRNO QVIVI I PARTI SVOI NON RODE  
 QVI GIOVE GIOVA ET HA SERENO IL VISO  
 QVIVI PERDE MERCVRIO OGNI SVA FRODE  
 QVI NON HA LOCO IL PIANTO, HA SEDE IL RISO  
 DELLA CORTE IL FVLMINE NON S’ODE  
 IVI È L’INFERNO E QVIVI IL PARADISO<sup>15</sup>

I versi che accolgono il “curioso viaggiatore” all’arrivo alla Villa Barbarigo offrono molteplici messaggi. Il soneto non si limita a un’interpretazione univoca e chiusa. Senza giudicare la qualità letteraria del poema, in esso si trovano diverse chiavi di lettura che possono essere interpretate in modi diversi da ciascuna persona che lo attraversa.

Per quanto possa sembrare incoerente in un giardino creato con un progetto idraulico tecnicamente sofisticato, abbinato a sculture intagliate da mani evidentemente abili e a una straordinaria diversità botanica per l’area continentale della allora Serenissima Repubblica di Venezia, il terzo e il quarto verso del poema affermano che ciò che è “bello” e “buono” del luogo proviene “dalla natura e non dall’arte”. Come principio, il discorso inciso sui gradini della scala sembra ignorare che quel microcosmo è ovviamente il prodotto dell’ingegno umano, molto diverso da qualcosa di indomito, selvaggio, intatto e completamente naturale. La presunta contraddizione potrebbe essere semplicemente una poesia dissimulata e vuota. Tuttavia, potrebbe anche essere una fede dei proprietari che vedevano un carattere divino nei fenomeni naturali presenti in quel giardino di Valsanzibio. E non va esclusa la possibilità che i Barbarigo abbiano compreso di aver creato una “natura naturale” lì, il che

<sup>15</sup> SALOMONIO, Jacopo. *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*. Pádua (Patavii): Matteo

Cadorino, 1696. p.179. VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. p.150. OSTO, Giulio. Op.cit. p.86.

ambição deles ao equiparar seu poder e sua fortuna às divindades.

Divindades, aliás, que se revezam nos versos seguintes para caracterizar o jardim da Villa Barbarigo. É evocada a deusa romana Vênus para que compartilhe com o local seus atributos de beleza e amor. O citado Sol não é a estrela central do Sistema Solar e a mencionada Lua não é o satélite natural do planeta Terra, mas *Sol Invictus*, deus maior do Império Romano, e sua entidade divina e complementar *Luna*, adorada pelos romanos como a promotora de brilhante luz em meio à escuridão. A fúria de Marte, o deus da guerra, está distante das colinas Eugêneas, o que conferiria ao lugar predicados como a serenidade, a paz e a calma. Saturno, o deus que devorou seu próprio filho, ali não exerce influência, denotando harmonia entre os entes da família Barbarigo. Em Valsanzibio, Júpiter, rei dos deuses, é terno. E Mercúrio ali não é mercurial.

Quando se diz que na Villa Barbarigo “não há lugar para choro”, pois “é sede do riso”, reafirma-se a dimensão festiva, recreativa e lúdica daquela residência. É um endereço próprio ao deleite individual e coletivo – isto é, daqueles poucos convivas convidados pelos afortunados proprietários. Esses ali também estão distantes “do tribunal”, isto é, preservados dos ruídos e dos rumores das sedes políticas da Sereníssima na Praça São Marcos.

Na síntese última, o jardim da Villa Barbarigo em Valsanzibio seria “o inferno” e “o paraíso”: um microuniverso holístico e introverso, autônomo e privilegiado, no qual afluem o bem e o mal, o mais belo e o mais temível, simultaneamente oásis e rebuliço, onde – e esta é a particularidade que me interessa investigar suas razões – se desejou implantar um labirinto que se conserva bravamente por séculos até os dias atuais.

dimostra la loro ambizione nel paragonare il loro potere e la loro fortuna alle divinità.

Divinità, tra l'altro, che si alternano nei versi successivi per caratterizzare il giardino della Villa Barbarigo. Viene evocata la dea romana Venere affinché condivida con il luogo i suoi attributi di bellezza e amore. Il menzionato Sole non è la stella centrale del Sistema Solare e la citata Luna non è il satellite naturale del pianeta Terra, ma il *Sole Invictus*, la principale divinità dell'Impero Romano, e la sua entità divina complementare, Luna, adorata dai romani come la promotrice di una luce brillante in mezzo all'oscurità. La furia di Marte, il dio della guerra, è lontana dalle colline Euganee, il che conferisce al luogo qualità come la serenità, la pace e la tranquillità. Saturno, il dio che ha divorato il proprio figlio, non esercita influenza, denotando armonia tra i membri della famiglia Barbarigo. A Valsanzibio, Giove, il re degli dei, è amorevole. E Mercurio lì non è mercuriale.

Quando si afferma che nella Villa Barbarigo “non c'è spazio per il pianto” perché “è sede di risate”, si riafferma la dimensione festosa, ricreativa e ludica di quella residenza. È un luogo dedicato al piacere individuale e collettivo, cioè di quei pochi ospiti fortunati invitati dai benestanti proprietari. Tutti costoro sono anche lontani “dal tribunale”, cioè preservati dai rumori e dalle voci delle sedi politiche della Serenissima in Piazza San Marco.

Nella sintesi finale, il giardino della Villa Barbarigo a Valsanzibio sarebbe “l'inferno” e “il paradiso”: un microcosmo olistico ed introverso, autonomo e privilegiato, in cui confluiscono il bene e il male, il più bello e il più temibile, contemporaneamente un'oasi e un trambusto, dove - e questa è la particolarità che mi interessa esplorare - si è desiderato impiantare un labirinto che si conserva vigorosamente nei secoli fino ai giorni nostri.

O jardim do santo: a genealogia da ausência  
do labirinto da Villa Barbarigo até 1702  
Il giardino del santo: la genealogia dell'assenza  
del labirinto della Villa Barbarigo fino al 1702

Somente quatro e meio quilômetros de distância separam a Villa Barbarigo do endereço que marca a gênese da cultura das *ville* no Vêneto. Com idade avançada, Francesco Petrarca (1304-1374) fixou sua residência em Arquà, um pequeno burgo nas colinas Eugêneas. No ano de 1369, o grande poeta passou a habitar uma recôndita casa construída em um terreno cedido pelo seu mecenas, Francesco I da Carrara (1325-1393), *signore* de Pádua.<sup>1</sup> O precursor do humanismo estava com 65 anos e almejava um lugarejo belo e sereno para se recolher em meio à natureza, distanciando-se das relações mundanas e limitando-se à companhia de poucos e bons amigos, concentrando-se em suas leituras e dedicando-se à escrita. Era um ideal de vida do erudito em isolamento que o próprio Petrarca formulara no tratado *De vita Solitaria* [A Vida Solitária], escrito em 1346 e ampliado em 1353 e 1366. Igualmente cara ao poeta era a ideia sintetizada na palavra latina *otium*, oriunda do ócio que os antigos romanos estabeleceram para as pausas das atividades no *negotium*. No entanto, há um ligeiro deslocamento de significado: o *otium petrarchesco* não é o repouso absoluto, mas a intensidade da atividade mental propiciada pela calma do refúgio particular, isolado e solitário. Não à toa, Petrarca também escreveu *De otio religioso*, entre 1347 e 1357, em que enaltece o recolhimento próprio à concepção da vida monástica. Esse conjunto de conceitos concebidos ao

Solo quattro chilometri e mezzo separano la Villa Barbarigo dall'indirizzo che segna la nascita della cultura delle ville nel Veneto. In tarda età, Francesco Petrarca (1304-1374) stabilì la sua residenza ad Arquà, un piccolo borgo sulle colline Euganee. Nel 1369, il grande poeta si trasferì in una casa appartata costruita su un terreno donato dal suo mecenate, Francesco I da Carrara (1325-1393), signore di Padova.<sup>1</sup> Il precursore dell'umanesimo aveva 65 anni e desiderava un bello e tranquillo villaggio in mezzo alla natura, lontano dalle relazioni mondane e limitandosi alla compagnia di pochi e buoni amici, concentrandosi sulle sue letture e dedicandosi alla scrittura. Era un ideale di vita per l'erudito in isolamento che lo stesso Petrarca aveva formulato nel trattato "De vita Solitaria", scritto nel 1346 e ampliato nel 1353 e 1366. Altrettanto importante per il poeta era l'idea sintetizzata nella parola latina *otium*, derivante dall'ozio che gli antichi Romani stabilirono per le pause dalle attività nel *negotium*. Tuttavia, c'è un cambiamento di significato: l'*otium* petrarchesco non è il riposo assoluto, ma l'intensità dell'attività mentale favorita dalla tranquillità del rifugio privato, isolato e solitario. Non a caso, Petrarca scrisse anche "De otio religioso" tra il 1347 e il 1357, in cui elogia la ritirata alla vita monastica. Questo insieme di concetti sviluppatosi nel corso della sua vita si rifletteva nella residenza di Arquà, come si può leggere nella seguente

<sup>1</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Villa Barbarigo a Valsanzibio. In: RALLO et alii (Org.). *Paesaggi di Villa:*

*architettura e giardini nel Veneto*. Venezia: Marsilio, 2015. p.141.

longo da vida convergiram na residência de Arquà, como se lê na seguinte passagem pertencente a uma carta de Petrarca:

Aqui, entre as colinas Eugêneas, distantes não mais de dez milhas de Pádua, construí uma pequena, mas graciosa casinha, cercada por oliveiras e uma vinha, que dão o suficiente para uma família pequena e modesta. E aqui, embora doente no corpo, vivo com a alma plenamente tranquila, longe dos tumultos, dos ruídos, das preocupações, lendo sempre, escrevendo e a Deus rendo louvores e graças<sup>2</sup>

O descrito jardim com árvores frutíferas foi o retiro ideal para o humanista nos profícuos últimos cinco anos de vida. O ameno sítio proporcionou ao poeta a tranquilidade para refletir e inaugurar as relações intelectuais entre o passado da Antiguidade e seu tempo presente, o que o tornou um dos principais responsáveis por transformar sua época no ocaso do Medievo.

A professora Antonella Pietrogrande aponta a importância da idílica morada na frase: "Petrarca, retirando-se para desfrutar em solidão a casa, o jardim de Arquà e a paisagem eugênea, inicia aquela civilização da *villa* que se difunde no Vêneto desde o início do *Quattrocento*, após a conquista veneziana do continente."<sup>3</sup> Este argumento que posiciona o refúgio de Petrarca como origem conceitual e mais antigo exemplo de *villa* vêneta é compartilhado pela historiadora Margherita Azzi Visentini, quando ela escreve que a residência de Arquà foi "uma referência constante nos séculos seguintes para a ideologia das *ville* venezianas e daquelas das colinas Eugêneas em particular."<sup>4</sup>

citação tratta da una lettera di Petrarca:

Qui, fra i Colli Euganei, lontano non più di dieci miglia da Padova, mi fabbricai una piccola, ma graziosa casetta, circondata da un oliveto e da una vigna, che danno quanto basta ad una non numerosa e modesta famiglia. E qui sebbene infermo nel corpo, io vivo nell'animo pienamente tranquillo, lungi dai tumulti, dai rumori, dalle cure, leggendo sempre e scrivendo e a Dio rendendo lode e grazie<sup>2</sup>

Il descritto giardino con alberi da frutto fu la location ideale per il ritiro del grande umanista nei suoi produttivi ultimi cinque anni di vita. Questo incantevole luogo gli fornì la tranquillità per riflettere e stabilire legami intellettuali tra il passato dell'Antichità e il suo presente, contribuendo così in modo significativo a trasformare la sua epoca nel tramonto del Medioevo.

La professoressa Antonella Pietrogrande sottolinea l'importanza della dimora idilliaca nella seguente frase: "Petrarca, ritirandosi a godere in solitudine la casa, il giardino di Arquà e il paesaggio euganeo, dà avvio a quella civiltà di villa che si diffonde nel Veneto dall'inizio del Quattrocento, a seguito della conquista veneziana della terraferma."<sup>3</sup> Questo argomento che colloca il rifugio di Petrarca come origine concettuale e come il più antico esempio di villa veneta è condiviso dalla storica Margherita Azzi Visentini, quando scrive che la residenza di Arquà è stata "una referencia costante nei secoli a venire per l'ideologia delle ville venete, e di quelle degli Euganei in particolare".<sup>4</sup>

È anteriore a Petrarca il registro più antico del toponimo "Valsanzibio" e dell'occupazione umana delle vicinanze della Villa Barbarigo: il documento,

<sup>2</sup> PETRARCA, Francesco. Lettere Senili, XV, 5. Apud. PIETROGRANDE, Antonella. Giardini euganei. In: SELMIN, Francesco (Org.). *I Colli Euganei*. Sommacampagna: Cierre Edizioni, 2010. p.258. [Tradução livre do autor]

<sup>3</sup> PIETROGRANDE, Antonella. Giardini euganei. In: SELMIN, Francesco (Org.). *I Colli Euganei*. Sommacampagna: Cierre Edizioni, 2010. p.258.

<sup>4</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. p.141.

É anterior a Petrarca o mais antigo registro do topônimo “Valsanzibio” e da ocupação humana das cercanias da Villa Barbarigo: o documento, datado em 13 de fevereiro de 1155, indica a permuta de terrenos entre um clérigo de Maltraverso de nome Uberto e o monastério de Praglia, no qual se lê a arcaica designação “valle sancti Eusebi” na frase “Et insuper dedit ei libellum unum in valle sancti Eusebi. Qui est rectus et laboratus per vendrosium, liberum hominem.”<sup>5</sup> Variações da nomenclatura reaparecem em outros raros documentos dos séculos 12 e 13 a respeito da capela do povoado. Em uma certidão de 26 de fevereiro de 1192 assinada pelo “presbiter Valentinus de Sancto Eusebio”, encontramos a transferência de algumas terras para “parabolam dommi Joseph abbatis Pratalee”, que indicava existir uma igreja paroquial dedicada a Santo Eusébio dentro da propriedade dos frades de Praglia.<sup>6</sup> Passados mais de cem anos, uma decima papal de 1297 refere-se à “chiesa Sancti Laurentii de Valle S. Ensebii”, isto é, à igreja de São Lourenço no Vale de Santo Eusébio.<sup>7</sup> Não há registros documentais que demonstrem os motivos para a mudança do santo a quem se dedica a capela, mas fato é que até hoje ela encontra-se dedicada a São Lourenço. Somente em 1696, na página 178 do livro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, escrito por Jacopo Salomonio, declara-se em um impresso que o nome Valsanzibio é oriundo de uma contração de “Val di S. Eusebio”.<sup>8</sup>

O primeiro documento que comprova a existência de um jardim e uma aristocrática residência em Valsanzibio é o ato de transferência da posse de 1,16 km<sup>2</sup> de terras na parte inferior das colinas Eugêneas em 2 de setembro de 1440.<sup>9</sup> Nesse velho ofício lê-se que os “terreni case et beni della Villa de Sto Eusibio” [terrenos, casas e bens da Vila de Santo Eusébio] antes pertenciam

datato 13 febbraio 1155, indica lo scambio di terreni tra un chierico di Maltraverso di nome Uberto e il monastero di Praglia, in cui si legge l'antica denominazione "valle sancti Eusebi" nella frase "Et insuper dedit ei libellum unum in valle sancti Eusebi. Qui est rectus et laboratus per vendrosium, liberum hominem."<sup>5</sup> Variazioni del toponimo ricompaiono in altri rari documenti dei secoli XII e XIII riguardanti la cappella del villaggio. In un atto del 26 febbraio 1192 firmato dal "presbiter Valentinus de Sancto Eusebio", troviamo il trasferimento di alcune terre per "parabolam dommi Joseph abbatis Pratalee", il che indicava l'esistenza di una chiesa parrocchiale dedicata a Santo Eusebio all'interno della proprietà dei frati di Praglia.<sup>6</sup> Più di cento anni dopo, un decreto papale del 1297 fa riferimento alla "chiesa Sancti Laurentii de Valle S. Ensebii", ossia la chiesa di San Lorenzo nella Valle di Santo Eusebio.<sup>7</sup> Non ci sono documenti che spieghino le ragioni del cambio del santo a cui è dedicata la cappella, ma il fatto è che fino ad oggi è dedicata a San Lorenzo. Solo nel 1696, nella pagina 178 del libro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, scritto da Jacopo Salomonio, si afferma che il nome Valsanzibio deriva da una contrazione di "Val di S. Eusebio".<sup>8</sup>

La prima evidenza documentaria che attesta l'esistenza di un giardino e di una residenza aristocratica a Valsanzibio è l'atto di trasferimento della proprietà di 1,16 km<sup>2</sup> di terreno nella parte inferiore delle colline Euganee avvenuto il 2 settembre 1440.<sup>9</sup> In questo antico atto si legge che i "terreni, case e beni della Villa de Sto Eusibio" appartenevano precedentemente a "Giacomo Scrovigno".<sup>10</sup> I Scrovegni erano l'illustre famiglia padovana, principalmente nota per aver dato il nome alla cappella splendidamente affrescata da Giotto, sebbene la decadenza del loro potere

<sup>5</sup> FONTANA, Loris. *Valsanzibio*. Cittadella: Bertocello, 1990. p.6.

<sup>6</sup> Ibidem. p.19.

<sup>7</sup> Ibidem. pp.19,54.

<sup>8</sup> SALOMONIO, Jacopo. *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*. Pádua: Matteo Cadorino, 1696. p.178.

<sup>9</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. pp.21-23,320-322.

AGRI PATAVINI  
INSCRIPTIONES  
SACRÆ, ET PROPHANÆ

F. JACOBI SALOMONII

*Ordinis Prædicatorum à Colonia Cretenfi, adoptione Patavini,  
cura, impendio, & sedulitate collectæ.*

Quibus accedunt vulgatæ Anno 1654 à

JACOBO PHILIPPO TOMASINO

EPISCOPO ÆMONIENSI

Astericis signatæ \*

E T

*Præter Antiquorum Monumenta, quæ apud Scardeonium, & Equitem Serto-  
rium Urlatum leguntur, plura alia recentè inventa recensentur. Additis  
Historicis, ac Topographicis Adnotationibus, Italico Idiomate in In-  
colarum gratiam, quibus Antiquitatum Patavinarum multa  
obscuritate suffusa illustrantur.*

*Ad Illustrissimum, atque Excellentissimum D. D.*

LAURENTIUM SUPER ANTIUM  
EQUITEM, & SENATOREM AMPLISSIMUM.



PATAVII. M.DC.XCVI.

Ex Typographia Seminarii.

Editionem procurante Aloysio Pavino Bibliopola Veneto apud S. Jalianum.

SUPERIORUM PERMISSU.  
ET PRIVILEGIO.

*Obsequium* *Aut horis.*

Folha de rosto do livro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanæ*, escrito por Jacopo Salomonio, em 1696. Exemplar conservado na Biblioteca Marciana em Veneza.

Il frontespizio del libro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanæ*, scritto da Jacopo Salomonio nel 1696. Esemplare conservato presso la Biblioteca Marciana a Venezia.

*In Oratorio, ubi olim templum S. Jo. noviter erecto. Super Ostium. Templ. hoc à Monach. S. Bened. antiquitus extruct. ac belli turbine diruptum Azzo IX. Marchio Estensis an. Domini MCCXXIII. redintegravit. Hinc temporum injuria delapsum in rudera ad Dei Gloriam, B. S. V. Mariae, S. Jo. Bapt. ac B. Beatricis honorem. Franc. Rubertus instauravit Anno Domini. MDCLVII.*

*Ultra templi medium. Sepult. cum stemmate Domini Ruberti hujus loci possessoris sine titulo.*

*VAL. di S. EUSEBIO Corrottam. S. ZIBIO.*

Per ordine dello Scaligero incenerito del 1312 dalli Tedeschi del 1320. depredato. Vedi *Lozco, Faeo, Arquà.*

*In Parochiali Ecclesia S. LAURENTII.*

1 Sacram Edem Labantem, angustam, humilem firmavit, auxit, ornavit Illustris. & Excellentiss. Dominus ANTONIUS BARBADICUS, Templi, Pagi, Pauperum Pater. Populus cunctis suffragiis uno consensu in meliorem Gentis Parentem, in majorem Ecclesiae Patronum posuit: Anno à Virg. Partu. MDC LXXXVII.

2 E solerti Regimine: Angeli Gaspareni Parochi Vigilantis. XXVIII. Ab instauratione Templi celeri Parochialium sedulitate absoluta Primo.

*In templi medio.*

3 Sepult. illorum de Contarenis cum stemmate sine titulo.

*Ad pedes Arae S. Rosarii.*

4 Sepultura Confratrum, & conforor. absq; inscriptione.

5 Altera Sepultura pro Confratrib. S. S. Sacramenti.

*In Aedibus Antonii Barbado Senat. Venet. Fratris Eminentiss.*

*S. R. E. Card. Gregorii Barb. Episc. Pat. in Lapide, hac ex libro*

*de sphaera Alexand. Piccolom. in Praefatione nuncupat. pag. 3.*

Posto dunque questo da parte per più commodità del nuovo mio proponimento, me ne venni in una Villa poco più di X. miglia da Padova lontana, detta Valsanzibio luogo molto ameno, e dilettevole non tanto per la dolcezza dell'aere, che vi è perfettissimo, quanto ancor per ogn'altra dote della natura, che si fuol nella Villa desiderare, come sono acq. ue limpidissime, frutti pregiati, e d'ogni vaghezza ripieni, dove diverse commodità tutto il giorno haver si possono di trattar inganni, e congiure contra i Pesci, e gl' Augelli.

Da

Página 178 do livro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, escrito por Jacopo Salomonio, de 1696, na qual se lê, no terceiro nicho de textos, que Valsanzibio é uma contração de "Val di S. Eusebio"; no quarto nicho, a inscrição da placa da fachada da capela de São Lourenço em Valsanzibio, que faz menção a Antonio Barbarigo (Antonius Barbadicus), e uma transcrição do trecho do prefácio do livro *Della Sfera del Mondo*, escrito por Alessandro Piccolomini em 1539. A imagem foi feita do raro exemplar do livro de Salomonio, do final do século 17, conservado na Biblioteca Marciana, em Veneza.

Página 178 del libro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, scritto da Jacopo Salomonio nel 1696, nella quale si legge, nel terzo riquadro di testo, che Valsanzibio è una contrazione di "Val di S. Eusebio"; nel quarto riquadro, l'iscrizione sulla facciata della cappella di San Lorenzo a Valsanzibio che menziona Antonio Barbarigo (Antonius Barbadicus), e una trascrizione del brano dal prefazione del libro *Della Sfera del Mondo*, scritto da Alessandro Piccolomini nel 1539. L'immagine è stata ottenuta da un raro esemplare del libro di Salomonio della fine del XVII secolo conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia.

a “Giacomo Scrovigno”.<sup>10</sup> Os Scrovegni foram a ilustre família paduana lembrada, sobretudo, por dar nome à capela magnificamente afrescada por Giotto, embora a derrocada do poderio familiar ocorra com a guerra entre Pádua e Veneza, desenrolada em 1404 e 1405, quando tiveram seus bens confiscados pela Sereníssima República. Na escritura de 1440 assinada pelo notário Johannis de Ramussis, declara-se que o “nobil homo D. Ludovico Contarino del q. D. Bartolomeo nobile et habitator di Venezia nella contra di San Paternian” – identificação oficial do nobre veneziano Ludovico Contarini – adquiriu em leilão “case vigne parte piantà de olivari et fruttari, pradi, vegri, boschi della Villa di Val San Zibio” [casas, vinhedos, áreas plantadas com oliveiras e árvores frutíferas, prados, campos verdes e bosques da Vila de Val San Zibio] pelo valor de “9400 de piccioli di moneta Veneziana”.<sup>11</sup>

Valsanzibio não foi endereço de residência de veraneio para os Contarini. Essa família estabeleceu-se lá, de fato, em meados do *Quattrocento*, adaptando e ampliando a velha casa fortificada antes pertencente à família Scrovegni.<sup>12</sup> Na década de 1460, a propriedade de Ludovico Contarini foi herdada por Alvise, il Vecchio [Alvise, o Velho], que controlou a área até 1503. Alvise, il Vecchio teve sete filhos, sendo que seu primogênito – Alvise Testator – herdou não somente o nome do pai como também a administração das terras da família. No entanto, seus irmãos foram construindo outras residências ao redor da casa original. Com isso, tem início um período de fragmentação fundiária e uma disputa entre Alvise Testator e seu irmão bastardo Piero Contarini – as brigas na família derivam do casamento deste último com uma camponesa de nome Zuanna.<sup>13</sup> A partir de 1528, Piero torna-se o único responsável pelos bens familiares e inicia uma série de aquisições que ampliam

sia avvenuta durante la guerra tra Padova e Venezia, svoltasi nel 1404 e 1405, quando i loro beni furono confiscati dalla Serenissima Repubblica. Nell'atto del 1440, firmato dal notaio Johannis de Ramussis, si dichiara che il “nobil homo D. Ludovico Contarino del q. D. Bartolomeo nobile et habitator di Venezia nella contra di San Paternian” - l'identificazione ufficiale del nobile veneziano Ludovico Contarini - acquisì all'asta “case vigne parte piantà de olivari et fruttari, pradi, vegri, boschi della Villa di Val San Zibio” per un valore di “9400 de piccioli di moneta Veneziana”.<sup>11</sup>

Valsanzibio non fu una residenza estiva per i Contarini. Questa famiglia si stabilì lì, infatti, nella metà del Quattrocento, adattando e ampliando la vecchia casa fortificata precedentemente di proprietà della famiglia Scrovegni.<sup>12</sup> Negli anni '60 del Quindicesimo secolo, la proprietà di Ludovico Contarini fu ereditata dal Alvise, il Vecchio, che controllò l'area fino al 1503. Alvise, il Vecchio, ebbe sette figli, e il suo primogenito, Alvise Testator, ereditò non solo il nome del padre, ma anche l'amministrazione delle terre di famiglia. Tuttavia, i suoi fratelli iniziarono a costruire altre residenze intorno alla casa originale. Questo segnò l'inizio di un periodo di frammentazione fondiaria e di una disputa tra Alvise Testator e suo fratellastro Piero Contarini. Le liti familiari derivarono dal matrimonio di quest'ultimo con una contadina di nome Zuanna.<sup>13</sup> A partire dal 1528, Piero diventa l'unico responsabile dei beni di famiglia e inizia una serie di acquisizioni che ampliano notevolmente le sue proprietà.

Durante il periodo di governo di Piero Contarini, è stata scritta una delle descrizioni più antiche e diffuse di un giardino a Valsanzibio. Si trova nel libro *Della Sfera del Mondo*, scritto da Alessandro Piccolomini (1508-1578),

<sup>10</sup> Documento conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, sob o código mss. Provenienze Diverse 2170/6. Transcrito na íntegra em: FONTANA, Loris. Op.cit. pp.320-322.

<sup>11</sup> Ibidem. pp.321,322.

<sup>12</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. p.144.

<sup>13</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. p.372. VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. pp.144.

substancialmente as próprias posses.

Nesse período de comando de Piero Contarini foi produzida uma das mais antigas e difundidas descrições de um jardim em Valsanzibio. Encontra-se no livro *Della Sfera del Mondo*, escrito por Alessandro Piccolomini (1508-1578), mais especificamente no prefácio datado em 10 de agosto de 1539 e dedicado a uma senhora de nome Laudomia Forteguerra. Piccolomini foi escritor de textos de ficção e tratados de astronomia, além de professor de filosofia moral em Pádua. No texto introdutório, indica ao leitor que Valsanzibio teria sido o local onde o livro foi redigido:

Deixando isso de lado para maior comodidade no meu novo propósito, cheguei a uma vila a pouco mais de 12 milhas de Pádua chamada Valsanzibio, um lugar muito agradável e encantador, não tanto pela doçura do ar, que lá é perfeitíssimo, quanto por todas as outras dádivas da natureza que se costumam desejar em uma vila, como as águas muito límpidas e os frutos preciosos, cada qual mais apetecível. Diversas comodidades ao longo do dia podem parecer enganos e conspirações contra os peixes e os pássaros. [...]. Nessa vila de Valsanzibio, portanto, conduzi esta pequena obra *Della Sfera del Mondo*.<sup>14</sup>

Com o relato da presença de pomares, águas cristalinas, peixes e pássaros em um local muito ameno, infere-se que Valsanzibio fosse uma localidade paisagisticamente privilegiada. Por séculos, quase uma dezena de publicações apresentavam esse trecho de prefácio como a primeira descrição do jardim da Villa Barbarigo, porém hoje se tem certeza de que esta foi uma dedução errada.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> PICCOLOMINI, Alessandro. *Della Sfera del Mondo*. Veneza: Nicolò Bevilacqua, 1561. p.3. [Tradução do autor]

<sup>15</sup> Por exemplo, um dos livros que utiliza erroneamente a passagem de Alessandro Piccolomini é o *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, de 1696, de Jacopo Salomonio, na parte inferior da página 178. A imagem dessa folha é a

nello specifico nell'introduzione datata 10 agosto 1539 e dedicata a una signora di nome Laudomia Forteguerra. Piccolomini era uno scrittore di opere di finzione e trattati di astronomia, nonché professore di filosofia morale a Padova. Nel testo introduttivo, indica al lettore che Valsanzibio sarebbe stato il luogo in cui il libro è stato redatto:

Posto dunque questo da parte per più comodità del nuovo mio proponimento, me ne venni in una Villa poco più di XII miglia da Padova lontana detta Valsanzibio, luogo molto ameno, e dilettevole, non tanto per la dolcezza dell'aere che vi è perfettissimo, quanto ancor per ogn'altra dote della Natura, che si suol nella Villa desiderare, come sono acque limpidissime, frutti pregiati e d'ogni vaghezza ripieni, dove diverse comodità tutto il giorno haver si possono di trattar inganni, e congiure contra i pesci e gli augelli. [...]. In questa Villa dunque di Valsanzibio ho condotto al fine questa operetta de la *Sfera del Mondo*.<sup>14</sup>

Com o relato da presença de frutueti, águas cristalinas, peixes e uccelli in un luogo molto piacevole, si deduce che Valsanzibio fosse un luogo paesaggisticamente privilegiato. Per secoli, quasi una decina di pubblicazioni riportavano questo brano del prefazione come la prima descrizione del giardino della Villa Barbarigo, ma oggi si sa con certezza che si trattava di una deduzione errata.<sup>15</sup>

segunda ilustração deste capítulo. Per esempio, uno dei libri che utilizza erroneamente il passaggio di Alessandro Piccolomini è *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, scritto da Jacopo Salomonio nel 1696, come riportato nella parte inferiore della pagina 178. L'immagine di questa pagina è la seconda illustrazione di questo capitolo.

# DELLA SFERA Del Mondo

Libri quattro in lingua Toscana,

I quali non per uia di traduttione, ne à qual si voglia particolare scrittore obligati: ma parte da i migliori raccogliendo, e parte di nuouo producendo, contengono in se tutto quel, ch'intorno à tal materia si possa desiderare, ridotti à tanta ageuolezza, & à così facil modo di mostrare, che qual si uoglia poco effercitato ne gli studii di Mathematica potrà ageuolissimamente, & con prestezza intenderne il tutto.

## DELLE STELLE FISSE

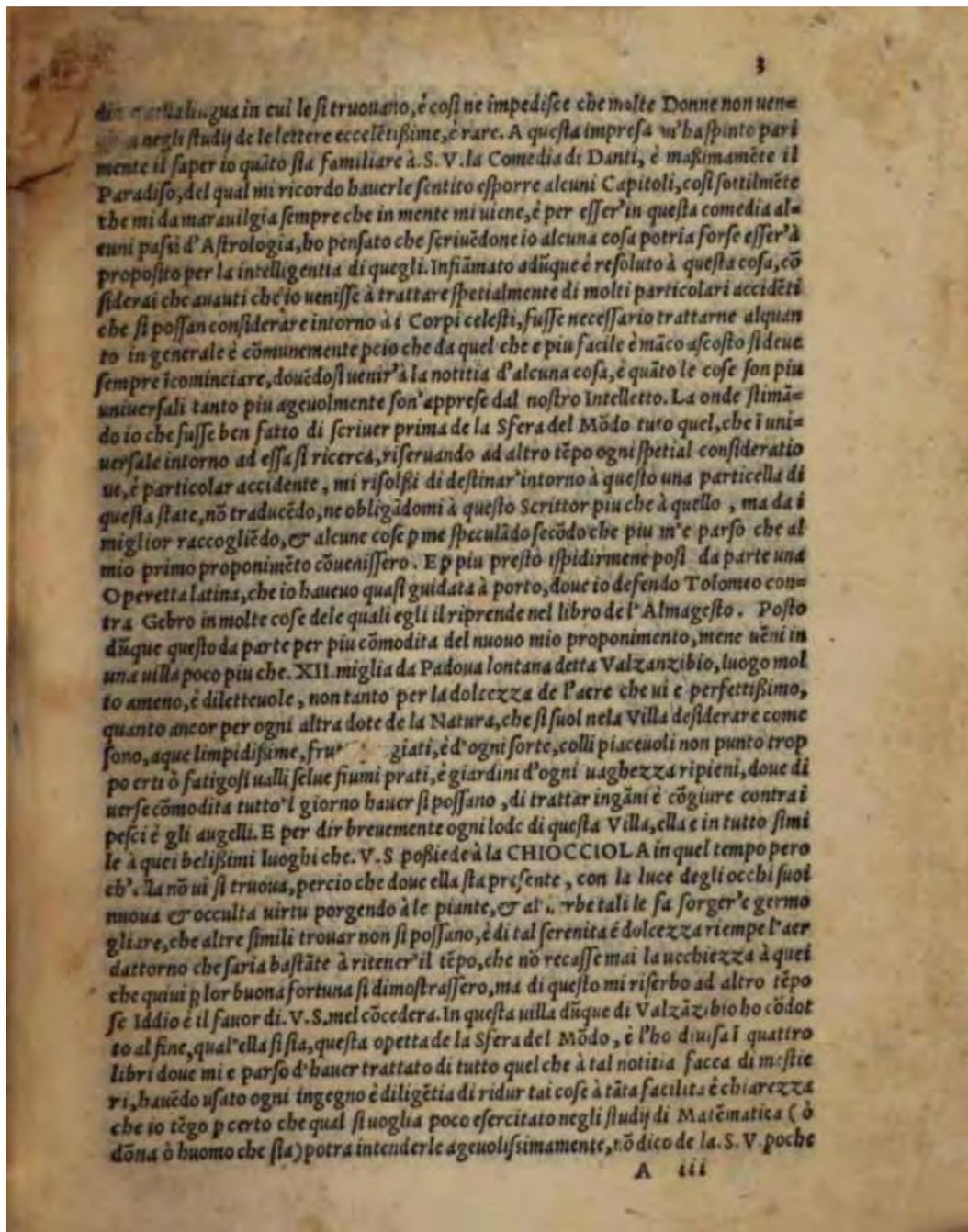
*Libro vno con le sue Figure, e con le sue Tauole; doue con marauigliosa ageuolezza potrà ciascheduno conoscere qualunque stella de le XLVIII Imagini del Cielo stellato, e le Fauole loro integramente: & sapere in ogni tempo de l'anno, à qual si voglia hora di notte, in che parte del Cielo si trouino, non solo le dette Imagini, ma qualunque stella di quelle.*



IN VENETIA  
Appresso Nicolò Beuilacqua. M D LXI.

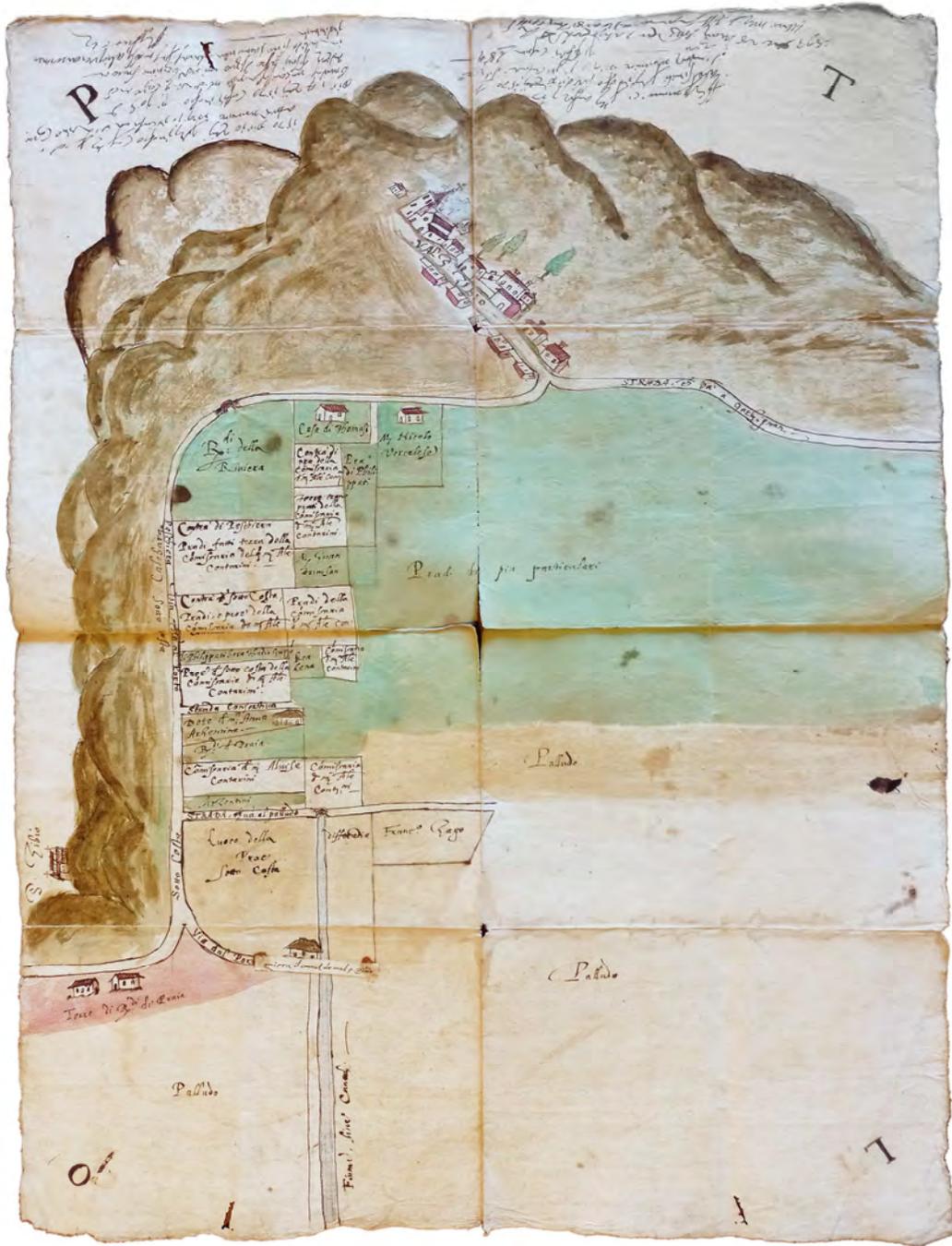
Folha de rosto do livro *Della Sfera del Mondo*, escrito por Alessandro Piccolomini, em uma edição impressa em Veneza, datada de 1561.

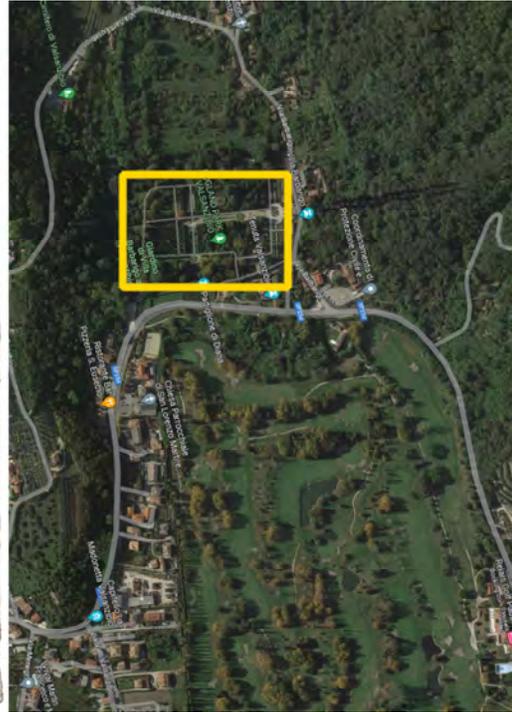
Il frontespizio del libro *Della Sfera del Mondo* scritto da Alessandro Piccolomini, in un'edizione stampata a Venezia nel 1561.



Página 3 do prefácio do livro *Della Sfera del Mondo*, escrito em língua toscana por Alessandro Piccolomini. Nas linhas inferiores desta folha está a passagem sobre Valsanzibio.

Página 3 del prefacio del libro *Della Sfera del Mondo*, scritto in lingua toscana da Alessandro Piccolomini. Nelle ultime righe di questa pagina si trova il brano su Valsanzibio.





Na página ao lado, mapa de Valsanzibio em 1570, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2359. Acima, vê-se uma comparação entre o mapa *cinquecentesco* e a atual imagem aérea, o que permite constatar que a área do atual jardim da Villa Barbarigo (ressaltada nos retângulos) ainda não era ocupada no século 16.

Nella pagina successiva, c'è una mappa di Valsanzibio del 1570 conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2359. Sopra, vediamo un confronto tra la mappa del Cinquecento e l'immagine aerea attuale, che evidenzia come l'area del giardino attuale della Villa Barbarigo (evidenziata nei rettangoli) non fosse ancora occupata nel XVI secolo.

Constata-se isso com o mapa de Valsanzibio feito para a família Contarini em 1570.<sup>16</sup> Nessa antiga carta, a estrada que margeia as colinas Eugêneas já detinha um delineamento praticamente idêntico ao atual. Existe também uma bifurcação nessa via que leva à rua central de Valsanzibio, que, no *Cinquecento*, era a principal concentração do povoado, mas hoje está praticamente desabitada. A estrada também circunscreve uma planície (pintada em aquarela cor verde claro na antiga representação cartográfica) ocupada por prados e com uma legenda que reconhece a área como propriedade particular. Afastando-se um pouco mais das encostas cobertas por floresta, o mapa indica que grande parte daquela baixada vêneta era composta por pântanos – a palavra “palludo” repete-se na ilustração. Confrontando a velha carta com uma imagem recente de satélite, percebe-se que o fracionamento dos lotes ao pé dos montes segue similar, apesar dos séculos de distância. Lendo as anotações feitas no interior de cada terreno delimitado, confirma-se que boa parte daquelas terras pertenciam aos Contarini. A principal informação do mapa de 1570 é uma ausência: o documento cartográfico não indica o uso da área atual da propriedade da Villa Barbarigo para qualquer atividade humana no século em que Alessandro Piccolomini hospedou-se e encantou-se com Valsanzibio. Ou seja, no Quinhentos, ainda não existia qualquer traço ou intenção de jardim para aquele lugar.

Para compreender a situação fundiária daquela região é necessário apresentar um fato histórico da Sereníssima República de Veneza: em 1556, o doge e o senado veneziano promulgaram a lei que criava o órgão administrativo *Provveditori sopra Beni Inculti* – Administração de Bens não Cultivados – com a função de controle do uso e plantio de terras agrárias.<sup>17</sup> Entre as

Questo fatto è confermato dalla mappa di Valsanzibio realizzata per la famiglia Contarini nel 1570.<sup>16</sup> Nel vecchio mappa, la strada lungo le colline Euganee aveva già un percorso praticamente identico a quello attuale. C'era anche una biforcazione lungo questa strada che portava alla via centrale di Valsanzibio, che nel Cinquecento era il principale insediamento del villaggio ma oggi è praticamente disabitata. La strada circondava anche una pianura (dipinta in acquerello in leggero verde chiaro nella vecchia mappa) occupata da prati e contrassegnata come proprietà privata. Più lontano dalle pendici boschive, la mappa indicava che gran parte di quella pianura veneta era composta da paludi, con la parola “palludo” compare più volte sulla mappa. Confrontando questa vecchia mappa con un'immagine satellitare recente, è evidente che la divisione dei lotti ai piedi delle colline è rimasta pressoché la stessa nonostante i secoli trascorsi. Leggendo le annotazioni presenti all'interno di ciascun appezzamento di terreno delimitato, è confermato che gran parte di quelle terre apparteneva ai Contarini. La principale informazione della mappa del 1570 è un'assenza: il documento cartografico non indica alcun uso dell'area attuale di proprietà della Villa Barbarigo per qualsiasi attività umana nel XVI secolo, quando Alessandro Piccolomini soggiornò e rimase affascinato da Valsanzibio. In altre parole, nel Cinquecento, non esisteva ancora alcun segno o intenzione di creare un giardino in quel luogo.

Per comprendere la situazione fondiaria di quella regione è necessario presentare un fatto storico della Serenissima Repubblica di Venezia: nel 1556, il doge e il senado veneziano promulgarono una legge che istituiva l'organo amministrativo dei *Provveditori sopra Beni Inculti*, incaricato di

<sup>16</sup> Mapa de Valsanzibio feito em 1570, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2359.

<sup>17</sup> BERTOSA, Miroslav. *Provveditori sopra Beni Inculti: un tentativo di insediamento di bolognesi nella Polesana (1560-1567)*. Trieste: Lint, 1980. pp.160-161.

atividades dessa instituição da Sereníssima estava a expropriação e o subsequente leilão de terrenos de várzea invadidos pelas águas de rios e córregos em toda a *terraferma*. Assim, camponeses ou pequenas comunidades, caso não apresentassem em quinze dias o dinheiro necessário para fazer a recuperação das terras pantanosas exigidas pelos peritos do governo, poderiam perder tudo. O resultado dessa lei foi uma maior concentração de terras nas mãos de nobres famílias venezianas.

Em Valsanzibio, o grande beneficiado da *legge* [lei] *sui Beni Inculti* foi Vincenzo Contarini, filho de Piero e Zuanna, que passou vários terrenos expropriados por meio dessa lei para seu nome em 1562. Entretanto, Vincenzo tinha mais quatro irmãos – Elisabetta, Andrea, Girolamo e Franceschina – e, por mais que seu poder sobressaísse, a herança do pai Piero Contarini foi fracionada: as duas principais beneficiadas foram as filhas Elisabetta, a mais velha e casada com o nobre veneziano Salvator Michiel, e Franceschina, a mais nova, que teve Marcantonio Ferro como marido. Nas últimas décadas do Quinhentos, os sobrenomes Ferro e Michiel tornam-se as forças emergentes de Valsanzibio.<sup>18</sup> Todos eram vizinhos: os Michiel instalaram-se na antiga residência dos Contarini, previamente pertencente aos Scrovegni, próxima à igreja de São Lourenço; por sua vez, os Ferro estabeleceram sua moradia próximo ao sopé da colina Staffoli, muito perto da atual Villa Barbarigo.<sup>19</sup>

Nicolò Ferro, filho de Franceschina e Marcantonio, recebeu posses tanto como herança dos pais quanto por ter casado com sua prima de primeiro grau, Catterina Contarini, filha mais nova de Vincenzo Contarini, o maior beneficiado da família da lei sobre bens não cultivados. Assim, tornou-se o maior dos proprietários da localidade.

controllare l'uso e la coltivazione dei terreni agricoli.<sup>17</sup> Tra le attività di questa istituzione della Serenissima c'era l'espropriação e l'asta successiva dei terreni alluvionati dalle acque dei fiumi e dei torrenti in terraferma. Così, i contadini o le piccole comunità che, in caso di mancato pagamento entro quindici giorni della somma necessaria per il recupero delle terre paludose richieste dagli esperti del governo, potevano perdere tutto. Il risultato di questa legge fu una maggiore concentrazione di terre nelle mani di nobili famiglie veneziane.

A Valsanzibio, il principale beneficiario delle leggi sui Beni Inculti fu Vincenzo Contarini, figlio di Piero e Zuanna, che acquisì vari terreni espropriati grazie a questa legge nel 1562. Tuttavia, Vincenzo aveva altri quattro fratelli - Elisabetta, Andrea, Girolamo e Franceschina - e, sebbene il suo potere fosse predominante, l'eredità di suo padre Piero Contarini fu divisa: le principali beneficiarie furono le figlie Elisabetta, la più grande, sposata con il nobile veneziano Salvator Michiel, e Franceschina, la più giovane, sposata con Marcantonio Ferro. Negli ultimi decenni del Cinquecento, i cognomi Ferro e Michiel divennero le forze emergenti a Valsanzibio.<sup>18</sup> Tutti erano vicini: i Michiel si insediarono nella vecchia residenza dei Contarini, precedentemente di proprietà degli Scrovegni, vicino alla chiesa di San Lorenzo; a loro volta, i Ferro stabilirono la loro abitazione vicino ai piedi della collina Staffoli, molto vicino all'attuale Villa Barbarigo.<sup>19</sup>

Nicolò Ferro, figlio di Franceschina e Marcantonio, ricevette proprietà sia come eredità dai suoi genitori che per aver sposato sua cugina di primo grado, Catterina Contarini, figlia minore di Vincenzo Contarini, il maggiore beneficiario della legge sui beni incolti. In questo modo, divenne il maggiore proprietario della localidade.

<sup>18</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. pp.24-25, 35-42, 48-50, 135-136, 372-373.

<sup>19</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. p.144.

Elisabetta Contarini e Salvator Michiel tiveram cinco filhos – Polo, Luca, Piero, Alessandro e Antonio – e dois netos – Luca e Elisabetta. Na segunda metade do *Cinquecento*, o filho Piero Michiel tornou-se o chefe da família com a maior lista de propriedades. Porém, é a neta com nome em homenagem a avó que consoma o vínculo familiar mais relevante para nossa narrativa: Elisabetta Michiel casou-se com Zane Francesco Barbarigo (1553-1605) em 1572<sup>20</sup> e esse matrimônio marca a chegada do clã familiar dos Barbarigo a Valsanzibio.

Os Barbarigo eram uma nobre e antiga família de Veneza em cuja árvore genealógica encontramos dois doges, vários procuradores de San Marco, embaixadores da Sereníssima República em nações estrangeiras, almirantes das poderosas frotas marítimas venezianas, que, por séculos, dominaram os mares Adriático e Mediterrâneo.<sup>21</sup> O clã Barbarigo estava entre os primeiros aristocratas venezianos a transferirem boa parte de seu capital econômico das atividades no mar para negócios agrários na parte continental do extinto país.<sup>22</sup> A família Barbarigo é composta por vários ramos que, no *Cinquecento*, se estabelecem em diferentes sítios localizados nas atuais províncias de Pádua e Vicenza, entre as colinas Eugêneas e Béricas. Em Valsanzibio instalou-se o núcleo familiar conhecido como ramo de Santa Maria Zobenigo,<sup>23</sup> descendente direto de Marco Barbarigo (ca.1413-1486), o 73º doge da República de Veneza.

Todavia, não é de pronto que os Barbarigo vêm a se tornar os todo-poderosos daquela região nas franjas das colinas Eugêneas. Demorou duas gerações da família. Um acontecimento

Elisabetta Contarini e Salvator Michiel ebbero cinque figli - Polo, Luca, Piero, Alessandro e Antonio - e due nipoti - Luca ed Elisabetta. Nella seconda metà del Cinquecento, il figlio Piero Michiel divenne il capofamiglia con la maggior lista di proprietà. Tuttavia, è la nipote con il nome in onore della nonna a stabilire il legame familiare più rilevante per la nostra narrazione: Elisabetta Michiel sposò Zane Francesco Barbarigo (1553-1605) nel 1572<sup>20</sup> e questo matrimonio segna l'arrivo del clan familiare dei Barbarigo a Valsanzibio.

I Barbarigo erano una nobile e antica famiglia veneziana nella cui albero genealogico troviamo due dogi, diversi procuratori di San Marco, ambasciatori della Serenissima Repubblica in nazioni straniere, ammiragli delle potenti flotte marittime veneziane che, per secoli, hanno dominato i mari dell'Adriatico e del Mediterraneo.<sup>21</sup> Il clan Barbarigo è tra i primi aristocratici veneziani a spostare buona parte del loro capitale economico dalle attività marittime agli affari agricoli nella parte continentale del defunto paese.<sup>22</sup> La famiglia Barbarigo è composta da vari rami che, nel Cinquecento, si stabiliscono in diversi luoghi situati nelle attuali province di Padova e Vicenza, tra le colline Euganee e Beriche. A Valsanzibio si è insediato il ramo familiare noto come il ramo di Santa Maria Zobenigo,<sup>23</sup> discendente diretto di Marco Barbarigo (ca.1413-1486), il 73º doge della Repubblica di Venezia.

Tuttavia, la famiglia Barbarigo non divenne immediatamente il dominante della regione situata ai margini delle colline Euganee. Ci volsero due generazioni. Un evento fu particolarmente importante per l'ascesa dei Barbarigo nella configurazione

<sup>20</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. p.376. VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. p.144.

<sup>21</sup> PIETROGRANDE, Antonella. Il giardino di Valsanzibio e le strategie familiari e territoriali dei Barbarigo. *Arte Lombarda*. n.142(3). Milão: Vita e Pensiero, 2004. p.14.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Referência à igreja – à paróquia – do trecho da cidade de Veneza onde residia esse ramo familiar

dos Barbarigo. Santa Maria Zobenigo é mais conhecida como a Chiesa di Santa Maria del Giglio e fica no sestiere de San Marco. Riferimento alla chiesa, alla parrocchia, dell'area di Venezia dove risiedeva questo ramo della famiglia Barbarigo. Santa Maria Zobenigo è meglio conosciuta come la Chiesa di Santa Maria del Giglio ed è situata nel sestiere di San Marco.

foi particularmente importante para a ascensão dos Barbarigo na configuração fundiária do lugar: o supramencionado Nicolò Ferro teve uma longa vida, acumulou muitas propriedades em Valsanzibio, mas não teve filhos; por isso, em seu testamento lavrado em 1619, ele determinou que seus bens fossem divididos igualmente entre Luca Michiel (neto de Salvator Michiel e Elisabetta Contarini) e os herdeiros de Zane Francesco Barbarigo. Com a morte de Nicolò Ferro em 1623, a divisão das terras foi executada e os Barbarigo passam a ser proprietários de considerável parte do lote que veio a dar origem à sua Villa Barbarigo.<sup>24</sup>

E quem eram os herdeiros de Zane Francesco Barbarigo? Eram seus netos os detentores do comando familiar na década de 20 do século 17. Sendo mais específico, eram os três irmãos: Zane Francesco (1600-1687), Antonio (1603-1687) e Anzolo (1606-169?).

Antonio Barbarigo mantinha uma afetuosa amizade com Nicolò Ferro e, em 1629, tornou-se o responsável pela administração das propriedades comuns aos irmãos Barbarigo em Valsanzibio. Antonio nunca teve filhos e, na década seguinte, transferiu-se para o Egito, chegando a ser cônsul veneziano no Cairo, em 1639.<sup>25</sup> A família possuía navios para o comércio de especiarias com o Oriente; entretanto, esses negócios declinaram quando duas de suas embarcações foram destruídas em um incêndio em 1645, somado ao início, no mesmo ano, das décadas de conflitos entre venezianos e turcos na Guerra de Cândia, na ilha de Creta. Tais fatídicas ocorrências forçaram Antonio Barbarigo a modificar suas diretrizes empresariais, passando a concentrar seus investimentos na agricultura e em propriedades na parte continental da Sereníssima.<sup>26</sup> Na declaração de renda familiar de 1661 consta que os Barbarigo possuíam 67 casas e terrenos agrários,

fundiária del luogo: il sopra menzionato Nicolò Ferro visse a lungo, accumulò molte proprietà a Valsanzibio, ma non ebbe figli. Pertanto, nel suo testamento redatto nel 1619, dispose che i suoi beni fossero divisi equamente tra Luca Michiel (nipote di Salvator Michiel ed Elisabetta Contarini) e gli eredi di Zane Francesco Barbarigo. Con la morte di Nicolò Ferro nel 1623, la divisione delle terre fu attuata e i Barbarigo divennero proprietari di una considerevole parte del terreno che avrebbe dato origine alla Villa Barbarigo.<sup>24</sup>

E chi erano gli eredi di Zane Francesco Barbarigo? Erano i suoi nipoti a detenere il controllo della famiglia negli anni '20 del XVII secolo. Per essere più specifici, erano i tre fratelli: Zane Francesco (1600-1687), Antonio (1603-1687) e Anzolo (1606-169?).

Antonio Barbarigo manteneva un'amicizia affettuosa con Nicolò Ferro e, nel 1629, divenne responsabile dell'amministrazione delle proprietà comuni dei fratelli Barbarigo a Valsanzibio. Antonio non ebbe mai figli e, nel decennio successivo, si trasferì in Egitto, diventando console veneziano al Cairo nel 1639.<sup>25</sup> La famiglia possedeva navi per il commercio di spezie con l'Oriente; tuttavia, questi affari declinarono quando due delle loro imbarcazioni furono distrutte in un incendio nel 1645, oltre all'inizio nello stesso anno delle decadi di conflitti tra veneziani e turchi nella Guerra di Cândia, nell'isola di Creta. Tali avvenimenti fatali costrinsero Antonio Barbarigo a modificare le sue direttive commerciali, concentrandosi sugli investimenti nell'agricoltura e nelle proprietà della parte continentale della Sereníssima.<sup>26</sup> Nella dichiarazione dei redditi familiari del 1661 è indicato che i Barbarigo possedevano 67 case e terreni agricoli, cinque negozi, sei edifici con residenze e attività commerciali, situati principalmente a Venezia, una parte nella

<sup>24</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. p.70.

<sup>25</sup> PIETROGRANDE, Antonella. Op.cit., 2004. p.15.

<sup>26</sup> Idem.

cinco lojas, seis edificações com residências e comércio, localizadas em sua maioria em Veneza, uma parte na região de Pádua, e algumas poucas nos arredores de Treviso e no Friuli – grande parte da renda familiar era proveniente do aluguel desses imóveis e terras.<sup>27</sup>

Enquanto Antonio comandava os negócios da família, o primogênito Zane Francesco Barbarigo, que herdara o nome do avô, comandava o braço político. Foi uma figura proeminente nos círculos católicos e governamentais da Sereníssima República, chegando a ter o cargo de senador.

Contudo, a geração que protagoniza o ambicioso plano político, econômico e religioso da família Barbarigo no *Seicento* não é a dos três mencionados irmãos, mas sim a da prole de Zane Francesco: Gregorio Barbarigo (1625-1697) e Antonio Barbarigo (1630-1702).

Gregorio teve uma notável carreira clerical, tendo sido bispo, cardeal e, séculos após, foi canonizado, de modo que atualmente é reconhecido como São Gregorio Barbarigo. Por sua vez, Antonio acumulou diversos cargos políticos, chegando ao segundo posto mais importante da Sereníssima República, sendo ele o principal responsável pela ampliação da Villa Barbarigo e pela magnificência do jardim de Valsanzibio como demonstração de seu poderio. A relação dos irmãos Gregorio e Antonio com as colinas Eugêneas foi marcada por um fato trágico em suas infâncias: a mãe Lucrezia Lion foi acometida pela peste que dizimou cerca de 680 mil pessoas. Embora a família tenha saído da laguna veneziana e se refugiado em Valsanzibio, Lucrezia veio a falecer em 1631, deixando viúvo Zane Francesco Barbarigo, e seus dois filhos, órfãos.

Quem assume um papel feminino importante na criação de Gregorio e Antonio é Francesca Lippomano, chamada no círculo íntimo de “zia [tia] Franceschina”.<sup>28</sup> Ela vinha de uma das famílias mais ricas de Veneza e, quando

região de Padova, e alguns in zona Treviso e Friuli - la maggior parte del reddito familiare proveniva dall'affitto di questi immobili e terre.<sup>27</sup>

Mentre Antonio gestiva gli affari della famiglia, il primogenito Zane Francesco Barbarigo, che aveva ereditato il nome del nonno, era alla guida del ramo politico. È diventato una figura di spicco nei circoli cattolici e governativi della Serenissima Repubblica, ricoprendo anche la carica di senatore.

Tuttavia, la generazione che è stata protagonista dell'ambizioso piano politico, economico e religioso della famiglia Barbarigo nel Seicento non è composta dai tre fratelli menzionati, ma dalla discendenza di Zane Francesco: Gregorio Barbarigo (1625-1697) e Antonio Barbarigo (1630-1702).

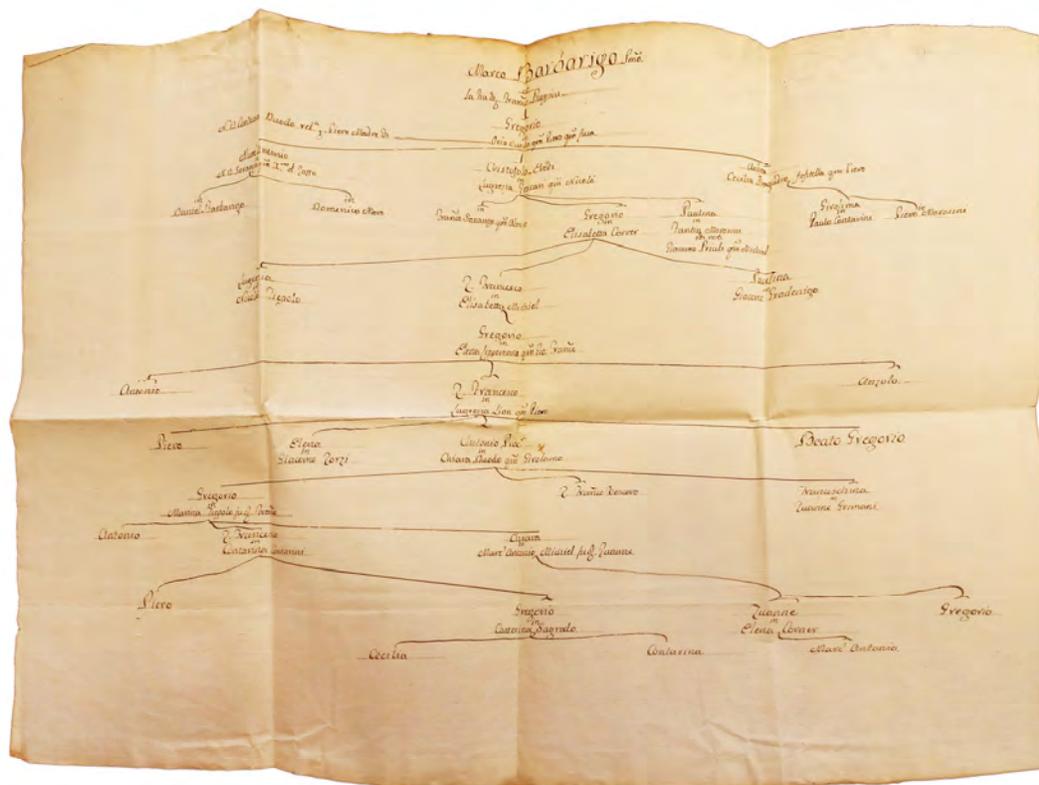
Gregorio ebbe una notevole carriera ecclesiastica, diventando vescovo, cardinale e, secoli dopo, venne canonizzato, pertanto è attualmente conosciuto come San Gregorio Barbarigo. Dall'altra parte, Antonio ricoprì vari incarichi politici, raggiungendo la seconda carica più importante della Serenissima Repubblica e divenendo il principale responsabile dell'espansione della Villa Barbarigo e della magnificenza del giardino di Valsanzibio come dimostrazione del suo potere.

La relazione dei fratelli Gregorio e Antonio con le colline Euganee fu segnata da un fatto tragico durante la loro infanzia: la madre Lucrezia Lion fu colpita dalla peste che decimò circa 680.000 persone. Anche se la famiglia si era trasferita dalla laguna veneziana e si era rifugiata a Valsanzibio, Lucrezia morì nel 1631, lasciando vedovo Zane Francesco Barbarigo e i suoi due figli orfani.

Il ruolo femminile fondamentale nella crescita di Gregorio e Antonio Barbarigo fu svolto da Francesca Lippomano, conosciuta nell'ambiente familiare come "zia Franceschina".<sup>28</sup> Francesca proveniva da famiglia Lippomano, una delle più ricche di

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Ibidem. p.14.



Árvore genealógica do ramo de Santa Maria Zobenigo da família Barbarigo. A gênese familiar está indicada no topo: o doge Marco Barbarigo (ca.1413-1486). Na quinta linha geracional está Zane Francesco Barbarigo (1553-1605), o primeiro membro do clã a ter posses em Valsanzibio com seu nome. Na sétima linha geracional estão os irmãos Zane Francesco (1600-1687), Antonio (1603-1687) e Anzolo (1606-169?), que herdaram metade das terras de Nicolò Ferro em 1623 e passam a ser proprietários do sítio que dá origem à Villa Barbarigo e seu jardim. Esta antiga árvore genealógica está conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 1178.

Albero genealogico del ramo di Santa Maria Zobenigo della famiglia Barbarigo. L'origine familiare è indicata nella parte superiore: il doge Marco Barbarigo (ca. 1413-1486). Nella quinta generazione è presente Zane Francesco Barbarigo (1553-1605), il primo membro del clan a possedere terre a Valsanzibio con il suo nome. Nella settima generazione ci sono i fratelli Zane Francesco (1600-1687), Antonio (1603-1687) e Anzolo (1606-169?), che ereditano metà delle terre di Nicolò Ferro nel 1623 e diventano proprietari del terreno che dà origine alla Villa Barbarigo e al suo giardino. Questo antico albero genealogico è conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 1178.



Retrato de Gregorio Barbarigo feito no século 17, atribuído ao pintor italiano Ermanno Stroiffi (1616-1693).

Ritratto di Gregorio Barbarigo realizzato nel XVII secolo, attribuito al pittore italiano Ermanno Stroiffi (1616-1693).



Retrato de Antonio Barbarigo feito ca.1690, atribuído ao pintor alemão Johann Carl Loth (1632-1698).

Ritratto di Antonio Barbarigo realizzato intorno ca. 1690, attribuito al pittore tedesco Johann Carl Loth (1632-1698).

faleceu seu irmão Giovanni Francesco Lippomano, Francesca mudou-se definitivamente para a residência de Zane Francesco Barbarigo, confiando a ele, em 1647, a administração do próprio patrimônio. Por fim, em 28 de abril de 1653, ela faz a doação de todos os seus bens móveis e imóveis a Zane Francesco e aos filhos deste, Gregorio e Antonio, reservando a si o usufruto em vida.<sup>29</sup> Isso duplicou a fortuna dos Barbarigo quando Francesca Lippomano morreu em 1686.

Assim corrobora-se a inferência de que os Barbarigo do ramo de Santa Maria Zobenigo não se tornaram especialmente ricos por causa do sucesso nos negócios, mas em virtude de uniões matrimoniais – tal como o casamento com Elisabetta Michiel ainda na segunda metade do Quinhentos –, o recebimento de heranças de primos – vide o espólio de Nicolò Ferro – e o controle do patrimônio de mulheres juridicamente solteiras com quem tinham vínculos afetivos – tal como o de *zia* Franceschina.<sup>30</sup>

Gregorio Barbarigo começou a manifestar uma inclinação para a vida sacerdotal ainda na infância e na juventude, quando passava longos períodos em Valsanzibio em companhia do pároco Silverio Valombrino, manifestando sua preocupação com a pobreza dos habitantes dos pequenos vilarejos nas colinas Eugêneas.

De 1643 a 1648, o então jovem Gregorio Barbarigo acompanhou o embaixador veneziano Alvise Contarini durante as tratativas para pôr fim à Guerra dos Trinta Anos na Alemanha. Nesse período de aprendizagem diplomática custeado por Francesca Lippomano, Gregorio foi apresentado a Fabio Chigi, que, anos após, veio a se

Veneza. Dopo la morte di suo fratello Giovanni Francesco Lippomano, Francesca si trasferì definitivamente nella residenza di Zane Francesco Barbarigo, affidandogli nel 1647 la gestione del suo patrimonio. Infine, il 28 aprile 1653, donò tutti i suoi beni mobili e immobili a Zane Francesco e ai figli Gregorio e Antonio, riservandosi l'usufrutto durante la sua vita.<sup>29</sup> Ciò ha raddoppiato la fortuna dei Barbarigo quando Francesca Lippomano è morta nel 1686.

Questo conferma l'ipotesi che i Barbarigo del ramo di Santa Maria Zobenigo non sono diventati particolarmente ricchi a causa del successo negli affari, ma piuttosto grazie a unioni matrimoniali, come il matrimonio con Elisabetta Michiel già nella seconda metà del Cinquecento, all'eredità di cugini, come il patrimonio di Nicolò Ferro, e al controllo del patrimonio di donne legalmente non sposate con cui avevano legami affettivi, come nel caso di zia Franceschina.<sup>30</sup>

Gregorio Barbarigo iniziò a manifestare una predilezione per la vita sacerdotale fin dall'infanzia e dalla giovinezza, quando trascorreva lunghi periodi a Valsanzibio in compagnia del parroco Silverio Valombrino, mostrando preoccupazione per la povertà degli abitanti dei piccoli villaggi sulle colline Euganee.

Dal 1643 al 1648, il giovane Gregorio Barbarigo accompagnò l'ambasciatore veneziano Alvise Contarini durante i negoziati per porre fine alla Guerra dei Trent'anni in Germania. In questo periodo di apprendistato diplomatico finanziato da Francesca Lippomano, Gregorio fu

<sup>29</sup> Documento de 1653 conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, sob o código Archivio Barbarigo mss. Provenienze Diverse C. 2188. Apud PIETROGRANDE, Antonella. Op.cit., 2004. p.14. FONTANA, Loris. Op.cit. p.85.

<sup>30</sup> Os Barbarigo – mais especificamente, Antonio Barbarigo (1630-1702) – ainda receberam outra pequena herança de Chiara Lippomano, irmã de Franceschina, que, embora casada com Maffeo Pisani, não teve filhos. No seu espólio estavam ville

em Rovolon, no norte das colinas Eugêneas, e em Gambarare, na Riviera do rio Brenta. I Barbarigo, più specificamente, Antonio Barbarigo (1630-1702), ricevettero un'altra piccola eredità da Chiara Lippomano, sorella di Franceschina, che, pur essendo sposata con Maffeo Pisani, non aveva figli. Nel suo lascito vi erano ville a Rovolon, a nord delle colline Euganee, e a Gambarare, nella Riviera del fiume Brenta. In: PIETROGRANDE, Antonella. Op.cit., 2004. p.15.

tornar o papa Alexandre VII.<sup>31</sup> Retornando à Sereníssima, Gregorio Barbarigo estudou filosofia, grego, história e matemática. Em 25 de setembro de 1655, tornou-se doutor pela Università degli Studi di Padova.

Em 21 de dezembro do mesmo ano, Gregorio foi ordenado padre e, por causa disso, renunciou aos bens da família Barbarigo em favor de sua carreira eclesiástica – o irmão Antonio tornou-se o beneficiário legal, iniciando um processo de décadas de concentração do patrimônio familiar em seu nome. Em 1656, Gregorio foi chamado a Roma pelo papa Alessandro VII: a proximidade entre o jovem padre vêneto e o pontífice Chigi, prévia ao poder papal, leva-o a receber encargos no Supremo Tribunal da Assinatura Apostólica e como “prelado doméstico de Sua Santidade”. Ainda em 1656, uma peste eclodiu em Roma e o papa nomeou Gregorio como chefe da comissão especial para prestar socorro às vítimas, o que o fez visitar os doentes e organizar as sepulturas para os mortos.

O êxito e as promoções na carreira eclesiástica de Gregorio eram tratados como um investimento da família, objetivando sobretudo a expansão do poder e do prestígio político dos Barbarigo. Isso fica explícito nas correspondências que Gregorio mantém, durante seus anos de estada em Roma, com o pai Zane Francesco, os tios Antonio e Anzolo, o irmão Antonio e *zia* Franceschina. Nessas cartas há uma intensa troca de informações que, além de revelar confidências políticas somente possíveis pela sua posição privilegiada no epicentro do comando da Igreja Católica, confirmam o hábito familiar de reunir-se em Valsanzibio. Em uma missiva de Gregorio endereçada ao pai e datada em 25 de outubro de 1656, lê-se:

presentato a Fabio Chigi, che in seguito divenne papa Alessandro VII.<sup>31</sup> Tornando alla Serenissima, Gregorio Barbarigo studiò filosofia, greco, storia e matematica. Il 25 settembre 1655 ottenne il dottorato presso l'Università degli Studi di Padova.

Il 21 dicembre dello stesso anno, Gregorio fu ordinato sacerdote e, a causa di ciò, rinunciò ai beni della famiglia Barbarigo a favore della sua carriera ecclesiastica. Suo fratello Antonio divenne il beneficiario legale, avviando un processo di concentrazione del patrimonio familiare a suo nome nel corso di decenni. Nel 1656, Gregorio fu chiamato a Roma da papa Alessandro VII: la vicinanza tra il giovane sacerdote veneziano e il pontefice Chigi, prima del suo ascendere al potere papale, lo portò a ricevere incarichi nella Suprema Segnatura Apostolica e come "prelado domestico di Sua Santità". Sempre nel 1656, a Roma scoppiò una pestilenza e il papa nominò Gregorio capo della commissione speciale per prestare soccorso alle vittime, portandolo a visitare i malati e a organizzare le sepolture per i defunti.

Il successo e le promozioni nella carriera ecclesiastica di Gregorio erano considerati un investimento della famiglia, mirando soprattutto all'espansione del potere e del prestigio politico dei Barbarigo. Ciò emerge chiaramente dalla corrispondenza che Gregorio manteneva durante gli anni in cui soggiornò a Roma con suo padre Zane Francesco, gli zii Antonio e Anzolo, suo fratello Antonio e zia Franceschina. In queste lettere avviene un'intensa scambio di informazioni che, oltre a rivelare confidenze politiche possibili solo grazie alla sua posizione privilegiata nel cuore del comando della Chiesa cattolica, confermavano l'abitudine familiare di riunirsi a Valsanzibio. In una lettera di Gregorio indirizzata a suo padre e datata 25 ottobre 1656, si legge:

---

<sup>31</sup> GREGORIO Barbarigo, santo. In: BENZONI, Gino. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 59. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 2002. Disponível em:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-gregorio-barbarigo\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-gregorio-barbarigo_(Dizionario-Biografico)). Acesso em 28 de junho de 2023.

Aproveito a feliz estadia na *villa* e desejo-lhe bons momentos, que são aquelas coisas que, na *villa*, mais do que qualquer outra coisa se pode desejar. Se pudesse, eu ficaria por alguns dias, mas agora é preciso trabalhar. [...] Suponho que o tio Anzolo esteja em Valsanzibio, onde sua presença pode ser sentida em toda a casa.<sup>32</sup>

Essas passagens registram que Gregorio guardava felizes memórias das estadias em Valsanzibio. Considerava um lugar agradável e ameno, mas seus textos não fazem menções diretas ao jardim da Villa Barbarigo, porque, como veremos, o paisagismo começou a ser implantado na década seguinte. Portanto, mesmo antes da introdução de fontes ornamentais, bacias d'água e esculturas, além do plantio de árvores cuidadosamente selecionadas, a residência de Valsanzibio já era um lugar afetivo, que Gregorio reconhecia como ambiente de deleite e divertimento, o que é corroborado numa segunda menção à localidade em outra carta endereçada pelo clérigo ao pai, também lavrada naquele ano de 1656, porém datada em 4 de novembro, quando a família Barbarigo já tinha retornado à Veneza após suas férias de outono na *terraferma*:

Com prazer, desejo-lhes o feliz retorno da diversão de *villa* que Loreo e Valsanzibio bem proporcionam. Eu teria estado lá com prazer, se não tivesse mais nada a fazer, mas minhas tarefas cresceram demais.<sup>33</sup>

As correspondências também demonstram como o clã sustentava monetariamente – praticamente um mecenato – a estadia de Gregorio em Roma.<sup>34</sup> Seria ingenuidade não relacionar esse financiamento com a nomeação de Gregorio Barbarigo, em 29 de julho de 1657, como bispo de

Godò del felice soggiorno in villa e le auguro tempi propizii, che sono quelle cose che in villa più d'ogn'altra cosa si possono desiderare. Io ancora mi ci tratterei se potessi qualche giorno, ma adesso bisogna lavorare. [...] Suppongo il signor zio Anzolo a Valsanzibio, onde la presente può esser commune a tutta la casa.<sup>32</sup>

Questi passaggi registrano che Gregorio conservava felici ricordi dei suoi soggiorni a Valsanzibio. Lo considerava un luogo piacevole e sereno, ma nei suoi testi non sono presenti riferimenti diretti al giardino della Villa Barbarigo, perché, come vedremo, la progettazione paesaggistica ebbe inizio nel decennio successivo. Pertanto, anche prima dell'introduzione di fontane ornamentali, vasche d'acqua e sculture, insieme alla piantumazione di alberi accuratamente selezionati, la residenza di Valsanzibio era già un luogo affettivo che Gregorio riconosceva come un ambiente di piacere e divertimento. Ciò viene confermato in un secondo riferimento al luogo in un'altra lettera inviata dal chierico al padre, anch'essa scritta nello stesso anno 1656, ma datata 4 novembre, quando la famiglia Barbarigo era già tornata a Venezia dopo le vacanze autunnali in *terraferma*:

Con piacere intendo il loro felice ritorno dalli spassi di villa, che Loreo e Valsanzibio siano riusciti bene. Ancor io vi sarei stato volentieri, quando non avessi avuto altro da fare, poichè le mie faccende erano cresciute assai.<sup>33</sup>

Le corrispondenze dimostrano anche come la famiglia Barbarigo finanziava la permanenza di Gregorio a Roma in modo praticamente mecenatistico.<sup>34</sup> Sarebbe stato ingenuo non collegare questo finanziamento con la nomina di Gregorio Barbarigo a vescovo di Bergamo il 29 luglio 1657.

<sup>32</sup> GIOS, Pierantonio (Org.). *L'itinerario biografico di Gregorio Barbarigo: dal contesto familiare all'episcopato – lettere ai familiari (1655-1657)*. Pádua: Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1996. pp. 307-308. [Tradução livre do autor]

<sup>33</sup> GIOS, Pierantonio (Org.). Op.cit. pp. 312-313. [Tradução livre do autor]

<sup>34</sup> PIETROGRANDE, Antonella. Op.cit., 2004. p.14.

Bergamo. A ascensão em cargos eclesiásticos prosseguiu, visto que se tornou cardeal com o título de São Tomé no Parione em 1660. Como cardeal, Gregorio participou de cinco conclaves, recebendo votos em três deles e quase sendo eleito.<sup>35</sup> Não se tornou papa, mas manteve influência sobre todos os pontífices da segunda metade do Seiscentos. Um dos períodos de maior força política foi o ano de 1663, quando esteve à frente da Cúria Romana, o equivalente a uma Secretaria de Estado da Santa Sé.

Em 1664, ele foi ordenado bispo de Pádua, diocese que guiou até seu falecimento. São fartos os registros documentais que demonstram como Gregorio hesitou a essa nomeação, pois mantinha uma proximidade com o papa e, em Pádua, estaria na sua pátria – a Sereníssima República de Veneza –, o que lhe causava temor de ficar em meio a interesses opostos.<sup>36</sup> Em âmbito local, a família Barbarigo foi economicamente beneficiada pelo cargo de Gregorio, por exemplo, com o arrendamento de seis feudos de propriedade da diocese de Pádua ao irmão Antonio entre 1665 e 1681.<sup>37</sup> Além disso, todos os bens pessoais de Gregorio Barbarigo, acumulados em seu período como clérigo, foram doados a Antonio em 15 de janeiro de 1681, que, em contrapartida, manteria uma pensão anual ao bispo paduano no valor de 400 ducados – a moeda veneziana de então.<sup>38</sup> Somente já idoso, no testamento de 1689, Gregorio destinou o montante de dinheiro ainda em sua posse ao seminário de Pádua<sup>39</sup> – a primeira doação em vida de maior valor para fora do círculo familiar.

Durante os 33 anos de seu episcopado, Gregorio Barbarigo foi responsável por uma reforma da diocese, modificando o ensino religioso mediante a criação de um seminário em Pádua, com corpo docente próprio e

La sua ascesa negli incarichi ecclesiastici è proseguita, diventando cardinale con il titolo di San Tommaso in Parione nel 1660. Come cardinale, Gregorio ha partecipato a cinque conclavi, ricevendo voti in tre di essi e sfiorando l'elezione.<sup>35</sup> Non è diventato Papa, ma ha mantenuto influenza su tutti i pontefici della seconda metà del Seicento. Uno dei periodi di maggior forza politica è stato l'anno 1663, quando ha guidato la Curia Romana, l'equivalente di una Segreteria di Stato della Santa Sede.

Nel 1664, fu nominato vescovo di Padova, incarico che mantenne fino alla sua morte. Esistono abbondanti documenti che dimostrano come Gregorio abbia esitato riguardo a questa nomina, poiché aveva una stretta relazione con il Papa e temeva di trovarsi nella sua patria, la Serenissima Repubblica di Venezia, dove si sarebbe trovato in mezzo a interessi contrastanti.<sup>36</sup> A livello locale, la famiglia Barbarigo trasse vantaggio economico dalla posizione di Gregorio, ad esempio attraverso l'affitto di sei feudi di proprietà della diocesi di Padova a suo fratello Antonio tra il 1665 e il 1681.<sup>37</sup> Inoltre, tutti i beni personali di Gregorio Barbarigo, accumulati nel corso della sua carriera ecclesiastica, furono donati ad Antonio il 15 gennaio 1681, con l'impegno di quest'ultimo a mantenere un vitalizio annuale al vescovo di Padova del valore di 400 ducati, la moneta veneziana dell'epoca.<sup>38</sup> Solo in età avanzata, nel suo testamento del 1689, Gregorio destinò l'importo di denaro ancora in suo possesso al seminario di Padova,<sup>39</sup> rappresentando la prima donazione significativa fuori dal suo nucleo familiare.

Durante i 33 anni del suo episcopato, Gregorio Barbarigo si impegnò per una riforma della diocesi, apportando modifiche all'insegnamento religioso tramite la creazione di un seminario a Padova con corpo docente

<sup>35</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. pp.77,87.

<sup>36</sup> Ibidem. pp.87,88.

<sup>37</sup> PIETROGRANDE, Antonella. Op.cit., 2004. p.15.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. pp.85,90-92.

independente.<sup>40</sup> Particularmente marcantes foram os quatro anos, de 1676 a 1680, em que o papa Inocêncio XI manteve o bispo paduano em Roma para intermediar uma crise diplomática entre a Sereníssima República e a Santa Sé.<sup>41</sup>

Quando bispo, Gregorio fazia frequentes visitas pastorais em cidades da província de Pádua, como Monselice, Montagnana e Este, todas ao sul de Valsanzibio, que se tornou, então, um recorrente pouso de parada e refúgio para descanso, acolhimento familiar e um pouco de paz em meio aos deveres católicos. Desses anos advém a caracterização da índole de Gregorio, que ficou para a posteridade: um homem de vida austera, sem luxos e dedicada à espiritualidade, tanto que um de seus primeiros biógrafos ressaltava que, nas manhãs de verão, ele gostava de passear por jardins recitando o rosário.<sup>42</sup>

Gregorio Barbarigo morreu em 1697. Seguiu sendo venerado na península itálica, de modo que veio a ser beatificado por Clemente XIII em 1761. Por fim, em 1960, o papa João XXIII tornou-o santo: São Gregorio Barbarigo.

O irmão mais novo, Antonio Barbarigo, nasceu em 1630. Aos 25 anos, passou a ser o responsável pela gestão dos bens familiares, tão logo Gregorio recebeu a ordem sacerdotal. Antonio casou-se com Chiara Duodo em 1654 e teve três filhos: Gregorio, Franceschina e Zane Francesco. Antonio Barbarigo foi senador da Sereníssima República. Em 1674 e 1675, teve o cargo de *Sindaco Inquisitore in Terraferma*, uma espécie de chefe de justiça da parte continental do país. Em 1692, foi nomeado Podestà di Brescia, o equivalente ao cargo de prefeito dessa cidade, cuja posse variou bastante entre Estados ao longo dos séculos. Em 1693, Antonio Barbarigo tornou-se *Savio Esecutore del Magistrato alle Acque*, isto é, chefe do órgão encarregado pelo controle da laguna de

autônomo e independente.<sup>40</sup> In particolare, i quattro anni, dal 1676 al 1680, in cui Papa Innocenzo XI mantenne il vescovo di Padova a Roma per mediare una crisi diplomatica tra la Serenissima Repubblica e la Santa Sede furono particolarmente significativi.<sup>41</sup>

Quando era vescovo, Gregorio faceva frequenti visite pastorali in città della provincia di Padova come Monselice, Montagnana ed Este, tutte a sud di Valsanzibio, che divenne quindi una tappa e un rifugio regolari per riposo, accoglienza familiare e un po' di pace tra i doveri religiosi. Da quegli anni deriva il carattere di Gregorio che è rimasto alla posterità: un uomo dalla vita austera, senza lussi e dedicato alla spiritualità, tanto che uno dei suoi primi biografi sottolineava che, nelle mattine estive, gli piaceva passeggiare nei giardini recitando il rosario.<sup>42</sup> Gregorio Barbarigo morì nel 1697. Continuò a essere venerato nella penisola italiana e fu beatificato da Clemente XIII nel 1761. Infine, nel 1960, Papa Giovanni XXIII lo dichiarò santo: San Gregorio Barbarigo.

Il fratello minore, Antonio Barbarigo, nacque nel 1630. A 25 anni, divenne responsabile della gestione dei beni di famiglia, non appena Gregorio fu ordinato sacerdote. Antonio si sposò con Chiara Duodo nel 1654 e ebbe tre figli: Gregorio, Franceschina e Zane Francesco. Antonio Barbarigo fu senatore della Serenissima Repubblica. Nel 1674 e nel 1675, ricoprì la carica di Sindaco Inquisitore in Terraferma, una sorta di capo della giustizia nella parte continentale del paese. Nel 1692, fu nominato Podestà di Brescia, equivalente alla carica di sindaco di quella città, il cui possesso variò notevolmente tra gli Stati nei secoli. Nel 1693, Antonio Barbarigo divenne Savio Esecutore del Magistrato alle Acque, cioè capo dell'organo responsabile del controllo della laguna di Venezia.<sup>43</sup> Nel 1697 raggiunse il culmine

<sup>40</sup> PIETROGRANDE, Antonella. Op.cit., 2004. p.15.

<sup>41</sup> Ibidem. p.17.

<sup>42</sup> ROCCO, Giuseppe. *I luoghi di San Gregorio: strade e paesi nell'itinerario pastorale del vescovo Barbarigo*. Pádua: Tipografia Antoniana, 1961. p.287.

Veneza.<sup>43</sup> Em 1697 atinge seu ápice político ao se tornar Procurador de São Marcos, um cargo vitalício e de importância somente inferior ao Doge, ou seja, era o número 2 da República.<sup>44</sup> Antonio Barbarigo faleceu em 1702.

Apresentados os personagens, os protagonistas, os proprietários, chegou o momento de focar no jardim da Villa Barbarigo. Foi o desejo e a ambição desses homens que nortearam a transformação da paisagem até então indômita de Valsanzibio em uma natureza forjada pelas mãos humanas e composta por artificiosas maravilhas. É uma cenografia de elementos orgânicos combinados a ornamentos arquitetônicos, conjugados à estatuária que desperta narrativas míticas, amparados por uma sofisticada infraestrutura hidráulica – tudo seguindo o espírito barroco em voga na segunda metade do Seiscentos em Veneza. A intenção dos Barbarigo não era outra senão comover e impressionar seus pares das mais altas rodas políticas, econômicas e religiosas da Sereníssima e outras nações europeias. O jardim da Villa Barbarigo servia, acima de tudo, para materializar o poder da família.

O perímetro do lote foi sendo conformado gradualmente ao longo daquele século. Um documento datado em 1661 informa que os bens em Valsanzibio dos irmãos Zane Francesco e Antonio Barbarigo eram uma “casa dominical com uma edícula e dois quintais de um campo e meio, sendo ambos mantidos para uso.”<sup>45</sup>

Dessa década de 1660 são os primeiros contratos, faturas, cartas e desenhos relativos ao início da execução de obras no jardim da Villa Barbarigo. Em 1 de junho de 1665, Antonio

della sua carriera politica diventando Procuratore di San Marco, una carica a vita e di importanza inferiore solo a quella del Doge, ovvero era il numero 2 della Repubblica.<sup>44</sup> Antonio Barbarigo morì nel 1702.

Una volta presentati i personaggi, i protagonisti e i proprietari, è giunto il momento di concentrarsi sul giardino della Villa Barbarigo. È stato il desiderio e l'ambizione di questi uomini a guidare la trasformazione del paesaggio precedentemente selvaggio di Valsanzibio in una natura plasmata dalle mani dell'uomo e composta da meraviglie artificiali. È uno scenario di elementi organici combinati con ornamenti architettonici, completati da statue che risvegliano narrazioni mitiche, il tutto supportato da un'infrastruttura idraulica sofisticata, seguendo lo spirito barroco in voga nella seconda metà del XVII secolo a Venezia. L'intenzione della famiglia Barbarigo non era altro che emozionare e impressionare i loro pari delle più alte cerchie politiche, economiche e religiose della Serenissima e di altre nazioni europee. Il giardino della Villa Barbarigo serviva, soprattutto, a incarnare il potere della famiglia.

Il perimetro del terreno fu gradualmente plasmato nel corso di quel secolo. Un documento datato al 1661 attesta che i beni di Zane Francesco e Antonio Barbarigo a Valsanzibio erano una “casa dominicale con una casetta et doi broletti di campi uno e mezzo tra tutti doi tenuti per uso.”<sup>45</sup>

Dalla decade del 1660 provengono i primi contratti, fatture, lettere e disegni relativi all'inizio dei lavori nel giardino della Villa Barbarigo. Il 1° giugno 1665, Antonio Barbarigo – figlio di Zane

<sup>43</sup> PUPPI, Lionello. The Giardino Barbarigo at Valsanzibio. *Journal of Garden History: an international quarterly*. Volume 3. Número 4. Londres: Taylor & Francis, out-dez 1983. p.290.

<sup>44</sup> Biógrafos de São Gregorio Barbarigo atribuem a nomeação de Antonio Barbarigo como Procurador de San Marco a uma homenagem ao irmão clérigo e suas décadas de intermediação diplomática entre a Sereníssima e a Santa Sé. I biografi di San Gregorio

Barbarigo attribuiscono la nomina di Antonio Barbarigo a Procuratore di San Marco come un omaggio al fratello ecclesiastico e ai suoi decenni di mediazione diplomatica tra la Serenissima e la Santa Sede.

<sup>45</sup> Documento de 1661 conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, sob o código Archivio Barbarigo mss. Provenienze Diverse C. 2403/04. [Tradução livre do autor]

Barbarigo – filho de Zane Francesco e irmão do clérigo Gregorio – assinou um contrato com dois mestres de obra, chamados Pio e Domenico, para trabalhar em uma longa lista de melhoramentos no jardim<sup>46</sup>, como as fontes d'água feitas em pedra, as pilastras dos portões, os obeliscos, as colunas e os vasos – tudo com os valores de obra definidos. Embora não se encontrem cartas explicitando ordens suas para o plano paisagístico, é certo que o cardeal Gregorio acompanhou os trabalhos no jardim de Valsanzibio, visto que há registros de suas estadias na Villa Barbarigo em períodos nos quais eram consideráveis as obras de transformação no lugar: por exemplo, meses após tomar posse como bispo de Pádua, o religioso repousou na *villa* por duas semanas, mais especificamente do dia 5 ao dia 18 de junho de 1664, quando foi recebido com pompa e circunstância, como bem demonstram as faturas dos banquetes servidos ao “Ecc.mo Signor Cardinale nostro Vescovo” e oferecidos pelo irmão Antonio, sua esposa e filhos, provavelmente também estando presente o pai, Zane Francesco.<sup>47</sup>

Desse mesmo período sobreviveu um desenho recentemente encontrado no arquivo histórico do conglomerado bancário Intesa Sanpaolo, dentro do fundo chamado Contarini-Donà dalle Rose, que faz parte do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).<sup>48</sup> Esse primeiro e anônimo desenho, que Margherita Azzi Visentini estimou ser anterior a 1670,<sup>49</sup> é o mais antigo registro gráfico conhecido do plano projetual para o jardim de

Francesco e fratello del chierico Gregorio – firmo un contratto con due mastri chiamati Pio e Domenico per lavorare su una lunga lista di miglioramenti nel giardino,<sup>46</sup> come le fontane in pietra, le colonne dei cancelli, gli obelischi, le colonne e i vasi - il tutto con i costi fissati per l'opera. Anche se non ci sono lettere esplicite che ordinano il piano paesaggistico, è certo che il cardinale Gregorio ha supervisionato i lavori nel giardino di Valsanzibio, poiché ci sono registri delle sue permanenze nella Villa Barbarigo in periodi in cui i lavori di trasformazione erano considerevoli: ad esempio, mesi dopo aver preso possesso come vescovo di Padova, il religioso soggiornò nella villa per due settimane, nello specifico dal 5 al 18 giugno 1664, quando fu ricevuto con grande pompa e circostanza, come dimostrato chiaramente dalle fatture dei banchetti serviti all'“Ecc.mo Signor Cardinale nostro Vescovo” e offerti dal fratello Antonio, sua moglie e figli, probabilmente con la presenza anche del padre Zane Francesco.<sup>47</sup>

In questo stesso periodo è sopravvissuto un disegno recentemente scoperto negli archivi storici del gruppo bancario Intesa Sanpaolo, all'interno del fondo chiamato Contarini-Donà dalle Rose, che fa parte del patrimonio archivistico della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).<sup>48</sup> Questo primo e anonimo disegno, stimato da Margherita Azzi Visentini come precedente al 1670,<sup>49</sup> rappresenta la registrazione grafica più antica conosciuta del piano progettuale per il giardino di Valsanzibio.<sup>50</sup> I tratti sono molto

<sup>46</sup> Documento de 1665 conservado na Biblioteca do Museu Correr de Venezia, sob o código Archivo Barbarigo mss. Provenienze Diverse C. 2392/6.

<sup>47</sup> Documento de 5 de junho de 1664, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Venezia sob o código Archivo Barbarigo mss. Provenienze Diverse C. 2486/3. Apud FONTANA, Loris. Op.cit. pp.87,88.

<sup>48</sup> O fundo Contarini-Donà dalle Rose foi recebido pela instituição bancária quando foi confiscado o patrimônio da família Donà dalle Rose, proprietária da Villa Barbarigo até o começo do século 20. O fundo é composto por documentos datados entre 1503 e 1936, provenientes dos arquivos particulares das famílias Contarini, Barbarigo e Martinengo. Nesse fundo, encontram-se planimetrias e desenhos

de Valsanzibio. Il fondo Contarini-Donà dalle Rose è stato acquisito dall'istituzione bancaria quando è stato confiscato il patrimonio della famiglia Donà dalle Rose, proprietaria della Villa Barbarigo fino all'inizio del XX secolo. Il fondo è composto da documenti datati tra il 1503 e il 1936, provenienti dagli archivi privati delle famiglie Contarini, Barbarigo e Martinengo. A listagem completa encontra-se em. Una lista completa dei documenti è disponibile. In: CROVATO, Giorgio. *Il patrimonio Carive: l'archivio storico e le collezioni della Cassa di Risparmio di Venezia*. Venezia: Cassa di Risparmio di Venezia, 2012. pp.181,182.

<sup>49</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. pp.144.

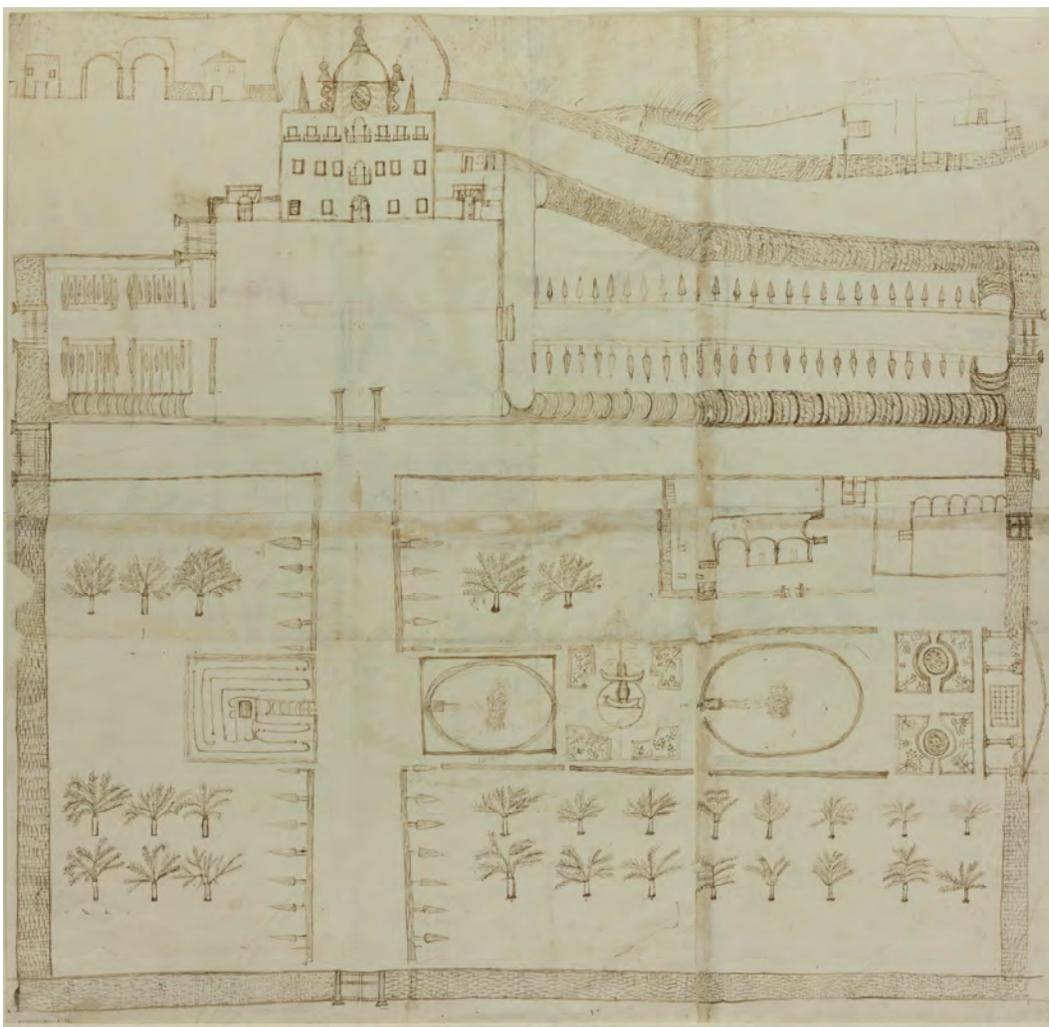
Valsanzibio.<sup>50</sup> Os traços são muito rudimentares. Não há precisão nas dimensões e proporções – réguas e esquadros não parecem ter sido utilizados pelo desconhecido autor. Porém, reconhecemos alguns elementos e chamam atenção certas ausências. Analisando a ilustração da fachada da Villa Barbarigo, percebem-se muitas diferenças em relação à condição atual; contudo, há muitas correspondências, como, por exemplo, a configuração da edificação com térreo e dois pavimentos encimados por um frontão ladeado por volutas, embora seja mais grandioso no desenho por nele conter um brasão de armas, pináculos e uma cúpula que não existem na realidade presente. Confrontando o esboço antigo com a situação atual, nota-se que o número e a disposição das janelas são idênticos, porém há diferenças nos tamanhos dessas fenestras. Frente à Villa Barbarigo já havia um pátio, mas não existiam ainda a fonte e as esculturas da *Fontana delle Rivelazioni*. Lateralmente a esse adro da residência, há jardins e pomares com árvores enfileiradas. Por trás da casa dos Barbarigo, representa-se a estradinha que dá acesso ao centro do vilarejo de Valsanzibio. Exatamente atrás da villa, traçou-se um hemicíclio que até hoje existe. Há uma segmentação entre a cota frente à casa e a área que entendemos presentemente como o jardim principal e, no *Seicento*, era referido como “pomar”:<sup>51</sup> no desenho, essa divisão topográfica é indicada por uma linha grossa horizontal, representando alguns degraus e gradis. Na parte inferior da ilustração, não vemos o *cardo* e o *decumano* com a clareza da configuração que veio a se estabelecer posteriormente, porém, por mais que as proporções estejam totalmente erradas, já se reconhecem os eixos norte-sul e leste-oeste. Esse *proto-cardo* é flanqueado por ciprestes e a representação das espécies botânicas é

rudimentais. Non ci sono precisione nelle dimensioni e nelle proporzioni; sembra che l'autore sconosciuto non abbia utilizzato righelli e squadre. Tuttavia, riconosciamo alcuni elementi e notiamo alcune assenze. Analizzando l'illustrazione della facciata della Villa Barbarigo, notiamo molte differenze rispetto alla condizione attuale, ma vi sono molte corrispondenze, come ad esempio la configurazione dell'edificio con piano terra e due piani sovrastati da un frontone fiancheggiato da volute, sebbene sia più grandioso nel disegno in quanto contiene uno stemma con arme, pinnacoli e una cupola che non esistono nella realtà attuale. Confrontando lo schizzo antico con la situazione attuale, notiamo che il numero e la disposizione delle finestre sono identici, ma ci sono differenze nelle dimensioni di queste finestre. Di fronte alla Villa Barbarigo c'era già un cortile, ma non c'erano ancora la fontana e le sculture della *Fontana delle Rivelazioni*. Lateralmente a questo piazzale antistante la residenza, si trovano giardini e frutteti con alberi allineati. Dietro la casa dei Barbarigo, è rappresentata la piccola via che conduce al centro del villaggio di Valsanzibio. Esattamente dietro alla villa, è disegnato un emiciclo che esiste ancora oggi. C'è una divisione tra il livello antistante la casa e l'area che oggi consideriamo come il giardino principale, ma nel Seicento era denominata "frutteto":<sup>51</sup> nel disegno, questa divisione topografica è indicata da una linea orizzontale spessa che rappresenta alcuni gradini e cancelli. Nella parte inferiore dell'illustrazione, non vediamo il *cardo* e il *decumano* con la chiarezza della configurazione che si è successivamente stabilita. Tuttavia, nonostante le proporzioni siano completamente errate, già riconosciamo gli assi nord-sud e est-ovest. Questo *proto-cardo* è fiancheggiato da cipressi, e la rappresentazione delle specie botaniche è piuttosto prosaica.

<sup>50</sup> Desenho anônimo da Villa Barbarigo e seu jardim feito antes de 1670. Desenho à tinta de nanquim pertencente ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà

dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

<sup>51</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. pp.144.



Plano geral da Villa Barbarigo e seu jardim, cuja provável datação é a década de 1660. Desenho anônimo feito à tinta de nanquim pertencente ao Arquivo storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Pianta generale della Villa Barbarigo e del suo giardino, presumibilmente risalente agli anni '60 del XVII secolo. Disegno anonimo realizzato con inchiostro nero appartenente all'Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), custodito nell'archivio Contarini-Donà dalle Rose presso la Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

bastante prosaica. Transversalmente, as duas bacias d'água presentes no desenho, embora tenham um perímetro oval, correspondem com os posicionamentos da *Peschiera dei Fiume* e da *Peschiera dei Venti*. Nesse antigo plano, previa-se um chafariz na posição onde se encontra a *Fontana dell'Iride*, isto é, entre as duas represas d'água da área mais baixa da bacia hidrográfica daquele vale nas colinas Eugêneas. No limite oeste desse *pseudodecumano*, há um esboço um tanto tosco e desproporcional de um pórtico, bem na posição onde posteriormente foi erguido o portal do *Bagno di Diana*. Há de se ressaltar que o desenho demonstra a intenção de construir um muro para contornar toda a propriedade dos Barbarigo; no entanto, não há o mínimo indício de que tal cinta murada tenha sido edificada em qualquer período histórico – nos anos 1660, o perímetro do lote pertencente à família era menor que o quadrângulo desenhado. A leste, no eixo das represas d'água, há um curioso traçado que parece um circuito meândrico, o qual, com certo esforço interpretativo, poderia se deduzir como um protolabirinto. No local do labirinto atual de Valsanzibio, não há nada além de um renque de árvores. Isto é, nesse desenho da década de 1660, não há o menor indício da existência ou da intenção de se fazer um *dédalo* de cercas vivas tal como o conhecemos. Eis que aqui se inicia a genealogia da ausência do labirinto.

Em 22 de janeiro de 1670, um certo Nicola Ratti, perito público de Pádua, listou várias obras que compunham o jardim da Villa Barbarigo.<sup>52</sup> Seu documento menciona diversas escadas, balaustradas, pilastras, cornijas, “muri bassi del giardino” – muros baixos do jardim –, basicamente trabalhos de infraestrutura das áreas externas da propriedade feitos com pedra entalhada. Cada elemento elencado está acompanhado com sua devida medição.

<sup>52</sup> Lista de autoria do perito Nicola Ratti datada em 20 de janeiro de 1670 e conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código

Trasversalmente, le due vasche d'acqua raffigurata nel disegno, sebbene abbiano una forma ovale, corrispondono alle posizioni della *Peschiera dei Fiume* e della *Peschiera dei Venti*. In questo vecchio piano, era prevista una fontana nella posizione in cui si trova attualmente la *Fontana dell'Iride*, ovvero tra le due vasche d'acqua nella parte più bassa del bacino idrografico di questa valle sulle colline Euganee. Sul lato ovest di questa sorta di *decumano*, c'è un disegno piuttosto grezzo e sproporzionato di un portico, proprio nella posizione in cui in seguito è stata costruita la porta del *Bagno di Diana*. Va notato che il disegno mostra l'intenzione di costruire un muro lungo l'intera proprietà dei Barbarigo, ma non c'è alcuna evidenza che tale cinta muraria sia stata effettivamente costruita in nessun momento della storia; negli anni '60, il perimetro del lotto di proprietà della famiglia era più piccolo rispetto al quadrangolo disegnato. A est dell'asse delle vasche d'acqua, c'è un disegno curioso che sembra un circuito meandrico, il quale, con uno sforzo interpretativo, potrebbe essere considerato come un protolabirinto. Nel luogo dell'attuale labirinto di Valsanzibio, non c'è nient'altro che una fila di alberi. In altre parole, in questo disegno degli anni '60, non c'è il minimo indizio dell'esistenza o dell'intenzione di creare un *dedalo* di siepi come lo conosciamo. Qui inizia la genealogia dell'assenza del labirinto.

Il 22 gennaio 1670, un certo Nicola Ratti, perito pubblico di Padova, elencò numerose opere che facevano parte del giardino della Villa Barbarigo.<sup>52</sup> Il suo documento menziona varie scale, balastrate, pilastri, cornici, “muri bassi del giardino” che erano principalmente lavori di infrastruttura per le aree esterne della proprietà realizzati in pietra scolpita. Ogni elemento elencato è accompagnato dalle relative misurazioni.

Archivio Barbarigo mss. Provenienze Diverse C. 2392/6.

Miguaratione fatta da mi Nicolo Rusch Parito Publico di questa  
 Citta delle Fatare fatte da M<sup>ro</sup> ... et suo ...  
 Data da Marichese fatta nella ... qui in Padova et fuori  
 Val S<sup>ra</sup> ...  
 Et cio ad istanza del ... sulle marchigini ...  
 M<sup>ro</sup> Antonio ... o quella con diligenza uedere et ...  
 e cosa miserata cose qui in Padova come fuori a Val S<sup>ra</sup> ...  
 come distintamente qui sotto si vegono & ...

In Padova

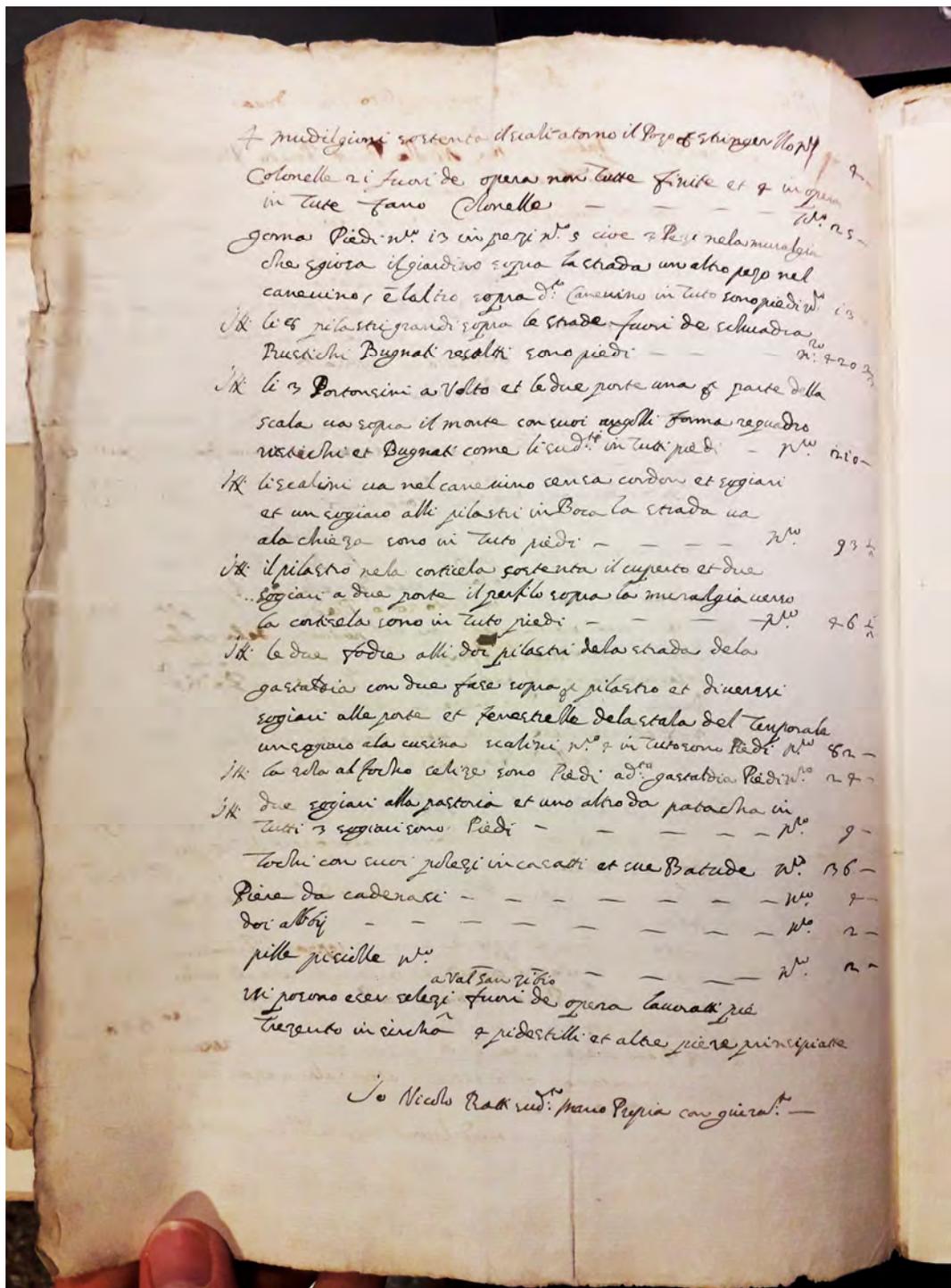
Inquatto tutti li sellegi della scala e corde grande e facete riculta  
 dove e giusta il latome in cordata sia al fondo da selleganti et in  
 tuto e curato con sellegi piedi - - - - - N<sup>ro</sup> 1004 -  
 N<sup>ro</sup> il cordone del catolo dela scala sono piedi - - - - - N<sup>ro</sup> 22 1/2  
 N<sup>ro</sup> li restelli tra porta e porta et tra le Burselle il corno  
 del catolo in scala il perfilo atorno lo Bugas del latome  
 uno scalin andara nella cornice da sellegar il primo  
 andar in camera in tuto sono Piedi - - - - - N<sup>ro</sup> 72 -  
 N<sup>ro</sup> li q<sup>ue</sup> soggiari uia in corte uno del portone in dela scala  
 doi ala finestra dal fuori li doi portoni a uolto  
 dela ramata et il ratone dela scala in tuto Piedi N<sup>ro</sup> 61 -  
 Burselle 7 in tiera due maza in tuto - - - - - N<sup>ro</sup> 46 -  
 7 Balle in tiera due maza fanno in tuto Balle N<sup>ro</sup> 5  
 sopra li mulli del muro uerso la strada -

Val S<sup>ra</sup> ...

tutti li sellegi di ual S<sup>ra</sup> ... in opera sono Piedi N<sup>ro</sup> 1670 -  
 tutti li mulli con suo cordone et gradate sono in tuto piedi  
 porti in opera - - - - - N<sup>ro</sup> 632 -  
 N<sup>ro</sup> la cordina sopra li doi muri Bassi del giardino sono  
 piedi - - - - - N<sup>ro</sup> 216 1/2  
 tutta la Canira sopra la mualgia sopra li Portoncini  
 sopra li 6 pilastri grandi et la cornice roto alle nichie  
 et un peso de Basa esimara con Bala astre sopra la -  
 ritonda con in tuto Piedi - - - - - N<sup>ro</sup> 350 -  
 N<sup>ro</sup> 6 Bancate uia due fuori dela sala uerso  
 tra montana et la altre 6 atorno ala maza luna  
 in tuto sono piedi - - - - - N<sup>ro</sup> 150 -  
 N<sup>ro</sup> 16 cartelle ouero medilgimi uenta de Bancate N<sup>ro</sup> 16

Val S<sup>ra</sup> ...

Segue altre fatore



Lista de autoria do perito paduano Nicola Ratti, datada em 20 de janeiro de 1670, que elenca elementos construídos no jardim da Villa Barbarigo. O documento é conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, sob o código Archivio Barbarigo mss. PD. C. 2392/6.

Elenco redatto dall'esperto padovano Nicola Ratti il 20 gennaio 1670, che elenca gli elementi costruiti nel giardino della Villa Barbarigo. Il documento è conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, con il codice Archivio Barbarigo mss. PD. C. 2392/6.

Um trecho parece fazer referência ao portal do *Bagno di Diana*: “todas as cornijas sobre as paredes acima do portão sobre oito pilastras grandes.”<sup>53</sup> Esse documento é um indubitável indício de que as obras no jardim da Villa Barbarigo haviam iniciado.

Autores como Loris Fontana também justificam esse início dos trabalhos na década de 1660 com uma outra lista, intitulada “Elenco Disegni, che sono uniti nel cantonale di questo armadio, e fuori di esso nel contiguo cantone” [Elenco de Desenhos que estão unidos no canto deste armário e, fora dele, no canto contíguo].<sup>54</sup> O item 51 desse documento guardado na Biblioteca do Museu Correr, em Veneza, indica “Disegno in rame faccitta del Bagno di Diana e fontane nel Giardino di Ca’Barbarigo a Valsanzibio” [Desenho em cobre da fachada do *Bagno di Diana* e das fontes do jardim da Casa Barbarigo em Valsanzibio]. Há, porém, um problema no argumento de Loris Fontana: ele informa que o desenho seria datado de 4 de dezembro de 1662;<sup>55</sup> no entanto, ao consultar o manuscrito original no museu veneziano, percebe-se que tal data diz respeito ao item 48, não havendo qualquer indício de que ela faça também referência ao desenho de Valsanzibio. Ou seja, é absolutamente questionável fiar-se nessa inferência de Loris Fontana. Sobretudo, os desenhos e mapas dessa lista do Museu Correr estão desaparecidos.<sup>56</sup>

Un passaggio sembra fare riferimento al portale del *Bagno di Diana*: “tutta la cornice sopra le muraglie sopra li portoncini sopra li 8 pilastri grandi et le cornice sotto alli nichì et un reso de Basa [...] con balaustri sopra la ritonda sono in tutto piedi.”<sup>53</sup> Questo documento costituisce una chiara prova che i lavori nel giardino della Villa Barbarigo erano iniziati.

Gli autori, come Loris Fontana, giustificano anch'essi l'inizio dei lavori negli anni '60 del XVII secolo con un altro elenco intitolato “Elenco Disegni, che sono uniti nel cantonale di questo armadio, e fuori di esso nel contiguo cantone”.<sup>54</sup> La nota 51 di questo documento conservato nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia indica “Disegno in rame facciata del Bagno di Diana e fontane nel Giardino di Ca’Barbarigo a Valsanzibio”. Però sorge un problema riguardo all'argomento di Loris Fontana: egli afferma che il disegno sarebbe datato al 4 dicembre 1662,<sup>55</sup> tuttavia, consultando il manoscritto originale presso il museo veneziano, si può notare che tale data si riferisce alla nota 48 e non vi è alcun indizio che essa si riferisca anche al disegno di Valsanzibio. In altre parole, è assolutamente discutibile fare affidamento su questa inferenza di Loris Fontana. Inoltre, i disegni e le mappe di questa lista del Museo Correr sono scomparsi.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Texto manuscrito na primeira página da lista de Nicola Ratti datada em 20 de janeiro de 1670. [Tradução livre do autor]

<sup>54</sup> Documento conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, sob o código Archivio Barbarigo mss. Provenienze Diverse C. 2323/2.

<sup>55</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. p.367.

<sup>56</sup> Margherita Azzi Visentini defendeu que esses desenhos desaparecidos sejam os mesmos do fundo Contarini-Donà dalle Rose, que foram confiscados pela Cassa di Risparmio di Venezia (Carive) no momento da falência da família Donà dalle Rose, na primeira metade do século 20, e hoje pertencem ao arquivo histórico do Grupo Intesa Sanpaolo (ver nota 19, em VISENTINI, Margherita Azzi. Villa Barbarigo a Valsanzibio. In: RALLO *et alii* (Org.). *Paesaggi di Villa: architettura e giardini nel Veneto*. Marsilio, 2015. p.153). Entretanto, a descrição do documento da biblioteca do Museu Correr não é

exatamente correspondente ao desenho do arquivo mencionado; portanto, é questionável a dedução feita pela professora. Margherita Azzi Visentini ha sostenuto che questi disegni scomparsi siano gli stessi presenti nel fondo Contarini-Donà dalle Rose, che furono confiscati dalla Cassa di Risparmio di Venezia (Carive) al momento del fallimento della famiglia Donà dalle Rose nella prima metà del XX secolo e oggi fanno parte dell'archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (vedi nota 19 in em VISENTINI, Margherita Azzi. Villa Barbarigo a Valsanzibio. In: RALLO *et alii* (Org.). *Paesaggi di Villa: architettura e giardini nel Veneto*. Marsilio, 2015. p.153). Tuttavia, la descrizione del documento della biblioteca del Museo Correr non corrisponde esattamente al disegno dell'archivio menzionato, quindi la deduzione fatta dalla professoressa è discutibile.

Recentemente foi descoberto um desenho da fachada do portal do *Bagno di Diana* no fundo Contarini-Donà dalle Rose, pertencente ao patrimônio Carive do arquivo histórico do Grupo Intesa Sanpaolo.<sup>57</sup> Com o traçado principal feito em nanquim e vários ornamentos acrescidos a lápis, tal representação gráfica anônima, constituída por linhas precisamente feitas à régua e rigorosas medidas correspondentes à realidade, foi seguramente executada no final do *Seicento*, devido a um aspecto: no desenho, o pórtico é coroado por uma cúpula que chegou a ser realizada, mas desabou em 1700 e nunca foi reconstruída.<sup>58</sup> O domo foi implantado sobre um tambor hexagonal ou octogonal – deduz-se isso porque se enxergam três faces no desenho da fachada. Acima das calotas da cúpula, havia um globo sustentado por, ao menos, três esculturas de animais (aparentemente cães) e encimado pela estátua de uma figura alada segurando uma trombeta – provavelmente todo o conjunto foi feito em chapa metálica e girava de acordo com as direções do vento, tal como a coetânea esfera de bronze no topo da Punta della Dogana, em Veneza. O portal do *Bagno di Diana* era o triunfal marco de acesso ao jardim da Villa Barbarigo para aqueles aristocratas que lá chegavam por barcos que atravessavam rios e canais da área continental da Sereníssima. Toda a seção inferior do desenho condiz com a edificação que hoje se pode admirar a partir da estrada de acesso a Valsanzibio. O pórtico – tanto o desenhado, quanto o construído – tem seis pilastras jônicas simetricamente distribuídas e intercaladas por janelas, nichos e faixas decorativas, tendo ao centro a grande abertura para o jardim. Acima do entablamento, há o tímpano de curva quebrada e as esculturas de cães e corsas.

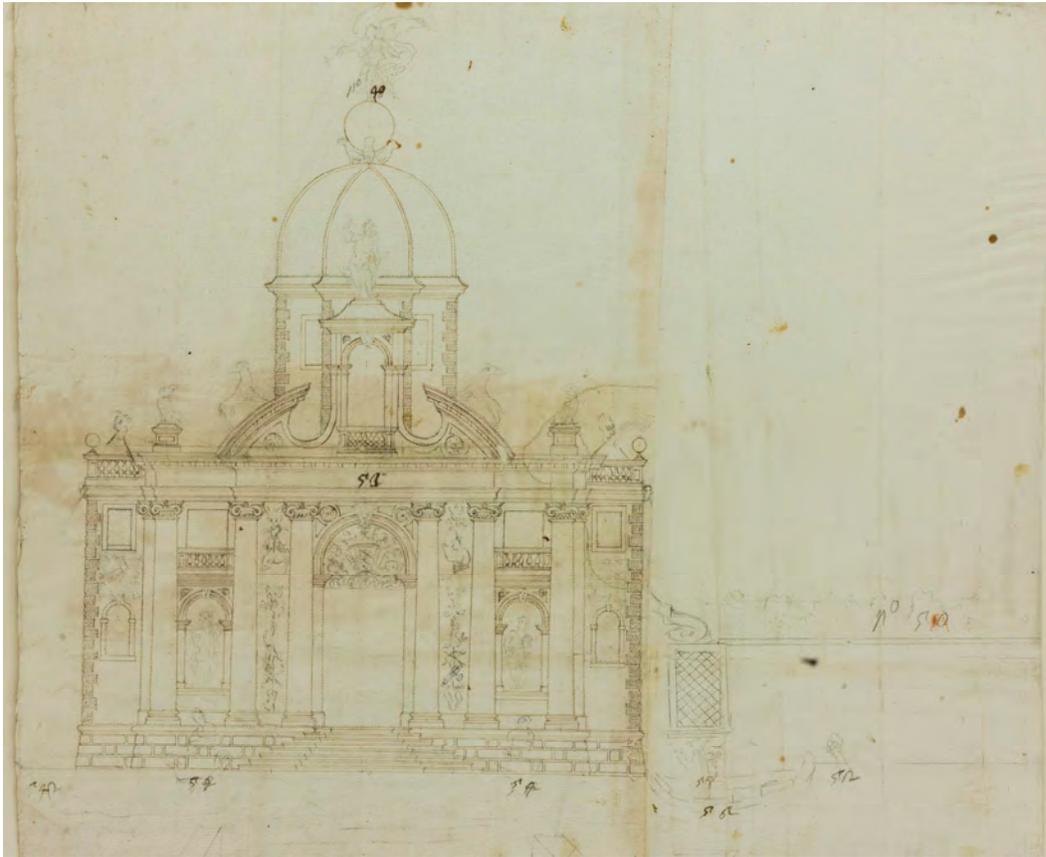
---

<sup>57</sup> Desenho anônimo do portal do *Bagno di Diana* da Villa Barbarigo feito no século 17. Desenho à tinta de nanquim e lápis pertencente ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo

Recentemente è stato scoperto un disegno della facciata del portale del *Bagno di Diana* nel fondo Contarini-Donà dalle Rose, facente parte del patrimonio archivistico di Carive dell'archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo.<sup>57</sup> Con il tracciato principale realizzato in inchiostro di china e vari ornamenti aggiunti a matita, tale rappresentazione grafica anonima, composta da linee eseguite con precisione e misure rigorosamente corrispondenti alla realtà, è stato sicuramente realizzata alla fine del XVII secolo, e ciò è evidente da un particolare aspetto: nel disegno, il portico è coronato da una cupola che fu effettivamente costruita, ma crollò nel 1700 e non fu mai ricostruita.<sup>58</sup> La cupola è stata collocata su un tamburo esagonale o ottagonale, questo si deduce dal fatto che nel disegno della facciata sono visibili tre lati. Sopra le calotte della cupola c'era una sfera sostenuta da almeno tre sculture di animali (presumibilmente cani) e sovrastata dalla statua di una figura alata che tiene una tromba, probabilmente l'intero insieme era realizzato in lamiera metallica e girava in base alle direzioni del vento, come la contemporanea sfera di bronzo in cima alla Punta della Dogana a Venezia. Il portale del *Bagno di Diana* era il trionfale punto di accesso al giardino della Villa Barbarigo per gli aristocratici che vi giungevano in barca attraverso i fiumi e i canali dell'area continentale della Serenissima. La parte inferiore del disegno corrisponde all'edificio che oggi si può ammirare dalla strada di accesso a Valsanzibio. Il portico, sia quello disegnato che quello costruito, ha sei colonne ioniche distribuite simmetricamente e intervallate da finestre, nicchie e fasce decorative, con al centro l'ampia apertura verso il giardino. Sopra la trabeazione ci sono il timpano a curva spezzata e le sculture di cani e cervi.

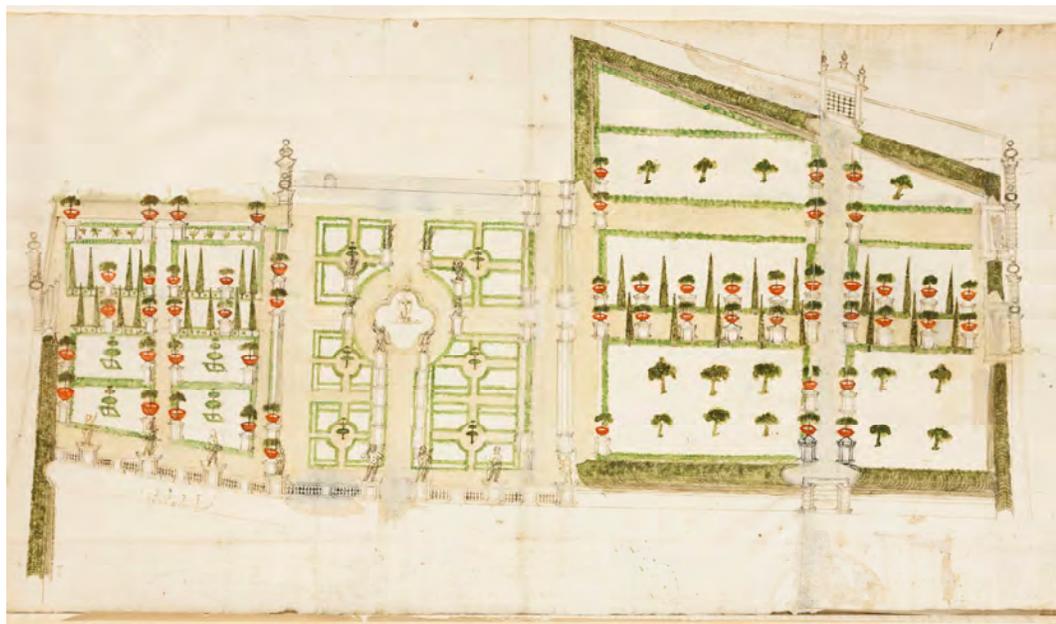
Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

<sup>58</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. pp.147,149.



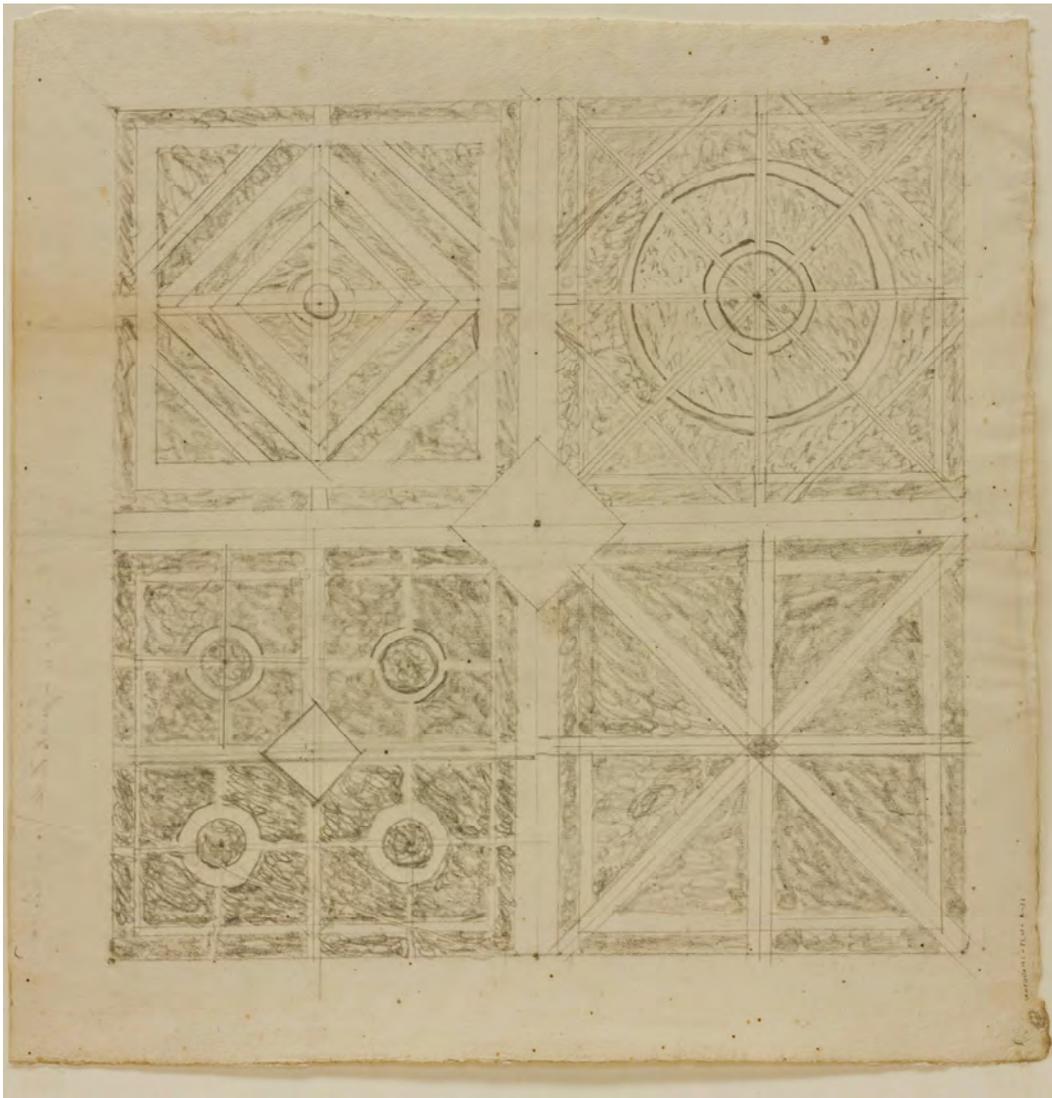
Desenho anônimo da fachada do portal do *Bagno di Diana* da Villa Barbarigo. Feito no século 17, o desenho à tinta de nanquim e lápis tem as proporções precisas e correspondentes com a realidade, retratando também a cúpula que desmoronou em 1700. Pertence ao Arquivo storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Disegno anonimo della facciata del portale del *Bagno di Diana* della Villa Barbarigo. Realizzato nel XVII secolo, il disegno a inchiostro di china e matita presenta proporzioni precise e corrispondenti alla realtà, raffigurando anche la cupola crollata nel 1700. Appartiene all'Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI) ed è conservato nel fondo Contarini-Donà dalle Rose dell'archivio storico della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).



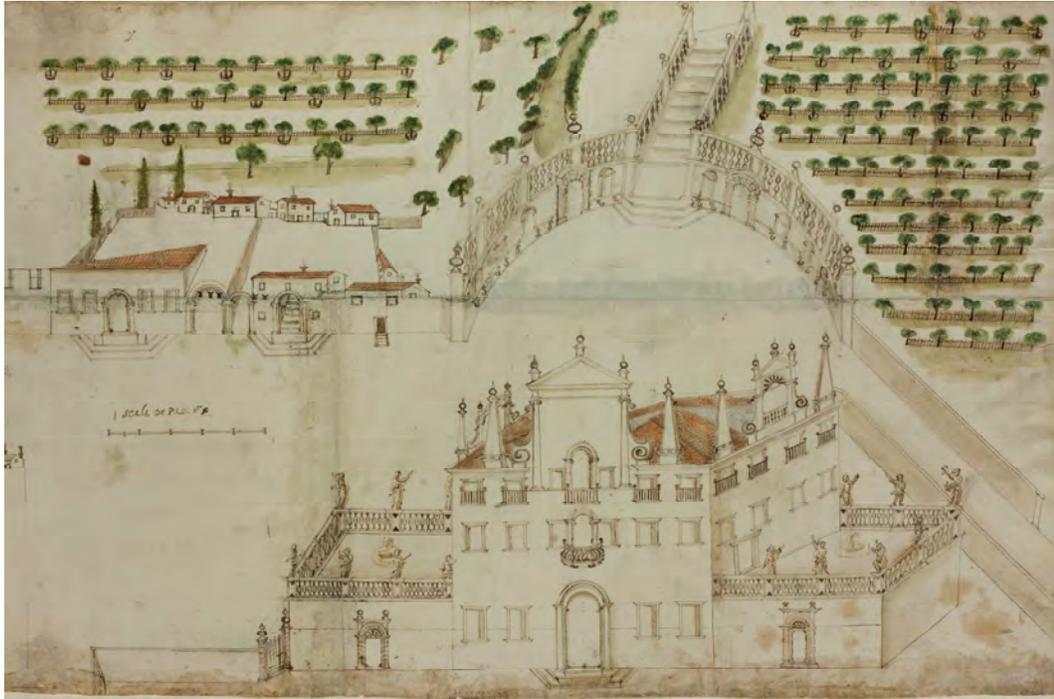
Proposta para jardim do adro da Villa Barbarigo, cuja fachada não foi representada nessa folha, e para os jardins laterais. Desenho à tinta de nanquim e colorido à aquarela, cuja datação é estipulada entre 1670 e ca.1676. Pertence ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do património arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Proposta per il giardino antistante la Villa Barbarigo, la cui facciata non è stata rappresentata in questo disegno, e per i giardini laterali. Il disegno a inchiostro di china e colori ad acquerello, la cui datazione è stimata tra ca.1670 e ca.1676. Appartiene all'Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI) ed è conservato nel fondo Contarini-Donà dalle Rose nell'archivio storico della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).



Desenho anônimo de quatro *parterres* para o jardim da Villa Barbarigo. Com datação estimada entre ca.1670 e ca.1676, o desenho a lápis pertence ao Arquivo storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Disegno anonimo di quattro *parterre* per il giardino della Villa Barbarigo. Con datazione stimata tra ca.1670 e ca.1676, il disegno a matita fa parte dell'Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI) ed è conservato nel fondo Contarini-Donà dalle Rose nell'archivio storico della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).



Desenho anônimo da Villa Barbarigo com a êxedra (ou hemiciclo) por trás e a escadaria de acesso à estrada linear sobre a colina Staffoli. Com datação estimada entre ca.1670 e ca.1676, o desenho à tinta de nanquim e colorido à aquarela pertence ao Arquivo storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Disegno anonimo della Villa Barbarigo con l'esedra (o emiciclo) sullo sfondo e la scala di accesso alla strada retta sulla collina Staffoli. Datato approssimativamente tra ca.1670 e ca.1676, il disegno a inchiostro di china e colorato ad acquerello fa parte dell'Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI) ed è conservato nel fondo Contarini-Donà dalle Rose nell'archivio storico della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

O mesmo fundo Contarini-Donà dalle Rose reserva-nos outros três desenhos anteriores a 1676. São reveladores dos estágios iniciais das obras do jardim. Um mesmo desenhista anônimo produziu três representações gráficas que, tudo leva a crer, demonstram as intenções projetuais para o paisagismo, embora guardem algumas diferenças com o que foi executado ainda naquela época.

A proposta paisagística para os terraços em frente da Villa Barbarigo foi esmiuçada em um desenho colorido, que bem demonstra os canteiros, os vasos, os balaústres de pedra ornados com estatuetas de querubins.<sup>59</sup> Feito a nanquim e aquarela, retratou-se a faixa do terreno entre a residência – não representada graficamente na folha – e o cardo – a via norte-sul do jardim, também não esboçada naquele papel. O desenho do adro da Villa Barbarigo guarda similitudes e diferenças com relação à *Fontana delle Rivelazioni* executada. A principal similaridade é o posicionamento central da fonte d'água envolvida por um passeio conformado pela implantação de oito estátuas equidistantes. Ao mesmo tempo, destoa porque o atual pátio seco é, na ilustração feita entre ca.1670 e ca.1676,<sup>60</sup> subdivido por canteiros de plantas, originando um espaço policêntrico – mais precisamente, sete recintos cujos núcleos seriam marcados por árvores e o chafariz. Os trechos laterais não diferem tanto da implantação realizada: as áreas são delimitadas por um eixo central que, ladeado por fileiras de vasos de plantas, conecta todas as partes moduladas por *parterres*.

Aliás, alternativas de configurações de *parterres* são esboçadas em uma outra folha menor.<sup>61</sup> Traçados a régua e lápis, os canteiros desenhados não parecem

<sup>59</sup> Desenho anônimo do trecho do jardim imediatamente à frente da Villa Barbarigo. Com datação estimada entre ca.1670 e ca.1676, o desenho à tinta de nanquim e colorido à aquarela pertence ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Il fondo Contarini-Donà dalle Rose ci offre anche altri tre disegni antecedenti al 1676. Essi rivelano le fasi iniziali dei lavori di giardinaggio. Uno stesso disegnatore anonimo ha prodotto tre rappresentazioni grafiche che, tutto sommato, sembrano dimostrare le intenzioni progettuali per il paesaggismo, sebbene presentino alcune differenze rispetto a quanto realizzato in quel periodo.

La proposta paesaggistica per i terrazzi di fronte alla Villa Barbarigo è stata dettagliata in un disegno colorato che mostra chiaramente i vialetti, i vasi, i parapetti in pietra decorati con statue di cherubini.<sup>59</sup> Realizzato in inchiostro di china e acquerello, questo disegno ritrae la striscia di terreno tra la residenza - non rappresentata graficamente sul foglio - e il cardo, la via nord-sud del giardino nemmeno abbozzata su quella pagina. Il disegno del cortile della Villa Barbarigo presenta somiglianze e differenze rispetto alla *Fontana delle Rivelazioni* eseguita. La somiglianza principale è la posizione centrale della fontana circondata da un viale formato dall'installazione di otto statue equidistanti. Allo stesso tempo, si differenzia perché l'attuale cortile asciutto è, nell'illustrazione realizzata tra ca.1670 e ca.1676,<sup>60</sup> suddiviso da aiuole, creando uno spazio policentrico, più precisamente sette recinti il cui nucleo sarebbe segnato da alberi e dalla fontana. Le parti laterali non differiscono così tanto dall'installazione effettuata: le aree sono delimitate da un asse centrale, fiancheggiato da file di vasi di piante, che collega tutte le parti modulate dai *parterres*.

Per inciso, sono schizzate alternative configurazioni di *parterre* su un altro foglio di dimensioni minori.<sup>61</sup> Disegnati con riga e matita, gli aiuole

<sup>60</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. p.145.

<sup>61</sup> Desenho anônimo de quatro *parterres* para a Villa Barbarigo. Com datação estimada entre ca.1670 e ca.1676, o desenho a lápis pertence ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

fazer referência a um espaço específico do jardim da Villa Barbarigo, mas são testemunho das possibilidades que estavam sendo estudadas à época, em Valsanzibio, de decoração geométrica dos recintos – o que seguia tanto a tradição paisagística italiana quanto a moda predominante naquela segunda metade de século 17 do jardim à francesa.

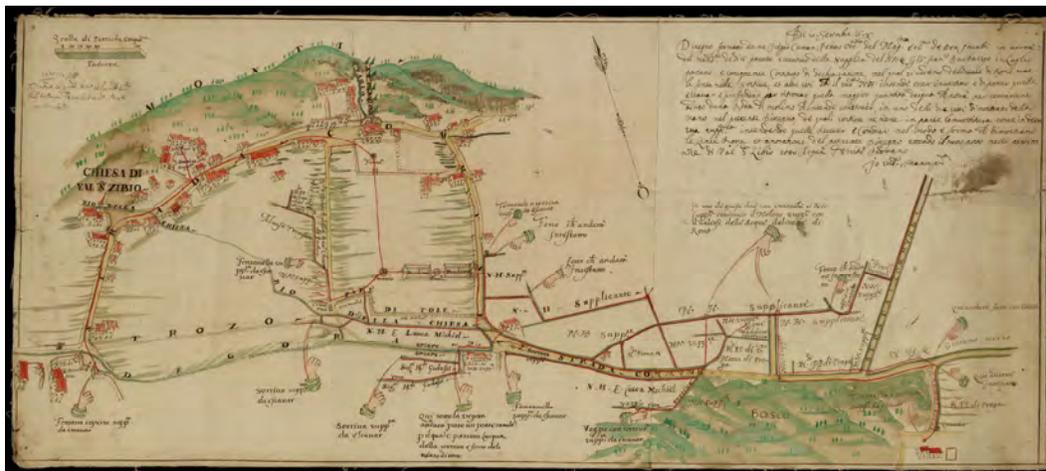
O terceiro desenho da época, que também se encontra no arquivo histórico do grupo Intesa Sanpaolo, é uma perspectiva rudimentar retratando a residência em si da Villa Barbarigo e a área posterior, composta principalmente pelo hemicíclo – ou êxedra – que conforma uma pequena praça, a qual marca o início da escadaria ao pé do morro conhecido como colina Staffoli.<sup>62</sup> Essa êxedra ainda existe e flanqueia a estrada pública. A ilustração é bastante semelhante à sua construção. Esse hemicíclo é uma arquitetura incrustada na topografia: seu perímetro semicircular subtrai parte da terra da montanha. A fachada é uma espécie de muro de arrimo, embora seja revestida de pedra e ricamente decorada por uma sequência de portais e nichos dispostos simetricamente, sendo todo o conjunto coroado pela balaustrada. Ao centro, os degraus da escada dão acesso a uma estrada ladeada por ciprestes que sobe a colina como uma linha reta. O desenho demonstra plantações nesse morrote e um conjunto de antigas casas onde morou a família Ferro no século anterior. Acerca da fachada da Villa Barbarigo, há semelhanças entre a representação gráfica e a situação construída, porém certas diferenças devem ser pontuadas: no desenho, o corpo central sobrelevado acima do telhado é bem mais alto que o realizado; o frontão triangular arremata superiormente uma dupla de pilastras com capiteis jônicos nunca executados; as volutas laterais idealizadas são mais

<sup>62</sup> Desenho anônimo da Villa Barbarigo com a êxedra (ou hemicíclo) por trás e a escadaria de acesso à estrada linear sobre a colina Staffoli. Com datação estimada entre ca.1670 e ca.1676, o desenho à tinta de nanquim e colorido com aquarela pertence ao

rappresentati non sembrano fare riferimento a uno spazio specifico nel giardino della Villa Barbarigo, ma piuttosto testimoniano le possibilità che erano oggetto di studio nell'epoca a Valsanzibio per la decorazione geometrica degli spazi, seguendo sia la tradizione paesaggistica italiana sia la moda predominante nella seconda metà del XVII secolo dei giardini alla francese.

Il terzo disegno dell'epoca, conservato nell'archivio storico del gruppo Intesa Sanpaolo, è una prospettiva rudimentale che raffigura la residenza della Villa Barbarigo e l'area posteriore, composta principalmente dall'emiciclo, o esedra, che forma una piccola piazza che segna l'inizio della scalinata ai piedi della collina conosciuta come Staffoli.<sup>62</sup> Questa esedra esiste ancora e fiancheggia la strada pubblica. L'illustrazione è molto simile alla sua costruzione. Questo emiciclo è un'architettura incastonata nella topografia: il suo perimetro semicircolare sottrae parte della terra della montagna. La facciata è una sorta di muro di sostegno, anche se è rivestita di pietra e ricamente decorata con una serie di portali e nicchie disposti simmetricamente, con l'intero insieme coronato da una balaustra. Al centro, i gradini della scala danno accesso a una strada fiancheggiata da cipressi che sale per la collina come una linea retta. Il disegno mostra coltivazioni su questa collina e un gruppo di vecchie case dove la famiglia Ferro viveva nel secolo precedente. Per quanto riguarda la facciata della Villa Barbarigo, ci sono somiglianze tra la rappresentazione grafica e la situazione reale, ma alcune differenze devono essere evidenziate: nel disegno, il corpo centrale sopra l'edificio è molto più alto di quanto realizzato; il frontone triangolare corona superiormente una coppia di colonne ioniche mai realizzate; le volute laterali

Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).



Mapa de Valsanzibio (e sua ampliação) desenhado por Iseppo Cuman e datado em 10 de setembro de 1678 para uma solicitação feita pelos Barbarigo junto ao *Ufficio per i Beni Inculti* da Sereníssima República. O traçado vermelho indica a rede hidrográfica e revela a existência de fontes e viveiros de peixes no jardim da Villa Barbarigo naquele ano. Percebe-se também que o perímetro pertencente ao clã ainda não correspondia à dimensão que o jardim veio a adquirir décadas após. O documento é conservado no Archivio di Stato di Venezia, no fundo dos documentos dos Provveditori Sopra Beni Inculti, Disegni, Padova-Polesine, rolo 349, maço 19, desenho 1, barcode 016973.

Mappa di Valsanzibio (e la sua espansione) realizzata da Iseppo Cuman e dataata al 10 settembre 1678 per una richiesta presentata dai Barbarigo presso l'Ufficio per i Beni Inculti della Serenissima Repubblica. La traccia rossa indica la rete idrografica e rivela l'esistenza di sorgenti e vivai di pesci nel giardino della Villa Barbarigo in quell'anno. Si nota anche che il perimetro di proprietà del clan non corrispondeva ancora alle dimensioni che il giardino avrebbe acquisito decenni dopo. Il documento è conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, nell'archivio dei documenti dei Provveditori Sopra Beni Inculti, Disegni, Padova-Polesine, rotolo 349, mazzo 19, disegno 1, barcode 016973.

nobres que as curvas pintadas da solução construída. Em síntese, por mais que haja uma visível correspondência entre as formas arquitetônicas da intenção esboçada e da *villa* fabricada, o projeto era composto por elementos clássicos mais refinados do que a execução campestre permitiu. Sobre esse desenho em perspectiva, é digno de última nota a presença da escala gráfica.

O mais notório documento cartográfico de Valsanzibio da segunda metade do *Seicento* é o mapa para uma solicitação dos Barbarigo endereçada ao *Ufficio per i Beni Inculti* [Escritório para os Bens não Cultivados] da Sereníssima República.<sup>63</sup> Nesse registro histórico atualmente conservado no Archivio di Stato di Venezia [Arquivo de Estado de Veneza], há a datação em 10 de setembro de 1678 e a indicação do responsável pelo desenho cartográfico, um perito de nome Iseppo Cuman. No canto superior direito da carta consta uma declaração escrita por esse técnico veneziano, na qual se apresenta a razão do pedido feito oficialmente por “Giovanni Francesco Barbarigo” – ou seja, Zane Francesco, pai de Gregorio e Antonio. Requeria-se a feitura de obras infraestruturais em terrenos públicos e privados para conduzir os fluxos d’água provenientes das nascentes nas colinas Eugêneas, tendo como finalidade o aumento do volume do líquido para alimentar uma roda de moinho que se pretendia construir em um trecho mais a leste da Villa Barbarigo. Em seguida, a transcrição do manuscrito em veneziano arcaico e em uma tradução livre para o português:

Em 10 de setembro de 1678  
Desenho feito por mim, Iseppo Cuman,  
Perito Ordinário do Magnífico e  
Excelentíssimo Executivo da  
solicitação do N.H.<sup>64</sup> Giovanni  
Francesco Barbarigo, em 12 de julho  
passado, e conseqüentemente

idealizzate sono più nobili delle curve dipinte nella soluzione costruita. In sintesi, anche se c'è una chiara corrispondenza tra le forme architettoniche dell'intenzione delineata e della villa costruita, il progetto era composto da elementi classici più raffinati di quanto consentisse l'esecuzione campestre. Riguardo a questo disegno prospettico, va notata l'importante presenza della scala grafica.

Il documento cartografico più notevole di Valsanzibio nella seconda metà del *Seicento* è la mappa allegata a una richiesta presentata dai Barbarigo all'Ufficio per i Beni Inculti della Serenissima Repubblica.<sup>63</sup> In questo documento storico attualmente conservato nell'Archivio di Stato di Venezia, è riportata la data del 10 settembre 1678 e l'indicazione dell'autore della mappa, un perito di nome Iseppo Cuman. Nell'angolo superiore destro della mappa, c'è una dichiarazione scritta da questo tecnico veneziano, nella quale si spiega il motivo della richiesta ufficiale presentata da "Giovanni Francesco Barbarigo" - cioè Zane Francesco, padre di Gregorio e Antonio. La richiesta riguardava la realizzazione di opere infrastrutturali su terreni pubblici e privati per convogliare i flussi d'acqua provenienti dalle sorgenti delle colline Euganee, allo scopo di aumentare il volume d'acqua per alimentare una ruota idraulica che si intendeva costruire in un tratto più a est della Villa Barbarigo. Di seguito, la trascrizione del manoscritto in italiano arcaico:

Adì 10 settembre 1678  
Disegno formato da me Iseppo  
Cuman Perito Ordinario del  
Magnifico ed Ecc.mo Esecutivo della  
Supplica del N.H.<sup>64</sup> Giovanni  
Francesco Barbarigo 12 luglio  
passato e conseguente costituito di

<sup>63</sup> Mapa de Valsanzibio feito por Iseppo Cuman e datado em 10 de setembro de 1678. A carta corresponde a uma solicitação feita pelos Barbarigo ao *Ufficio per i Beni Inculti* da Sereníssima República. O documento é conservado no Archivio di Stato di Venezia, no fundo dos documentos dos Provvveditori

Sopra Beni Inculti, Disegni, Padova-Polesine, rolo (rotolo) 349, maço (mazzo) 19, desenho 1, barcode 016973.

<sup>64</sup> N.H. é uma abreviatura para o termo *Nobilhomo*, em veneziano arcaico, ou *Nobilis Homo*, em latim.

constituída de declaração, na qual se verificam delineadas em Vermelho todas as fontes, nascentes e outros locais que o referido N.H. pretende ser investido do poder de escavar e aprofundar para encontrar maior quantidade de água que poderá servir para o uso para uma roda de moinho que se pretende construir em um dos dois locais indicados pela mão, no desenho precedente, de cujas fontes ele detém a posse em parte como dito em seu requerimento, pretendendo receber e conduzir no modo e na forma demonstrados pelas linhas vermelhas e anotações do desenho precedente, estando todas localizadas nos domínios de Val San Zibio, sob Arquà, no território de Pádua.<sup>65</sup>

Com escala gráfica e minuciosamente colorido, o mapa de Iseppo Cuman é um detalhado e didático registro da situação de Valsanzibio na época: nele se distingue perfeitamente a igreja de São Lourenço; demarca-se claramente a “strada commune” [estrada pública] margeada por várias casas; reconhece-se que muitas propriedades ainda pertenciam aos Michiel, tal como a antiga residência dos Contarini com pátio central e próximo à capela da cidadela; identifica-se nitidamente a Villa Barbarigo; e, sobretudo, as linhas vermelhas informam a rede hidrográfica existente e que se pretendia ampliar. Dentro da propriedade dos Barbarigo, percebe-se que o rubro traçado antecipava os eixos principais do jardim e conectava as fontes e os viveiros de peixe: constata-se que, em 1678, já existiam (ou estavam em obras) a *Fontana delle Rivelazioni*, a *Fontana della Pila*, a *Peschiera dei Venti*, a *Fontana dell'Iride*, a *Peschiera dei Fiumi* e o portal do *Bagno di Diana*.

Como essas linhas vermelhas percorrem precisamente o caminho das águas do jardim de Valsanzibio, deduz-se que o incremento do volume do líquido não serviria somente ao objetivo

dichiarazione, nel quale si vedono delineate di Rosso tutte le fontanelle, sortive ed altri siti che il suddetto N.H. Intende esser investito e di poter quelle escavar e profundar per ritrovar quella maggior quantità d'acqua che potrà per servirsene ad uso d'una roda di molino che intende construir, in uno delli due siti dimostrati dalla mano nel precedente disegno, delle quali sortive ne tiene in parte l'investitura come in detta sua supplica intendendo quelle ricever e condur nel modo e forma che dimostrano le linee rosse ed annotazioni del precedente disegno essendo il tutto posto nelle pertinenze di Val San Zibio sotto Arquà Territorio Padovano.<sup>65</sup>

Con scala grafica e uma coloração minuziosa, a mappa di Iseppo Cuman costituisce un dettagliato e didattico registro della situazione di Valsanzibio all'epoca: in essa è possibile distinguere chiaramente la chiesa di San Lorenzo; è ben evidenziata la strada commune fiancheggiata da varie case; si riconosce che molte proprietà erano ancora di proprietà dei Michiel, come ad esempio l'antica residenza dei Contarini con il cortile centrale e la cappella vicino alla cittadella; la Villa Barbarigo è chiaramente identificabile; e soprattutto, le linee rosse rappresentano la rete idrografica esistente e i progetti di espansione. All'interno della proprietà dei Barbarigo, è evidente che il tracciato rosso anticipava gli assi principali del giardino e collegava le fontane e gli allevamenti di pesci: si può constatare che nel 1678, già esistevano (o erano in costruzione) la *Fontana delle Rivelazioni*, la *Fontana della Pila*, la *Peschiera dei Venti*, la *Fontana dell'Iride*, la *Peschiera dei Fiumi* e il portale del *Bagno di Diana*.

Poiché queste linee rosse seguono precisamente il percorso delle acque nel giardino di Valsanzibio, si deduce che l'incremento del volume del liquido non servisse solo all'obiettivo esplicitato – di

---

<sup>65</sup> Transcrição e tradução livre do mapa de Iseppo Cuman previamente mencionado.

explicitado – girar um funcional moinho –, mas também para abastecer uma admirável máquina hídrica de bacias, fontes e jogos d'água do paisagismo da Villa Barbarigo.<sup>66</sup> É igualmente plausível que haja uma outra intenção não verbalizada: a propriedade dos Barbarigo era cercada por pântanos; portanto, a drenagem era importante para prevenir inundações.<sup>67</sup>

Há outro detalhe fornecido pelo mapa endereçado ao *Ufficio per i Beni Inculti*: observando o perímetro do terreno dos Barbarigo, descobre-se que nem toda a área prevista para o jardim pertencia à família em 1678. Atentando-se a um muro nomeado na carta como “parè di tole”, constata-se que grande parte do trecho sul do que, anos após, veio a se tornar parte do projeto paisagístico da Villa Barbarigo ainda eram lotes de propriedade dos Michiel, divididos pelo “rio della chiesa” [rio da igreja]. Por mais que, nesse desenho cartográfico, não se pretendesse indicar o posicionamento das espécies vegetais plantadas e, por conseguinte, não houvesse razão para delinear o labirinto de cercas vivas, esse dédalo não devia existir em 1678, porque parte de sua área ainda não pertencia aos Barbarigo. Portanto, todas as evidências indicam que, em 1678, não havia ainda o labirinto de Valsanzibio.

Como mencionado em capítulos anteriores desta tese, os proprietários detinham a prerrogativa do comando do projeto arquitetônico ou paisagístico, relegando ao arquiteto um papel secundário: o projetista até produzia um risco inicial que, frequentemente, era modificado ao longo da execução conforme os desejos do responsável pela comissão. No caso de jardins na Península Itálica naquele século, a figura do paisagista era ainda mais inusual: comumente, os proprietários confiavam a demarcação de aleias e o plantio de canteiros de plantas a um competente

far funzionare un mulino funzionale –, ma anche a fornire acqua a una meravigliosa macchina idraulica composta da vasche, fontane e giochi d'acqua del paesaggio della Villa Barbarigo.<sup>66</sup> È altrettanto plausibile che ci fosse un'altra intenzione non dichiarata: la proprietà dei Barbarigo era circondata da paludi; quindi, il drenaggio era importante per prevenire le inondazioni.<sup>67</sup>

C'è un altro dettaglio fornito dalla mappa indirizzata all'Ufficio per i Beni Inculti: osservando il perimetro delle terre dei Barbarigo, si scopre che non tutta l'area prevista per il giardino apparteneva alla famiglia nel 1678. Notando un muro indicato sulla mappa come “parè di tole”, si può vedere che gran parte del tratto a sud di ciò che in seguito sarebbe diventato parte del progetto paesaggistico della Villa Barbarigo era ancora diviso in lotti di proprietà dei Michiel attraversati dal rio della chiesa. Anche se in questa mappa cartografica non si intendeva indicare la posizione delle specie vegetali piantate e, di conseguenza, non c'era motivo di delinear il labirinto di siepi, questo labirinto non doveva esistere nel 1678 perché parte della sua area non apparteneva ancora ai Barbarigo. Pertanto, tutte le prove indicano che nel 1678 non esisteva ancora il labirinto di Valsanzibio.

Come menzionato nei capitoli precedenti di questa tesi, i proprietari detenevano il diritto di comandare il progetto architettonico o paesaggistico, relegando all'architetto un ruolo secondario: il progettista poteva produrre uno schema iniziale che spesso veniva modificato durante l'esecuzione in base ai desideri del committente. Nel caso dei giardini nella penisola italiana di quel secolo, la figura del paesaggista era ancora più inusuale: di solito i proprietari affidavano ad un bravo giardiniere la progettazione di viali e la piantumazione di aiuole, a volte

<sup>66</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. p.149.

<sup>67</sup> AIKEMA, Bernard. A French Garden and the Venetian Tradition. *Arte Veneta: rivista di storia*

*dell'arte*. Número 34. Veneza: Alfieri Edizioni d'arte, 1980. pp.133,134. PUPPI, Lionello. Op.cit. pp.289,298. FONTANA, Loris. Op.cit. pp.70,71,96,97.

jardineiro, às vezes prescindindo de projeto. Em suma, a noção de autoria projetual era menos personalista e menos reconhecida pela sociedade da época. Desenhos arquitetônicos e paisagísticos, quando existiam, passavam por várias mãos de clientes e de executores, os quais não tinham pudores em modificar a concepção inicial e desconsiderar a pessoa que teria tido a ideia arquitetônica original. Por isso, quando se faz pesquisa sobre arquitetura ou paisagismo do Seiscentos e do Setecentos italianos, sobretudo no Vêneto, o protagonismo é do cliente.<sup>68</sup> Todavia, o caso da Villa Barbarigo tem uma peculiaridade: o sistema hidráulico do jardim de Valsanzibio é complexo demais para ter sido engendrado por um qualquer. Para fazer aquelas fontes e jogos d'água operarem de maneira tão esplendorosa era preciso um engenheiro hidráulico muito competente. Isto motiva uma suposição, concomitantemente plausível e controversa, a respeito de quem poderia ter projetado o jardim da Villa Barbarigo: plausível, porque a possível conexão entre personagens da época é verossímil; controversa, porque os documentos que confirmariam (ou negariam) tal hipótese se perderam ao longo dos séculos. Conjectura-se que o autor do risco inicial do jardim de Valsanzibio seja o engenheiro, arquiteto e escultor romano Luigi Bernini (1612-1681), irmão mais novo e menos reconhecido de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

A possibilidade de a procedência do projeto ser a cidade de Roma, em virtude das relações pessoais de Gregorio Barbarigo junto à Santa Sé, foi levantada pelo historiador Lionello Puppi.<sup>69</sup> A atribuição dada a Luigi Bernini não foi defendida em artigos acadêmicos por qualquer historiador,

---

<sup>68</sup> Essas observações sobre a noção de projeto arquitetônico no Seiscentos e no Setecentos na Península Itálica foram elaboradas a partir de conversas e atendimentos com os professores Massimo Bulgarelli, Elisabetta Molteni e Fulvio Lenzo do comitê científico do doutorado de História da Arquitetura e do Urbanismo do IUAV. Queste osservazioni sulla concezione del progetto

prescindendo da un progetto. In breve, la nozione di autore del progetto era meno individualista e meno riconosciuta dalla società dell'epoca. I disegni architettonici e paesaggistici, quando esistevano, passavano attraverso le mani di vari clienti ed esecutori, che non esitavano a modificare la concezione iniziale e a ignorare la persona che aveva avuto l'idea architettonica originale. Perciò, quando si conduce una ricerca sull'architettura o il paesaggismo del Seicento e del Settecento in Italia, soprattutto nel Veneto, il protagonista è il cliente.<sup>68</sup> Tuttavia, il caso della Villa Barbarigo ha una particolarità: il sistema idraulico del giardino di Valsanzibio è troppo complesso per essere stato concepito da chiunque. Per far funzionare quelle fontane e giochi d'acqua in modo così splendido, era necessario un ingegnere idraulico molto competente. Ciò porta a un'ipotesi contemporaneamente plausibile e controversa su chi potrebbe aver progettato il giardino della Villa Barbarigo: plausibile perché la possibile connessione tra personaggi dell'epoca è verosimile; controversa perché i documenti che confermerebbero (o smentirebbero) tale ipotesi sono andati perduti nel corso dei secoli. Si ipotizza che l'autore del progetto iniziale del giardino di Valsanzibio sia stato l'ingegnere, architetto e scultore romano Luigi Bernini (1612-1681), fratello minore e meno riconosciuto di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

La possibilità che l'origine del progetto sia la città di Roma, a causa dei legami personali di Gregorio Barbarigo con la Santa Sede, è stata avanzata dallo storico Lionello Puppi.<sup>69</sup> L'attribuzione a Luigi Bernini non è stata difesa in articoli accademici da nessun storico, ma ha avuto come principale sostenitore il

architettonico nel Seicento e nel Settecento nella Penisola Italiana sono state sviluppate sulla base di conversazioni e incontri con i professori Massimo Bulgarelli, Elisabetta Molteni e Fulvio Lenzo del comitato scientifico del dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica presso l'IUAV.

<sup>69</sup> PUPPI, Lionello. Op.cit. p.290.

tendo como principal defensor o conde Fabio Pizzoni Ardemani,<sup>70</sup> proprietário da Villa Barbarigo ao longo de grande parte do século 20 até seu falecimento em 2013 e responsável pelo último restauro do jardim.

A hipótese fundamenta-se na amizade estabelecida entre Gregório Barbarigo e o cardeal Flavio Chigi, que veio a ser eleito papa em 7 de abril de 1655. Alexandre VII, seu nome após assumir o cargo máximo da Igreja Católica, foi um grande mecenas de Gian Lorenzo Bernini, a quem encomendou os projetos da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, construída entre 1658 e 1670, e de seu próprio mausoléu na Basílica de São Pedro. Desde jovem, Luigi Bernini foi colaborador próximo de seu célebre irmão, tendo trabalhado na *Fabbrica di San Pietro* – instituição responsável pelas obras na basílica e da solução da colunata de perímetro oval da praça de São Pedro concebida por Gian Lorenzo. Durante o pontificado de Alexandre VII, Luigi Bernini foi nomeado “architetto delle acque” [arquiteto das águas] nos projetos da Santa Sé.<sup>71</sup> Em 1677, Luigi tornou-se o responsável pelas obras hidráulicas das fontes da praça de São Pedro. Tal data coincide com o período de quatro anos, de 1676 a 1680, em que o papa Inocêncio XI manteve em Roma o então bispo Gregorio Barbarigo. Logo, não é impossível que o clérigo tenha contratado Luigi Bernini em algum momento daquele quadriênio para fazer um projeto de sistema hidráulico para a *villa* da família em Valsanzibio.

Entretanto, tal suposição carece de documentação comprobatória. Há registros da época, como uma carta endereçada a Antonio Barbarigo datada de 31 de dezembro de 1678, na qual Gregorio escreveu a partir de Roma: “me alegre com seu feliz retorno a Val San Zibio e as delícias lá preparadas”<sup>72</sup> –

conte Fabio Pizzoni Ardemani,<sup>70</sup> proprietário da Villa Barbarigo per gran parte del XX secolo fino alla sua morte nel 2013 e responsabile dell'ultimo restauro del giardino.

L'ipotesi si basa sull'amicizia stabilita tra Gregorio Barbarigo e il cardinale Flavio Chigi, che divenne papa il 7 aprile 1655. Alessandro VII, il suo nome dopo aver assunto la massima carica nella Chiesa cattolica, fu un grande mecenate di Gian Lorenzo Bernini, al quale commissionò i progetti per la Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, costruita tra il 1658 e il 1670, e per il suo proprio mausoleo nella Basilica di San Pietro. Fin da giovane, Luigi Bernini fu uno stretto collaboratore di suo celebre fratello, lavorando presso la Fabbrica di San Pietro, l'istituzione responsabile dei lavori nella basilica e della soluzione della colonnata ovale della piazza di San Pietro concepita da Gian Lorenzo. Durante il pontificato di Alessandro VII, Luigi Bernini fu nominato “architetto delle acque” nei progetti della Santa Sede.<sup>71</sup> Nel 1677, Luigi divenne responsabile dei lavori idraulici delle fontane in Piazza San Pietro. Tale data coincide con il periodo di quattro anni, dal 1676 al 1680, in cui Papa Innocenzo XI mantenne a Roma il vescovo Gregorio Barbarigo. Pertanto, non è impossibile che il religioso abbia incaricato Luigi Bernini in qualche momento di quei quattro anni per realizzare un progetto di sistema idraulico per la villa di famiglia a Valsanzibio.

Tuttavia, tale supposizione manca di documentazione comprovante. Ci sono registrazioni dell'epoca, come una lettera indirizzata ad Antonio Barbarigo datata 31 dicembre 1678, in cui Gregorio scrisse da Roma: “mi rallegro del suo felice ritorno da Val San Zibio e delle delizie colà preparate.”<sup>72</sup> Si può dedurre che le “delizie” menzionate si riferiscano

<sup>70</sup> ARDEMANI, Fabio Pizzoni. *Storia, descrizione e simbologia del Giardino di Valsanzibio*. Valsanzibio: [s.n.], 2009. No prelo.

<sup>71</sup> LUIGI Bernini. In: *Enciclopedia on line*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., [20--]. Disponível em:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-bernini/>. Acesso em 28 de junho de 2023.

<sup>72</sup> SERENA, Sebastiano. *S. Gregorio Barbarigo e la vita spirituale e culturale nel suo seminario di Padova: lettere e saggi editi dagli amici in memoria*. Volume II. Pádua: Antenore, 1963. p.479. [Tradução livre autor]

pode-se inferir que as “delícias” mencionadas sejam as mudanças no jardim. Não foram encontradas quaisquer passagens textuais sobre engenheiro romano em documentos antigos sobre a *villa*, tampouco se tem conhecimento de cartas entre Gregorio Barbarigo e Luigi Bernini, ou mesmo desenhos deste para o jardim de Valsanzibio. O atual proprietário Armando Pizzoni Ardemani aventava a possibilidade da perda de tais documentos durante a Segunda Guerra Mundial, quando o exército nazista ocupou a Villa Barbarigo, utilizando-a como base militar, e destruiu todos os papéis no interior da residência ao término do conflito.<sup>73</sup>

Embora não seja possível atestar que Luigi Bernini tenha sido o responsável pelo grandioso projeto hidráulico para Valsanzibio, tal suposição abre espaço para analisar as características análogas entre o jardim dos Barbarigo e projetos paisagísticos romanos. A Villa Barbarigo seria um jardim vêneto do Seicento que se assemelha à tradição paisagística romana? É válida uma digressão analítica em meio a essa genealogia histórica. Especialmente por ser muito convincente a correlação entre o jardim de Valsanzibio e o projeto original de Pirro Ligorio para a Villa d'Este, em Tivoli, da segunda metade do *Cinquecento*.<sup>74</sup> Ambos apoiam-se no ideário de conversão da condição originária do lugar em uma “terceira natureza”, na qual o ser humano (isto é, o poderoso proprietário) é capaz de: controlar o fluxo das águas em prol de incontáveis fontes, jogos e cascatas; ordenar as espécies botânicas na disposição do plantio e nas formas das massas vegetais (entenda-se por topiaria); reestruturar o território a partir de linhas axiais, conferindo uma ordem geométrica àquilo que antes era a organicidade própria da natureza não domesticada;

alle modifiche apportate al giardino. Non sono state trovate citazioni testuali o documenti storici relativi a un ingegnere romano nei registri della villa, né sono noti scambi di lettere tra Gregorio Barbarigo e Luigi Bernini o disegni da quest'ultimo per il giardino di Valsanzibio. Il proprietario attuale, Armando Pizzoni Ardemani, ipotizza la possibilità che tali documenti siano andati persi durante la Seconda Guerra Mondiale, quando l'esercito nazista occupò la Villa Barbarigo, la utilizzò come base militare e distrusse tutti i documenti presenti all'interno della residenza al termine del conflitto.<sup>73</sup>

Sebbene non sia possibile confermare che Luigi Bernini sia stato l'artefice del grande progetto idraulico di Valsanzibio, tale ipotesi apre la strada all'analisi delle similitudini tra il giardino dei Barbarigo e i progetti paesaggistici romani. La Villa Barbarigo sarebbe un giardino veneziano del Seicento che presenta somiglianze con la tradizione paesaggistica romana? È legittimo intraprendere un'analisi di questa genealogia storica. In particolare, è molto convincente la correlazione tra il giardino di Valsanzibio e il progetto originale di Pirro Ligorio per la Villa d'Este a Tivoli, della seconda metà del Cinquecento.<sup>74</sup> Entrambi si basano sull'ideale di trasformare la condizione originaria del luogo in una “terza natura”, in cui l'essere umano (ovvero il potente proprietario) è in grado di controllare il flusso delle acque a favore di innumerevoli fontane, giochi e cascate; di ordinare le specie botaniche nella disposizione delle piante e nelle forme delle masse vegetali (vale a dire la topiaria); di ridefinire il territorio lungo assi centrali, conferendo un ordine geometrico a ciò che prima era l'organicità propria della natura non domata; di modellare granito e marmo per creare una scenografia impressionante di elementi organici uniti

<sup>73</sup> Entrevista concedida por Armando Pizzoni Ardemani a Francesco Perrotta-Bosch em 17 de junho de 2023. Entrevista concedida da Armando

Pizzoni Ardemani a Francesco Perrotta-Bosch il 17 giugno 2023.

<sup>74</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. p.164.

modelar granitos e mármore para produzir uma impressionante cenografia de elementos orgânicos conjugados com ornamentos arquitetônicos e artísticos. É possível prosseguir estabelecendo paralelos entre a *Fontana dei Draghi* e a *Fontana del Bicchierone* da Villa d'Este com a *Fontana della Pila* e a *Fontana delle Insidie* da Villa Barbarigo. Também visíveis são as semelhanças entre a *Fontana di Pegaso* de Tivoli e a *Peschiera dei Venti* de Valsanzibio, na medida em que ambas são combinações de espelhos d'água que desfecham em conjuntos escultóricos. Outro aspecto análogo está nos eixos centrais dos dois jardins, os quais operam como linha principal de articulação tanto do passeio quanto da visualidade: afinal, a axialidade óptica conclui-se nas *ville* em si, as quais foram implantadas em terraplenos topograficamente mais elevados – embora o terreno da Villa d'Este seja muito mais íngreme, nos dois casos, seus donos olhavam para seus jardins de cima para baixo. Por fim, a gravura *A Suntuosíssima e Ameníssima Villa e Jardins de Tivoli*, feita em 1573 por Etienne Dupérac e apresentada no capítulo “Algumas notas sobre o caráter dos jardins da Península Itálica” desta tese, indica a previsão da implantação de quatro labirintos de sebes e matriz quadrada no projeto original de Pirro Ligorio. Tendo visto esse desenho *cinquecentesco*, torna-se impossível não depreender um vínculo entre os *dédalos* da Villa d'Este e da Villa Barbarigo: as correspondências fortalecem-se pelas formas quadradas dos perímetros e meandros dos labirintos, mas também pelos seus posicionamentos em relação aos conjuntos dos jardins, estando relativamente distantes das residências, quase nos limites opostos das propriedades. Em suma, há muitas características comuns e elementos símiles que tornam críveis a hipótese de o jardim da Villa d'Este ter servido de referência para a concepção paisagística da Villa Barbarigo – uma suposição ainda mais sugestiva quando levamos em

a ornamentos arquitetônicos e artísticos. É possível continuar a stabilire paraleli tra la *Fontana dei Draghi* e la *Fontana del Bicchierone* della Villa d'Este con la *Fontana della Pila* e la *Fontana delle Insidie* della Villa Barbarigo. Sono visibili anche le somiglianze tra la Fontana di Pegaso a Tivoli e la *Peschiera dei Venti* a Valsanzibio, poiché entrambe sono combinazioni di specchi d'acqua che sfociano in gruppi scultorei. Un altro aspetto analogo riguarda gli assi centrali dei due giardini, che fungono da principale linea di articolazione sia per il percorso che per la visuale: infatti, l'asse ottico si conclude nelle ville stesse, che sono state posizionate su terrapieni topograficamente più elevati - sebbene il terreno della Villa d'Este sia molto più ripido, in entrambi i casi i loro proprietari guardavano i loro giardini dall'alto verso il basso. Infine, l'incisione "La sontuosa e amenissima Villa e Giardini di Tivoli", realizzata nel 1573 da Etienne Dupérac e presentata nel capitolo "Alcune note sul carattere dei giardini della Penisola Italiana" di questa tesi, indica la previsione dell'installazione di quattro labirinti di siepi e di una matrice quadrata nel progetto originale di Pirro Ligorio. Avendo visto questo disegno del Cinquecento, diventa impossibile non dedurre un possibile legame tra i labirinti della Villa d'Este e della Villa Barbarigo: le corrispondenze si rafforzano attraverso le forme quadrate dei perimetri e dei meandri dei labirinti, ma anche attraverso le loro posizioni rispetto ai complessi dei giardini, essendo relativamente distanti dalle residenze, quasi ai limiti opposti delle proprietà. In sintesi, ci sono molte caratteristiche comuni ed elementi simili che rendono credibile l'ipotesi che il giardino della Villa d'Este abbia servito da riferimento per la concezione paesaggistica della Villa Barbarigo – un'ipotesi ancora più suggestiva quando consideriamo i periodi in cui Gregorio Barbarigo è stato a Roma e un possibile contatto con Luigi Bernini. Per gli scopi

consideração os períodos em que Gregorio Barbarigo esteve em Roma e um possível contato com Luigi Bernini. Para fins desta tese, atendo-me a indicar a possibilidade de o labirinto de cercas vivas de Valsanzibio ser proveniente de uma inspiração oriunda da tradição paisagística romana.

A evolução do plano geral para o jardim dos Barbarigo ganhou mais dados com a recente descoberta de dois desenhos anônimos, cuja datação deduz-se que seja da segunda metade da década de 1670.<sup>75</sup> Suspeita-se também que as duas representações gráficas tenham sido feitas pela mesma pessoa, visto que ambas possuem o mesmo traço, igual técnica para ilustrar a vegetação e uma similar escolha de cores da discreta pintura em aquarela. Um desenho é a perspectiva geral da Villa Barbarigo e seu jardim em uma tomada aérea e diagonal a sudeste.<sup>76</sup> O outro desenho retrata a êxedra posicionada atrás da fachada de fundos da Villa Barbarigo: em tal hemicírculo está a escada que dá acesso à via linear sobre a colina Staffoli.<sup>77</sup>

A análise do desenho da perspectiva geral nos permite algumas conclusões. Em destaque à direita, aparece o edifício das cavalariças – do italiano, *scuderie* –, anterior ao jardim e à villa, porém mantido naqueles dias e até hoje preservado. Apesar de não representar as esculturas e os chafarizes do jardim nem mesmo esquematicamente, reconhecem-se as linhas gerais dos eixos principais daquele projeto paisagístico: o *cardo* e o *decumano* estão traçados; os dois viveiros de peixes – *peschiere* – foram delineados sem seu conjunto escultórico; círculos e ovais no piso indicam as áreas onde foram implantadas fontes d'água. Portanto, fica evidente que um plano geral para o jardim existia.

<sup>75</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. p.148.

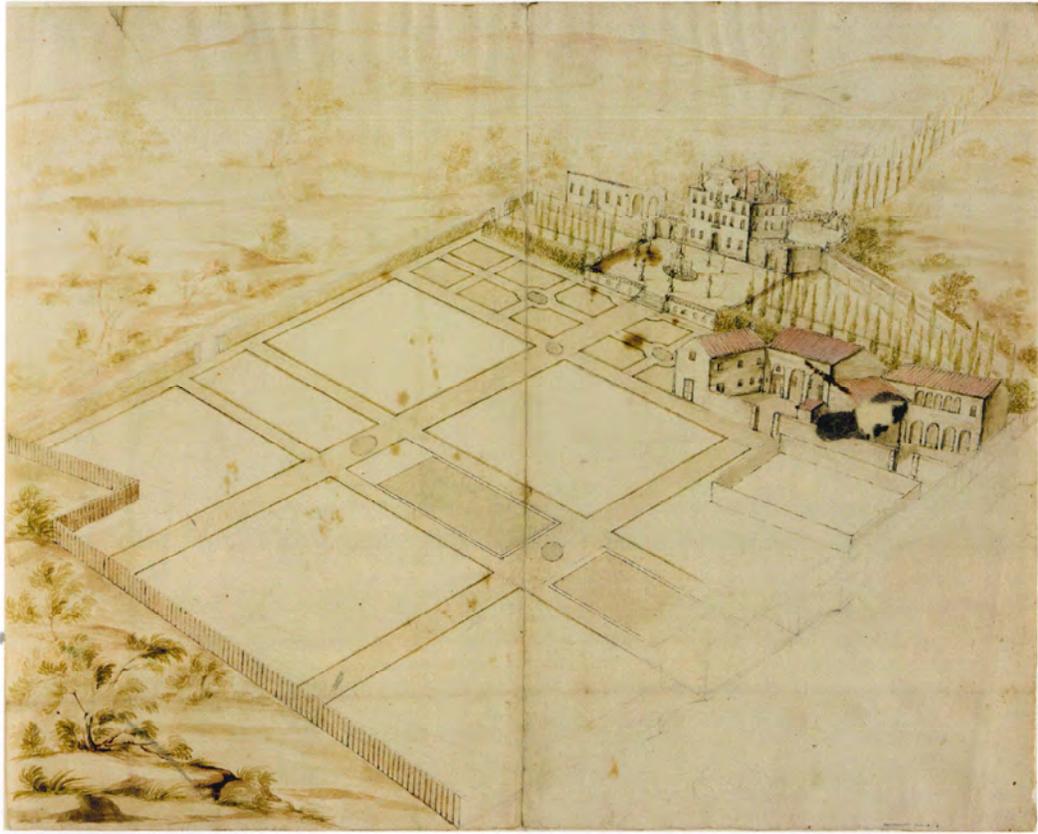
<sup>76</sup> Desenho anônimo em perspectiva da Villa Barbarigo e seu jardim em uma tomada aérea e diagonal a sudeste. Com datação estimada em ca.1678, o desenho a nanquim e colorido à aquarela pertence ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

di questa tesi, mi limito a indicare la possibilità che il labirinto di siepi di Valsanzibio provenga da un'ispirazione derivante dalla tradizione paesaggistica romana.

L'evoluzione del piano generale per il giardino dei Barbarigo ha acquisito ulteriori dettagli con la recente scoperta di due disegni anonimi, la cui datazione si presume sia della seconda metà degli anni '60 del 1600.<sup>75</sup> Si sospetta inoltre che entrambe le rappresentazioni grafiche siano state realizzate dalla stessa persona, poiché entrambe presentano lo stesso tratto, la stessa tecnica per illustrare la vegetazione e una scelta simile di colori nella discreta pittura ad acquerello. Un disegno è una prospettiva generale della Villa Barbarigo e del suo giardino in una veduta aerea diagonale a sud est.<sup>76</sup> L'altro disegno raffigura l'edera posizionata dietro la facciata posteriore della Villa Barbarigo: in tale emiciclo si trova la scala che dà accesso alla strada lineare e in salita sulla collina Staffoli.<sup>77</sup>

L'analisi del disegno della prospettiva generale ci consente di trarre alcune conclusioni. In evidenza a destra, appare l'edificio delle scuderie, antecedente al giardino e alla villa, ma mantenuto in quei giorni e ancor oggi conservato. Nonostante non rappresenti le sculture e le fontane del giardino nemmeno schematicamente, sono riconoscibili le linee generali degli assi principali di quel progetto paesaggistico: il *cardo* e il *decumano* sono tracciati; i due vivai di pesci – *peschiere* –, sono stati delineati senza il loro complesso scultoreo; cerchi ed ovali sul pavimento indicano le aree in cui sono state installate fontane. Pertanto, è evidente che esisteva un piano generale per il giardino.

<sup>77</sup> Desenho anônimo da êxedra aos pés da colina Staffoli e por trás da Villa Barbarigo. Com datação estimada em ca.1678, o desenho a nanquim e colorido à aquarela pertence ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).



Desenho anônimo em perspectiva (e sua ampliação) da Villa Barbarigo e seu jardim em uma tomada aérea e diagonal a sudeste. Com datação estimada na segunda metade da década de 1670, o desenho feito a nanquim e colorido à aquarela pertence ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Disegno anonimo in prospettiva (e il suo ingrandimento) della Villa Barbarigo e del suo giardino in una veduta aerea diagonale a sud est. Con una datazione stimata nella seconda metà degli anni '60 del 1600, il disegno eseguito a inchiostro di china e colorato ad acquerello è di proprietà dell'Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI) e si trova nell'archivio Contarini-Donà dalle Rose della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).



Desenho anônimo da êxedra aos pés da colina Staffoli e por trás da Villa Barbarigo. Com datação estimada na segunda metade da década de 1670, o desenho feito a nanquim e colorido à aquarela pertence ao Arquivo storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Disegno anonimo dell'esedra ai piedi della collina Staffoli e dietro la Villa Barbarigo. Con una datazione stimata nella seconda metà degli anni '60 del 1600, il disegno eseguito a inchiostro di china e colorato ad acquerello è di proprietà dell'Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI) e si trova nell'archivio Contarini-Donà dalle Rose della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Três observações imediatamente complementares são necessárias. A primeira é que não foi representado o portal do *Bagno di Diana*, embora traços muito leves a lápis sugerem um início de esboço daquele pavilhão de acesso fluvial à propriedade. A segunda é que essa perspectiva apresenta o muro no então limite sul da propriedade dos Barbarigo, que, no mapa feito por Iseppo Cuman, foi nomeado como “parè di tole”. Assim, confirma-se que os Michiel ainda possuíam uma fatia do que, posteriormente, veio a ser parte do jardim da Villa Barbarigo. Em consequência disso, faço a terceira observação: mais uma vez, o labirinto é um ausente. Por mais que seja uma verificação empírica e visual, carecendo de precisão métrica, parece-me que um trecho dos meandros de sebes ainda não fazia parte do lote pertencente ao clã Barbarigo. Eis, por conseguinte, outro indício de que o dédalo verde de Valsanzibio não existia naquele período do *Seicento*.

Vale ainda nos determos a respeito da edificação da Villa Barbarigo e seu adro. A fachada da residência da nobre família é traçada de modo muito semelhante à sua configuração atual: as disposições de porta, janelas e varanda são basicamente as mesmas. O trecho superior coroado com o frontão possui uma silhueta também parecida com a realidade dos dias de hoje, embora seja proporcionalmente mais alto no desenho. Chama a atenção que se rascunhou a inserção do brasão dos Barbarigo nessa parte elevada da fachada: essa insígnia em pedra chegou a ser talhada e ali implantada. Outro elemento interessante é a sequência de altos pináculos sobre a cornija, bem maiores do que os componentes decorativos que foram, de fato, introduzidos nesse contorno da cobertura. Um olhar detido sobre essa área do desenho também mostra que a escadaria, que veio a ser conhecida como *Scalinata del Sonetto*, parecia já deter uma dimensão semelhante à que

Tre osservazioni immediatamente complementari sono necessarie. La prima è che il portale del *Bagno di Diana* non è stato rappresentato, sebbene tratti molto leggeri a matita suggeriscono un inizio di schizzo di quel padiglione di accesso fluviale alla proprietà. La seconda è che questa prospettiva presenta il muro al limite sud della proprietà dei Barbarigo, che nella mappa realizzata da Iseppo Cuman è stato denominato "parè di tole". Quindi, si conferma che i Michiel possedevano ancora una parte di ciò che successivamente sarebbe diventato parte del giardino della Villa Barbarigo. Di conseguenza, faccio la terza osservazione: ancora una volta, il labirinto è assente. Sebbene sia una verifica empirica e visuale, priva di precisione metrica, mi sembra che una porzione dei meandri delle siepi non facesse ancora parte del terreno di proprietà dei Barbarigo. Ecco quindi un altro indizio che il dedalo verde di Valsanzibio non esisteva in quel periodo del *Seicento*.

È altresì importante notare l'edificazione della Villa Barbarigo e del suo cortile. La facciata della residenza della nobile famiglia è disegnata in modo molto simile alla sua attuale configurazione: le disposizioni della porta, delle finestre e del balcone sono fondamentalmente le stesse. Il tratto superiore coronato dal frontone ha una sagoma anch'essa simile alla realtà odierna, sebbene nel disegno sia proporzionalmente più alto. È degno di nota che sia stato abbozzato l'inserimento dello stemma dei Barbarigo in questa parte elevata della facciata: tale insegna in pietra è stata effettivamente scolpita e installata lì. Un altro elemento interessante è la sequenza di alti pinnacoli sulla cornice, molto più grandi dei componenti decorativi che sono stati effettivamente introdotti in quel contesto di copertura. Uno sguardo attento a questa parte del disegno rivela anche che la scalinata, che è diventata nota come *Scalinata del*

podemos verificar numa visita ao lugar nos dias atuais. No pátio imediatamente à frente da Villa Barbarigo já se notam, nessa representação gráfica, as oito estátuas de figuras alegóricas ao redor do chafariz que compõem o conjunto da *Fontana delle Rivelazioni*. É um indicativo de que as fontes e esculturas de pedra começavam a ser instaladas no jardim de Valsanzibio.

Isso coincide com documentos pouco posteriores que corroboram a evolução das obras. Em 1684, inicia-se uma troca de correspondências e faturas entre Antonio Barbarigo e um empreiteiro local de nome Francesco Chiodo. No primeiro bilhete, Chiodo atesta o recebimento de materiais e das instruções para as obras sob a sua responsabilidade na capela de São Lourenço de Valsanzibio.<sup>78</sup> Nesse papel, ele se apresenta como “Franc<sup>o</sup> Chiodo Marangon”: sua assinatura segue uma comum variação do primeiro nome de Francesco para Franco; por sua vez, “Marangon” não é sobrenome, mas o termo que indica sua profissão de carpinteiro – tal palavra refere-se a esse ofício em vários dialetos vênéticos até hoje.<sup>79</sup> Em uma carta de 8 de março de 1688, escrita por Chiodo em Valsanzibio e endereçada a Antonio Barbarigo em Veneza, lê-se um relato do estágio dos trabalhos confiados ao remetente: inicia a missiva informando que concluíra o teto da sacristia e as lunetas<sup>80</sup> da igreja – as benfeitorias na capela eram custeadas pela nobre família; também fizera as portas e as janelas “del detto Bagnio”, que parece ser uma referência às obras do portal do *Bagno di Diana*, indicando que nele faltava construir o telhado, uma escada interna e outros elementos arquitetônicos para melhor acolher quem usufruiria daquele pavilhão a fim de contemplar as *peschiere*; por fim,

<sup>78</sup> Mensagem de Francesco (Franco) Chiodo em 1684, conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2392/6.

<sup>79</sup> MARANGONE. In: *Vocabolario on line*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., [20--]. Disponível em:

Sonetto, sembrava già avere una dimensione simile a quella che possiamo osservare durante una visita al luogo ai giorni nostri. Nel cortile antistante la Villa Barbarigo, in questa rappresentazione grafica, sono già visibili le otto statue di figure allegoriche attorno alla fontana che compongono il complesso della *Fontana delle Rivelazioni*. Questo è un indicatore che le fontane e le sculture in pietra stavano iniziando ad essere installate nel giardino di Valsanzibio.

Ciò coincide con documenti successivi che confermano l'evoluzione dei lavori. Nel 1684, inizia una corrispondenza e una fatturazione tra Antonio Barbarigo e un appaltatore locale di nome Francesco Chiodo. Nella prima lettera, Chiodo conferma di aver ricevuto materiali e istruzioni per i lavori di sua competenza nella cappella di San Lorenzo a Valsanzibio.<sup>78</sup> In questo documento, egli si presenta come “Franc<sup>o</sup> Chiodo Marangon”: la sua firma segue una comune variante del nome Francesco in Franco; d'altra parte, “Marangon” non è un cognome, ma il termine che indica la sua professione di carpentiere – una parola che si riferisce a tale mestiere in vari dialetti veneti fino ai giorni nostri.<sup>79</sup> In una lettera datata 8 marzo 1688, scritta da Chiodo a Valsanzibio e indirizzata ad Antonio Barbarigo a Venezia, si legge un resoconto dello stato dei lavori affidati al mittente: inizia comunicando che ha completato il tetto della sacrestia e le lunette<sup>80</sup> della chiesa – i miglioramenti alla cappella erano finanziati dalla nobile famiglia. Ha anche realizzato le porte e le finestre “del detto Bagnio”, che sembra fare riferimento ai lavori del portale del *Bagno di Diana*, indicando che manca la costruzione del tetto, una scala interna e altri elementi architettonici per Antonio

<https://www.treccani.it/vocabolario/marangone2>. Acesso em 29 de junho de 2023.

<sup>80</sup> Luneta é o elemento semicircular abaixo de arcos ou abóbodas de uma parede interna ou fachada de templos católicos. Lunetta è l'elemento semicircular situato sotto gli archi o le volte di una parete interna o di una facciata di edifici religiosi cattolici.

anuncia que está produzindo duas janelas para a residência e prevê a conclusão da tarefa para antes da Páscoa.<sup>81</sup> Em uma fatura datada em 30 de abril de 1691, com o cabeçalho “Poliza de fature da fare de marangon”, o carpinteiro Chiodo afirma que estava trabalhando na “Conegiara posti nel mezo di laqua”, referindo-se à Ilha dos Coelho.<sup>82</sup> Prossegue informando que trabalhava conforme as indicações no desenho,<sup>83</sup> mas avisa que foram necessários ajustes nas medidas do anel d’água para os coelhos não fugirem daquela peculiar estrutura, sinalizando que tais decisões provinham de considerações do “signor Anzolo” – ou seja, o tio de Gregorio e Antonio ainda estava vivo e acompanhava ativamente as obras no jardim. A correspondência prossegue e, em uma mensagem de 19 de novembro de 1692, Francesco Chiodo dirige-se a Antonio Barbarigo com termos que manifestam, além de submissão, propriamente vassalagem e servidão em várias passagens, por exemplo, quando inicia com as palavras “Facio Humil.<sup>ma</sup> Riverenza a Vostra Ecc.<sup>za</sup>”.<sup>84</sup> Nesse documento, lê-se que Chiodo compromete-se a enviar a fatura das obras do *Bagno di Diana* na semana seguinte àquela data, embora assuma que as paredes e os muros desse *Bagno* ainda não estivessem concluídas. Pronuncia-se também sobre a instalação de elementos metálicos em um terraço e faz referência a um jardineiro enviado à cidadela de Monselice por ordem do “Ecc.mo Signor Gregorio”, o que denota certo interesse do então bispo de Pádua em paisagismo. A última carta que se tem guardada de Francesco Chiodo para

accoliere meglio coloro che avrebbero goduto di quel padiglione per contemplare le peschiere. Infine, annuncia di essere al lavoro per produrre due finestre per la residenza e prevede di completare il lavoro prima di Pasqua.<sup>81</sup> In una fattura datata 30 aprile 1691, con l'intestazione " Poliza de fatture da fare de marangon" il carpentiere Chiodo afferma che stava lavorando sulla "Conegiara posti nel mezzo dei laqua", facendo riferimento all'*Isola dei Conigli*.<sup>82</sup> Continua dicendo che stava lavorando in conformità alle indicazioni del disegno,<sup>83</sup> ma segnala che sono stati necessari aggiustamenti nelle misure dell'anello d'acqua affinché i conigli non scappassero da quella particolare struttura, suggerendo che tali decisioni provenissero dalle considerazioni del "signor Anzolo" – cioè lo zio di Gregorio e Antonio che era ancora in vita e partecipava attivamente ai lavori nel giardino. La corrispondenza continua e in un messaggio del 19 novembre 1692, Francesco Chiodo si rivolge ad Antonio Barbarigo con termini che esprimono, oltre alla sottomissione, vera e propria vassallaggio e servitù in varie parti, ad esempio quando inizia con le parole “Facio Humil.<sup>ma</sup> Riverenza a Vostra Ecc.<sup>za</sup>”<sup>84</sup> In questo documento, si legge che Chiodo si impegna a inviare la fatura dei lavori per il *Bagno di Diana* la settimana successiva a quella data, anche se riconosce che le pareti e i muri di questo Bagno non erano ancora stati completati. Si esprime anche sull'installazione di elementi metallici su una terrazza e fa riferimento a un giardiniere inviato alla cittadella di Monselice per ordine dell'"Ecc.mo Signor

<sup>81</sup> Carta de Francesco (Franco) Chiodo para Antonio Barbarigo em 8 de março de 1688, conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2392/6. A transcrição desse manuscrito foi feita por Loris Fontana em: FONTANA, Loris. Op.cit. pp.330-332.

<sup>82</sup> Fatura de Francesco (Franco) Chiodo endereçada a Antonio Barbarigo em 30 de abril de 1691, conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2392/6. A transcrição desse manuscrito foi feita por Loris Fontana em: FONTANA, Loris. Op.cit. p.332.

<sup>83</sup> Infelizmente, não há registro gráfico correspondente na mesma pasta da Biblioteca do Museu Correr. Purtroppo, non esiste una corrispondente registrazione grafica nella stessa busta della Biblioteca del Museo Correr.

<sup>84</sup> Carta de Francesco Chiodo para Antonio Barbarigo em 19 de novembro de 1692, conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2312. A transcrição desse manuscrito foi feita por Loris Fontana em: FONTANA, Loris. Op.cit. pp.335-336.

Antonio Barbarigo é de 16 de dezembro de 1693: nela consta uma fatura feita em seguida à conclusão dos trabalhos de construção do que ele chama de “garena”, isto é, a Ilha dos Coelhos.<sup>85</sup>

Francesco Chiodo não era o único envolvido nas obras da Villa Barbarigo. Em 4 de novembro de 1688, o responsável pelos trabalhos em pedra na propriedade, Domenico Rizzo, envia a fatura pela execução do brasão colocado na fachada da residência e indica ter enviado quatro estatuetas – “due leoni et due barbe che d’un sopra laltro serve” –, que se pode presumir sejam destinadas ao jardim.<sup>86</sup> Em 24 de outubro de 1694, um certo “maestro Andrea Muraro” apresenta a Antonio Barbarigo a fatura pela execução de uma série de muros e muralhas, os quais foram detalhadamente listados, inclusive, com seus comprimentos dimensionados em pés.<sup>87</sup> Portanto, há muitos documentos que demonstram a evolução das obras em Valsanzibio e o envolvimento de muitas pessoas, porém segue não havendo qualquer menção direta ao labirinto.

Em 1696, é publicado o livro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, de Jacopo Salomonio, com muitas informações a respeito da Villa Barbarigo, seu jardim e o burgo no qual se localiza.<sup>88</sup> Na página 178, encontram-se a explicação sobre a origem do nome Valsanzibio, além da transcrição da inscrição na placa de pedra sobre o portão de entrada da Igreja de São Lourenço, na qual se gravou o nome de Antonio Barbarigo, e, por fim, o trecho do prefácio do livro *Della Sfera del Mondo*, de Alessandro Piccolomini, em que lê a descrição daquela área bem antes da chegada do clã Barbarigo aos pés da colinas Eugêneas.

Gregorio”, il che indica un certo interesse del vescovo di Padova dell'epoca per l'arte del giardinaggio. L'ultima lettera conservata di Francesco Chiodo a Barbarigo risale al 16 dicembre 1693: in essa è allegata una dettagliata fattura emessa subito dopo il completamento dei lavori di costruzione di ciò che lui chiama “garena”, ovvero l'*Isola dei Conigli*.<sup>85</sup>

Francesco Chiodo non era l'unico coinvolto nei lavori della Villa Barbarigo. Il 4 novembre 1688, il responsabile dei lavori in pietra sulla proprietà, Domenico Rizzo, invia la fattura per l'esecuzione dello stemma posto sulla facciata della residenza e indica di aver inviato quattro statue - “due leoni et due barbe che d'un sopra laltro serve” -, che si presume siano destinate al giardino.<sup>86</sup> Il 24 ottobre 1694, un certo “maestro Andrea Muraro” presenta ad Antonio Barbarigo la fattura per l'esecuzione di una serie di muri e mura, i quali sono stati dettagliatamente elencati, compresi i loro lunghezze misurate in piedi.<sup>87</sup> Ci sono quindi molti documenti che dimostrano l'evoluzione dei lavori a Valsanzibio e il coinvolgimento di molte persone, tuttavia non vi è alcuna menzione diretta del labirinto.

Nel 1696 viene pubblicato il libro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae* di Jacopo Salomonio, contenente molte informazioni sulla Villa Barbarigo, il suo giardino e il borgo in cui si trova.<sup>88</sup> Alla pagina 178, si trova l'esplicazione sull'origine del nome Valsanzibio; oltre alla trascrizione dell'iscrizione sulla targa di pietra sopra il cancello della Chiesa di San Lorenzo, in cui è inciso il nome di Antonio Barbarigo; e infine, il passo dal prefazione del libro *Della Sfera del Mondo* di Alessandro

<sup>85</sup> Carta de Francesco Chiodo para Antonio Barbarigo em 16 de dezembro de 1693, conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2392. A transcrição desse manuscrito foi feita por Loris Fontana em: FONTANA, Loris. Op.cit. pp.336-337.

<sup>86</sup> Carta de Domenico Rizzo para Antonio Barbarigo em 4 de novembro de 1688, conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2392. A

transcrição desse manuscrito foi feita por Loris Fontana, em: FONTANA, Loris. Op.cit. pp.337-338.

<sup>87</sup> Fatura de Andrea Muraro endereçada a Antonio Barbarigo em 24 de outubro de 1694, conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2392. A transcrição desse manuscrito foi feita por Loris Fontana, em: FONTANA, Loris. Op.cit. pp.338-339.

<sup>88</sup> SALOMONIO, Jacopo. Op.cit. pp.178-180.

Adi 18 sobre 1684

M<sup>o</sup> Franc.<sup>o</sup> Chiodo Marangon ha ricevuto dalla chiesa di  
 S. forcalde di Vallibio lire per la fattura prestata  
 e data alla fabrica per <sup>mano</sup> S. Alberto Gapparini Papave  
 sino al giorno d'oggi come dal giornale e ricevute del  
 med.<sup>o</sup> lire quattrocen. un. nov. e 9. L. 421-9  
 Io S. Alberto Gapparini Sud.  
 Qu. hanno ricevuto da misia Bernandino acuto  
 delli Banchi lire trenta sei L. 236-  
Aut. 27 57-9

Mensagem de Francesco (Franco) Chiodo em  
 1684, conservada na Biblioteca do Museu  
 Correr de Venezia, na pasta sob o código mss.  
 Provenienze Diverse C. 2392/6.

Messaggio di Francesco (Franco) Chiodo del  
 1684, conservato nella Biblioteca del Museo  
 Correr di Venezia, nella busta con il codice mss.  
 Provenienze Diverse C. 2392/6.

Mo  
D. et C. Regina 4. 17. 1800

Intendo da spero quanto coprendo l'anno 1800 circa questo  
ho operato sino ora prima fatto il grato della  
sacristia come ho ordinato fatto il Voto alla chiesa  
di Carate con S. Stefano Refato il Refato di nuovo  
con il choro il quale era tutto in disuguale con la  
sua prima ingrandita fatto in mare nel viale come  
davo dalla ca. <sup>mo</sup> Refato fatto le due porte del Bagno  
che ho incisa al stangolo preparato la cui ala  
due porte che a da andare nelle logge sopra al  
Voto del sito Bagno fatto il pare della nuova porta  
si palese nel medesimo Bagno che va al fenestrone  
in facciata et fatto li due peti et fatto il fare alla  
medesima Bandiera che va sopra alla porticina et  
oggi ho dato precipio alla altra parte et manca  
a fare scade rifarla come andava tiero e farli  
le sue scale come già ho dato precipio ma bisogna  
che l'aria li bolini da finire per porre dove il  
terzo sopra al Voto che sono ho a fare scale  
fatto li due scuri alle due finestre li cambio fatto  
meza la Roba per li fardelli che va nell'angolo del  
stangolo dove ho le finestre ingrandite che l'anno  
l'anno della porta fatto il convento dove va il punto dove  
alla porticina al lato grande et serato il due finestre  
della porta di sopra de l'acqua e de vento

Di 900.

Fato d. 12 casole das arripueti e da Bombaio Comandare dal  
guardiano fuirno la mala di quello fuora Christiano  
comoda li suoi alla casa de ad. Banca comoda  
li prioni doli cari e con anco quello de la casa  
di d'epo che sono stati strangolati dal vento  
fato in concesso al fuoco nela medema casa  
fato due altri da Piegore nela li feni alle  
due fieme dal palazzo sopra alla p. chian  
questo sono quello ho sperato ma questa persona  
sona termino tutto e da le spole vostra ecc. de  
peche prima le Donade sono state come ma d'oro  
li fa dei lauro e ho mancato onco qualche d'oro  
come gio. Vora ecc. in che g'edice che l'ava con  
Bagatele dal Pasqualigo da ferire e con mo  
mancato qualche giorno e con d'epo. La Bomba  
di Vora ecc. a Pacionarmi che Respono nela  
servira inclinandomi a tali Aloud. Inscritto  
A. V. M. ecc. no ff.  
A. V. M. ecc. no ff.  
Li 8 Marzo 88  
Fran. Chido  
Valenzia

Carta de Francesco (Franco) Chido para Antonio Barbarigo em 8 de março de 1688, conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2392/6.

Lettera di Francesco (Franco) Chido a Antonio Barbarigo datata 8 marzo 1688, conservata nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2392/6.

Da la Villa di Valianzibio il dì X d' Agosto nel MDCXXXIX.

In Area circa uberem fontem Simulacra disposita sunt multa ob magnitudinem Peripheriæ, quarum singulis apponitur Italicus Versus nomen ipsorum indigitans, hoc modo.

De l' arbitrio la forza, il GENIO sforza.  
 Angel divien, ch' in SOLITUDIN vive.  
 Di Predator presa rimase ADONE.  
 Spande i Tesor, ne l' ABBONDANZA Scema.  
 Regnan le Gratie, ove l' DILETTO impera.  
 Allegrezza non dà gemina morte.  
 Del moto al fin l' OCIO e, la quiete è fine.  
 Ogni Virtude Agricoltura pasce:  
 Portando in grembo FLOREA i colti fiori.  
 Nè gionse al Ciel TIFEO, benchè gigante.  
 POLIFEMO frà ciechi ARGO rasembra.  
 De la Terra OPE Dea de Deï la Madre.  
 Trovi S. ALVERIT A, chi cerca vita.  
 E ne portò OCCHI MERCURIO il Custode.  
 E ne portò MERCURIO il gran messaggio.  
 Che la FECONDITA del Mondo è madre.

Ad pedes Scalæ incisis gradibus septem assurgentis, hoc Tetraastrophon Italicum sic ingressuros alloquitur.

Tù, che curioso giungi, è à parte, à parte  
 Giri per rintracciar vaghezze rare,  
 Osserva, e di, che, s' una pur n' appare,  
 E tutto di Natura, e nulla d' Arte.  
 Qui più splendenti il Sol suoi rai comparte,  
 Qui Veneve più bella esce dal Mare:  
 Sne mutanze la luna hà qui più chiare,  
 Qui non giunge à turbar furor di Marte.  
 Qui vi Saturno i parti suoi non rode,  
 Qui Giove giova, ed' hà Sereno l' viso;  
 Qui vi perde Mercurio ogni sua frode.  
 Qui non hà luoco il pianto, hà sede l' riso;  
 Qui della Corte l' fulmine non s' ode;  
 Qui vi è l' inferno, e qui vi il Paradiso.

Ex utraq; parte Scalæ Sitientes Tygrides duæ Aquam è præcipitio gemini fontis labentem excipiunt his versibus.

Della Fiera più fiera è sete fiera,  
 Della Sete l' ardor spegne l' Ardire.

In Arcola majori puer Calathum floribus refertum capite gestans varios Aquarum ex hiber latus, hoc monastico.

Non stà sempre trà i fior nascosto l' Angue

B b 2 Me-

Página 179 do livro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, escrito por Jacopo Salomonio, de 1696, na qual se leem referências aos personagens mitológicos das estátuas da *Fontana delle Rivelazioni*, da *Fontana delle Insidie* e da *Fontana della Pila*, além do poema gravado na *Scalinata del Sonetto*. Exemplar conservado na Biblioteca Marciana em Veneza.

Página 179 del libro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, scritto da Jacopo Salomonio nel 1696, nella quale si trovano riferimenti ai personaggi mitologici delle statue della *Fontana delle Rivelazioni*, della *Fontana delle Insidie* e della *Fontana della Pila*, oltre al poema inciso nella *Scalinata del Sonetto*. Esemplare conservato presso la Biblioteca Marciana a Venezia.

Medium duorum Viridariorum tenet Bajulus geminus effodiendis  
insudans lapidibus, è quo fontes erumpunt, cum disticho.

*De la fronte i sudor temprano l' Acque :  
Serban legge di fede, ed' Acqua, e fuoco :*

Inter fructiferas Arbores ritè dispositas Simulacrum Temporis in Are a  
gradibus sublimi erigitur, cujus è Collo prominet tessera Horologia  
varia ostentans, Basis Statuè hoc Versu fit eloquens.

*Volan col' Tempo l' hore , e fuggon gl' Anni .*

In Piscina prima, cui nomen ab Eolo quadruplex Simulacrum his  
versibus animatur.

*De Venti Eolo Sig. e i scioglie , e i leva  
Nel Sen di DE JOPE A riposa il vento ;  
Sconvoglie BORE A il mar , scuote la Terra .  
Più che soave quì ZEFIRO spira .*

In Basi Piscinè ejusdem Puer geminus expressus ludit, Alter quidè cum  
AURA, alter cum Cycno : uterq. porò hoc monosticho designatur.

*Con l' Aure scherza , e fa del nullagioco  
Del Cigno , e del Candor si veste , e ride .*

In fronte piscinè secunde, cui à Fluminibus nomen duplex, Simulacrum  
est Fluminis, quà dormientis, quà sedentis cum disticho.

*Riposa il fiume , e non riposa l' Onda  
Per Culla hà l' monte , & hà per tomba il mare .*

In fronte Balnei Dianè verticè tenet Deè ejusdem Simulacrū cum versu.

*Al Monte , al Colle , al Pian Diana impera .*

Stipant utrinque Deam Canes duo, quos Distichon animat.

*In battaglia fedel , vigil in pace  
Guarda l' inferno nò , mà l' Paradiso .*

Inferiùs in ipso Balnei prospectu adstant Simulacra duo cum disticho.

*Puote solo ENDIMION fermar la Luna .  
Cangi forma ATTEON , se muove il piede .*

In prospectu interiori insident Statuè quatuor, quas  
explicant toridem versus.

*E solo dal giovar fu detto GIOVE .  
Vinsc ALCIDE fanciul , Homo fu vinto .  
Che non è SOLE il Sole , se non è solo .  
Nella lingua MERCURIO , e nella mano .*

In Domo illorum de Solaris Prope januam, ubi Laurus.

*Illasam servate precor sum Delphica laurus .  
Arbitrio Domini jussa vivere mei .*

In

Página 180 do livro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, escrito por Jacopo Salomonio, de 1696, na qual se leem referências às *Peschiera dei Venti*, *Fontana dell'Iride*, *Peschiera dei Fiume* e ao *Bagno di Diana*. Exemplar da edição original conservado na Biblioteca Marciana em Veneza.

Página 180 del libro *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, scritto da Jacopo Salomonio nel 1696, nella quale si trovano riferimenti alla *Peschiera dei Venti*, alla *Fontana dell'Iride*, alla *Peschiera dei Fiume* e al *Bagno di Diana*. Esemplare dell'edizione originale conservato presso la Biblioteca Marciana a Venezia.

É na página 179 de *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae* que se avolumam as menções às figuras mitológicas retratadas em estátuas do jardim da Villa Barbarigo: a sequência das alegorias esculpidas a que se refere Piccolomini equivale a um percurso de reconhecimento dos eixos principais do jardim, iniciando defronte à residência e terminando no portal do *Bagno di Diana*. Começa com o verso “De l’arbitrio la forza, il GENIO sforza” [A força da vontade fortalece o Gênio] e prossegue com um poema, no qual, nas sete linhas seguintes, destacam-se em letras maiúsculas os outros nomes das personalidades míticas talhadas em pedra na *Fontana delle Rivelazioni* – as oito esculturas ali aludidas são Gênio, Solidão, Adônis, Abundância, Deleite, Alegria, Agricultura e Ócio. Os quatro versos seguintes fazem referimento às quatro estátuas da *Fontana delle Insidie*, que representam Flora, Tifeu, Polifemo e Opes. O poema termina com “Trovì SALUBRITA chi cerca vita / E ne fù com cent’Occhi ARGO il custode / E ne porto MERCURIO il gran messaggio / Che la FECONDITA del Mondo è madre.” [Quem busca a vida encontra SALUBRIDADE / E, com cem olhos, ARGO foi o guardião / E trago de MERCÚRIO a grande mensagem / Que a FECUNDIDADE é mãe do mundo.] Cada verso corresponde à epígrafe de cada escultura – Salubridade, Argos, Mercúrio e Fecundidade – da *Fontana della Pila* (ou *Fontana della Conca*), posicionada no cruzamento do *cardo* e do *decumano*. Abaixo desse primeiro poema estão os quatorze versos gravados entre os degraus da *Escadaria do Soneto*.

Na página 180 do livro de Salomonio está a frase “Volan co’l Tempo l’Hore, e fuggon gl’Anni” [As horas voam com o tempo, e os anos fogem], que se encontra no pedestal de Cronos, no *Monumento al Tempo*. Na sequência está um poema de quatro versos com menções a Éolo, Deiopea, Bóreas e Zéfiro – ou seja, as figuras míticas gregas retratadas no conjunto escultórico da *Peschiera dei Venti*. “Con l’Aure scherza, e

Piccolomini, in cui si legge la descrizione di quella zona molto prima dell’arrivo del clan Barbarigo ai piedi delle colline Euganee.

È nella pagina 179 di *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae* che si susseguono le menzioni alle figure mitologiche raffigurate nelle statue del giardino della Villa Barbarigo: la sequenza delle allegorie scolpite a cui si riferisce Piccolomini corrisponde a un percorso di riconoscimento degli assi principali del giardino, iniziando di fronte alla residenza e terminando al portale del *Bagno di Diana*. Inizia con il verso “De l’arbitrio la forza, il GENIO sforza” e prosegue con una poesia, in cui, nelle sette linee successive, emergono in maiuscolo i nomi delle altre personalità mitiche scolpite in pietra nella *Fontana delle Rivelazioni* – le otto sculture menzionate sono *Genio, Solitudine, Adone, Abbondanza, Diletto, Allegrezza, Agricoltura* ed *Ozio*. I quattro versi successivi fanno riferimento alle quattro statue della *Fontana delle Insidie*, che rappresentano Flora, Tifeo, Polifemo e Opes. Il poema si conclude con “Trovì SALUBRITA chi cerca vita / E ne fù com cent’Occhi ARGO il custode / E ne porto MERCURIO il gran messaggio / Che la FECONDITA del Mondo è madre.” Ogni verso corrisponde all’epigrafe di ciascuna scultura - Salubrità, Argo, Mercurio e Fecondità – della *Fontana della Pila* (o *Fontana della Conca*), posizionata all’incrocio del *cardo* e del *decumano*. Sotto questo primo poema si trovano i quattordici versi incisi tra i gradini della *Scalinata del Sonetto*.

Alla pagina 180 del libro di Salomonio si trova la frase “Volan co’l Tempo l’Hore, e fuggon gl’Anni”, che si trova sul piedistallo di Crono, nel *Monumento al Tempo*. Subito dopo c’è un poema di quattro versi con menzioni ad Eolo, Deiopea, Borea e Zefiro - ovvero le figure mitiche greche raffigurate nel complesso scultoreo della *Peschiera dei Venti*. “Con l’Aure scherza, e fà del nulla gioco / Del Cigno, e del Candor si veste, e ride” sono le linee che si riferiscono alla

fã del nulla gioco / Del Cigno, e del Candor si veste, e ride” [Com a Aura ele brinca, e faz do nada um jogo / Do Cisne e da Candura se veste, e ri] são as linhas que se referem à atualmente desaparecida escultura de cisne, que lançava água ao centro da *Fontana dell'Iride*. Logo abaixo, a *Peschiera dei Fiume* é apresentada com o dístico: “Riposa il fiume, e non riposa l’Onda / Per Culla hà’l monte, & hà per tomba il mare” [Repousa o rio, mas não repousa a onda / Tens a montanha por berço, e o mar por túmulo]. A narração mitológica finda, em *Agri patavini inscriptiones*, com a descrição do “Balnei Diane”, isto é, o *Bagno di Diana*. Para demonstrar que a deusa da Roma Antiga era a grande protagonista daquela rica e complexa iconografia petrificada no jardim da Villa Barbarigo, o livro reproduz a frase “Al monte, al Colle, al Pian Diana impera” – em português, “No monte, nas colinas, na planície, Diana impera”. Há também referências aos cães de guarda sobre o pórtico de entrada, à dupla Endimião e Acteão, e às quatro divindades – Apolo, Júpiter, Hércules e Mercúrio – que também estão no mesmo pavilhão de acesso, porém voltadas para o interior do jardim.

Uma vez que a publicação de Jacopo Salomonio, impressa em 1696, apresenta toda a narrativa alegórica advinda das esculturas de Valsanzibio, depreende-se que o conjunto de estátuas em pedra do jardim da Villa Barbarigo estava pronto em 1696. Mais uma vez, chama atenção a inexistência de menções ao labirinto nas páginas de *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*. Embora dê nome a absolutamente todas as figuras esculpidas no jardim de Valsanzibio, o livro omite o nome do seu escultor.

O historiador Camillo Semenzato no artigo “Una proposta per il giardino di Valsanzibio”, publicado em 1975, sustentou que o responsável pelas estátuas do jardim da Villa Barbarigo foi Enrico Merengo (ca.1638-1723). De acordo com Semenzato, “esta identificação não faz uso de elementos documentais, mas sim de uma comparação estilística

scultura di cigno, attualmente scomparsa, che spruzzava acqua al centro della *Fontana dell'Iride*. Immediatamente sotto, la *Peschiera dei Fiume* è presentata con il distico: “Riposa il fiume, e non riposa l’Onda / Per Culla hà’l monte, & hà per tomba il mare”. La narrazione mitologica si conclude, nelle *Agri patavini inscriptiones*, con la descrizione del “Balnei Diane”, cioè il *Bagno di Diana*. Per dimostrare che la dea dell’Antica Roma fosse la grande protagonista di quella ricca e complessa iconografia petrificata nel giardino della Villa Barbarigo, il libro riproduce la frase “Al monte, al Colle, al Pian Diana impera”. Vi sono anche riferimenti ai cani da guardia sopra il portico d’ingresso, alla coppia Endimione e Atteone, e alle quattro divinità – Apollo, Giove, Ercole e Mercurio – che si trovano anch’esse nello stesso padiglione d’accesso, ma rivolte verso l’interno del giardino.

Dato che la pubblicazione di Jacopo Salomonio, stampata nel 1696, presenta l’intera narrazione allegorica derivante dalle sculture di Valsanzibio, si può dedurre che l’insieme delle statue in pietra del giardino della Villa Barbarigo fosse completo nel 1696. Ancora una volta, è notevole l’assenza di menzioni al labirinto nelle pagine di *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*. Nonostante dia nome a assolutamente tutte le figure scolpite nel giardino di Valsanzibio, il libro omette il nome del suo scultore.

Lo storico Camillo Semenzato, nell’articolo “Una proposta per il giardino di Valsanzibio”, pubblicato nel 1975, sostenne che il responsabile delle statue nel giardino della Villa Barbarigo fosse Enrico Merengo (ca.1638-1723). Secondo Semenzato, “questa identificazione non fa uso di elementi documentali, ma piuttosto di un confronto stilistico estremamente ricco e dettagliato.”<sup>89</sup> Questa attribuzione è ampiamente accettata da altri studiosi ai giorni nostri.<sup>90</sup>

Merengo è un cognome italianizzato: di origine germanica, il

estremamente abundante e detalhada.”<sup>89</sup> Tal atribuição é amplamente aceita por outros estudiosos na atualidade.<sup>90</sup>

Merengo é um sobrenome italianizado: de origem germânica, o nome de batismo do escultor é Heinrich Meyring.<sup>91</sup> Foi Veneza a cidade onde executou o maior número de obras, como as estátuas dos altares-mores da Chiesa di San Moisè [Igreja de São Moisés] e da Chiesa di San Cassiano [Igreja de São Cassiano], a escultura da Anunciação de Maria e quatro imagens da fachada da Chiesa di Santa Maria del Giglio [Igreja de Santa Maria do Giglio], além do Êxtase de Santa Teresa na Chiesa degli Scalzi [Igreja dos Descalços], o nome mais popular da Igreja de Santa Maria de Nazaré localizada ao lado da estação de trem de Veneza Santa Lucia. O período de atividade de Merengo começa em 1679 e termina em 1714. Semenzato avaliou a possibilidade de que Enrico Merengo tenha sido o autor do projeto do jardim, mas admitiu que a suposição é improvável: “A esta altura, pode ser legítimo nos questionar: é possível levantar a hipótese de um projeto de Merengo também para a arquitetura do jardim? Em teoria, isso não poderia ser excluído [...]. Contra tal hipótese joga o fato de que Merengo teria trabalhado em Valsanzibio logo no início da sua atividade no Vêneto, o que parece pouco lógico tendo em vista a complexidade da incumbência para um novato.”<sup>92</sup> Sobretudo, há de se atentar que Merengo era um executor de esculturas. Na maioria dos projetos em que Merengo se envolveu, como o altar-mor de San Moisè, quem concebeu o projeto foi o arquiteto Antonio Gaspari (ca.1660-ca.1740).<sup>93</sup>

Isso nos induz a mais uma digressão nessa genealogia do jardim de

nome de batismo do escultor é Heinrich Meyring.<sup>91</sup> Veneza é stata la città dove ha realizzato il maggior numero di opere, tra cui le statue degli altari maggiori della Chiesa di San Moisè e della Chiesa di San Cassiano, la scultura dell'Annunciazione di Maria e quattro immagini della facciata della Chiesa di Santa Maria del Giglio, oltre all'Estasi di Santa Teresa nella Chiesa degli Scalzi, il nome più popolare della Chiesa di Santa Maria de Nazareth situata accanto alla stazione ferroviaria di Venezia Santa Lucia. Il periodo di attività di Merengo inizia nel 1679 e termina nel 1714. Semenzato valutò la possibilità che Enrico Merengo potesse essere l'autore del progetto del giardino, ma ammise che l'ipotesi è improbabile: "A questo punto, potrebbe essere legittimo chiedersi: è possibile ipotizzare un progetto di Merengo anche per l'architettura del giardino? In teoria, questo non potrebbe essere escluso [...]. Contro tale ipotesi gioca il fatto che Merengo avrebbe lavorato a Valsanzibio all'inizio della sua attività nel Veneto, il che sembra poco logico alla luce della complessità dell'incarico per un principiante.”<sup>92</sup> Soprattutto, è importante notare che Merengo era un esecutore di sculture. Nella maggior parte dei progetti in cui Merengo fu coinvolto, come l'altare maggiore di San Moisè, il progetto fu concepito dall'architetto Antonio Gaspari (ca.1660-ca.1740).<sup>93</sup>

Ciò ci porta a un'ulteriore digressione in questa genealogia del giardino di Valsanzibio: chi sarebbe l'autore del suo progetto? Sebbene la formulazione più onesta dal punto di vista intellettuale dovrebbe essere: c'è un autore del progetto della Villa Barbarigo?

<sup>89</sup> SEMENZATO, Camillo. Una proposta per il giardino di Valsanzibio. *Arte Veneta: rivista di storia dell'arte*. Número 29. Veneza: Alfieri Edizioni d'arte, 1975. pp.219,220.

<sup>90</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. p.149.

<sup>91</sup> HEINRICH Meyring. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 74. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 2010.

Disponível em:

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

heinrich-meyring\_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em 5 de julho de 2023.

<sup>92</sup> SEMENZATO, Camillo. Op.cit. pp.220-222.

<sup>93</sup> ANTONIO Gaspari. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 52. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 1999.

Disponível em:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-gaspari\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-gaspari_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em 5 de julho de 2023.

Valsanzibio: quem seria o autor de seu projeto? Embora a formulação mais honesta intelectualmente devesse ser: há um autor do projeto da Villa Barbarigo? Somando à hipótese previamente explanada de atribuição a Luigi Bernini, outras tantas conjecturas com parca fundamentação documental foram levantadas ao longo dos anos.

A argumentação em prol da possível autoria de Antonio Gaspari fundamenta-se, na ótica de Camillo Semenzato, na presença do arquiteto naquela região ao sul de Pádua ao fim do Seiscentos, durante o seu projeto do Duomo de Este (1687-1708). Mas é o historiador Bernard Aikema, no artigo "A French Garden and the Venetian Tradition", que faz a mais veemente defesa da tese de Gaspari como autor do jardim de Valsanzibio: sua alegação é baseada na autoria de Gaspari do jardim não mais existente da Villa Soranzo, em Stra.<sup>94</sup> Por sua vez, Lionello Puppi contesta essa hipótese devido a um problema cronológico.<sup>95</sup> Gaspari só começa a trabalhar por conta própria após o falecimento do seu mestre, o notório arquiteto veneziano Baldassare Longhena (ca.1598-1682), e já vimos registros de obras na Villa Barbarigo executadas anteriormente a 1682.

Livros do século 19 e do início do século 20 indicavam o famoso paisagista francês André Le Nôtre como autor da Villa Barbarigo. Fiavam-se numa datação próxima ao período em que Le Nôtre foi responsável pelos jardins do Castelo Real de Racconigi, nas cercanias de Turim, por volta de 1670. Essa tese bastante heterodoxa foi totalmente refutada ainda em 1931, no livro de Bruno Brunelli e Adolfo Callegari,<sup>96</sup> tanto por não existirem relações documentadas entre Le Nôtre e a Sereníssima República, quanto por razões formais, como Margherita Azzi Visentini esclareceu: "Um jardim como o descrito até agora, com um projeto de murá-lo nos limites

Oltre all'ipotesi precedentemente esposta di attribuzione a Luigi Bernini, sono state avanzate nel corso degli anni molte altre congetture con scarso supporto documentale.

L'argomentazione a favore della possibile paternità di Antonio Gaspari per Valsanzibio si basa, secondo la prospettiva di Camillo Semenzato, sulla presenza dell'architetto in quella regione a sud di Padova alla fine del Seicento, durante il suo progetto per il Duomo di Este (1687-1708). Tuttavia, è lo storico Bernard Aikema, nell'articolo "A French Garden and the Venetian Tradition", a difendere con maggior vigore la tesi di Gaspari come autore del giardino di Valsanzibio: la sua affermazione si basa sulla paternità di Gaspari del giardino ormai non più esistente della Villa Soranzo, a Stra.<sup>94</sup> D'altro canto, Lionello Puppi contesta questa ipotesi a causa di un problema cronologico:<sup>95</sup> Gaspari inizia a lavorare autonomamente solo dopo la morte del suo maestro, il rinomato architetto veneziano Baldassare Longhena (ca.1598-1682), e abbiamo già registrato opere eseguite nella Villa Barbarigo anteriormente al 1682.

I libri del XIX secolo e dell'inizio del XX secolo indicavano il famoso paesaggista francese André Le Nôtre come l'autore della Villa Barbarigo. Si basavano su una datazione vicina al periodo in cui Le Nôtre fu responsabile dei giardini del Castello Reale di Racconigi, nelle vicinanze di Torino, intorno al 1670. Questa tesi piuttosto eterodossa fu completamente confutata già nel 1931, nel libro di Bruno Brunelli e Adolfo Callegari,<sup>96</sup> sia perché non esistevano relazioni documentate tra Le Nôtre e la Serenissima Repubblica, sia per ragioni formali, come chiarito da Margherita Azzi Visentini: "Un giardino come quello fin qui descritto, tutto racchiuso entro un muro di cinta, con visuali a termine, se da un lato si

<sup>94</sup> AIKEMA, Bernard. Op.cit. pp.132-134.

<sup>95</sup> PUPPI, Lionello. Op.cit. p.290.

<sup>96</sup> BRUNELLI, Bruno; CALLEGARI, Adolfo. *Ville del Brenta e degli Euganei*. Milão: Fratelli Treves Editori, 1931. pp.226.

do lote, delimitando as visuais, encaixa-se perfeitamente na tradição italiana e, em particular, na veneziana. Portanto, não tem ligação com a ideia de perspectiva ao infinito inaugurada em Vaux-le-Vicomte e depois realizada em Versalhes e em outros lugares.”<sup>97</sup>

Outro nome especulado é do arquiteto paduano Alessandro Tremignon (ca.1635-1711).<sup>98</sup> Essa suposição foi articulada a partir da similitude formal e da proximidade cronológica entre os trabalhos em pedra da Villa Barbarigo e a fachada da Chiesa di San Moisè, a obra-prima da carreira desse arquiteto. Camillo Semenzato escreveu: “A fachada de San Moisè e o jardim de Valsanzibio são cronologicamente muito próximos, quase contemporâneos. Além disso, Tremignon esteve presente em Pádua em 1673 para o desenho de alguns altares da Chiesa di Santa Giustina [Igreja de Santa Justina], nos quais Marengo também esculpiu as estátuas.”<sup>99</sup> Sempre fundamentado em aspectos morfológicos e estilísticos, o argumento de Semenzato prossegue com uma análise comparativa entre as fachadas do *Bagno di Diana* e de San Moisè: “para o lado de fora, o *Bagno di Diana*, que também é a entrada do jardim, constitui-se por um grande arco encimado por uma edícula posicionada entre dois meios tímpanos. Pois bem, também o tímpano de San Moisè, antes do reforço efetuado em 1878, era interrompido por duas reentrâncias curvas semelhantes às de Valsanzibio. [...] em ambas as fachadas são usados capitéis jônicos, mas há mais: as cornijas que sustentam são literalmente idênticas.”<sup>100</sup> Apesar da defesa de Semenzato, essa hipótese é muito contestada por outros autores, sobretudo Bernard Aikema, devido à ausência de indícios documentais que atestem a participação de

inserisce perfettamenteamente nella tradizione italiana e in quella veneta in particolare, non ha alcun legame con le prospettive ‘all’infinito’ inaugurate a Vaux-le-Vicomte e realizzate quindi a Versailles e in numerosi altri luoghi.”<sup>97</sup>

Un altro nome oggetto di speculazione è quello dell’architetto padovano Alessandro Tremignon (ca.1635-1711).<sup>98</sup> Questa ipotesi è stata formulata sulla base della similitudine formale e della vicinanza cronologica tra i lavori in pietra della Villa Barbarigo e la facciata della Chiesa di San Moisè, capolavoro di quest’architetto. Camillo Semenzato scrisse: “La facciata di S. Moisè e il giardino di Valsanzibio sono cronologicamente vicinissimi, quasi contemporanei. Inoltre, il Tremignon si trova presente a Padova, nel 1673 per la progettazione di alcuni altari nella Chiesa di S. Giustina, altari dei quali doveva occuparsi per le statue anche il Marengo.”<sup>99</sup> Sempre basandosi su aspetti morfológicos e stilísticos, l’argomentazione di Semenzato prosegue con un’analisi comparativa tra le facciate del *Bagno di Diana* e di San Moisè: “verso l’esterno, il *Bagno di Diana*, che è anche l’ingresso del giardino, si presenta come un grande arco sovrastato da un’edicola posizionata tra due timpani intermedi. Ebbene, anche il timpano di San Moisè, prima del rinforzo effettuato nel 1878, era interrotto da due rientranze curve simili a quelle di Valsanzibio. [...] su entrambe le facciate sono utilizzati capitelli ionici, ma c’è di più: le cornici che sostengono sono letteralmente identiche.”<sup>100</sup> Nonostante la difesa di Semenzato, questa ipotesi è fortemente contestata da altri autori, soprattutto Bernard Aikema, a causa dell’assenza di prove documentali che attestino la partecipazione di Tremignon a progetti di giardini per ville venete.

<sup>97</sup> VISENTINI, Margherita Azzi (Org.). Analisi storica di alcuni Giardini – Villa Barbarigo, Valsanzibio. In: *Il giardino veneto: dal tardo Medioevo al Novecento*. Milano: Electa, 1988. p.139.

<sup>98</sup> ALESSANDRO Tremignon. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 96. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni

Treccani S.p.A., 2019. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-tremignon\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-tremignon_(Dizionario-Biografico)). Acesso em 5 de julho de 2023.

<sup>99</sup> SEMENZATO, Camillo. Op.cit. p.223.

<sup>100</sup> Idem.

Tremignon em projetos de jardins para *ville vênetas*.

Todavia, reitero que a falta de documentação comprobatória não seria exclusividade da tese em prol de Tremignon. A *escassez documental* aproxima todas as conjecturas de autoria do projeto do jardim da Villa Barbarigo. Nas centenas de cartas e faturas que envolvem o proprietário Antonio Barbarigo e a *villa* em Valsanzibio, guardadas na Biblioteca do Museo Correr, não se encontrou ainda qualquer menção a Luigi Bernini, Antonio Gaspari, André Le Nôtre ou Alessandro Tremignon. Por mais estimulante que tenha sido o debate intelectual estabelecido na segunda metade do século 20 por meio de diferentes artigos, não há qualquer validação documental de quem teria sido o autor responsável pela concepção do projeto do jardim da Villa Barbarigo. Acima de tudo, as correspondências e os desenhos conhecidos demonstram decisões projetuais parciais, as quais foram feitas em diferentes anos e executadas por artífices distintos; por isso, é absolutamente improvável que tenha existido um projeto geral paisagístico – um *masterplan* – feito por um só autor para Valsanzibio. Confiando nos documentos efetivos, a única pessoa que centralizou as intenções e as deliberações a respeito daquele jardim foi o seu dono, Antonio Barbarigo, nas últimas décadas do *Seicento*.

É uma outra carta de seu irmão Gregorio enviada à família que elenca os principais elementos do jardim e, de certo modo, confirma o estágio das obras na data de seu envio, 6 de setembro de 1696 – ou seja, apenas nove meses antes da morte do bispo de Pádua. A passagem a seguir é um relato de uma visita pastoral à paróquia de Valsanzibio, na qual o futuro santo e sua comitiva eclesiástica foram recepcionados na Villa Barbarigo com um farto banquete:

Tuttavia, ribadisco che la mancanza di documentazione comprovante non sarebbe esclusiva della tesi a favore di Tremignon. La scarsità documentale avvicina tutte le congetture sull'autore del progetto del giardino della Villa Barbarigo. Nelle centinaia di lettere e fatture che coinvolgono il proprietario Antonio Barbarigo e la villa a Valsanzibio, conservate nella Biblioteca del Museo Correr, non è stata ancora trovata alcuna menzione di Luigi Bernini, Antonio Gaspari, André Le Nôtre o Alessandro Tremignon. Per quanto stimolante sia stato il dibattito intellettuale stabilito nella seconda metà del XX secolo attraverso diversi articoli, non vi è alcuna convalida documentale su chi sia stato l'autore responsabile della concezione del progetto del giardino della Villa Barbarigo. Soprattutto, le corrispondenze e i disegni conosciuti mostrano decisioni progettuali parziali, fatte in anni diversi ed eseguite da artigiani distinti; quindi, è assolutamente improbabile che sia esistito un progetto paesaggistico generale - un *masterplan* - realizzato da un solo autore per Valsanzibio. Confiando nei documenti effettivi, l'unica persona che ha centralizzato le intenzioni e le deliberazioni riguardo a quel giardino è stata il suo proprietario, Antonio Barbarigo, negli ultimi decenni del Seicento.

È un'altra lettera di suo fratello Gregorio inviata alla famiglia che elenca gli elementi principali del giardino e, in un certo senso, conferma lo stato dei lavori alla data della spedizione, il 6 settembre 1696, ossia solo nove mesi prima della morte del vescovo di Padova. Il passaggio seguente è un resoconto di una visita pastorale alla parrocchia di Valsanzibio, durante la quale il futuro santo e la sua comitiva ecclesiastica furono accolti nella Villa Barbarigo con un abbondante banchetto:

Terminei a visita a Val s. Zibio, onde encontrei uma bellissima igreja bem cuidada, bom pároco, boa doutrina, que se tornará melhor, um palácio da Casa Barbarigo repleto de coisas jamais vistas por mim: castelos verdes, a Ilha dos Coelhoos concluída, jogos d'água nas fontes, o *Bagno di Diana*, e cem mil outras coisas. Portanto, foi divertido para mim e para aqueles que estavam comigo. O silêncio foi dispensado à mesa, que também foi enriquecida por comida em abundância, o que fez com que saíssemos tarde, muito mais do que o necessário.<sup>101</sup>

Com deslumbramento de quem contemplou “coisas jamais vistas”, Gregorio Barbarigo lista elementos cujas obras estavam concluídas. Nesse rol estão a Ilha dos Coelhoos, o *Bagno de Diana*, diferentes fontes d'água e os “castelos verdes” – uma espécie de trabalho de topiaria que originava formas reconhecidamente arquitetônicas em massas vegetais. Esses “castelos verdes” existiram em Valsanzibio provavelmente até o século 19.<sup>102</sup>

Nessa carta, o que Gregorio Barbarigo omite ou ignora do jardim? De novo, o labirinto. É de muito se entranhar que o nobre clérigo tenha desconsiderado um *dédalo* composto por cercas vivas que, por mais que ainda não tivessem alcançado uma estatura elevada devido a um suposto plantio recente dos buxos, ainda assim conformariam um percurso interno de mais de 1,3 quilômetro. Ao fim e ao cabo, avolumam-se as evidências de que o labirinto verde de Valsanzibio não tenha sido feito no Seiscentos.

O indicativo último e visualmente mais impactante dessa genealogia da ausência do labirinto é o livro *Le fabbriche e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo*.<sup>103</sup> O autor é Domenico Rossetti, embora as gravuras da publicação tenham sido feitas por

Ho finito la visita di Val s. Zibio, dove ho trovato una bellissima chiesa ben tenuta, buon paroco, buona dottrina, che si farà meglio, un palazzo da casa Barbarigo ripieno di cose non più vedute da me: castelli verdi, garena aggiustata, giuochi di fontane, bagni di Diana, e cento mille altre cose; onde è stato di spasso a me ed a quelli che erano meco. Si è dispensato il silenzio a tavola; la quale si è anco aggrandita di qualche vivanda d'avvantaggio, il che ha fatto che siamo partiti tardi, molto più di quello che bisognava.<sup>101</sup>

Con uno sguardo di ammirazione per “cose mai viste prima”, Gregorio Barbarigo elenca elementi le cui opere erano concluse. Tra questi figurano *l'Isola dei Conigli*, o *Bagno di Diana*, diverse fontane e i “castelli verdi” - una sorta di lavoro di topiaria que creava forme riconosciutamente architettoniche con masse vegetali. Questi “castelli verdi” probabilmente esistevano a Valsanzibio fino al XIX secolo.<sup>102</sup>

In questa lettera, cosa omette o ignora Gregorio Barbarigo riguardo al giardino? Ancora una volta, il labirinto. È molto sorprendente che il nobile ecclesiastico abbia trascurato un *dedalo* composto da siepi vive che, sebbene non avessero ancora raggiunto un'altezza considerevole a causa di una presunta piantumazione recente di bosso, avrebbero comunque formato un percorso interno di oltre 1,3 chilometri. Alla fine, si accumulano prove che il labirinto verde di Valsanzibio non sia stato realizzato nel Seicento.

L'indicazione più recente e visivamente più impattante di questa genealogia dell'assenza del labirinto è il libro *Le fabbriche e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo*.<sup>103</sup> L'autore è Domenico Rossetti, anche se le incisioni della pubblicazione sono state realizzate da Giovanni Campana. È stato stampato nella città di Verona nel 1702,

<sup>101</sup> SERENA, Sebastiano. Op.cit. p.479. Apud PIETROGRANDE, Antonella. Op.cit., 2004. p.17. [Tradução livre do autor]

<sup>102</sup> GLORIA, Andrea. *Il territorio padovano illustrato*. Volume 2. Pádua: Prem.Stab. Prosperini, 1862. p.193.

<sup>103</sup> ROSSETTI, Domenico. *Le fabbriche e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo*. Verona: 1702.

Giovanni Campana. Foi impresso na cidade de Verona em 1702, sendo indicado o dia 18 de março no texto de apresentação. Tal data corresponde ao imediato *post mortem* do procurador Antonio Barbarigo, a quem seus dois filhos – o bispo veronês Zane Francesco e o senador veneziano Gregorio – dedicam o livro. No texto introdutório, Rossetti enfatiza a descrição elaborada dois séculos antes por Alessandro Piccolomini, sem fazer específicas referências ao jardim realizado pelos Barbarigo: “a apreciadíssima Villa de VAL SAN ZIBIO, como privilegiada no mérito, exige para si uma particular justiça, uma reflexão toda própria. Ela é aquele mesmo lugar que foi merecedor, há dois séculos, não menos da estadia que dos elogios de Alessandro Piccolomini, famoso escritor, que ao descrevê-lo na dedicatória de seu livro intitulado DA ESFERA DO MUNDO, provou-o, em consequência, lugar digno de ser distinguido no mundo.”<sup>104</sup> O prefácio prossegue com várias frases laudatórias acerca do sítio, entre as quais se destaca: “desde então, esse lugar só tinha motivos para se vangloriar, por se ver tão privilegiado de dons com tanta parcialidade da Natureza e indulgência das Estrelas interessadas em seu favor; e por sentir-se honrado pelos Elogios de tal Homem, muito mais, hoje, se lhe aumenta justo motivo de orgulho pela Honra.”<sup>105</sup> Seguramente não são esses escritos que saltam aos olhos nessa publicação, mas sim suas deslumbrantes gravuras.

Há mais dedos em uma mão que exemplares da publicação de Rossetti de que se tem notícia nos dias atuais: entre essas raríssimas cópias sobreviventes aos séculos está a conservada no arquivo histórico da Ca' Rezzonico, pertencente à Fondazione Musei Civici di Venezia. Foi a esse exemplar do livro que tive acesso e, logo de início, impressionam suas folhas de rosto: ao redor do título *Fabrice e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo*, há uma rica e detalhada

con la data dell'18 marzo indicata nel testo introduttivo. Tale data corrisponde al periodo immediatamente successivo alla morte del procuratore Antonio Barbarigo, a cui i suoi due figli - il vescovo veronese Zane Francesco e il senatore veneziano Gregorio - dedicano il libro. Nel testo introduttivo, Rossetti sottolinea la descrizione elaborata due secoli prima da Alessandro Piccolomini, senza fare specifici riferimenti al giardino realizzato dai Barbarigo: “la pregiatissima Villa di VAL SAN ZIBIO, come privilegiata nel Merito, esige tutta per se una particolare Giustizia, una Riflession tutta sua. Ella è quel Luogo stesso, che fu degnato fin da due Secoli, non meno del Soggiorno, che degli Encomj d'Alessandro Piccolomini Scrittore famoso, il quale col descriverlo nella Dedicatoria del suo Libro intitolato DELLA SFERA DEL MONDO, lo provò in conseguenza meritevole d'esser distinto nel mondo.”<sup>104</sup> Il prefazione prosegue con varie frasi lodevoli riguardo al luogo, tra cui spicca: “tal luogo sino dall'ora ebbe giusto motivo d'insuperbire, per vedersi così privilegiato di doni con tanta parzialità della Natura, ed indulgenza delle Stelle interessate à sua prò; e per udirsi onorato dalle Lodi d'un tanto Uomo, troppo più oggidì gli si accresce giusta ragion di superbia per l'Onor.”<sup>105</sup> Certo, non sono questi scritti a saltare all'occhio in questa pubblicazione, ma piuttosto le sue sorprendenti incisioni.

Ci sono più dita in una mano che copie della pubblicazione di Rossetti di cui si abbia notizia ai giorni nostri: tra queste rare copie sopravvissute ai secoli si trova quella conservata nell'archivio storico di Ca' Rezzonico, appartenente alla Fondazione Musei Civici di Venezia. È stata questa copia del libro a cui ho avuto accesso e, sin dall'inizio, colpisce per le sue pagine di titolo: intorno al titolo *Fabrice e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo*, c'è un'ornamentazione ricca e dettagliata che, in certo modo, raccoglie vari elementi del giardino di Valsanzibio ritratti nelle pagine

<sup>104</sup> Ibidem. p.3. [Tradução livre do autor]

<sup>105</sup> Ibidem. p.3. [Tradução livre do autor]

ornamentação que, de certo modo, reúne vários elementos do jardim de Valsanzibio retratados nas páginas posteriores, somados a imagens figurativas de fontes d'água e a insígnia familiar ladeada por anjos em glorificação.<sup>106</sup>

A edição guardada em Veneza contém uma série de doze gravuras traçadas com grande esmero: a primeira apresenta uma elevação do Castello di Valbona; a segunda mostra a fachada principal do Palazzo del Monte Sereo, sendo ambas também pertencentes ao procurador Antonio Barbarigo; e, em seguida, dez ilustrações de diferentes partes do jardim de Valsanzibio. Essa sequência é iniciada com a gravura da fachada do *Bagno di Diana*, muito similar à sua condição atual – diferenciando-se somente pela presença no desenho do volume não mais existente acima do entablamento. Prossegue com uma representação da fonte e das oito estátuas da *Fontana delle Rivelazioni*, tendo à frente a *Scalinata del Sonetto*, de cujo piso emanam jatos d'água numa clara concepção lúdica – cabe observar que o ângulo escolhido contemplaria a imagem de parte da fachada da Villa Barbarigo, porém esta é completamente omitida nas folhas gravadas por Giovanni Campana. Todas as ilustrações partem de um ponto de vista ligeiramente elevado, como se fosse uma tomada aérea que retrata o objeto escultórico de cima para baixo. É assim que contemplamos a gravura da GARENNA O LVOGO DI CONIGLI CON VCCELLIERA PER VCCELLI – isto é, a Ilha dos Coelhos com gaiola para pássaros –, a *Fontana della Conca* com suas oito esculturas, a *Fontana dell'Iride* quando ainda tinha a estatueta do cisne de bico aspergindo água para o alto e era conhecida pelo nome *Fontana del Cigno*. O conjunto escultórico da *Peschiera dei Venti* foi desenhado fidedignamente ao modo como até hoje podemos apreciá-la na Villa Barbarigo. Nomeada no livro

<sup>106</sup> Inclusive, nessas folhas de rosto, retratou-se a estátua do *Monumento al Tempo*, que não se encontra em outra página da edição do livro conservada na Ca'Rezzonico. Inoltre, in queste

successive, oltre a immagini figurative di fontane e allo stemma familiare fiancheggiato da angeli in glorificazione.<sup>106</sup>

L'edizione conservata a Venezia contiene una serie di dodici incisioni tracciate con grande cura: la prima mostra un'elevazione del Castello di Valbona; la seconda presenta la facciata principale del Palazzo del Monte Sereo, entrambi appartenenti al procuratore Antonio Barbarigo; successivamente, ci sono dieci illustrazioni di diverse parti del giardino di Valsanzibio. Questa sequenza inizia con l'incisione della facciata del *Bagno di Diana*, molto simile alla sua attuale condizione, differenziandosi solo per la presenza, nel disegno, del volume ormai non più esistente sopra l'architrave. Si prosegue con una rappresentazione della fontana e delle otto statue della *Fontana delle Rivelazioni*, con davanti la *Scalinata del Sonetto*, il cui pavimento emette getti d'acqua in una chiara concezione ludica. Va notato che l'angolazione scelta avrebbe contemplato l'immagine di parte della facciata della Villa Barbarigo, ma questa è completamente omessa nelle lastre incise da Giovanni Campana. Tutte le illustrazioni partono da un punto di vista leggermente elevato, come se fosse una ripresa aerea che ritrae l'oggetto scultoreo dall'alto verso il basso. È così che contempliamo l'incisione della GARENNA O LVOGO DI CONIGLI CON VCCELLIERA PER VCCELLI – ovvero, l'*Isola dei Conigli* con gabbia per uccelli –, la *Fontana della Conca* con le sue otto sculture, la *Fontana dell'Iride* quando aveva ancora la statueta del cigno che spruzzava acqua in alto e era conosciuta col nome di *Fontana del Cigno*. Il complesso scultoreo della *Peschiera dei Venti* è stato disegnato fedelmente al modo in cui possiamo ancora ammirarlo oggi alla Villa Barbarigo. Chiamata nel libro FONTANA DEI FIORI CON MVTATIONE DE GIOCHI E SCHERZI D'ACQVA, la *Fontana delle Insidie* non era

pagine di frontespizio, è stata rappresentata la statua del *Monumento al Tempo* che non si trova in nessun'altra pagina dell'edizione del libro conservata presso la Ca'Rezzonico.

como FONTANA DEI FIORI CON MUTATIONE DE GIOCHI E SCHERZI D'ACQUA [Fonte das Flores com Mutações de Jogos e Brincadeiras d'Água], a *Fontana delle Insidie* não era envolvida por estátuas, como posteriormente foram implantadas, no entanto, ao seu redor, já estavam as linhas de água esguichando do chão. A *Peschiera dei Fiume* foi ilustrada com as figuras alegóricas dos rios deitadas nas pedras que ainda podemos ver no jardim. O hemiciclo com a escadaria de acesso à via linear sobre a colina Staffoli foi detalhadamente desenhado. E o livro de Rossetti finda com o único elemento do jardim da Villa Barbarigo que não mais existe: O PRIMO VIALE DEGL'AGRVM CON FONTANE E SCHERZI D'ACQUA [Primeira Via de plantas cítricas com fontes e brincadeiras d'água] era uma estrutura de pérgolas tomadas por trepadeiras e arbustos frutíferos, os quais cobriam um caminho em que a pessoa poderia se molhar com a água irrompendo do piso e da pequena escada – no jardim de Valsanzibio não há mais resquícios desse ambiente paisagístico; por isso, não se sabe ao certo qual era sua posição exata na propriedade.

A inexistência de uma gravura retratando o labirinto no livro de Rossetti foi a motivação para Lionello Puppi defender que o plantio do *dédalo* verde ocorrera após 1702, mesmo que, segundo o estudioso, eventualmente tenha-se tido a ideia de fazê-lo ainda no Seiscentos.<sup>107</sup> Todavia, considero imprudente confiar somente na ausência da representação gráfica do labirinto em um raro livro para inferir como conclusão definitiva que o *dédalo* não existia até 1702, porque qualquer dedução feita a partir da publicação de Rossetti deve ser relativizada devido ao fato de haver registros de uma gravura do *Monumento al Tempo*<sup>108</sup> no exemplar pertencente à Biblioteca Cívica de Pádua e que não existe na cópia da Ca' Rezzonico de Veneza – portanto, não se

circundada da statue come successivamente fu realizzato, tuttavia, intorno ad essa, c'erano già le linee d'acqua che sgorgavano dal suolo. La *Peschiera dei Fiume* è stata illustrata con le figure allegoriche dei fiumi distese sulle pietre che possiamo ancora vedere nel giardino. L'emiclo con la scalinata che conduce alla via lineare sulla collina di Staffoli è stato disegnato in dettaglio. E il libro di Rossetti si conclude con l'unico elemento del giardino della Villa Barbarigo che non esiste più: il PRIMO VIALE DEGL'AGRVM CON FONTANE E SCHERZI D'ACQUA era una struttura di pergolati ricoperti da rampicanti e arbusti da frutto, che coprivano un percorso dove la persona poteva bagnarsi con l'acqua che sgorgava dal pavimento e dalla piccola scala - nel giardino di Valsanzibio, non ci sono più tracce di questo ambiente paesaggistico, quindi non si sa esattamente quale fosse la sua posizione esatta nella proprietà.

La mancanza di un'incisione raffigurante il labirinto nel libro di Rossetti è stata la ragione per cui Lionello Puppi ha sostenuto che la piantagione del *dedalo* verde sia avvenuta dopo il 1702, anche se, secondo lo studioso, l'idea potrebbe essere stata concepita eventualmente ancora nel Seicento.<sup>107</sup> Tuttavia, ritengo imprudente basare la conclusione definitiva sulla non esistenza del *dedalo* fino al 1702 solo sulla mancanza di rappresentazione grafica in un libro raro, poiché qualsiasi deduzione da trarre dalla pubblicazione di Rossetti deve essere relativizzata a causa del fatto che esistono registrazioni di un'incisione del *Monumento al Tempo*<sup>108</sup> nell'esemplare appartenente alla Biblioteca Civica di Padova e che non esiste nella copia di Ca' Rezzonico a Venezia - pertanto, non si può escludere l'ipotesi che i disegni incisi da Giovanni Campana si siano persi nel corso dei secoli. Altra considerazione necessaria e piuttosto ovvia: i bosso di un labirinto

<sup>107</sup> PUPPI, Lionello. Op.cit. p.299. "the labyrinth, although it appeared in the lost painting showing the villa and garden, was not recorded by Rossetti in *Le fabbriche e i giardini*. It must, therefore, have been

constructed after 1702, though on a design prepared earlier".

<sup>108</sup> *Ibidem*. p.295.

pode descartar a hipótese de que desenhos gravados por Giovanni Campana tenham se perdido com o passar dos séculos. Outra ponderação necessária e um tanto óbvia: os buxos de um labirinto demoram muitos anos (quicá décadas) para crescer e atingir a altura com a qual os conhecemos e reconhecemos. Ou seja, diferentemente de uma escultura, uma fonte ou um pavilhão arquitetônico, é preciso tempo e paciência para que um labirinto de cercas vivas adquira sua configuração plenamente labiríntica – uma característica intrínseca que dificulta sua datação.

A ausência do dédalo em Rossetti deve ser tomada como mais um indício de uma soma de carências documentais. Afinal, há um farto conjunto de cartas, de faturas, de inventários, de livros, de desenhos e de gravuras que demonstram a feitura de vários elementos – o portal do *Bagno di Diana*, as diferentes fontes e jogos d'água, as tantas estátuas de personagens mitológicos – do jardim de Valsanzibio no *Seicento*. O mesmo grupo de documentos permite rastrear a evolução da dimensão e do perímetro da propriedade da Villa Barbarigo ao longo do século 17. É por traçar uma genealogia exaustiva desse singular jardim vêneto que se depreende a não existência de qualquer indício de que o labirinto de Valsanzibio tenha sido feito no Seiscentos.

Eis o momento de desfazer equívocos. Paolo Santarcangeli errou ao publicar em *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo* que o dédalo verde da Villa Barbarigo é de 1688.<sup>109</sup> Angus Hyland e Kendra Wilson enganaram-se na publicação *Labirinti di piante, di pietra e di terra* ao datar o meândrico exemplar de Valsanzibio em 1665 e 1666.<sup>110</sup> A presente administração do jardim monumental da Villa Barbarigo Pizzoni Ardemani (a denominação oficial atual) confunde e

richiedono molti anni (forse decenni) per crescere e raggiungere l'altezza con cui lo conosciamo e lo riconosciamo. In altre parole, a differenza di una scultura, una fontana o un padiglione architettonico, è necessario tempo e pazienza affinché un labirinto di siepi vive acquisisca la sua configurazione pienamente labirintica, una caratteristica intrinseca che rende difficile la sua datazione.

L'assenza del dedalo in Rossetti deve essere considerata come un altro indizio di una serie di lacune documentali. Infatti, esiste un ampio insieme di lettere, fatture, inventari, libri, disegni e incisioni che dimostrano la realizzazione di vari elementi - il portale del *Bagno di Diana*, le diverse fontane e giochi d'acqua, le numerose statue di personaggi mitologici – nel giardino di Valsanzibio nel Seicento. Lo stesso gruppo di documenti consente di tracciare l'evoluzione delle dimensioni e del perimetro della proprietà della Villa Barbarigo nel corso del XVII secolo. È proprio tracciando un'esauriva genealogia di questo singolare giardino veneziano che emerge l'assenza di qualsiasi indicazione sul fatto che il labirinto di Valsanzibio sia stato realizzato nel Seicento.

Ecco il momento di dissipare gli equivoci. Paolo Santarcangeli ha commesso un errore nel pubblicare in *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo* che il labirinto verde della Villa Barbarigo risale al 1688.<sup>109</sup> Angus Hyland e Kendra Wilson hanno sbagliato nella pubblicazione *Labirinti di piante, di pietra e di terra* datando l'istruttivo esemplare di Valsanzibio al 1665 e 1666.<sup>110</sup> L'attuale amministrazione del giardino monumentale della Villa Barbarigo Pizzoni Ardemani (la denominazione ufficiale attuale) confonde e delude ricercatori e visitatori scrivendo sul suo sito ufficiale: “La maggior parte di queste piante sono secolari (hanno oltre 400 anni) e sono

<sup>109</sup> SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Firenze: Vallecchi Editore, 1967. p. 300.

<sup>110</sup> HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. *Labirinti di piante, di pietra e di terra*. Milano: Rizzoli, Mondadori Electa Spa, 2019. p.17.

falha com os pesquisadores e os visitantes ao escrever no seu site oficial: “A maior parte das plantas [do labirinto] são seculares (mais de quatrocentos anos) e foram plantadas entre 1664 e 1669, quando o jardim de Valsanzibio foi criado e conduzido à sua atual fisionomia.”<sup>111</sup> Esta frase, aliás, é praticamente idêntica à lavrada por Giulio Osto no livro *Il labirinto della vita: un viaggio spirituale nel Giardino di Valsanzibio*,<sup>112</sup> a única publicação comercializada na lojinha da Villa Barbarigo.<sup>113</sup> Reitero, diferentemente da datação erroneamente induzida pela gestão atual da Villa, não existir qualquer evidência que indique a concepção e o plantio desse labirinto verde na década de 60 do século 17.

O antigo proprietário, o conde Fabio Pizzoni Ardemani, teve imenso mérito na restauração e na manutenção do jardim ao longo do século 20, porém suas explicações a respeito do significado do labirinto de Valsanzibio contêm uma grave imprecisão. Para o nobre Pizzoni Ardemani, o dédalo verde simbolizaria a vida de Gregorio Barbarigo: “este prestigioso labirinto, como todo o jardim de Valsanzibio, foi projetado pelo engenheiro hidráulico e arquiteto pontifício Luigi Bernini, inspirado no exemplo de vida do então cardeal São Gregorio Barbarigo. O Labirinto representa uma etapa importante na *iter salvationis* desejada pela família Barbarigo e iniciada a partir do portal ou pavilhão de Diana, monumental ingresso do jardim, e simboliza o árduo caminho da perfectibilidade humana.”<sup>114</sup> Com essa carga católica atribuída por Fabio Pizzoni Ardemani, o dedáleo percurso figuraria o difícil caminho em busca do progresso como ser humano. Esse não seria o caminho de qualquer um, mas, especificamente, de Gregorio Barbarigo:

state piantate tra il 1664-1669 quando il giardino di Valsanzibio è stato creato e portato all’attuale fisionomia.”<sup>111</sup> Questa frase, del resto, è praticamente identica a quella redatta da Giulio Osto nel libro *Il labirinto della vita: un viaggio spirituale nel Giardino di Valsanzibio*,<sup>112</sup> l’unica pubblicazione in vendita nel negozio della Villa Barbarigo.<sup>113</sup> Ribadisco, a differenza della datazione erroneamente suggerita dalla gestione attuale della Villa, non esiste alcuna evidenza che indichi la progettazione e la piantumazione di questo labirinto verde negli anni '60 del XVII secolo.

Il vecchio proprietario, il conte Fabio Pizzoni Ardemani, merita grande riconoscimento per il restauro e la manutenzione del giardino nel corso del XX secolo, ma le sue spiegazioni sul significato del labirinto di Valsanzibio contengono una grave imprecisione. Per il nobile Pizzoni Ardemani, il labirinto verde simboleggia la vita di Gregorio Barbarigo: “questo prestigioso labirinto, come tutto il giardino di Valsanzibio, fu progettato dal fontaniere ed architetto Pontificio Luigi Bernini ispirandosi all’esempio di vita di San Gregorio Barbarigo (allora Cardinale). Il Labirinto rappresenta una importante tappa nel *iter salvationis* voluto dalla famiglia Barbarigo ed iniziato dal Portale o Padiglione di Diana, monumentale ingresso al giardino, e simboleggia l’arduo cammino della perfettibilità umana.”<sup>114</sup> Con questo significato cattolico attribuito da Fabio Pizzoni Ardemani, il percorso del dedalo simboleggerebbe la difficile strada verso il progresso come essere umano. Questo non sarebbe il percorso di chiunque, ma specificamente di Gregorio Barbarigo: “I privilegi che il futuro Santo abdicò per abbracciare la Fede e per intraprendere la vita ecclesiastica fattiva e la conquista

<sup>111</sup> GIARDINO Monumentale di Valsanzibio. *Il labirinto di bosso del XVII Secolo*. Valsanzibio, 20---. Disponível em: <https://www.valsanzibiogiardino.com/it/il-giardino/il-labirinto/>. Acesso em 20 de julho de 2023. [Tradução livre do autor]

<sup>112</sup> OSTO, Giulio. *Il labirinto della vita: un viaggio spirituale nel Giardino di Valsanzibio*. Pádua: Proget Edizioni, 2015. p.49.

<sup>113</sup> Constatou-se isso nas visitas feitas nos anos de 2021 e 2022. Questo è stato constatato durante le visite effettuate negli anni 2021 e 2022.

<sup>114</sup> ARDEMANI, Fabio Pizzoni. Op.Cit. [Tradução livre do autor]

“Os privilégios de que o futuro Santo abdicou para abraçar a Fé e para empreender a vida eclesiástica efetiva e a conquista do progresso espiritual; em outras palavras, fazer aquele caminho rumo à Virtude, da qual o Labirinto é símbolo.”<sup>115</sup> Essa suposição é reiterada pela atual administração da Villa Barbarigo, conduzida pelo filho Armando Pizzoni Ardemani. Entretanto, não existe qualquer indício documental dos séculos 17 e 18 que corrobore essa interpretação. Tal hipótese nem encontraria paralelo em outros labirintos verdes europeus do período. Reportando ao conteúdo do capítulo “De Boccaccio a Bach: uma genealogia dos Labirintos do Amor”, um *dédalo* de cercas vivas com uma forte conotação cristã, proselitista, penitencial seria extemporâneo para a segunda metade do Seicentos, que teve o labirinto de Versalhes como paradigma da época. Como vimos anteriormente, a moda do período era o *labirinto do amor*, o qual não tinha um significado estável e unívoco, afinal era inegável a ambivalência entre o amor mundano e o amor divino, a dubiedade entre o senso erótico e o senso pecaminoso, o pêndulo entre o prazer e a heresia. Tais fascinantes dualismos não teriam lugar em Valsanzibio se aquiescêssemos que o labirinto da Villa Barbarigo seria tão somente uma carola fantasia da vida de um santo. Não há como concordar com a hipótese difundida pelo conde Fabio Pizzoni Ardemani.

As lacunas a respeito da datação e do significado do labirinto de Valsanzibio só podem ser (parcialmente) preenchidas quando se verifica a documentação e a cultura familiar dos Barbarigo no *Settecento*. É o século em que o protagonismo do jardim da Villa Barbarigo não emana da presença de um futuro santo, mas da história de duas mulheres.

del progresso spirituale, in altre parole, per intraprendere quel cammino verso la Virtù di cui il Labirinto è simbolo.”<sup>115</sup> Questa ipotesi è ribadita dall'attuale amministrazione della Villa Barbarigo, guidata dal figlio Armando Pizzoni Ardemani. Tuttavia, non esiste alcuna prova documentale del XVII e XVIII secolo che supporti questa interpretazione. Un tale ragionamento non troverebbe neanche un parallelo negli altri labirinti verdi europei del periodo. Tornando al contenuto del capitolo “De Boccaccio a Bach: una genealogia dei Labirinti dell'Amore”, un *dedalo* di siepi con una forte connotazione cristiana, proselitista e penitenziale, sarebbe anacronistico per la seconda metà del Seicento, che aveva il labirinto di Versailles come paradigma dell'epoca. Come abbiamo visto in precedenza, la moda del periodo era il labirinto dell'amore, che non aveva un significato stabile e univoco, data l'indiscutibile ambivalenza tra amore mondano e divino, la doppiezza tra il senso erotico e il senso peccaminoso, il pendolo tra piacere ed eresia. Tali dualismi affascinanti non avrebbero avuto posto a Valsanzibio se accettassimo che il labirinto della Villa Barbarigo fosse solo una fantasiosa rappresentazione della vita di un santo. Non è possibile concordare con l'ipotesi diffusa dal conte Fabio Pizzoni Ardemani.

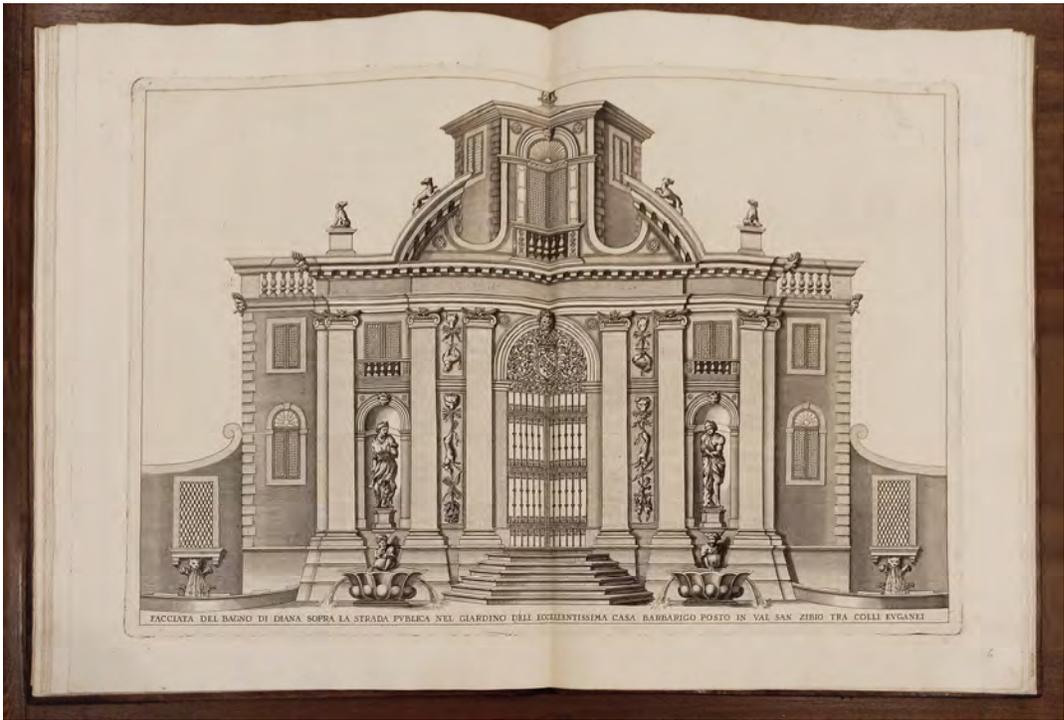
Le lacune sulla datazione e il significato del labirinto di Valsanzibio possono essere colmate solo quando si esamina la documentazione e la cultura familiare dei Barbarigo nel Settecento. È il secolo in cui il protagonismo del giardino della Villa Barbarigo non deriva dalla presenza di un futuro santo, ma dalla storia di due donne.

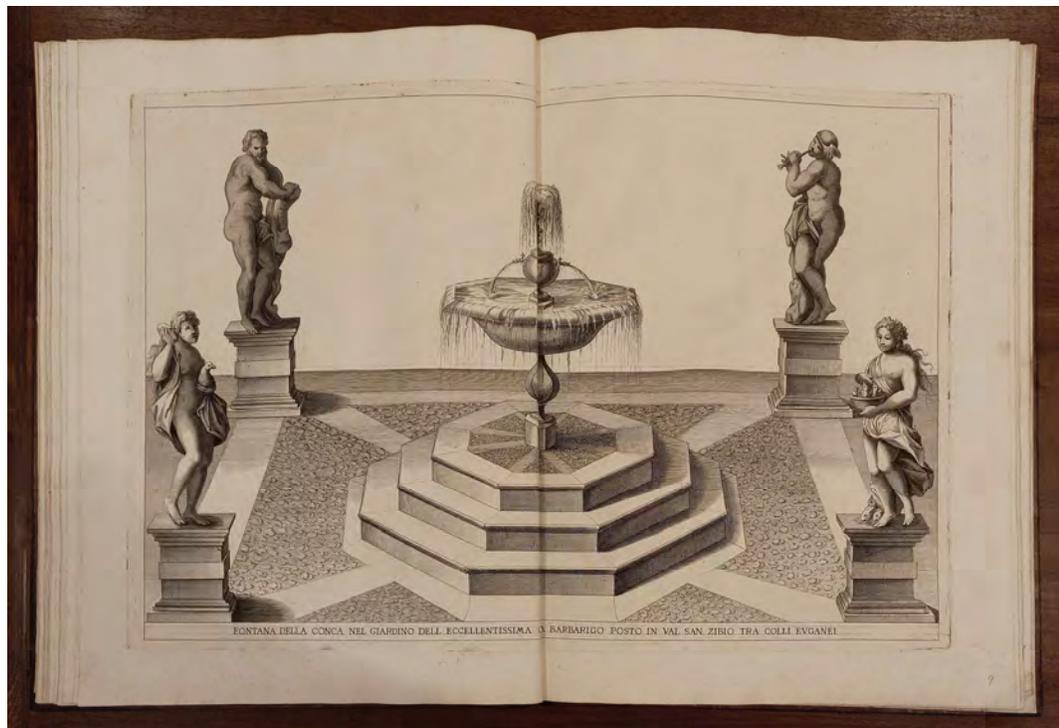
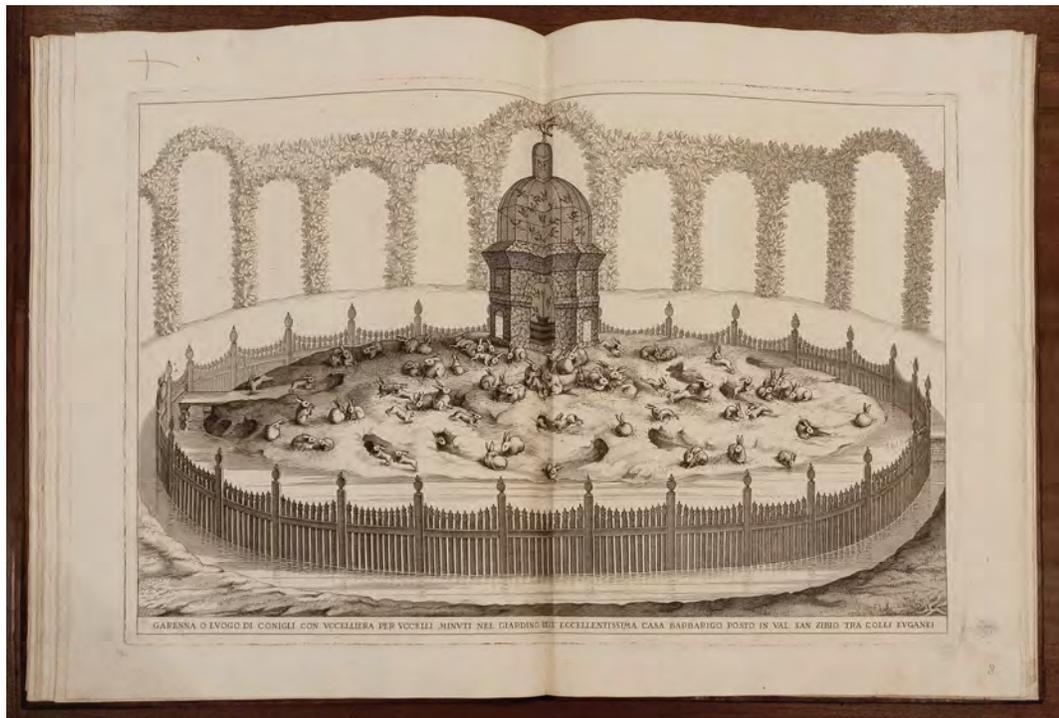
---

<sup>115</sup> Ibidem. [Tradução livre do autor]

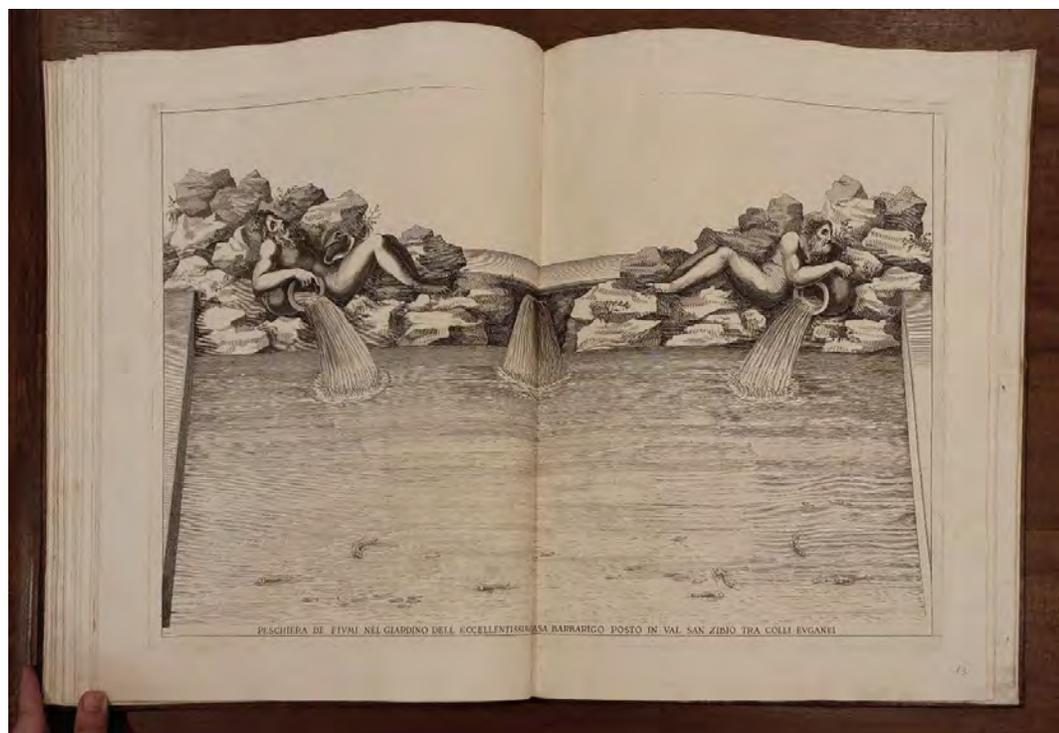


LE FABRICHE E GIARDINI  
DELL'ECCELLENTISSIMA CASA BARBARIGO  
CONSACRATE  
ALL'ILL.<sup>MO</sup> E REV.<sup>MO</sup> MONS.<sup>RE</sup> GIO FRANCESCO VESCOVO DI VERONA  
ILL.<sup>MO</sup> ET ECC.<sup>MO</sup> SIG.<sup>RE</sup> GREGORIO SENATOR VENETO  
FRATELLI BARBARIGO  
FIGLIVOLI  
DELL'ILL.<sup>MO</sup> ET ECC.<sup>MO</sup> SIG.<sup>OR</sup> ANTONIO PROCVRATOR DI SAN MARCO  
PATRONI DELLE MEDESIME  
PER IL CAV DOMENICO ROSSETTI  
VERONA NELL'ANNO M D CCII









Livro *Le fabbriche e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo*, de Domenico Rossetti, em 1702, com as gravuras feitas por Giovanni Campana retratando as fontes, as estátuas e demais elementos arquitetônicos do jardim de Valsanzibio.

Il libro *Le fabbriche e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo*, di Domenico Rossetti, del 1702, con le incisioni realizzate da Giovanni Campana raffiguranti le fontane, le statue e gli altri elementi architettonici del giardino di Valsanzibio.



O exemplar do raro livro *Le fabriche e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo* encontra-se na Ca' Rezzonico e pertence à Fundação Musei Civici di Venezia.

L'esemplare del raro libro *Le fabriche e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo* è conservato a Ca' Rezzonico e appartiene alla Fondazione Musei Civici di Venezia.



STATUA DEL TEMPO CON HOROLOGIO SOLARE NEL GIARDINO DELL'ECCELLENTISSIMA CASA BARBARIGO POSTO IN VAL SAN ZIBIO TRA COLLI EVGANEI

Gravura do *Monumento al Tempo* contida no exemplar do livro *Le fabbriche e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo* conservado na Biblioteca Cívica de Pádua. Essa ilustração não está presente na cópia da publicação da Ca' Rezzonico, de Veneza. A reprodução acima foi retirada da página 295 do artigo "The Giardino Barbarigo at Valsanzibio", de Lionello Puppi, publicado no *Journal of Garden History: an international quarterly*, na edição do último trimestre de 1983.

Incisione del *Monumento al Tempo* presente sull'esemplare del libro *Le fabbriche e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo* conservato presso la Biblioteca Civica di Padova. Questa illustrazione non è presente nella copia della pubblicazione alla Ca' Rezzonico di Venezia. La riproduzione sopra è stata prelevata dalla pagina 295 dell'articolo 'The Giardino Barbarigo at Valsanzibio' di Lionello Puppi, pubblicato nel *Journal of Garden History: an international quarterly*, nell'edizione dell'ultimo trimestre del 1983.

O jardim das duas mulheres: Ad Elisa  
e o histórico da Villa Barbarigo no Setecentos  
Il giardino delle due donne: Ad Elisa  
e la storia della Villa Barbarigo nel Settecento

Começo o capítulo por aquilo que, cronologicamente, seria o seu término. Tal inversão é necessária para apresentar, de pronto, o primeiro registro do labirinto de Valsanzibio com datação precisa e irrefutável: o poema *Ad Elisa*, escrito por um autor desconhecido<sup>1</sup> em julho de 1794 e publicado na cidade de Veneza pela primeira vez em 1798. O poeta anônimo foi hóspede de Contarina Barbarigo (1744-1804), a última Barbarigo da linhagem conhecida como ramo de Santa Maria Zobenigo. À nobre anfitriã, ele dedicou seu poema.

Nos mais de duzentos versos de *Ad Elisa*, a residência e o jardim nas colinas Eugêneas são minuciosamente descritos. Absoluto é o encanto do ignoto autor com o local de “Maravilhas prazerosas, obras engenhosas / Que inveja não teriam Atenas e Roma.” O que se via em Valsanzibio não somente se equiparava à Antiguidade Clássica. Era seu aperfeiçoamento. Nisto advém a descrição do labirinto da Villa Barbarigo por meio de alusões à mitologia grega. O poeta alerta Elisa para não se esquecer de Creta. Em seguida, evoca as figuras do Minotauro, de Ariadne e Teseu. Apresenta o dédalo verde de Valsanzibio como uma metáfora do amor: simultaneamente um lugar de prazer e do perder-se, para rir e para temer, fácil e tortuoso, da doçura e da irracionalidade,

<sup>1</sup> Uma hipótese considerada por alguns estudiosos é que o autor seja o poeta Ugo Foscolo (1778-1837), que ainda adolescente passou uma temporada nas colinas Eugêneas. Un'ipotesi considerata da alcuni studiosi è che l'autore possa essere il poeta Ugo

Inizio il capitolo con ciò che, cronologicamente, sarebbe la sua conclusione. Questa inversione è necessaria per presentare immediatamente il primo registro del labirinto di Valsanzibio con datazione precisa e irrefutabile: il poema *Ad Elisa*, scritto da un autore sconosciuto<sup>1</sup> nel luglio 1794 e pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1798. Il poeta anonimo fu ospite di Contarina Barbarigo (1744-1804), l'ultima Barbarigo della linea conosciuta come il ramo di Santa Maria Zobenigo. A questa nobile ospite dedicò il suo poema.

Nei più di duecento versi di *Ad Elisa*, la residenza e il giardino sulle colline Euganee sono descritti minuziosamente. Assoluto è l'incanto dell'ignoto autore per il luogo delle 'Meraviglie deliziose, opere ingegnose / Che suscitano invidia ad Atene e Roma.' Ciò che si vedeva a Valsanzibio non solo si equiparava all'Antichità Classica. Era il suo perfezionamento. Da ciò discende la descrizione del labirinto della Villa Barbarigo attraverso allusioni alla mitologia greca. Il poeta avverte Elisa di non dimenticare Creta. Successivamente, evoca le figure del Minotauro, Arianna e Teseo. Presenta il dedalo verde di Valsanzibio come una metafora dell'amore: contemporaneamente un luogo di piacere e smarrimento, per ridere e temere, facile e tortuoso, di

Foscolo (1778-1837), che trascorse ancora adolescente una stagione sulle colline Euganee. BRUSATIN, Manlio. *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1980. p.138. nota 76.

dos sorrisos e dos enganos. Os meandros entre as cercas vivas são caminhos adjetivados como escuros, oblíquos, tortuosos. Quando esteve dentro do labirinto, o poeta chamou Elisa pelo nome, mas ela não respondeu. Em todo o poema, os versos mais afetuosamente dedicados à quimérica amada são os da caracterização do labirinto:

Docemente falavam de amor  
Pare: é este o Labirinto. E Creta  
Lembra, Elsa, e o expatriado Teseu  
Quantas vias tão fáceis e divertidas  
Te convidam ao prazer! Mas se avanças  
O incauto pé entre cem erros se perde!  
Quem o não-falso caminho me aponta? E o passo  
Quem me rege piedoso? Eu não mais escuto  
Os companheiros perdidos, eu não mais os vejo  
As fontes, as colinas, e apenas um horror obscuro  
Perturba minha razão. Em vão, Elisa,  
Em vão chamo teu nome: ah! Não respondes:  
De Ariadne piedosa: ah! Por que nunca...?  
Ao longo do vão temor, aqui tudo é jogo  
De alternado prazer, e não ameaçam  
Os caminhos escuros e oblíquos de fatal perigo  
Nem aqui nos espera presa sangrenta  
O insaciável Minotauro. O suspirado  
Detém o fio só com ele, que sobre o cume  
Assenta-se no local, e sorrindo admira  
O caminho tortuoso, e o nosso engano.  
Quer punir as ousadias, e presenteia os vencidos,  
Com seu favor, a liberdade perdida  
[...]  
Trabalhos eternos! E tantas, Elisa, tantas  
Maravilhas prazerosas, obras engenhosas  
Que inveja não teriam Atenas e Roma,  
Prestam humilde homenagem à grande Senhora,  
Companheiros inseparáveis, hóspedes amigos, que,  
à parte, precisam de seus ricos dons.  
E com alegre sorriso nos acolhe  
Ternos rostos, e não falsos sentidos...<sup>2</sup>

Contarina foi a última pessoa de sobrenome Barbarigo a possuir a villa em Valsanzibio. Ela e sua mãe, Caterina Sagredo Barbarigo<sup>3</sup> (1715-1772),<sup>4</sup> tiveram uma participação mais

<sup>2</sup> AD ELISA. Veneza: Pietro Zerletti, 1798. p.23.

<sup>3</sup> Dependendo do documento no século 18, a grafia do primeiro nome varia entre Caterina, Catterina, Catarina e Cattarina. A segunda del documento nel XVIII secolo, l'ortografia del nome proprio può variare tra Caterina, Catterina, Catarina e Cattarina.

<sup>4</sup> Existem documentos do século 18 indicando que Caterina Sagredo Barbarigo morreu em 12 de fevereiro de 1771, tal como os registros conservados na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, nas pastas sob os códigos mss. Provenienze Diverse C. 2195/11 e 2754/2. No entanto, a lista de despesas do velório e enterro de Caterina custeadas pela irmã Marina demonstram que o falecimento se deu em fevereiro

dolcezza e irrazionalità, di sorrisi e inganni. I meandri tra le siepi sono percorsi descritti come bui, obliqui, tortuosi. Quando si trovò dentro al labirinto, il poeta chiamò Elisa per nome, ma lei non rispose. In tutto il poema, i versi più affettuosamente dedicati all'amata chimera sono quelli che caratterizzano il labirinto:

Dolcemente parlavano d'amore  
T'arresta: è questo il Labirinto. E Creta  
Rammenta, Elisa, e il profugo Teseo  
Quanti calli che facili, e ridenti  
T'invitano al Piacer! ma se tu inoltri  
Incauta il piè fra cento error ti perdi!  
Chi il non falso sentier mi addita? E il passo  
Chi mi regge pietoso? Io più non odo  
Gli smarriti Compagni, e più non veggi  
Le fonti i colli, e solo un fosco orreggi  
Turba la mia ragion. Invano, Elisa,  
Invan ti chiamo a nome: ah! non rispondi:  
D'Arianna pietosa ah! perché mai...?  
Lungo il vano timor, qui tutto è gioco  
D'alternato diletto, e non minacciano  
L'oscure oblique vie fatal periglio;  
Nè qui n'attende sanguinosa preda  
L'ingordo Minotauro. Il sospirato  
Filo tien sol Colei, che sulla vetta  
Siede del loco, e sorridendo ammira  
Il camin tortuoso, e il nostro inganno.  
Vuol punito l'ardir, e dona ai vinti  
Col suo favor la libertà perduta  
[...]  
Fatiche eterne! E tante, Elisa, e tante  
Meraviglie piacenti, opre ingegnose,  
Onde invidia n'avrebbe Atene e Roma,  
Rendono umili alla gran Donna omaggio,  
Che indivisi Compagni, ospiti amici  
A parte volle de' suoi ricchi doni,  
E con lieto sorriso i nostri accolse  
Teneri volti, e non mentiti sensi...<sup>2</sup>

Contarina fu l'ultima persona di cognome Barbarigo a possedere la villa a Valsanzibio. Lei e sua madre, Caterina Sagredo Barbarigo<sup>3</sup> (1715-1772),<sup>4</sup> ebbero un ruolo più significativo nelle

de 1772, como se observa na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2308/11. Esistono

documenti del XVIII secolo che indicano che Caterina Sagredo Barbarigo morì il 12 febbraio 1771, come indicato negli archivi conservati nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nelle buste con i codici mss. Provenienze Diverse C. 2195/11 e 2754/2. Tuttavia, la lista delle spese per il funerale e la sepoltura di Caterina, pagate dalla sorella Marina, dimostra che il decesso avvenne nel febbraio del 1772, come risulta dalla Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2308/11.

significativa nas transformações do jardim de Valsanzibio do que indicado na grande maioria dos livros e artigos acadêmicos a respeito da Villa Barbarigo. Documentos demonstram que consideráveis obras foram feitas no jardim da Villa Barbarigo no século 18.

Embora o *Settecento* seja o período do desaparecimento da Sereníssima República de Veneza, a decadência do país foi acompanhada pelo supremo hedonismo e pela abundância de luxos materiais, desde a indumentária até a arquitetura e o paisagismo. Por isso, plantar um imenso labirinto de 2 mil metros quadrados parece mais plausível como desejo de uma mãe e uma filha de vidas bastante vanguardistas do que para simbolizar a vida de um bispo que virou santo.

*Ad Elisa* é o primeiro registro com datação precisa e irrefutável, porém não é o mais antigo item a demonstrar o labirinto de Valsanzibio: existem duas representações gráficas anteriores ao poema da última década do século 18.

A primeira é um desenho, traçado em nanquim e colorido à aquarela sobre um papel cartão, recentemente descoberto no arquivo histórico da Intesa Sanpaolo, no conjunto de documentos de Valsanzibio que está no fundo Contarini-Donà dalle Rose pertencente ao patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive). Essa ilustração é particularmente curiosa por retratar não somente um único labirinto, mas dois dédalos, lado a lado, um de matriz quadrada e outro composto por círculos concêntricos.<sup>5</sup>

Tudo leva a crer que se trate de um projeto aventado, mas nunca realizado integralmente. Afinal, não existe qualquer outro indicativo de plantio de um labirinto curvilíneo ao lado do dédalo existente. Nem mesmo é possível ter certeza de que o local do dédalo do

trasformazioni del giardino di Valsanzibio di quanto indicato nella grande maggioranza dei libri e degli articoli accademici sulla Villa Barbarigo. Documenti dimostrano che furono realizzati notevoli lavori nel giardino della Villa Barbarigo nel XVIII secolo.

Pur essendo il Settecento il periodo della scomparsa della Serenissima Repubblica di Venezia, il declino del paese fu accompagnato dal supremo hedonismo e dall'abbondanza di lussi materiali, dall'abbigliamento all'architettura e al paesaggismo. Perciò, piantare un enorme labirinto di 2.000 metri quadrati sembra più plausibile come desiderio di una madre e di una figlia dalle vite piuttosto all'avanguardia che come simbolo della vita di un vescovo diventato santo.

*Ad Elisa* rappresenta la prima registrazione con datazione precisa e irrefutabile, ma non è l'oggetto più antico a dimostrare l'esistenza del labirinto di Valsanzibio: esistono due rappresentazioni grafiche precedenti al poema risalenti agli ultimi decenni del XVIII secolo.

La prima è un disegno, realizzato ad inchiostro e colorato ad acquerello su carta spessa, recentemente scoperto negli archivi storici di Intesa Sanpaolo, nell'ambito dei documenti di Valsanzibio presenti nell'archivio Contarini-Donà dalle Rose, parte del patrimonio archivistico della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive). Questa illustrazione è particolarmente interessante poiché ritrae non solo un singolo labirinto, ma due dedali, uno accanto all'altro, uno di forma quadrata e l'altro composto da cerchi concentrici.<sup>5</sup>

Tutto fa pensare che si tratti di un progetto ventilato, ma mai realizzato integralmente. In effetti, non esiste alcun altro indicatore di piantumazione di un labirinto curvilineo accanto al dedalo esistente. Neanche è possibile essere

---

<sup>5</sup> Desenho anônimo de dois labirintos para a Villa Barbarigo em Valsanzibio sem data especificada. Desenho à tinta de nanquim pertencente ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no

fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

croqui aquarelado corresponda ao posicionamento real do labirinto em Valsanzibio, uma vez que o campo de representação é uma fração da totalidade do jardim da Villa Barbarigo e não se apresentam quaisquer outros parâmetros do plano paisagístico. Isto é, não há muito nesse esboço que impeça uma leitura de que se trate de dois *parterres* imaginados para outro trecho da propriedade: deve-se notar, entretanto, que a aleia mais larga à esquerda, de certo modo, condiz com o *cardo*, e a linha vertical verde à direita, em alguma medida, coincide proporcionalmente com o limite do lote.

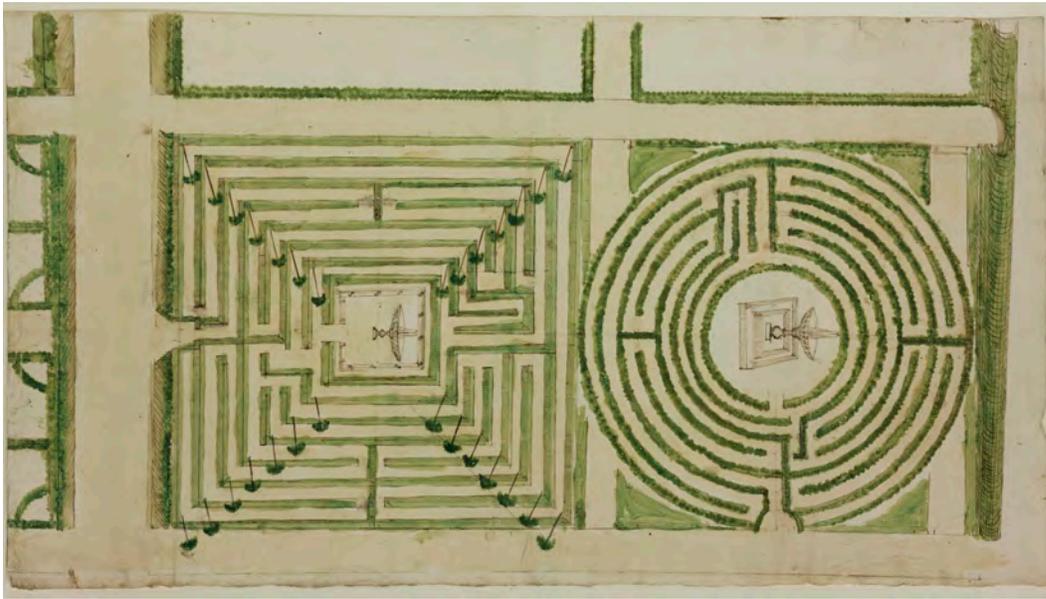
Analisando o labirinto quadrangular desenhado, é evidente que os meandros não equivalem aos caminhos entre sebes que até hoje podem-se percorrer: a ilustração apresenta um *dédalo* de retas paralelas conformadas por oito quadrados de cercas vivas; por sua vez, a estrutura real é composta por treze quadrados dispostos um dentro do outro em proporcional escala e distância entre si. Na ilustração, sobressaem as árvores esguias que se implantariam em cada vértice dos quadrados de buxos – tal curiosidade do desenho para Valsanzibio tem sua precedência nos labirintos do jardim da Villa d'Este, projetado por Pirro Ligorio, e que pode ser constatada na gravura *A Suntuosíssima e Ameníssima Villa e Jardins de Tivoli*, feita em 1573 por Etienne Dupérac. Outra significativa diferença entre o croqui do labirinto e a realidade no lote da Villa Barbarigo encontra-se no núcleo do labirinto esboçado: é uma fonte d'água de pia circular em meio a um recinto de perímetro quadrado, o que não guarda qualquer semelhança com a estrutura cilíndrica, ascendente e vegetal que está no centro do *dédalo* real.

A ilustração dos dois labirintos para Valsanzibio é anônima e sua data é difícil de rastrear. A priori, pode ter sido feita tanto no Seiscentos quanto no Setecentos. Contudo, o duo de *dédalos* foi desenhado conjuntamente com outra

certi que il luogo del dedalo dello schizzo ad acquerello corrisponda effettivamente alla posizione reale del labirinto a Valsanzibio, dal momento che il campo di rappresentazione è una frazione della totalità del giardino della Villa Barbarigo e non fornisce altri parametri del piano paesaggistico. In altre parole, non ci sono molte informazioni in questo disegno che escludano una lettura secondo cui si tratti di due *parterre* immaginati per un'altra parte della proprietà: è opportuno notare, tuttavia, che il viale più largo a sinistra, in qualche modo, corrisponde al *cardo*, e la linea verticale verde a destra, in qualche misura, coincide proporzionalmente con il confine del lotto.

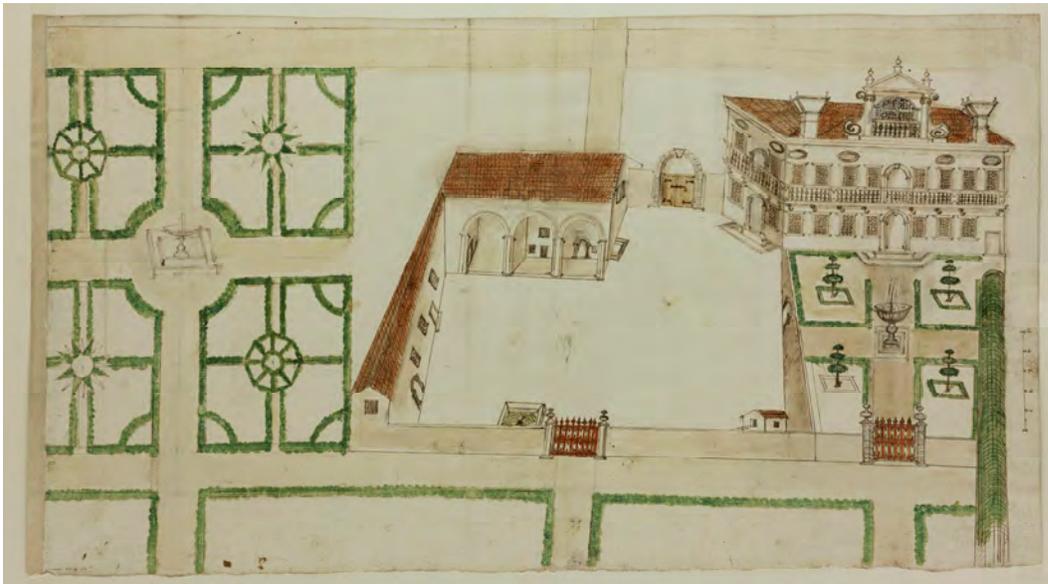
Analizzando il labirinto quadrato disegnato, è evidente che i meandri non corrispondono ai percorsi tra le siepi che ancora oggi si possono percorrere: l'illustrazione presenta un *dedalo* di linee rette parallele formate da otto quadrati di siepi; d'altra parte, la struttura reale è composta da tredici quadrati, disposti uno dentro l'altro con proporzionale scala e distanza tra loro. Nell'illustrazione spiccano gli alberi slanciati che sarebbero piantati in ogni vertice dei quadrati di bosso - questa particolarità del disegno per Valsanzibio ha la sua precedenza nei labirinti del giardino della Villa d'Este, progettato da Pirro Ligorio, e che può essere riscontrata nella stampa *A Suntuosíssima e Ameníssima Villa e Jardins de Tivoli*, realizzata nel 1573 da Etienne Dupérac. Un'altra significativa differenza tra lo schizzo del labirinto e la realtà nel lotto della Villa Barbarigo si trova nel nucleo del labirinto disegnato: è una fonte d'acqua con vasca circolare all'interno di un recinto a perimetro quadrato, il che non ha alcuna somiglianza con la struttura cilindrica, ascendente e vegetale che si trova al centro del vero *dedalo*.

L'illustrazione dei due labirinti per Valsanzibio è anonima e la sua data è difficile da risalire. Inizialmente, potrebbe essere stata realizzata sia nel Seicento che nel Settecento. Tuttavia, il



Desenho anônimo de dois labirintos para a Villa Barbarigo em Valsanzibio sem data especificada. Feito à tinta de nanquim e aquarelado em verde, pertence ao Arquivo Histórico do Grupo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Disegno anonimo di due labirinti per la Villa Barbarigo a Valsanzibio senza data specifica. Realizzato ad inchiostro di china e acquarellato in verde, fa parte dell'Archivio Storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), nel fondo Contarini-Donà dalle Rose dell'archivio della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).



Desenho para edificação e jardim na Villa Barbarigo em Valsanzibio sem data específica. Embora anônimo, há vários indícios de que seja do mesmo autor da ilustração dos dois labirintos. Feito à tinta de nanquim e aquarelado, pertence Arquivo Histórico do Grupo Intesa Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Carive.

Disegno per l'edificio e il giardino nella Villa Barbarigo a Valsanzibio senza data specifica. Sebbene anonimo, ci sono vari indizi che suggeriscono che sia dello stesso autore dell'illustrazione dei due labirinti. Realizzato ad inchiostro di china e acquarellato, fa parte dell'Archivio Storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), nel fondo Contarini-Donà dalle Rose dell'archivio della Carive.

representação gráfica,<sup>6</sup> certamente feita pelo mesmo autor, visto que o tipo de papel, as cores da aquarela e os traços em nanquim são similares – chama atenção o uso de figuras idênticas para retratar as fontes d'água. Esse desenho-irmão não apresenta qualquer labirinto, mas a representação de uma residência – uma *villa*. Fica-se tentado a concluir, de pronto, que se trata da Villa Barbarigo, mas a fachada desenhada tem muitas diferenças com a existente: distingue-se pelo número de janelas, pelo acréscimo de balcões, por desconsiderar as alas laterais da edificação, pelas proporções arquitetônicas, por somar uma pitoresca dupla de elementos sobre o entablamento, por decorar o exterior da villa com uma série de ornamentos estranhos tanto à condição presente quanto às ilustrações feitas no século 17 – apresentadas no capítulo “O Jardim do Santo: a genealogia da ausência do labirinto da Villa Barbarigo até 1702”. Há ainda no desenho um anexo com arcos, cujo único paralelo possível em Valsanzibio seriam as antigas cavalariças – *scuderie* –, o que permite especular que esse desenho seja uma proposta nunca realizada de melhoria dessas construções laterais na propriedade. O desenho também intriga pelo seu muro de pedra com portão, muito diferente da linha da balaustrada com a *Scalinata del Sonetto*. Em conjunto e em suma, essa representação da propriedade de Valsanzibio, irmã do desenho do duo de labirintos e guardada no mesmo fundo Contarini-Donà dalle Rose do arquivo histórico da Intesa Sanpaolo, apresenta muitas diferenças com relação às representações da Villa Barbarigo do *Seicento*, o que fortalece a hipótese de que se trate de um croqui do *Settecento*. Segundo essa conjectura, a dupla de labirintos também teria sido traçada no século 18.

---

<sup>6</sup> Desenho anônimo para edificação e jardim na Villa Barbarigo em Valsanzibio sem data especificada. Desenho à tinta de nanquim pertencente ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no

duo di dedali è stato disegnato insieme a un'altra rappresentazione gráfica,<sup>6</sup> certamente realizzata dallo stesso autore, dato che il tipo di carta, i colori dell'acquerello e i tratti a china sono simili; notevole è l'uso di figure identiche per ritrarre le fontane. Questo altro disegno non presenta alcun labirinto, ma la rappresentazione di una residenza, una villa. Si potrebbe essere tentati di concludere che si tratti della Villa Barbarigo, ma la facciata disegnata presenta molte differenze rispetto a quella esistente: si distingue per il numero di finestre, l'aggiunta di balconi, l'ignoranza delle ali laterali dell'edificio, le proporzioni architettoniche, l'aggiunta di una pittoresca coppia di elementi sopra l'architrave, la decorazione esterna della villa con una serie di ornamenti estranei sia alla condizione attuale che alle illustrazioni realizzate nel XVII secolo, come presentato nel capitolo "Il Giardino del Santo: la genealogia dell'assenza del labirinto della Villa Barbarigo fino al 1702". Nel disegno è presente anche un annesso con archi, il cui unico possibile parallelismo a Valsanzibio sarebbero le antiche scuderie, il che permette di ipotizzare che questo disegno sia una proposta mai realizzata per migliorare tali costruzioni laterali nella proprietà. Il disegno incuriosisce anche per il suo muro di pietra con cancello, molto diverso dalla linea del parapetto con la *Scalinata del Sonetto*. Nel complesso, questa rappresentazione della proprietà di Valsanzibio, gemella del disegno del duo di labirinti e conservata nello stesso fondo Contarini-Donà dalle Rose e nell'archivio storico di Intesa Sanpaolo, presenta molte differenze rispetto alle rappresentazioni della Villa Barbarigo del *Seicento*, il che rafforza l'ipotesi che si tratti di uno schizzo del *Settecento*. Secondo questa congettura, la coppia di labirinti sarebbe stata disegnata nel XVIII secolo.

fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

A segunda representação gráfica do labirinto de Valsanzibio, anterior ao poema *Ad Elisa*, é o quadro a óleo de autor desconhecido que se convencionou intitular *La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio*.

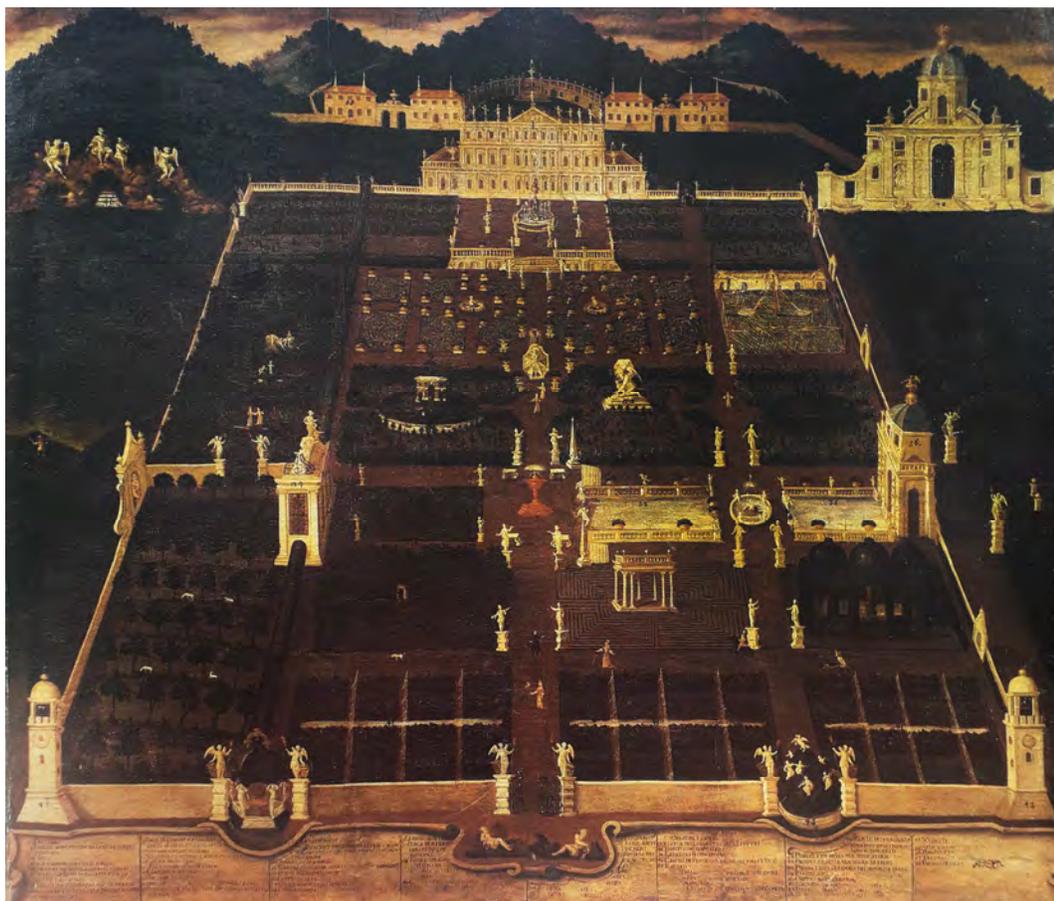
A pintura é a mais antiga representação visual do labirinto em meio à totalidade do jardim de Valsanzibio. Para começar a analisá-la, é necessário destacar as diferenças em relação à realidade. No quadro, há um pavilhão cúbico composto por elementos arquitetônicos clássicos ao centro do dedalo, além de quatro grandes estátuas nos cantos do perímetro externo – não existem outros registros para corroborar que a pequena edificação e as esculturas tenham existido. Na tela, a altura dos verdes muros de buxos é incerta: as cercas vivas parecem tão baixas, até menores que altura de canteiros, praticamente linhas, o que permite presumir que seja uma simulação esquemática dos meandros sem intenção de realismo – seguramente, é muito diferente da condição atual.

Para seguir elencando diferenças entre o quadro e a realidade, é preciso frisar que o perímetro do jardim da Villa Barbarigo jamais foi um retângulo regular como demonstrado na pintura. Também não há qualquer indício de que tenham existido muros para delimitar o terreno. O acesso principal nunca foi no eixo central do jardim, isto é, em nenhum momento foi na extremidade do lote oposta à residência – a entrada atual para a propriedade encontra-se ao equivalente à parte inferior direita do quadro. Aliás, a representação ignora totalmente a verdadeira topografia do terreno. Entre as discrepâncias, nota-se também que a fachada da Villa Barbarigo não tem a ornamentação e a sofisticação representadas no painel. Nele, inclusive, a proporção da residência é maior que a existente. Em suma, por mais que reconheçamos a villa de Valsanzibio na tela, a quantidade de diferenças é considerável.

La seconda rappresentazione grafica del labirinto di Valsanzibio precedente al poema *Ad Elisa* è un dipinto ad olio di un autore sconosciuto comunemente intitolato *La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio*.

Il dipinto rappresenta la più antica visualizzazione del labirinto all'interno dell'intero giardino di Valsanzibio. Per iniziare ad analizzarlo è necessario evidenziare le differenze rispetto alla realtà. Nel quadro, c'è un padiglione cubico composto da elementi architettonici classici al centro del dedalo, oltre a quattro grandi statue agli angoli del perimetro esterno; non esistono altri documenti a sostegno dell'esistenza della piccola struttura e delle sculture. Sulla tela, l'altezza dei muri verdi di bosso è incerta: le siepi sembrano così basse, quasi più basse dell'altezza dei viali, praticamente linee, il che suggerisce che si tratti di una simulazione schematica dei meandri senza intenzione di realismo – certamente molto diversa dalla condizione attuale.

Per continuare a elencare le differenze tra il dipinto e la realtà, è importante sottolineare che il perimetro del giardino della Villa Barbarigo non è mai stato un rettangolo regolare come mostrato nel dipinto. E non c'è alcun indizio che ci siano mai stati muri a delimitare la proprietà. L'accesso principale non è mai stato sull'asse centrale del giardino, ovvero in nessun momento è stato all'estremità del lotto opposta alla residenza; l'ingresso attuale alla proprietà si trova, infatti, nell'equivalente della parte inferiore destra del dipinto. Inoltre, la rappresentazione ignora completamente la vera topografia del terreno. Tra le discrepanze, si nota anche che la facciata della Villa Barbarigo non presenta l'ornamentazione e la sofisticação rappresentate nel dipinto. Inoltre, nella tela, le proporzioni della residenza sono maggiori rispetto a quanto esiste nella realtà. In sintesi, sebbene possiamo riconoscere la villa di Valsanzibio nel dipinto, la quantità di differenze è considerevole.



**Anônimo**

*La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio*

Sem data.

Óleo sobre tela, 186 x 220cm.

Coleção privada em Turim.

Verifica-se na pintura que a matriz do projeto do jardim é uma grelha de 4 por 6 módulos quadrados, totalizando 24 módulos. Mesmo que efetivamente esse grid não seja tão regular quanto no quadro, é evidente a mesma gênese formal. Reproduz-se a organização axial do jardim com o *cardo* – vertical central da pintura – e o *decumano* – partindo do *Bagno di Diana* e passando pelas *peschiere* – que se cruzam na *Fontana della Pila*.

No quadro, reconhecemos a estátua do *Monumento al Tempo*, a ovalar *Isola dei Conigli* [Ilha dos Coelho], a *Fontana dell'Iride*, a *Fontana delle Insidie* e a *Fontana delle Rivelazioni*, além do hemicírculo com escadaria atrás da residência. Entretanto, pintaram-se algumas estátuas alegóricas posicionadas nos vértices dos quadrângulos dos módulos paisagísticos que dificilmente existiram, visto que não constam em outros registros da estatuária. Nas legendas que ocupam a barra inferior da tela, indicam-se construções no jardim que se perderam ou nunca foram realizadas, como um teatro à esquerda da Ilha dos Coelho, recintos vegetais sombreados próximos à residência, torres com relógios junto à suposta muralha que circundaria o terreno, e um arco triunfal no *decumano*, que seria uma espécie de pólo oposto ao portal do *Bagno di Diana*.

Externamente ao perímetro do jardim da Villa Barbarigo, observam-se duas construções na mesma linha da residência: trata-se de projeções frontalizadas do portal do *Bagno di Diana*, à direita no quadro, e do conjunto escultórico da *Peschiera dei Venti*, à esquerda. Além de não estarem na sua posição real, tais representações têm um dimensionamento distinto do resto do jardim. Em específico, o portal do *Bagno di Diana* é retratado com o tambor, a cúpula e um globo com uma figura alada no topo – tal configuração corresponde a outros desenhos desse pavilhão, sendo que esse domo chegou a ser realizado, mas desabou em 1700 e nunca foi reconstruído.

Si nota nel dipinto che la matrice del progetto del giardino è una griglia di 4 per 6 moduli quadrati, per un totale di 24 moduli. Anche se questa griglia (*grid*) non è effettivamente così regolare come nel quadro, è evidente la stessa genesi formale. Si riproduce l'organizzazione assiale del giardino con il *cardo* - al centro verticale del dipinto - e il *decumano* - che parte dal *Bagno di Diana* e passa per le *peschiere* - che si incrociano alla *Fontana della Pila*.

Nel dipinto, riconosciamo la statua del *Monumento al Tempo*, l'isola ovale dei Conigli, la *Fontana dell'Iride*, la *Fontana delle Insidie* e la *Fontana delle Rivelazioni*, oltre all'emiciclo con la scalinata dietro la residenza. Tuttavia, sono dipinte alcune statue allegoriche posizionate agli angoli dei quadrangoli dei moduli paesaggistici che difficilmente sono esistite, poiché non compaiono in altri registri della statuaria. Nelle didascalie che occupano la barra inferiore del dipinto, vengono indicate costruzioni nel giardino che sono andate perdute o mai realizzate, come un teatro a sinistra dell'*Isola dei Conigli*, recinti vegetali ombreggiati vicino alla residenza, torri con orologio vicino alla presunta muraglia che circonderebbe la proprietà, e un arco trionfale nel *decumano* che sarebbe una sorta di polo opposto al portale del *Bagno di Diana*.

Esternamente al perimetro del giardino della Villa Barbarigo, si osservano due costruzioni sulla stessa linea della residenza: si tratta di rappresentazioni frontalizzate del portale del *Bagno di Diana*, a destra nel dipinto, e del gruppo scultoreo della *Peschiera dei Venti*, a sinistra. Oltre a non trovarsi nella loro posizione reale, tali rappresentazioni hanno una dimensione diversa rispetto al resto del giardino. In particolare, il portale del *Bagno di Diana* è rappresentato con il tamburo, la cupola e un globo con una figura alata sulla cima: tale configurazione corrisponde ad altri disegni di questo padiglione, e questo cupolino fu effettivamente realizzato, ma crollò nel 1700 e non fu mai ricostruito.

Não reconhecemos o plantio de grandes árvores na pintura, o que é uma condição bastante diversa da atual. Todavia, vale recordar que jardins são compostos por espécies vivas que crescem com os anos. Há um segundo ponto: as modas dos jardins mudam. O jardim à italiana da origem de Valsanzibio, de fato, priorizava arbustos e árvores de menores dimensões em prol de uma geometrização do conjunto paisagístico; porém, tudo indica a introdução de espécies de maior porte no século 19, algo próprio à moda do jardim inglês.

Por séculos, a pintura ficou exposta no salão principal da Villa Barbarigo. Por volta de 1940, o então proprietário Pizzoni Ardemani emprestou a tela a Adolfo Callegari, estudioso de jardins italianos e coautor do livro *Ville del Brenta e degli Euganei*, com o intuito de que se examinasse mais aprofundadamente a pintura.<sup>7</sup> Porém, com a entrada da Itália na Segunda Guerra Mundial e a morte de Callegari, o endereço da pintura permaneceu desconhecido por décadas, até que foi reencontrada nos anos 80, em Turim, na propriedade de uma família chamada Prat.

Há uma pergunta fundamental suscitada pelo painel: trata-se de uma representação do jardim então existente ou de um projeto – uma antevisão – para Valsanzibio? Pelo excesso de elementos sem indicativos documentais de consubstanciação, tal como o pavilhão ao centro do labirinto e o teatrino, apontados previamente, certamente não estamos frente a uma representação. Poderiam, no entanto, ser partes de um projeto não executado. Todavia, carece de verossimilhança em aspectos como a topografia e o perímetro do terreno: a total imprecisão de alguns dados próprios do lugar dificulta a compreensão do quadro anônimo como um projeto, podendo, no máximo, ser caracterizado como um plano preliminar de intenções, sem o rigor de um estudo prévio das

Non riconosciamo la piantumazione di grandi alberi nel dipinto, il che è una condizione molto diversa da quella attuale. Tuttavia, è importante ricordare che i giardini sono composti da specie viventi che crescono con gli anni. C'è un secondo punto: le mode dei giardini cambiano. Il giardino all'italiana delle origini di Valsanzibio, infatti, privilegiava arbusti e alberi di dimensioni più contenute a favore di una geometrizzazione dell'insieme paesaggistico; tuttavia, tutto indica l'introduzione di specie di maggiori dimensioni nel XIX secolo, in linea con la moda del giardino all'inglese.

Per secoli, il dipinto è rimasto esposto nella sala principale della Villa Barbarigo. Intorno al 1940, il proprietario dell'epoca, Pizzoni Ardemani, ha prestato il quadro a Adolfo Callegari, studioso di giardini italiani e coautore del libro "Ville del Brenta e degli Euganei", con l'obiettivo di esaminare più approfonditamente il dipinto.<sup>7</sup> Tuttavia, con l'entrata dell'Italia nella Seconda Guerra Mondiale e la morte di Callegari, la collocazione del dipinto è rimasta sconosciuta per decenni, fino a quando è stata ritrovata negli anni '80 a Torino, nella proprietà di una famiglia chiamata Prat.

Esiste una domanda fondamentale sollevata dal dipinto: si tratta di una rappresentazione del giardino esistente all'epoca o di un progetto - una previsione - per Valsanzibio? Date le numerose aggiunte di elementi senza indicazioni documentali di conferma, come il padiglione al centro del labirinto e il piccolo teatro menzionati in precedenza, sicuramente non stiamo guardando a una rappresentazione accurata. Potrebbero, tuttavia, essere parti di un progetto mai realizzato. Tuttavia, manca di verosimiglianza per aspetti come la topografia e il perimetro della proprietà: la totale imprecisione di alcuni dati propri del luogo rende difficile interpretare l'opera anonima

<sup>7</sup> FONTANA, Loris. *Valsanzibio*. Cittadella: Bertoncetto, 1990. pp.137,138.

características do lugar. É nesse sentido que compreendo a pintura como o mais antigo registro visual do desejo de se fazer um labirinto vegetal em meio ao jardim da Villa Barbarigo em Valsanzibio.

Certa prudência é necessária antes de estabelecer uma associação entre a data do labirinto e a datação do quadro. O que não invalida a pertinência do questionamento acerca de quando foi pintada essa obra de arte. Um rico debate acadêmico estabeleceu-se quanto a isso: hipóteses distintas foram levantadas por diferentes autores em alguns artigos. O historiador Lionello Puppi basicamente nos recorda que não existem provas objetivas e seguras para a datação da pintura de autor desconhecido: a comum atribuição de cerca de 1690 é derivada de confrontos estilísticos feitos por especialistas em história da arte, mas não pode ser considerada verdade absoluta.<sup>8</sup> O pesquisador Bernard Aikema estabelece como parâmetro temporal a data do mapa de Iseppo Cuman (ou seja, 1678), deduzindo que o quadro só poderia ter sido executado sucessivamente.<sup>9</sup> A historiadora Margherita Azzi Visentini afirma que “a excepcional vista ideal da Villa Barbarigo feita frontalmente a partir de uma posição elevada foi pintada entre 1680 e 1695”, usando como justificativa a reprodução dos cânones dos jardins das *ville vênetas* na era Barroca naquele campo pictórico.<sup>10</sup> A hipótese de Loris

come un progetto, potendo al massimo essere descritta come una bozza preliminare di intenzioni, priva della precisione di uno studio approfondito delle caratteristiche del luogo. È in questo senso che comprendo il dipinto come il più antico registro visivo del desiderio di creare un labirinto vegetale all'interno del giardino della Villa Barbarigo a Valsanzibio.

La prudenza è necessaria prima di stabilire un collegamento tra la data del labirinto e la datazione del dipinto. Ciò non sminuisce la rilevanza della domanda su quando sia stato dipinto questo lavoro d'arte. Un ricco dibattito accademico è sorto in proposito: diverse ipotesi sono state sollevate da vari autori in alcuni articoli. Lo storico Lionello Puppi ci ricorda fundamentalmente che non esistono prove oggettive e sicure per la datazione del dipinto di autore sconosciuto: l'attribuzione comune di circa il 1690 deriva da confronti stilistici fatti da esperti di storia dell'arte, ma non può essere considerata una verità assoluta.<sup>8</sup> Il ricercatore Bernard Aikema stabilisce come parametro temporale la data della mappa di Iseppo Cuman (cioè il 1678), deducendo che il dipinto potrebbe essere stato eseguito successivamente.<sup>9</sup> La storica Margherita Azzi Visentini afferma che “l'eccezionale veduta ideale di villa Barbarigo ripresa frontalmente da una posizione rialzata, dipinta tra il 1680 e il 1695”, giustificando ciò con la riproduzione

<sup>8</sup> PUPPI, Lionello. The Giardino Barbarigo at Valsanzibio. *Journal of Garden History: an international quarterly*. Volume 3. Número 4. Londres: Taylor & Francis, out-dez 1983. p.283. “There is no objective and secure evidence available to us for dating the painting, although stylistic comparisons enable us to allocate its execution to the last decade of the 17th century. On this basis, and given that it includes topiary which was to be effected only after 1702 as well as other features, including architectural and sculptural components, which would never be carried out, it is reasonable to advance the hypothesis that it represents not so much the garden's actual state at a given moment as the project for it.”

<sup>9</sup> AIKEMA, Bernard. A French Garden and the Venetian Tradition. *Arte Veneta: rivista di storia dell'arte*. Número 34. Veneza: Alfieri Edizioni d'arte, 1980. p.134. “The dating of the painted view is as important as it is problematic. Should it date *ante* 1678, it would show an overall lay-out for the villa and the garden, of which only the garden was

executed. Should it date *post* 1678, it would show the garden in its finished state with a project for the villa, which, for unknown reasons – the death of the Procurator Barbarigo? – was never undertaken. I incline towards the second alternative, if only because before 1678 not even all the land for the garden was available as yet: and the view corresponds fairly accurately with the actual situation.”

<sup>10</sup> VISENTINI, Margherita Azzi. Villa Barbarigo a Valsanzibio. In: RALLO et al. (Org.). *Paesaggi di Villa: architettura e giardini nel Veneto*. Marsilio, 2015. p.145. “L'eccezionale veduta ideale di villa Barbarigo ripresa frontalmente da una posizione rialzata, dipinta tra il 1680 e il 1695 risponde perfettamente ai canoni del giardino di villa veneto dell'età barocca (come attesta un confronto con la veduta a stampa di villa Morosini a Sant'Anna, del 1683), ma molto meno all'effettiva, peculiare condizione ambientale con cui il complesso si è dovuto contrattare, riuscendo magistralmente a dominarla.”

Fontana é, certamente, a mais peculiar: ele defende que o período de idealização e projeto do jardim ocorre entre a redação do testamento e a morte de Nicolò Ferro, ou seja, 1619 e 1623. Segundo ele, a data da pintura é anterior ao momento em que os Barbarigo aparecem pela primeira vez como proprietários das terras de Valsanzibio, ou seja, seria anterior a 1626.<sup>11</sup> Por um lado, o historiador levanta a possibilidade de que o projeto do jardim seria pregresso ao nascimento de Antonio e Gregorio Barbarigo, colocando como clientes seu pai e seus tios; no entanto, ele ignora o avolumar de documentos relativos a obras em Valsanzibio a partir da década de 1660, com comprovado envolvimento do procurador Antonio Barbarigo – não soa verossímil que o projeto tenha ficado engavetado por cerca de quarenta anos. Por isso, lanço aqui uma quinta hipótese: a pintura *La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio* ter sido feita no *Settecento*.<sup>12</sup> Fundamento-me em alguns indícios contidos no próprio campo pictórico.

A Villa Barbarigo é representada como um palacete em tudo diverso de sua configuração construída e dos desenhos do *Seicento*, os quais, em alguma medida, são fidedignos com a condição atual e foram elencados previamente no capítulo “O Jardim do Santo: a genealogia da ausência do labirinto da Villa Barbarigo até 1702”. Atentemo-nos à modanatura mais rigorosa dada pelas janelas e pilastras na fachada da residência: os três andares diferenciados em cada nível por ordens arquitetônicas distintas – toscana, jônica e coríntia –, o frontão triangular clássico e as onze esculturas sobre o

ziona dei canoni dei giardini delle ville venete nell'era barocca in quel campo pittorico.<sup>10</sup> L'ipotesi di Loris Fontana è sicuramente la più singolare: egli sostiene che il periodo di idealizzazione e progettazione del giardino si colloca tra la redazione del testamento e la morte di Nicolò Ferro, cioè tra il 1619 e il 1623. Secondo lui, la data del dipinto precede il momento in cui i Barbarigo compaiono per la prima volta come proprietari delle terre di Valsanzibio, ovvero sarebbe precedente al 1626.<sup>11</sup> Da un lato, lo storico solleva la possibilità che il progetto del giardino fosse antecedente alla nascita di Antonio e Gregorio Barbarigo, ponendo come clienti il padre e gli zii; tuttavia, egli ignora l'accumulo di documenti relativi alle opere a Valsanzibio a partire dagli anni '60 del Seicento con il comprovato coinvolgimento del procuratore Antonio Barbarigo - non sembra plausibile che il progetto sia rimasto inattuato per circa quarant'anni. Pertanto, avanzo una quinta ipotesi: il dipinto *La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio* potrebbe essere stato realizzato nel Settecento.<sup>12</sup> Mi baso su alcuni indizi presenti nel campo pittorico stesso.

La Villa Barbarigo è rappresentata come un palazzetto completamente diverso dalla sua configurazione costruita e dai disegni del Seicento, i quali, in qualche misura, sono fedeli alla condizione attuale e sono stati elencati precedentemente nel capitolo “Il Giardino del Santo: la genealogia dell'assenza del labirinto della Villa Barbarigo fino al 1702”. Prestiamo attenzione alla modanatura più rigorosa delle finestre e delle lesene sulla facciata della residenza: i tre piani differenziati

<sup>11</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. pp.162,163. “L'epoca del progetto deve ragionevolmente porsi dopo il testamento di Nicolò Ferro e prima della definitiva suddivisione dei beni di Valsanzibio. Cioè tra il 1619 ed il 1623. [...] Se si vuole (pure ammettendo che il passaggio dei beni ai Michiel nel 1623 abbia determinato serio ostacolo alla realizzazione del piano del giardino) si potrebbe tutt'al più spostare la data antequam al culmine del dissidio tra le due famiglie, e portarla cioè al 1626. In tal caso si può concludere che la data del dipinto oscillerebbe tra il 1619 ed il 1626.”

<sup>12</sup> Esta hipótese é diretamente proveniente das orientações tidas com os professores Elisabetta Molteni e Fulvio Lenzo no âmbito do grupo de docentes e discentes da Scuola di Dottorato di Storia dell'Architettura e Urbanistica dell'Università IUAV di Venezia. Questa ipotesi deriva direttamente dalle indicazioni ricevute dai professori Elisabetta Molteni e Fulvio Lenzo nell'ambito del gruppo di docenti e studenti della Scuola di Dottorato di Storia dell'Architettura e Urbanistica dell'Università IUAV di Venezia.

entablamento. Pode-se adjetivar essa fachada com o termo opulência, além de constatar que mais remete ao projeto concluído na década de 1750 pelo arquiteto Francesco Maria Preti (1701-1774) para a Villa Pisani, em Stra, do que para a Villa Barbarigo em si. Em outras palavras, a residência de Valsanzibio foi representada como um palacete *settecentesco*.

O quadro também mostra a *Grotta dell'Eremita*, um elemento daquele jardim próximo à tradição paisagística inglesa. Mimetiza uma caverna com poucos monólitos, com uma simplicidade nada semelhante às grutas rebuscadas da Villa d'Este e de outros jardins italianos. Não há registro algum da *Grotta dell'Eremita* no Seicento, afinal o trecho do terreno onde foi implantado ainda nem pertencia à família Barbarigo naquele século 17.

Não é heterodoxo detectar uma correspondência estilística entre a pintura em questão e o trabalho de Pietro Longhi (1701-1785), seus aprendizes e alguns contemporâneos. Compartilham da mesma pincelada fina, detalhista, com pontuais deslizes na verossimilhança no que tange a perspectivas dos espaços e a escalas de pessoas e objetos – ou a construções e elementos de jardim, no caso do quadro de Valsanzibio. A menção a Longhi não é fortuita, visto o significativo entrecruzamento entre a família Barbarigo e o grande pintor das cenas mundanas venezianas no *Settecento*, que será apresentado nas próximas páginas.

Por incorporar elementos existentes no jardim de Valsanzibio nunca antes representados em qualquer outro desenho ou pintura e, ao mesmo tempo, apresentar construções e ornamentos que quase certamente não se materializaram, o quadro *La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio* é um singular registro que nos proporciona muitos vestígios de época conjuntamente a muitas dúvidas. É certo que essa tela, caso assumida como documento, contém muitas imprecisões – o que permite a

in ciascun livello con ordini architettonici distinti – toscano, ionico e corinzio –, il frontone triangolare classico e le undici sculture sulla trabeazione. È possibile aggettivare questa facciata con il termine opulenza, oltre a notare che richiama maggiormente il progetto completato negli anni '50 del XVIII secolo dall'architetto Francesco Maria Preti (1701-1774) per la Villa Pisani a Stra, piuttosto che per la Villa Barbarigo stessa. In altre parole, la residenza di Valsanzibio è stata rappresentata come un palazzetto settecentesco.

Il dipinto rappresenta anche la *Grotta dell'Eremita*, un elemento di quel giardino vicino alla tradizione paesagistica inglese. Imita una grotta con pochi monoliti, con una semplicità nulla simile alle grotte elaborate della Villa d'Este e di altri giardini italiani. Non esiste alcuna registrazione della *Grotta dell'Eremita* nel Seicento, in quanto la porzione di terreno in cui è stata realizzata non apparteneva ancora alla famiglia Barbarigo nel corso del XVII secolo.

Non è eterodosso rilevare una corrispondenza stilistica tra il dipinto in questione e il lavoro di Pietro Longhi (1701-1785), dei suoi apprendisti e alcuni contemporanei. Condividono lo stesso tratto sottile e dettagliato, con occasionali errori nella verosimiglianza per quanto riguarda le prospettive degli spazi e le scale delle persone e degli oggetti - o delle costruzioni e degli elementi del giardino, nel caso del quadro di Valsanzibio. La menzione di Longhi non è casuale, poiché nelle pagine seguenti presenterò un significativo intreccio tra la famiglia Barbarigo e il grande pittore delle scene mondane veneziane nel Settecento.

Per incorporare elementi esistenti nel giardino di Valsanzibio mai rappresentati in nessun altro disegno o dipinto e, allo stesso tempo, presentare costruzioni e ornamenti che quasi certamente non si sono materializzati, il quadro *La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio* è un singolare documento che ci fornisce molti indizi dell'epoca

conjectura de que o artista não necessariamente tenha conhecido pessoalmente Valsanzibio, tendo pintado a partir de outros registros e relatos sem qualquer compromisso com as obras no jardim. Ressaltados todos os poréns, mostrando as incertezas de datação e autoria, tendo extraído várias informações com a análise desse quadro, retorno àquilo que é certo e fundamental: essa pintura é a mais antiga representação visual do labirinto em meio ao jardim da Villa Barbarigo.

Isto posto, prossigamos com documentos do século 18.

O primeiro documento datado a apresentar a propriedade da Villa Barbarigo com um perímetro muito semelhante ao atual é o mapa elaborado pelo perito Antonio Gornizai, com o qual se fez o requerimento ao *Ufficio per i Beni Inculti* [Escritório para os Bens não Cultivados] da Sereníssima República, a fim de ampliar a captação de água de nascentes nas colinas Eugêneas para abastecer as fontes e os jogos d'água do jardim.<sup>13</sup> Com a data de 14 de maio de 1719, o pedido era semelhante ao feito pela mesma família em 1678 e que originou o desenho cartográfico de Iseppo Cuman. O requerente do documento do *Settecento* foi Gregorio Barbarigo (1661-1727), não o futuro santo, mas o senador veneziano e filho do procurador Antonio Barbarigo (1630-1702). Grande parte do mapa destina-se à representação de uma linha vermelha correspondente ao percurso das águas em meio às colinas e seu direcionamento para o jardim, o qual aparece com um traçado diagramático, porém muito semelhante à sua condição definitiva da malha de aleias, tendo destaque para o *cardo*, o *decumano* e as *peschiere*. Portanto, deduz-se que as obras do jardim evoluíram no começo do século 18 e o lote dos Barbarigo alcançara (ou

insieme a molte incertezze. È certo che questo dipinto, se preso come documento, contiene molte imprecisioni, il che permette di ipotizzare che l'artista non abbia necessariamente conosciuto personalmente Valsanzibio, dipingendo invece basandosi su altri registri e racconti senza alcun impegno verso le opere nel giardino. Fatte tutte le considerazioni, mostrando le incertezze di datazione e autorevolezza e avendo estratto varie informazioni dall'analisi di questo dipinto, torno a ciò che è certo e fondamentale: questa pittura è la più antica rappresentazione visiva del labirinto nel giardino della Villa Barbarigo.

Posto ciò, procediamo con i documenti del XVIII secolo.

Il primo documento datato che presenta la proprietà della Villa Barbarigo con un perímetro molto simile a quello attuale è la mappa elaborata dall'esperto Antonio Gornizai, con la quale è stata fatta la richiesta all'Ufficio per i Beni Inculti della Serenissima Repubblica per ampliare la captazione d'acqua dalle sorgenti sulle colline Euganee per rifornire le fontane e i giochi d'acqua del giardino.<sup>13</sup> Datato 14 maggio 1719, la richiesta era simile a quella fatta dalla stessa famiglia nel 1678, che aveva portato alla realizzazione della mappa cartografica di Iseppo Cuman. Il richiedente del documento del *Settecento* era Gregorio Barbarigo (1661-1727), non il futuro santo, ma il senatore veneziano e figlio del procuratore Antonio Barbarigo (1630-1702). Gran parte della mappa è dedicata alla rappresentazione di una linea rossa corrispondente al percorso dell'acqua tra le colline e alla sua direzione verso il giardino, che appare con una rappresentazione schematica, ma molto simile alla sua condizione finale della rete di viali, con particolare enfasi sul *cardo*, il *decumano* e le *peschiere*. Pertanto, si

<sup>13</sup> Mapa de Valsanzibio feito por Antonio Gornizai e datado em 14 de maio de 1719. A carta corresponde a uma solicitação feita pelo senador Gregorio Barbarigo ao *Ufficio per i Beni Inculti* da Sereníssima República. O documento é conservado no Archivio di

Stato di Venezia, no fundo dos documentos dos Provveditori Sopra Beni Inculti, Disegni, Padova-Polesine, rolo (rotolo) 393, maço (mazzo) 45B, desenho 7, barcode 021497.

estava para alcançar) sua dimensão definitiva naqueles anos. Os ícones esquemáticos representam, por exemplo, a residência da Villa Barbarigo e o portal do *Bagno di Diana*. Devido a esse caráter de simplificação gráfica próprio ao propósito dessa carta, já não era de se esperar que nela se representasse o labirinto. E, de fato, o dédalo não está no documento traçado por Antonio Gornizai, porém, pela primeira vez, esse papel demonstra claramente que a área destinada ao labirinto pertencia aos domínios dos Barbarigo – algo que nenhum desenho do século anterior permite atestar peremptoriamente.

É somente em 1731 que o terreno da Villa Barbarigo obtém seu perímetro máximo. Isto deriva da morte dos últimos herdeiros da linhagem direta dos Michiel que possuíam bens em Valsanzibio e, conforme constava no testamento de Nicolò Ferro de 1619, caso uma das famílias se extinguisse, as terras seriam herdadas pelo outro clã, no caso, os Barbarigo.<sup>14</sup> Assim, a propriedade atingiu seu ápice em termos dimensionais.

Em 1726, a Villa Barbarigo foi mencionada no livro *Istoria e coltura delle piante*, de Paolo Bartolomeo Clarici, quando o autor fez a descrição botânica da espécie ali nomeada violeta arbórea: “Violetas duplas, experimentando isso todos os dias, e particularmente no famoso Jardim dos Nobres Vênetos Barbarigo, situado nas colinas Eugêneas, no vale vulgarmente conhecido como San Zibio, onde, em meio às muitas raridades daquele ameno jardim, conseguem extraordinário tamanho, não temendo o frio daquele lugar, mesmo que deixadas no chão durante todo o inverno.”<sup>15</sup> O tratado de Clarici dedica-se quase exclusivamente à floricultura e são poucas as referências a lugares específicos. Por isso, a menção a Valsanzibio induz a crer na grande notoriedade do jardim dos Barbarigo no

deduce que i lavori nel giardino si siano evoluti all'inizio del XVIII secolo e che la proprietà dei Barbarigo avesse raggiunto (o stesse per raggiungere) le sue dimensioni definitive in quegli anni. Gli iconi schematizzati rappresentano, ad esempio, la residenza della Villa Barbarigo e il portale del *Bagno di Diana*. A causa di questo carattere di semplificazione grafica proprio dello scopo di questa mappa, non era più possibile aspettarsi che il labirinto fosse rappresentato al suo interno. E infatti, il dedalo non appare nel documento tracciato da Antonio Gornizai; tuttavia, per la prima volta, questo documento dimostra chiaramente che l'area destinata al labirinto apparteneva ai domini dei Barbarigo - qualcosa che nessun disegno del secolo precedente permette di attestare in modo perentorio.

Somente nel 1731 il terreno della Villa Barbarigo raggiunge il suo perimetro massimo. Ciò deriva dalla morte degli ultimi eredi della linea diretta dei Michiel, che possedevano proprietà a Valsanzibio e, come indicato nel testamento di Nicolò Ferro del 1619, nel caso in cui una delle famiglie si estinguesse, le terre sarebbero state ereditate dall'altro clan, nel caso specifico, i Barbarigo.<sup>14</sup> Così, la proprietà ha raggiunto il suo apice in termini dimensionali.

Nel 1726, la Villa Barbarigo è stata menzionata nel libro "Istoria e coltura delle piante" di Paolo Bartolomeo Clarici, quando l'autore ha fornito la descrizione botanica della specie lì denominata violeta arbórea: “Viole doppie, sperimentandosi ciò tutti dì, e particolarmente nel famoso Giardino de' Nobili Veneti Barbarighi, situato ne' Colli Euganei, nella Valle detta vulgarmente San Zibio, dove fra molte rarità di quell' ameno Giardino, riescon di straordinaria grandezza, nè temon freddo in quel sito, benché lasciate in terra tutto l'inverno.”<sup>15</sup> Il trattato di

<sup>14</sup> FONTANA, Loris. Op.cit. p.52. VISENTINI, Margherita Azzi. Op.cit. p.151.

<sup>15</sup> CLARICI, Paolo Bartolomeo. *Istoria e coltura delle piante che sono pe'l Fiore piu ragguardevoli, e piu*

*distinte per ornare un Giardino in tutto il tempo dell'anno, con un copioso Trattato degli Agrumi*. Venezia: Andrea Poletti, 1726. p.436. [Tradução livre do autor]

começo do Setecentos. A partir da leitura do antigo livro, a historiadora Georgina Masson faz o seguinte comentário: “é improvável que as raridades mencionadas por Clarici fossem plantas exóticas, que sejam quais fossem, os invernos frios venezianos dificultariam seu desenvolvimento. Por sua vez, é presumível que uma vasta extensão perto da casa [Villa Barbarigo] tenha sido cultivada com flores. Ainda existem algumas aleias florais nas laterais de espaço livre em frente da casa, mas a julgar pela regularidade dos caminhos traçados ao redor das clareiras gramadas que separam esta área do jardim sempre verde, parece provável que todo o trecho de terreno, protegido e até exposto aos raios do sol, tenha sido ocupado por belos canteiros de flores.”<sup>16</sup> Um outro detalhe de *Istoria e coltura delle piante* não pode passar despercebido: o autor Paolo Bartolomeo Clarici dedica seu livro a Gerardo Sagredo<sup>17</sup> (1692-1738), procurador de San Marco e pai de Caterina Sagredo, que, ao se casar com Gregorio Barbarigo (1709-1766) em 1739, vem a se tornar Caterina Sagredo Barbarigo.

A grande maioria dos estudos a respeito do jardim da Villa Barbarigo omite completamente Caterina – e até mesmo seu período de vida. Quando a mencionam, como no livro de Loris Fontana, a referência é muito lateral e breve. Entretanto, um breve perfil biográfico dela e a análise de uma carta de 31 de maio de 1766 podem ser reveladores com relação às possíveis mudanças na propriedade de Valsanzibio no século 18, em especial, na implantação do labirinto.

Caterina Sagredo nasceu em 14 de julho de 1715. Era a primogênita do procurador Gerardo Sagredo e de Cecilia Grimani Calergi Sagredo (1686-1762). Seis dias depois do parto, ela foi batizada

Clarici è dedicato quasi esclusivamente alla floricoltura, e sono poche le referenze a luoghi specifici. Pertanto, la menzione di Valsanzibio induce a credere nella grande notorietà del giardino dei Barbarigo all'inizio del Settecento. Dalla lettura del vecchio libro, la storica Georgina Masson fa il seguente commento: “Poichè il trattato del Clarici è dedicato quasi esclusivamente alla floricoltura, è poco probabile che le rarità di cui fa cenno fossero piante esotiche, delle quali comunque i freddi inverni veneziani avrebbero reso difficile lo sviluppo, mentre è presumibile che una vasta estensione vicino alla casa fosse coltivata a fiori. Alcune aiuole fiorite esistono ancora ai lati dello spazio libero davanti alla casa ma, a giudicare dalla regolarità dei vialetti tracciati intorno agli spiazzetti erbosi che separano questa zona dal giardino di sempreverdi, sembra probabile che l'intero tratto di terreno, riparato e pur esposto ai raggi del sole, fosse un tempo occupato da aiuole fiorite particolarmente belle.”<sup>16</sup> Un altro dettaglio di *Istoria e coltura delle piante* non può passare inosservato: l'autore Paolo Bartolomeo Clarici dedica il suo libro a Gerardo Sagredo<sup>17</sup> (1692-1738), Procuratore di San Marco e padre di Caterina Sagredo, che, sposandosi con Gregorio Barbarigo (1709-1766) nel 1739, diventa Caterina Sagredo Barbarigo.

La grande maggioranza degli studi sul giardino della Villa Barbarigo omette completamente Caterina - e persino il suo periodo di vita. Quando viene menzionata, come nel libro di Loris Fontana, il riferimento è molto laterale e breve. Tuttavia, un breve profilo biografico di lei e l'analisi di una lettera del 31 maggio 1766 potrebbero essere rivelatori per quanto riguarda possibili cambiamenti nella proprietà di Valsanzibio nel XVIII secolo, in particolare nell'implementazione del labirinto.

<sup>16</sup> MASSON, Georgina. *Giardini d'Italia*. Milão: Garzanti, 1961. p.209. [Tradução livre do autor]

<sup>17</sup> Dependendo do documento histórico, a grafia do primeiro nome varia entre Gerardo ou Gherardo. A

seconda del documento storico, l'ortografia del primo nome varia tra Gerardo o Gherardo.





Folha de rosto do livro *Istoria e coltura delle piante*, escrito por Paolo Bartolomeo Clarici e dedicado ao procurador Gerardo Sagredo, em 1726. Exemplar conservado na Biblioteca Marciana em Veneza.

Il frontespizio del libro *Istoria e coltura delle piante*, scritto da Paolo Bartolomeo Clarici e dedicato al procuratore Gerardo Sagredo, nel 1726. Esemplare conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia.

À esquerda, mapa de Valsanzibio feito por Antonio Gornizai e datado em 14 de maio de 1719 correspondente à solicitação feita pelo senador Gregorio Barbarigo junto ao *Ufficio per i Beni Inculti* da Sereníssima República. O documento é conservado no Archivio di Stato di Venezia, no fundo dos documentos dos Provveditori Sopra Beni Inculti, Disegni, Padova-Polesine, rolo 393, maço 45B, desenho 7, barcode 021497.

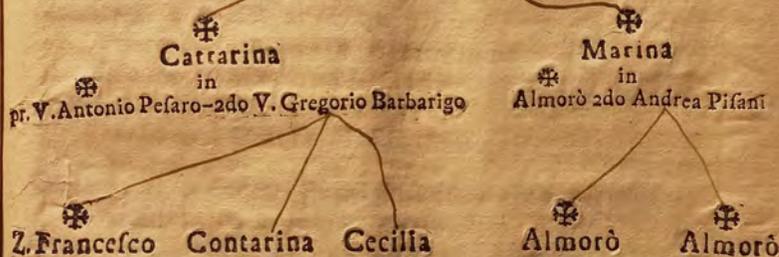
A sinistra, la mappa di Valsanzibio realizzata da Antonio Gornizai e datata 14 maggio 1719, corrispondente alla richiesta del senatore Gregorio Barbarigo presso l'Ufficio per i Beni Inculti della Serenissima Repubblica. Il documento è conservato nell'Archivio di Stato di Venezia, nel fondo dei documenti dei Provveditori Sopra Beni Inculti, Disegni, Padova-Polesine, rotolo 393, mazzo 45B, disegno 7, barcode 021497.

Parentella Nostra:

1774. 8. Nouembre:

Mif. Nicolò Sagredo Proc.

Mif. Gerardo Procura:



**L**A N. D. Contarina Barbarigo fu de f. Gregorio, e il N. H. f. Piero Barbarigo come Tutor, e Curator della N. D. Cecilia Barbarigo fu del detto f. Gregorio addimandano successione ne' Beni tutti di Venezia, e Fuori, Ori, Argenti, Gioje, Contanti, Liuelli, Capitali ne'

Árvore genealógica contida em cópia do testamento do procurador Gerardo Sagredo, pai de Caterina Sagredo Barbarigo (com a grafia Cattarina) e avô de Contarina Barbarigo, em cópia feita em 8 de novembro de 1774. O documento está conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2756.

Albero genealogico contenuto nella copia del testamento del procuratore Gerardo Sagredo, padre di Caterina Sagredo Barbarigo (con la grafia Cattarina) e nonno di Contarina Barbarigo, copiato l'8 novembre 1774. Il documento è conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2756.

na Chiesa di San Geminiano,<sup>18</sup> uma igreja particularmente importante, pois ficava no centro do poder político da Sereníssima República, isto é, em plena Praça São Marcos, entre os prédios das Procuradorias, tendo sido projetada por Jacopo Sansovino (1486-1570) e demolida durante a ocupação napoleônica. A professora Esther Gabel<sup>19</sup> destacou o quão incomum era para uma mulher veneziana do *Settecento* ter o registro de batismo com data – 20 de julho de 1715 – e nome próprio completo – no Arquivo Histórico do Patriarcado de Veneza, lê-se que ela detinha os prenomes Caterina, Antonia, Bonaventura, Melchiorre, Gaspare e Baldassarre<sup>20</sup> –, além dos nomes do pároco e dos padrinhos. Como o comando patrimonial das famílias venezianas era passado por meio de uma linha sucessória composta pelos descendentes homens, não raro as filhas eram negligenciadas nos documentos familiares e até em árvores genealógicas.<sup>21</sup> Nesse sentido, desde o nascimento e o batizado celebrado na igreja no logradouro mais notório da cidade, Caterina é um caso à parte. Como ela teve somente uma irmã, Marina (1723-1774), a herança dos Sagredo ficou em mãos femininas.

Caterina e Marina foram as últimas pessoas que portaram o sobrenome Sagredo proveniente de uma linhagem na qual se encontra um santo medieval – São Gerardo Sagredo (ca.980-1046) – e um doge – Nicolò Sagredo (1606-1676) – cujo irmão – Alvise Sagredo (1616-1688) – foi Patriarca de Veneza, o mais alto cargo eclesiástico da cidade. O herdeiro de Alvise e Nicolò foi o sobrinho Zaccaria Sagredo (1653-1729), que não seguiu carreira na República ou na Igreja, mas, como chefe da família, concentrou sua

Caterina Sagredo nasceu em 14 de julho de 1715, primogenita do procurador Gerardo Sagredo e de Cecilia Grimani Calergi Sagredo (1686-1762). Sei dias depois do parto, foi batizada na Igreja de San Geminiano,<sup>18</sup> uma igreja particularmente importante pois se encontrava no centro do poder político da Serenissima Repubblica, ou seja na Piazza San Marco, entre os edifícios das Procuratie, projetada por Jacopo Sansovino (1486-1570) e demolida durante a ocupação napoleônica. A professora Esther Gabel<sup>19</sup> destacou quanto fosse incomum para uma mulher veneziana do Settecento ter o registro de batismo com data – 20 de julho de 1715 –, com o nome completo – no Arquivo Storico del Patriarcato di Venezia, si legge che deteneva i nomi Caterina, Antonia, Bonaventura, Melchiorre, Gaspare e Baldassarre<sup>20</sup> –, além dos nomes do pároco e dos padrini. Poiché il comando patrimoniale delle famiglie veneziane passava attraverso una linea di successione composta dai discendenti maschi, spesso le figlie venivano trascurate nei documenti familiari e persino negli alberi genealogici.<sup>21</sup> In questo senso, fin dalla nascita e dal battesimo celebrato nella chiesa nella località più illustre della città, Caterina è un caso a parte. Poiché aveva solo una sorella, Marina (1723-1774), l'eredità dei Sagredo rimase nelle mani delle donne.

Caterina e Marina furono le ultime persone a portare il cognome Sagredo, proveniente da una stirpe che annoverava un santo medievale - San Gerardo Sagredo (ca.980-1046) - e un doge - Nicolò Sagredo (1606-1676) - il cui fratello - Alvise Sagredo (1616-1688) - fu Patriarca di Venezia, la più alta carica ecclesiastica della città. L'erede di Alvise

<sup>18</sup> GABEL, Esther. The Sisters Sagredo: Passion and Patronage in Eighteenth-century Venice. In: AVCIOĞLU, Nebehat; Jones, Emma (Org.). *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. p.34.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> CATERINA Sagredo. In: MANDELLI, Vittorio. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 89. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 2017. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/caterina-sagredo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/caterina-sagredo_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em 13 de agosto de 2023.

<sup>21</sup> GABEL, Esther. Op.cit. p.34.

energia e sua fortuna na formação de uma das mais importantes coleções particulares de arte na Europa na virada do século 17 para o 18: a residência Ca' Sagredo, de frente para o Canal Grande no Campo Santa Sofia, em Veneza, guardava de esculturas da Antiguidade a quadros de Veronese e Van Dyck.<sup>22</sup> Quem herdou o palacete veneziano e o acervo artístico de Zaccaria foi Gerardo Sagredo, pai de Caterina e Marina. Seu interesse no papel de mecenas era menor que seu empenho na própria carreira política, que o conduziu ao eminente cargo de Procurador de San Marco, em paralelo ao comando de uma empresa de comércio de madeira – por gerações responsável por parte considerável dos rendimentos familiares – e à fundação de uma companhia de importação e venda de café em 1720.<sup>23</sup> São muitos os indícios documentais a sugerirem que, ainda em vida, Gerardo concedeu à sua esposa, Cecilia, a condução da modernização da residência e do mecenato artístico da família.

Cecilia Grimani Sagredo foi uma mulher de atitude consideravelmente independente para o começo do século 18 e manifesto interesse em atividades culturais de sua época. Ao longo da vida, ela encomendou quadros a Pietro Longhi, afrescos a Giambattista Tiepolo (1696-1770), esculturas a Antonio Gai (1686-1769).<sup>24</sup>

Cecilia comandava um *casino* na paróquia de San Giobbe,<sup>25</sup> no limite noroeste das ilhas de Veneza. No *Settecento*, o *casino* era o apartamento de um (ou uma) aristocrata da Serenissima, no qual esse fidalgo homem ou nobre mulher recebia convidados, hospedava reuniões intelectuais e, por vezes, admitia os jogos de azar proibidos pela República. Sempre localizado a uma

e Nicolò fu il nipote Zaccaria Sagredo (1653-1729), che non intraprese una carriera né nella Repubblica né nella Chiesa, ma, come capo della famiglia, concentrò le sue energie e la sua fortuna nella formazione di una delle più importanti collezioni private d'arte in Europa alla svolta dei secoli 17 e 18: la residenza Ca' Sagredo, di fronte al Canal Grande nel Campo Santa Sofia a Venezia, custodiva sculture dell'Antichità a dipinti di Veronese e Van Dyck.<sup>22</sup> Chi ereditò la residenza veneziana e la collezione d'arte di Zaccaria fu Gerardo Sagredo, padre di Caterina e Marina. Il suo interesse nel ruolo di mecenate era minore rispetto al suo impegno nella propria carriera politica, che lo portò alla prestigiosa carica di Procuratore di San Marco, parallelamente alla gestione di un'impresa di commercio del legno - per generazioni responsabile di una parte considerevole del reddito familiare - e alla fondazione di una compagnia di importazione e vendita di caffè nel 1720.<sup>23</sup> Ci sono molte prove documentali che suggeriscono che, ancora in vita, Gerardo affidò a sua moglie Cecilia la gestione della modernizzazione della residenza e del mecenatismo artistico della famiglia.

Cecilia Grimani Sagredo fu una donna di notevole indipendenza per l'inizio del XVIII secolo e manifestò un interesse evidente per le attività culturali del suo tempo. Nel corso della sua vita, commissionò dipinti a Pietro Longhi, affreschi a Giambattista Tiepolo (1696-1770) e sculture ad Antonio Gai (1686-1769).<sup>24</sup>

Cecilia gestiva un *casino* nella parrocchia di San Giobbe,<sup>25</sup> ai confini nord-ovest delle isole di Venezia. Nel *Settecento*, il *casino* rappresentava l'appartamento di un (o una) aristocratico della Serenissima, in cui quest'uomo nobile o nobile donna

<sup>22</sup> Ibidem. p.35.

<sup>23</sup> Documento intitulado "A Nobili Donne Sorelle Sagredo" com uma compilação de testamentos e acordos nupciais da família Sagredo, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2181/8.

<sup>24</sup> MAZZA, Cristiana. *I Sagredo: committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*.

Veneza: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004. pp. 95-97.

<sup>25</sup> Equivalente à área atualmente atrás da estação de trem Venezia-Santa Lucia. Equivalente alla zona attualmente dietro alla stazione ferroviaria di Venezia - Santa Lucia.

relativa distância do palácio principal da família, o *casino* era um lugar discreto na laguna vêneta para encontros mais íntimos e casuais. Frequentemente composto pelo *salone* (sala de estar), *tinello* (sala de refeições), a *chiesetta* (oratório) e algumas *camere* (quartos), o *casino* permitia que o anfitrião acolhesse atividades de lazer e negócios privados. Tal como as *ville* na parte continental da Sereníssima, os *casini* eram locais para uma certa evasão da realidade cotidiana mesclada a compromissos políticos ou afetivos que demandavam alguma privacidade. Era possível que uma pessoa tivesse até mais de um apartamento como esse: podia ser em uma freguesia central composta por teatros e estabelecimentos comerciais de luxo, como San Moisè ou San Zulian, ou em um bairro nas bordas da cidade, ou até na Giudecca.<sup>26</sup> No que concerne ao endereço, o *casino* de Cecilia Grimani Sagredo fazia parte do segundo grupo. Era composto por dois andares, um jardim e até uma pequena igreja.<sup>27</sup> Muitas faturas e alguns inventários desse lugar ficaram nos arquivos familiares: sabe-se que Cecilia conduziu ali uma grande reforma arquitetônica e instalou nele um teto pintado por Tiepolo, além de quadros de Gerolamo Mengozzi-Colonna (1686-1774), Pietro Liberi (1605-1687) e Gregorio Lazzarini (1655-1730).<sup>28</sup>

Quando Gerardo Sagredo faleceu em 25 de março de 1738, ele fez de Cecilia a responsável por administrar o vasto patrimônio imobiliário e os negócios da família Sagredo. O procurador também indicava no testamento que sua esposa – referida no documento como “*mia amatissima consorte*”<sup>29</sup> – seria a responsável pela

recebeva ospiti, teneva incontri intellettuali e, a volte, consentiva giochi d'azzardo vietati dalla Repubblica. Sempre situato a una relativa distanza dal palazzo principale della famiglia, il casino era un luogo discreto nella laguna veneziana per incontri più intimi e informali. Spesso composto da un salone (sala da soggiorno), tinello (sala da pranzo), una chiesetta (un oratorio) e alcune camere (stanze), il casino consentiva all'ospite di organizzare attività ricreative e affari privati. Così come le ville nella parte continentale della Serenissima, i casini erano luoghi per una certa evasione dalla realtà quotidiana mescolata a impegni politici o affettivi che richiedevano una certa privacy. Era possibile che una persona avesse anche più di un appartamento del genere: poteva trovarsi in una parrocchia centrale composta da teatri e locali commerciali di lusso come San Moisè o San Zulian, oppure in un quartiere ai margini della città o addirittura a Giudecca.<sup>26</sup> Per quanto riguarda l'indirizzo, il casino di Cecilia Grimani Sagredo faceva parte del secondo gruppo. Era composto da due piani, un giardino e persino una piccola chiesa.<sup>27</sup> Molte fatture e alcuni inventari di questo luogo sono rimasti negli archivi della famiglia: si sa che Cecilia condusse lì una grande riforma architettonica e vi installò un soffitto dipinto da Tiepolo, oltre a quadri di Gerolamo Mengozzi-Colonna (1686-1774), Pietro Liberi (1605-1687) e Gregorio Lazzarini (1655-1730).<sup>28</sup>

Quando Gerardo Sagredo morì il 25 marzo 1738, nominò Cecilia come responsabile della gestione del vasto patrimonio immobiliare e degli affari della famiglia Sagredo nel suo testamento. Il procuratore indicava

<sup>26</sup> GABEL, Esther. Op.cit. p.37.

<sup>27</sup> MAZZA, Cristiana. Op.cit. p.32.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Cópia impressa do aditivo do testamento de Gerardo Sagredo datado em 6 de julho de 1738, no trecho que se encontra na página 12 do documento intitulado “A Nobili Donne Sorelle Sagredo”, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Venezia, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2181/8. O manuscrito do testamento encontra-se na Biblioteca do Museu Correr de

Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 1178. Cópia stampata dell'aggiunta al testamento di Gerardo Sagredo datata 6 luglio 1738, nel brano che si trova nella pagina 12 del documento intitolato “A Nobili Donne Sorelle Sagredo”, conservato nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2181/8. Il manoscritto del testamento si trova nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 1178.

execução testamentária, indicando que os bens familiares afluíam aos descendentes masculinos de Caterina e Marina. Fato é que, nos anos seguintes à morte do marido, as encomendas de obras de arte avolumam-se e passam a ser feitas no próprio nome de Cecilia. Na posição de mecenas, destaca-se a relação com Pietro Longhi. Tudo leva a crer que tenham se conhecido quando o esposo ainda estava vivo. Afinal, o procurador Gerardo Sagredo, então proprietário da maior coleção de arte de Veneza, foi o primeiro cliente laico de Longhi: a primeira encomenda da vida profissional do pintor foi o imenso afresco *Caduta dei Giganti*<sup>30</sup> [Queda dos Gigantes], feito de 1732 a 34, que ocupa as paredes e teto da escadaria da Ca' Sagredo.

Meses após enviuar, Cecilia encomendou a Pietro Longhi o quadro *Ritratto di Caterina e Marina Sagredo*, de modo a demonstrar aos pares da alta sociedade veneziana que o clã prosseguiria com força e relevância, apesar de não mais ter um homem como chefe da família.<sup>31</sup> A data da execução da tela pode variar entre junho de 1739 e abril de 1741, sendo atualmente pertencente à coleção permanente da National Gallery, de Londres. Na pintura, as duas filhas estão em pé, lado a lado, de mãos dadas, tendo à frente um ancião sentado com uma empregada servindo-lhe um prato de comida e lhe entregando uma colher. Pendurada na parede por trás das irmãs, vê-se a representação de um retrato do pai Gerardo Sagredo feito pelo gravurista Andrea Zucchi (1679-1740), que se encontrava em uma sala da Ca' Sagredo na Campo Santa Sofia.<sup>32</sup>

A postura ativa e altiva da mãe Cecilia perante a sociedade da época foi um modelo para as filhas, que posteriormente repetiram comportamentos e atitudes da matriarca.

anche nel testamento che sua moglie - menzionata nel documento come "mia amatissima consorte"<sup>29</sup> - sarebbe stata responsabile dell'esecuzione testamentaria, indicando che i beni familiari sarebbero confluiti nei discendenti maschili di Caterina e Marina. È un fatto che, negli anni successivi alla morte del marito, le commissioni di opere d'arte aumentarono e furono effettuate a nome di Cecilia. Nella sua veste di mecenate, spicca la relazione con Pietro Longhi. Tutto fa pensare che si siano conosciuti quando il marito era ancora in vita. Dopo tutto, il procuratore Gerardo Sagredo, allora proprietario della più grande collezione d'arte di Venezia, fu il primo cliente laico di Longhi: la prima commissione nella carriera professionale del pittore fu l'immenso affresco *Caduta dei Giganti*,<sup>30</sup> realizzato dal 1732 al 1734, che occupa le pareti e il soffitto della scalinata di Ca' Sagredo.

Mesi dopo essere rimasta vedova, Cecilia commissionò a Pietro Longhi il dipinto *Ritratto di Caterina e Marina Sagredo*, al fine di dimostrare agli altri membri dell'alta società veneziana che la famiglia avrebbe continuato con forza e rilevanza nonostante non avesse più un uomo come capofamiglia.<sup>31</sup> La data di esecuzione del dipinto può variare tra giugno 1739 e aprile 1741, ed è attualmente parte della collezione permanente della National Gallery di Londra. Nella pittura, le due figlie sono in piedi, una accanto all'altra, tenendosi per mano, con un anziano seduto di fronte, mentre una domestica gli serve un piatto di cibo e gli porge un cucchiaino. Appeso al muro dietro le sorelle, si vede la rappresentazione di un ritratto del padre Gerardo Sagredo realizzato dall'incisore Andrea Zucchi (1679-1740), che si trovava in una stanza della Ca' Sagredo in Campo Santa Sofia.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> DEL NEGRO, Piero. "Amato da tutta la veneta nobiltà". Pietro Longhi e il patriziato veneziano. In: MARIUZ, Adriano; PAVANELLO, Giuseppe; ROMANELLI, Giandomenico (Org.). *Pietro Longhi*. Milão: Electa, 1993. pp.228, 231.

<sup>31</sup> Ibidem. p.231.

<sup>32</sup> MARIUZ, Adriano; PAVANELLO, Giuseppe; ROMANELLI, Giandomenico (Org.). *Pietro Longhi*. Milão: Electa, 1993. p.170.



**Pietro Longhi**

*Ritratto di Caterina e Marina Sagredo (ou An  
Interior with Three Women and a Seated Man)*  
1739-41.

The National Gallery, Londres.

Os grandes artistas, que tinham os Sagredo como clientes e patronos, demonstram como Caterina e Marina cresceram em um ambiente erudito. Para exemplificar esse meio social muito culto que a família estimulava ao redor de si e atravessava as fronteiras culturais venezianas, em 1728, Montesquieu ficou admirado por uma série de tapeçarias que viu em uma recepção na residência dos Sagredo:

O Senhor Conti levou-me ao Senhor Sagredo, em Santa Sofia, que tem uma casa muito bonita, adornada com quadros e estátuas. Há uma tapeçaria, baseada em desenhos de Rafael, cujo tema são as brincadeiras de um grande número de crianças pequenas, o que é uma coisa muito bonita; foi comprado do inventário do duque de Mântua por quase nada.<sup>33</sup>

Caterina Sagredo tinha apenas treze anos quando o pensador francês do Iluminismo esteve em sua casa. Na infância e começo da adolescência, Caterina estudou com as freiras agostinianas do Monastério de Santa Caterina, no *sestiere* veneziano do Cannaregio.

Com apenas 17 anos, Caterina casou-se com Antonio Pesaro na igreja de Santa Sofia, distante poucos passos da Ca' Sagredo, onde morava. O valor de 48 mil ducados de dote era consideravelmente alto para época. Tal informação consta no contrato nupcial<sup>34</sup> entre as famílias Sagredo e Pesaro de 8 de dezembro de 1731, no qual o pai dela assina “che la Nobil pudica Dongella Catterina di lui Figliuola prenderà per suo legitimo Sposo” [que a nobre e

L'atteggiamento attivo e orgoglioso della madre Cecilia di fronte alla società dell'epoca è stato un modello per le figlie, che in seguito hanno replicato comportamenti e atteggiamenti della matriarca. I grandi artisti, che avevano i Sagredo come clienti e mecenati, dimostrano come Caterina e Marina siano cresciute in un ambiente colto. Per illustrare questo contesto sociale molto colto che la famiglia promuoveva intorno a sé e che attraversava i confini culturali veneziani, nel 1728, Montesquieu rimase ammirato da una serie di arazzi che vide durante una reception nella residenza dei Sagredo:

M. Conti mi ha condotto da M. Sagredo, a Santa Sofia, che ha una casa molto bella, ornata di quadri e statue. C'è un arazzo, disegnato da Raffaello, il cui soggetto sono i giochi di un gran numero di bambini piccoli, che è una cosa molto bella; è stato acquistato all'inventario del duca di Mantova per quasi nulla.<sup>33</sup>

Caterina Sagredo aveva solo tredici anni quando il pensatore francese dell'Illuminismo fu ospite nella sua casa. Durante l'infanzia e l'inizio dell'adolescenza, Caterina studiò con le suore agostiniane del Monastero di Santa Caterina, nel *sestiere* veneziano di Cannaregio.

A soli 17 anni, Caterina si sposò con Antonio Pesaro nella chiesa di Santa Sofia, a pochi passi dalla Ca' Sagredo dove viveva. La dote di 48.000 ducati era considerevolmente alta per l'epoca. Questa informazione è contenuta nel contratto di matrimonio<sup>34</sup> del 8 dicembre 1731 tra le famiglie Sagredo e Pesaro, nel quale suo padre firma “che la Nobil pudica Dongella Catterina di lui Figliuola prenderà per suo legitimo Sposo”

<sup>33</sup> MONTESQUIEU. *Voyages de Montesquieu*. Tomo 1. Bordeaux: G. Gounouilhau, 1894. p.64. [Tradução livre do autor] “M. Conti m'a mené chez M. Sagredo, à Sainte-Sophie, qui a une maison très belle, ornée de tableaux et de statues. Il y a une tapisserie, sur les dessins de Raphaël, dont le sujet est les jeux d'un nombre très grand de petits enfants, qui est une très belle chose; elle a été achetée à l'inventaire du duc de Mantoue pour presque rien.”

<sup>34</sup> Cópia do “Contratto di Nozze” celebrado em 8 de dezembro de 1731 entre as famílias Sagredo e

Pesaro, que se encontra nas páginas 3 e 4 do documento intitulado “A Nobili Donne Sorelle Sagredo”, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2181/8. Cópia del 'Contratto di Nozze' celebrato l'8 dicembre 1731 tra le famiglie Sagredo e Pesaro, presente alle pagine 3 e 4 del documento intitolato 'A Nobili Donne Sorelle Sagredo', conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2181/8.

pudiva Caterina, sua filha, tomará como seu legítimo cônjuge] Antonio Pesaro. A cerimônia de matrimônio ocorreu em 9 de outubro de 1732, porém o período de casamento foi breve e repleto de infortúnios: o casal teve uma única filha, Cornelia, que morreu ainda bebê, e o marido Antonio faleceu logo após, deixando Caterina viúva ainda muito jovem.

Retornando ao *Ritratto di Caterina e Marina Sagredo* de autoria de Pietro Longhi, chama atenção o requintado vestido de tecido claro brocado floreado que Caterina traja: era um sutil modo de informar que a moça tinha passado o período de luto pela morte de seu primeiro marido.<sup>35</sup> Lembremos que a encomenda pela pintura havia sido feita por Cecilia Grimani Sagredo e, após a morte do marido Gerardo Sagredo, um de seus primeiros objetivos era encontrar esposos para as filhas. Portanto, coube à mãe arranjar o segundo casamento para a primogênita Caterina, agora com Gregorio Barbarigo, assinando o contrato de noivado deles em 25 de maio de 1739 com o mesmo generoso valor de dote em 48 mil ducados.<sup>36</sup> O tempo entre o acordo nupcial e a cerimônia católica foi particularmente breve, tendo Caterina e Gregorio recebido a benção eclesiástica em 28 de junho de 1739. Dois anos depois, a irmã Marina Sagredo casou-se com Almorò Alvise Pisani em 8 de abril de 1741.

Recém-casada ou nas vésperas do matrimônio, ela foi retratada pela célebre pintora Rosalba Carriera (1673-1757) em *Ritratto di Caterina Sagredo Barbarigo*,<sup>37</sup> pertencente há séculos ao acervo da Gemäldegalerie Alte Meister da cidade alemã de Dresden. No quadro, admira-se o rosto da belíssima moça, então com 23 anos, portando um colar de dezenas de pérolas, presenteado pela mãe no segundo noivado, uma fita

Antonio Pesaro. La cerimonia di matrimonio si svolse il 9 ottobre 1732, ma il periodo di matrimonio fu breve e pieno di sventure: la coppia ebbe una sola figlia, Cornelia, che morì ancora in fasce, e il marito Antonio morì poco dopo, lasciando Caterina vedova ancora molto giovane.

Tornando al *Ritratto di Caterina e Marina Sagredo* di Pietro Longhi, attira l'attenzione l'elegante abito di tessuto chiaro broccato floreale indossato da Caterina: era un modo sottile di comunicare che la giovane aveva superato il periodo di lutto per la morte del suo primo marito.<sup>35</sup> Ricordiamo che l'ordine per il dipinto era stato fatto da Cecilia Grimani Sagredo e, dopo la morte del marito Gerardo Sagredo, uno dei suoi primi obiettivi era trovare mariti per le figlie. Pertanto, spettava alla madre organizzare il secondo matrimonio per la primogenita Caterina con Gregorio Barbarigo, firmando il contratto di fidanzamento il 25 maggio 1739 con la stessa generosa dote di 48.000 ducati.<sup>36</sup> Il periodo tra il contratto di matrimonio e la cerimonia cattolica fu particolarmente breve, poiché Caterina e Gregorio ricevettero la benedizione ecclesiastica il 28 giugno 1739. Due anni dopo, la sorella Marina Sagredo sposò Almorò Alvise Pisani l'8 aprile 1741.

Appena sposata o alle porte del matrimonio, Caterina è stata ritratta dalla celebre pittrice Rosalba Carriera (1673-1757) nel *Ritratto di Caterina Sagredo Barbarigo*,<sup>37</sup> che appartiene da secoli alla collezione della Gemäldegalerie Alte Meister della città tedesca di Dresda. Nel dipinto, si ammira il volto della bellissima giovane, all'epoca di 23 anni, con indosso una collana di dozzine di perle, regalo della madre durante il secondo fidanzamento, un nastro rosso sul collo, un tricorno<sup>38</sup> sui

<sup>35</sup> MARIUZ, Adriano; et alii. (Org.). Op.cit. pp.170,231.

<sup>36</sup> Cópia impressa do contrato de núpcias entre Caterina Sagredo e Gregorio Barbarigo datado em 25 de maio de 1739, que se encontra da página 29 a 32 do documento intitulado "A Nobili Donne Sorelle

Sagredo", conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2181/8.

<sup>37</sup> MALAMANI, Vittorio. *Rosalba Carriera*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1910. p.39.

vermelha sobre o colo, um tricórnio<sup>38</sup> sobre os longos cabelos cacheados e, na orelha esquerda, um portentoso brinco com pingentes de pérola e brilhantes pedras preciosas. O historiador de arte Rodolfo Pallucchini afirmou que o que se retrata “não são dados realísticos passivamente transcritos, mas aspectos psicológicos e fisionômicos sabiamente dobrados a um desejo preciso e gracioso de estilo.”<sup>39</sup> Bernardina Sani, autora do *catalogue raisonné* de Carriera, ao escrever sobre essa tela, descreve Caterina Sagredo Barbarigo como uma “personagem célebre em Veneza pela beleza, cultura e vida fora dos cânones de comportamento dos nobres venezianos da época.”<sup>40</sup> E prossegue analisando como Caterina, ao encomendar uma pintura a Carriera, estava fomentando um círculo social que não seguia convenções tradicionais: “Rosalba, mesmo pertencendo a uma classe diferente daquelas mulheres que podiam contar com a instrução por bibliotecas de família e suas relações internacionais, colaborou na formação dos primeiros núcleos progressistas de Veneza através de seu empenho exclusivamente profissional. O retrato [de Caterina Sagredo Barbarigo] exprime bem o caráter da personagem, que imaginamos marcada pela vivacidade e pelo orgulho.”<sup>41</sup>

Existem outros dois quadros de Rosalba Carriera que, muito provavelmente, representam Caterina. Num deles, revemos nossa protagonista com o mesmo brinco, um outro colar de pérolas e seu tricórnio. Em outro retrato, a pintora estabeleceu uma correspondência entre a mulher do *Settecento* veneziano e uma figura mitológica por meio de um ato simbólico:

lunghe capelli ricci e, all'orecchio sinistro, un sontuoso orecchino con ciondoli di perle e pietre preziose. Lo storico dell'arte Rodolfo Pallucchini ha affermato che ciò che viene ritratto “non sono dati realistici passivamente trascritti, ma aspetti psicologici e fisionomici sapientemente piegati ad una precisa e garbata volontà di stile.”<sup>39</sup> Bernardina Sani, autrice del *catalogue raisonné* di Carriera, scrivendo su questo dipinto, descrive Caterina Sagredo Barbarigo come un “personaggio celebre a Venezia per bellezza, cultura e per la vita al di fuori dai canoni di comportamento delle nobili veneziane dell’epoca.”<sup>40</sup> E prosegue analizzando come Caterina, commissionando un dipinto a Carriera, stesse promuovendo un circolo sociale che non seguiva le convenzioni tradizionali: “Rosalba, pur appartenendo a una classe diversa da quelle donne che potevano contare per la loro istruzione su biblioteche di famiglia e sua relazioni internazionali, collaborò a formare i primi nuclei progressisti a Venezia attraverso il suo impegno esclusivamente professionale. Il ritratto esprime bene il carattere del personaggio che immaginiamo contraddistinto da vivacità e fierezza.”<sup>41</sup>

Esistono altri due dipinti di Rosalba Carriera che, molto probabilmente, raffigurano Caterina. In uno di essi, vediamo la nostra protagonista con lo stesso orecchino, un altro collier di perle e il suo tricorno. In un altro ritratto, la pittrice ha stabilito una corrispondenza tra la donna del *Settecento* veneziano e una figura mitologica attraverso un atto simbolico: la chiave per comprendere il dipinto di *Caterina Sagredo Barbarigo come Berenice* è nelle forbici che tagliano i

<sup>38</sup> Tricórnio é um tipo de chapéu muito comum em uniformes militares do século 16 ao 18. Il tricorno è un tipo di cappello molto comune negli uniformi militari dal XVI al XVIII secolo.

<sup>39</sup> PALLUCCHINI, Rodolfo. *La Pittura Veneziana del Settecento*. Venezia, Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1960. p.46. [Tradução literal do autor] “Nella ‘Nobildonna Caterina Barbarigo’, della Galleria di Dresda, una delle bellezze più in voga a Venezia, il sorriso che trapela

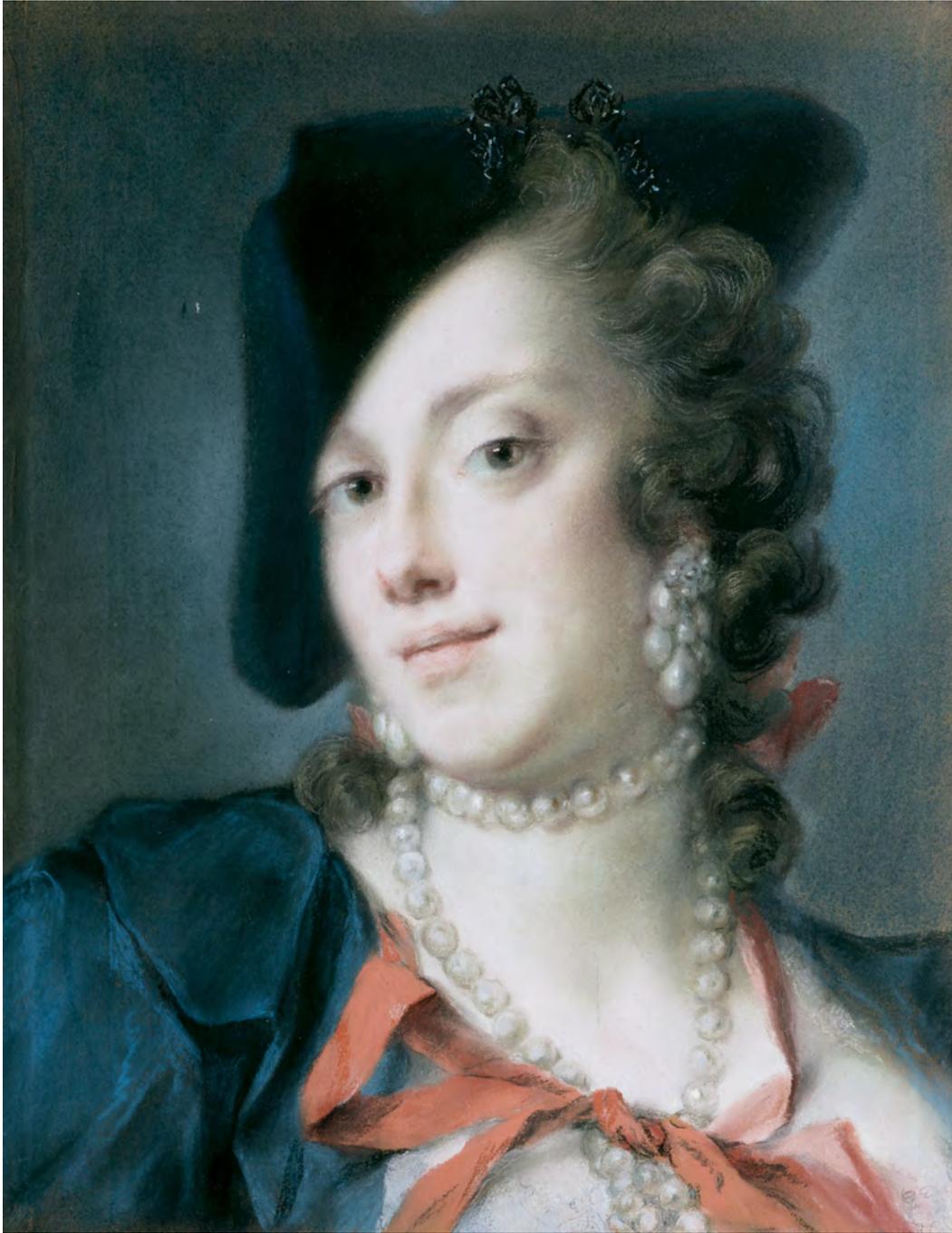
da tutto il volto, incorniciato dal capriccioso cappellino, ed il gioco di forme sfaccettate delle vesti, sulle quali maggiormente risalta l’incarnato, non sono dati realistici passivamente trascritti, ma aspetti psicologici e fisionomici sapientemente piegati ad una precisa e garbata volontà di stile.”

<sup>40</sup> SANI, Bernardina. *Rosalba Carriera*. Turim: Umberto Allemandi & C., 1988. p.348. [Tradução literal do autor]

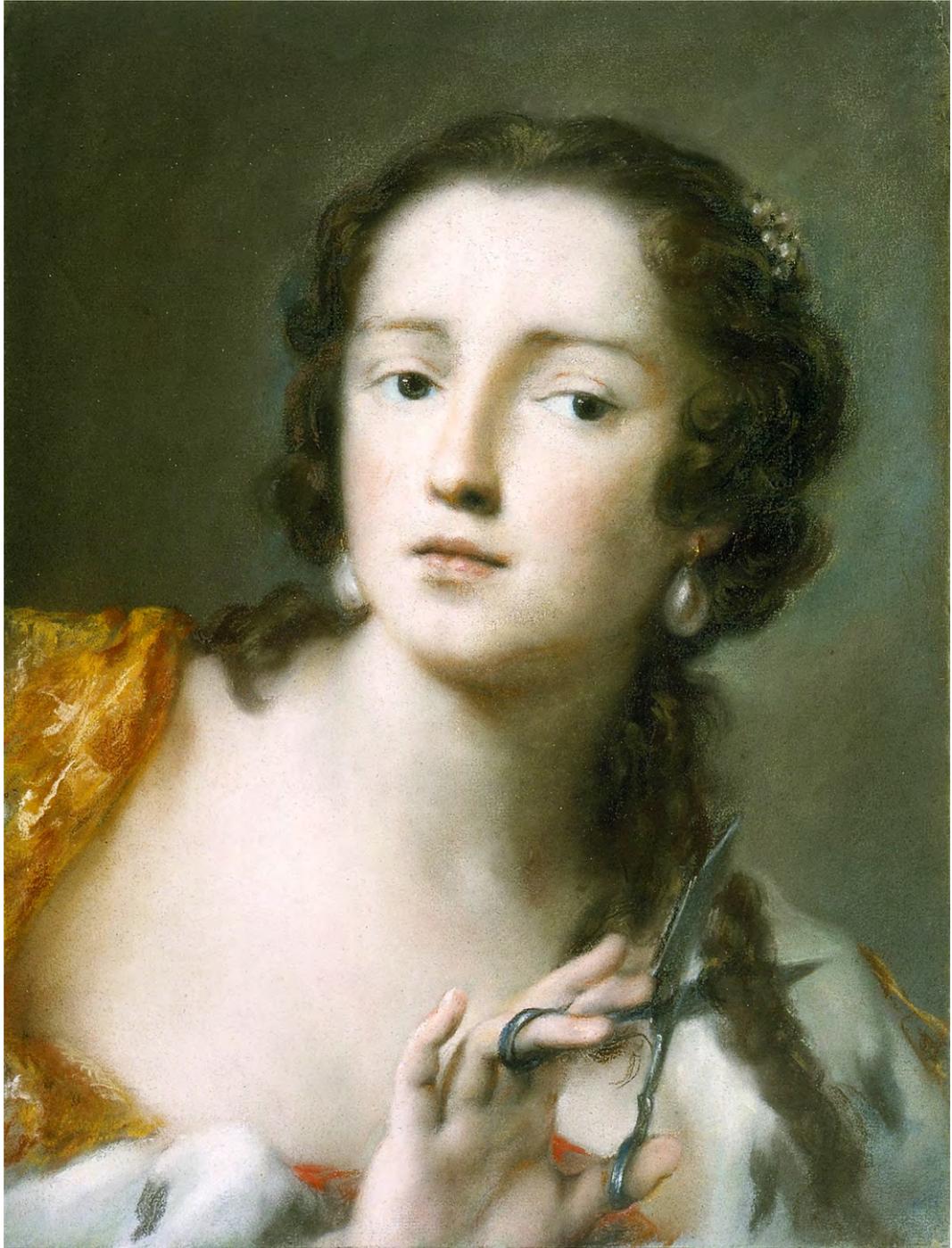
<sup>41</sup> Idem. [Tradução literal do autor]



**Rosalba Carriera**  
*Ritratto di Caterina Sagredo Barbarigo*  
ca. 1741



**Rosalba Carriera**  
*Ritratto di Caterina Sagredo Barbarigo (ou*  
*A Venetian Lady from the House of Barbarigo)*  
ca. 1739  
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



**Rosalba Carriera**

*Caterina Sagredo Barbarigo como Berenice*

ca. 1741

The Detroit Institute of Arts



**Giambattista Tiepolo**  
*La Nobiltà e la Virtù abbattono l'Ignoranza*  
[A Nobreza e a Virtude abatem a Ignorância]  
1744-45  
Ca'Rezzonico, Veneza

a chave para compreender a tela *Caterina Sagredo Barbarigo como Berenice* está na tesoura cortando o cabelo, que evoca a rainha Berenice II (ca.269 a.C. - ca.221 a.C.), do reino Ptolemaico do Egito, possuidora de lindos e longos cabelos. Reza o mito, a soberana oferecera suas madeixas às divindades gregas, caso o marido sobrevivesse à guerra. Quando ele retornou da frente de batalha, Berenice deixou todas as mechas cortadas de seu cabelo no templo dedicado à deusa Ártemis, mas, dias após, os esplêndidos fios capilares desapareceram. Na mesma época, o astrônomo e matemático grego Conão de Samos (ca.280 a.C. - ca.220 a.C.) descobriu uma nova constelação de estrelas, deduzindo que a oferenda de Berenice tanto agradou aos deuses, que eles alçaram os cabelos da rainha aos céus, dando origem à constelação *Coma Berenices*, ou a *Cabeleira de Berenice*. Rosalba Carriera assim fez uma operação, por essência, veneziana: por meio de sua arte, a pintora estabeleceu uma associação erudita entre a nobre dama da Veneza de seu tempo e uma proverbial rainha da Antiguidade, dotando Caterina de algo que excedia sua presença corpórea no mundo, em um ímpeto de eternizar uma mulher. O que Carriera tornou eterna foi a beleza de Caterina Sagredo Barbarigo.

Tão logo se casou, Caterina mudou-se para o Palazzo Barbarigo, em frente ao Canal Grande tal como a Ca' Sagredo de onde vinha, porém próximo à igreja de Santa Maria del Giglio (ou Santa Maria Zobenigo), no *sestiere* de San Marco. Em 1739, foi preparada a suíte nupcial para o casal na Ca' Barbarigo: em razão dessa chegada de Caterina, ocorreram grandes intervenções na decoração do palácio de estilo gótico veneziano, como se constata nos livros de contas da família Barbarigo de 1738 a 1745.<sup>42</sup> Embora os documentos não indiquem Caterina como a compradora direta dos quadros de Pietro Longhi e do afresco *La Nobiltà e la Virtù abbattono l'Ignoranza* [A

capelli, evocando a regina Berenice II (ca.269 a.C. - ca.221 a.C.), del regno tolemaico d'Egitto, possessore di belli e lunghi capelli. Secondo il mito, la sovrana aveva offerto i suoi capelli alle divinità greche se il marito fosse sopravvissuto alla guerra. Quando lui tornò dal fronte, Berenice lasciò tutte le ciocche tagliate dei suoi capelli nel tempio dedicato alla dea Artemide, ma, giorni dopo, i magnifici fili scomparvero. Nello stesso periodo, l'astronomo e matematico greco Conone di Samo (ca.280 a.C. - ca.220 a.C.) scoprì una nuova costellazione di stelle, deducendo che l'offerta di Berenice piacque così tanto agli dei che essi innalzarono i capelli della regina verso il cielo, dando origine alla costellazione *Coma Berenices*, o la *Chioma di Berenice*. Rosalba Carriera compì così un'operazione, per sua natura, veneziana: attraverso la sua arte, la pittrice stabilì un'associazione erudita tra la nobile signora della Venezia del suo tempo e una proverbiale regina dell'Antichità, dotando Caterina di qualcosa che superava la sua presenza corporea nel mondo, in un impeto di eternare una donna. Quello che Carriera rese eterno fu la bellezza di Caterina Sagredo Barbarigo.

Appena sposata, Caterina si trasferì al Palazzo Barbarigo, situato di fronte al Canal Grande come la Ca' Sagredo da cui proveniva, ma vicino alla chiesa di Santa Maria del Giglio (o Santa Maria Zobenigo), nel *sestiere* di San Marco. Nel 1739, fu preparata la suite nuziale per la coppia alla Ca' Barbarigo: a seguito dell'arrivo di Caterina, si verificarono importanti interventi nella decorazione del palazzo in stile gotico veneziano, come evidenziato nei libri contabili della famiglia Barbarigo dal 1738 al 1745.<sup>42</sup> Sebbene i documenti non indichino Caterina come diretta acquirente dei dipinti di Pietro Longhi e dell'affresco *La Nobiltà e la Virtù abbattono l'Ignoranza* per il soffitto della residenza, dipinto da Giambattista Tiepolo, è un fatto che questi due artisti non avevano mai

<sup>42</sup> GABEL, Esther. Op.cit. p.41.

Nobreza e a Virtude abatem a Ignorância] para o teto da residência pintado por Giambattista Tiepolo, fato é que esses dois artistas nunca tinham trabalhado para o clã Barbarigo antes da chegada da mulher proveniente da família Sagredo.<sup>43</sup>

Algumas intervenções na Ca' Barbarigo foram custeadas pela própria Caterina: por exemplo, ela criou um apartamento – uma espécie de *casino* – para si própria dentro do *palazzo*, em ambientes que se distinguiam pelo piso com um tipo de pavimentação comum da cidade – o marmorite chamado de *terrazzo alla veneziana* –, porém ali individualizado pela representação de uma combinação dos brasões dos Barbarigo e dos Sagredo.<sup>44</sup>

Em períodos diferentes da vida, Caterina foi dona de três *casini* em Veneza. Dois ficavam no *sestiere* de San Marco, ou seja, numa localização bastante central da cidade. O mais próximo da Ca' Barbarigo era o *casino* na Corte de le Pizzocchere. O outro endereço era perto da Ponte de l'Anzolo, na paróquia de San Zulian, tendo dois andares somados a um porão e um mezanino, nos quais se encontravam duas salas de jantar, cozinha e quatro quartos – acerca de ambos os *casini*, há documentos indicando que Caterina os alugou a terceiros em determinados períodos.<sup>45</sup> Mais afastado da área central, o terceiro *casino* ficava na ilha da Giudecca, na Fondamenta al Rio de la Croce, em um edifício alugado a partir de 1746 por Caterina Sagredo Barbarigo. Originalmente com um grande jardim que foi convertido em cavalaria, esse *casino* era o mais assiduamente frequentado pela dama. Nele foi a anfitriã de incontáveis jantares com aristocratas venezianos. Tais banquetes eram acompanhados por rodadas de jogos de azar. Devido a essa prática então ilegal, o *casino* da Giudecca foi fechado em 16 de abril de 1747 pelos *Inquisitori di Stato*, porém o peculiar apartamento seguiu em funcionamento por mais dez anos.<sup>46</sup>

laborato per il clan Barbarigo prima dell'arrivo della donna proveniente dalla famiglia Sagredo.<sup>43</sup>

Alcuni interventi nella Ca' Barbarigo furono finanziati dalla stessa Caterina: ad esempio, creò un appartamento - una sorta di casino - per sé stessa all'interno del palazzo, in spazi distinti dal pavimento realizzato con un tipo di pavimentazione comune nella città - il marmorite chiamato terrazzo alla veneziana -, ma personalizzato con la rappresentazione di una combinazione degli stemmi dei Barbarigo e dei Sagredo.<sup>44</sup>

In periodi diversi della sua vita, Caterina fu proprietaria di tre casini a Venezia. Due si trovavano nel sestiere di San Marco, ovvero in una posizione molto centrale nella città. Il più vicino a Ca' Barbarigo era il casino nella Corte de le Pizzocchere. L'altro indirizzo era vicino al Ponte de l'Anzolo, nella parrocchia di San Zulian, con due piani oltre a un seminterrato e un mezanino, che ospitavano due sale da pranzo, una cucina e quattro camere - per entrambi i casini, ci sono documenti che indicano che Caterina li ha affittati a terzi in determinati periodi.<sup>45</sup> Più distante dal centro, il terzo casino si trovava nell'isola della Giudecca, in Fondamenta al Rio de la Croce, in un edificio affittato a partire dal 1746 da Caterina Sagredo Barbarigo. Originariamente con un grande giardino che fu convertito in stalla, questo casino era il più frequentato dalla signora. In esso fu l'ospite di innumerevoli cene con aristocratici veneziani. Tali banchetti erano accompagnati da sessioni di gioco d'azzardo. A causa di questa pratica all'epoca illegale, il casino della Giudecca fu chiuso il 16 aprile 1747 dagli Inquisitori di Stato, ma il particolare appartamento continuò a funzionare per altri dieci anni.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Ibidem. p.42.

<sup>45</sup> MAZZA, Cristiana. Op.cit. p.33.

<sup>46</sup> Registro de 16 de abril de 1747 nos arquivos dos *Inquisitori di Stato* sob o código bb. 534, conservado no Archivio di Stato di Venezia.

Caterina estabeleceu vínculos de amizade com vários viajantes estrangeiros que passavam por Veneza. Com Robert Darcy (1718-1778), o conde de Holderness, ela manteve a troca de cartas íntimas mesmo após o período dele como embaixador da Inglaterra junto à Sereníssima República de 1744 a 1746 – destaca-se o interesse do nobre britânico a respeito dos progressos de Caterina no aprendizado da língua inglesa.<sup>47</sup>

Em uma carta de 19 de fevereiro de 1757, a poetisa britânica Mary Wortley Montagu (1689-1762) disse adorar a “Madame de Barbarigo”, declarando que Caterina “tem uma bondade de coração que me encanta”, mas fez a ressalva de que “se sua Corte fosse menos numerosa, seria mais bonita”, e concluiu com a informação de que passaria um tempo com a senhora Sagredo Barbarigo em outra cidade: “Ela me agrada muito, mas imagino que me agradará ainda mais em Pádua”<sup>48</sup> – tal indicação pode referir-se tanto a um *palazzo* na cidade em si quanto a uma estadia na Villa Barbarigo, em Valsanzibio, que já fazia parte da circunscrição política paduana.

Por sua vez, o embaixador francês em Veneza de 1752 a 1755, François-Joachim de Pierre de Bernis (1715-1794), deixou registrado nas memórias pessoais sua admiração por Caterina:

Perguntei, ao chegar a Veneza, qual seria o homem que tinha mais renome e influência, e qual seria a mulher com mais amigos notáveis. Indicaram-me Procurador Emo e Madame Barbarigo, e isso me bastou. A partir daquele momento dirigi toda a minha coqueteria a esses dois personagens: eles tanto me ajudaram que posso considerá-los verdadeiros amigos. Alguns dias antes de minha partida, tive oportunidade de falar com Madame Barbarigo e ela me prometeu sua amizade de uma

Caterina stabilì legami d'amicizia con vari viaggiatori stranieri che passavano per Venezia. Con Robert Darcy (1718-1778), conte di Holderness, mantenne lo scambio di lettere intime anche dopo il suo periodo come ambasciatore d'Inghilterra presso la Serenissima Repubblica dal 1744 al 1746. Si nota l'interesse del nobile britannico riguardo ai progressi di Caterina nell'apprendimento della lingua inglese.<sup>47</sup>

In una lettera del 19 febbraio 1757, la poetessa britannica Mary Wortley Montagu (1689-1762) ha detto “Amo molto la Signora Barbarigo”, dichiarando che Caterina “ha una bontà di cuore che mi incanta”, ma ha fatto la riserva che “se la sua Corte fosse meno numerosa, sarebbe più bella”, e ha concluso con l'informazione che trascorrerà del tempo con la signora Sagredo Barbarigo in un'altra città: “Lei mi piace molto, ma immagino che mi piacerà ancora di più a Padova.”<sup>48</sup> – questa indicazione può riferirsi sia a un palazzo nella città stessa che a un soggiorno nella Villa Barbarigo, a Valsanzibio, che già faceva parte della circoscrizione politica padovana.

A sua volta, l'ambasciatore francese a Venezia dal 1752 al 1755, François-Joachim de Pierre de Bernis (1715-1794), ha registrato nelle sue memorie la sua ammirazione per Caterina:

Ho chiesto, arrivando a Venezia, chi fosse l'uomo con più credito e influenza e chi fosse la donna con più amici di rilievo. Mi hanno nominato il procuratore Emo e la signora Barbarigo, e non mi è servito altro; ho indirizzato fin da quel momento tutte le mie lusinghe verso questi due personaggi; sono riuscite così bene che li ho potuti contare tra i miei veri amici. Qualche giorno prima della mia partenza, ho avuto l'occasione di parlare con la signora Barbarigo; mi ha promesso la sua amicizia in modo

<sup>47</sup> SANI, Bernardina. Op.cit. p.348.

<sup>48</sup> HALSBAND, Robert (Ed.). *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*. Vol. 3. Oxford: Clarendon Press, 1967. p. 122.[Tradução livre do autor] “J'aime beaucoup Madame de Barbarigo. Elle a une bonté de

Cœur qui m'enchant. Si sa Cour estoit moins nombreuse elle seroit plus belle. Elle me plaist beaucoup, mais je m' imagine qu'elle me plaira encore plus a Padoue.”

maneira muito divertida: "Tenha certeza", ela me disse, "Senhor Embaixador, a ti serei sempre constante e nunca fiel." Eu sei que ela manteve sua palavra a mim. Eu só falei com essa mulher duas vezes, e apenas uma vez com o procurador Emo, mas sempre amamos um pouco quando nos estimamos muito.<sup>49</sup>

As relações de Caterina Sagredo Barbarigo com estrangeiros ocorriam também porque ela própria era uma viajante inveterada. O nome de Caterina aparece no final de uma curiosíssima lista de título "Veneziane famose altrove" [Mulheres venezianas famosas em outros lugares], que se encontra nos manuscritos do nobre e erudito cronista Pietro Gradenigo (1695-1776), repletos de comentários e revelações a respeito da vida social veneziana do período. No documento *settecentesco*, o nome de Caterina vem junto de um brevíssimo resumo biográfico, no qual se revela que ela fazia muitas viagens com todo o luxo e independentemente, isto é, desacompanhada do marido:

Caterina Sagredo Barbarigo, a motivo de proveitosas viagens, por mais que não ocorram em companhia de Gregorio, seu marido, circula nobremente, e com gastos não desprezíveis, por quase toda a Itália.<sup>50</sup>

A vida cultural de Caterina era muito ativa e, frequentemente, ela estava em companhia de sua irmã, Marina Sagredo Pisani. Registros documentais atestam que, ao longo da década de

molto divertente: "Fidati, mi disse, signor ambasciatore, che sarò sempre costante e mai fedele". So che ha mantenuto la sua parola. Ho parlato con questa donna solo due volte, e una sola con il procuratore Emo; ma ci si vuole sempre bene quando ci si stima molto.<sup>49</sup>

I rapporti di Caterina Sagredo Barbarigo con gli stranieri avvenivano anche perché lei stessa era una viaggiatrice incallita. Il nome di Caterina compare alla fine di una lista molto curiosa dal titolo "Veneziane famose altrove", che si trova nei manoscritti del nobile e erudito cronista Pietro Gradenigo (1695-1776), ricchi di commenti e rivelazioni sulla vita sociale veneziana del periodo. Nel documento del Settecento, il nome di Caterina è accompagnato da un breve riassunto biografico, nel quale si rivela che lei faceva molti viaggi con ogni lusso e indipendentemente, ovvero senza il marito:

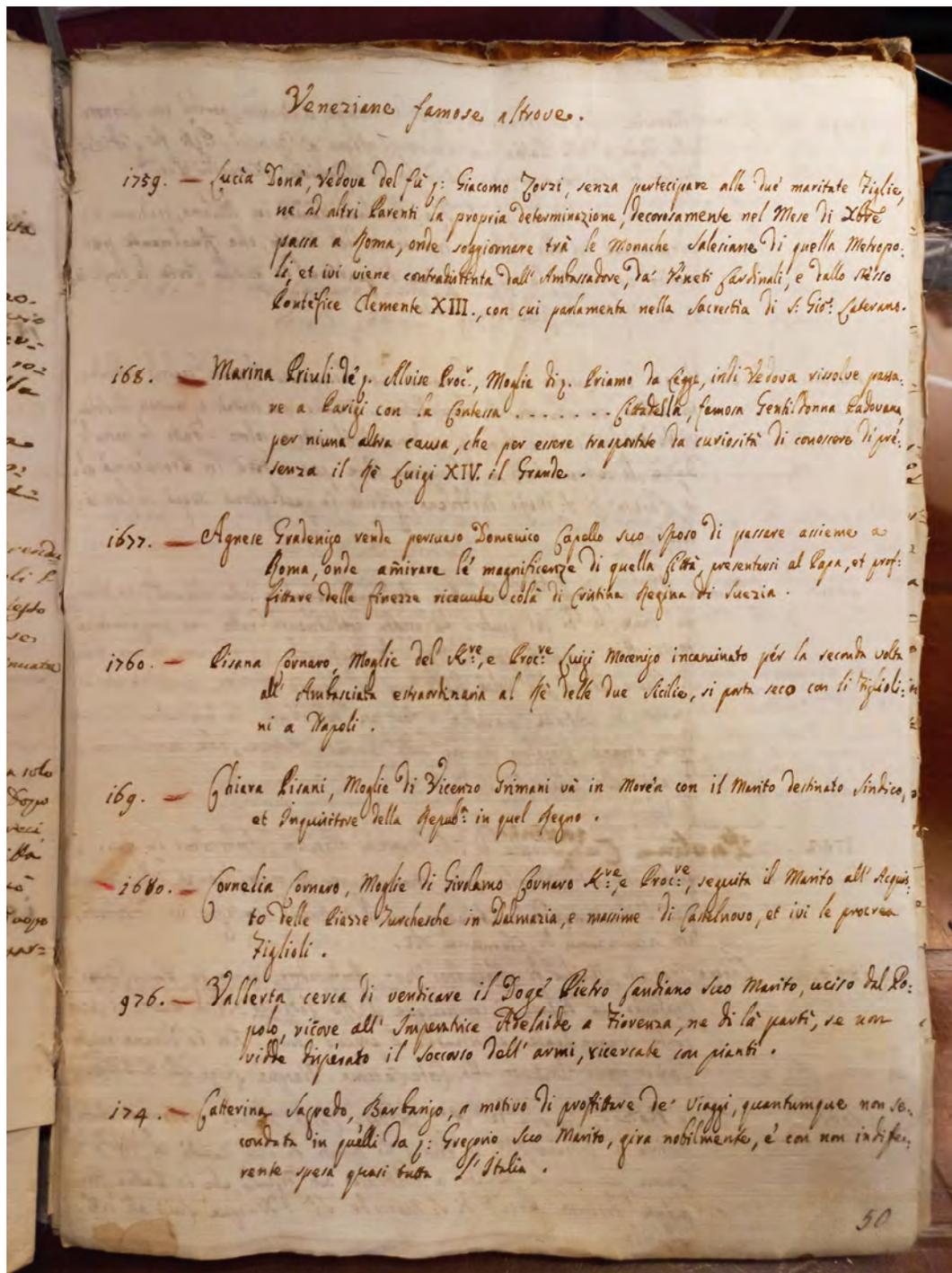
Catterina Sagredo Barbarigo, a motivo di proffittave de' viaggi, quantumque non se, contata in quelli da Gregorio Suo Marito, gira nobilmente, e' con non indifferente spesa quasi tutta l'Italia.<sup>50</sup>

La vita culturale di Caterina era molto attiva e spesso si trovava in compagnia di sua sorella, Marina Sagredo Pisani. Documenti ufficiali testimoniano che, nel corso degli anni '50 del Settecento, condividevano una loggia al Teatro Vendramin,<sup>51</sup> nelle vicinanze

<sup>49</sup> MASSON, Frédéric (Org.). *Mémoires et lettres de François-Joachim de Pierre, Cardinal de Bernis (1715-1758)*. Tomo 1. Paris: E. Plon et Cie, 1878. p.184. [Tradução livre do autor] "Je demandai, en arrivant à Venise, quel était l'homme qui avait le plus de crédit et d'influence, et quelle était la femme qui avait le plus d'amis considérables. On me nomma le procureur Emo et madame Barbarigo, il ne m'en fallut pas davantage, et je dirigeai dès cet instant toutes mes coquetteries vers ces deux personnages; elles me réussirent si bien, que j'ai pu les compter au nombre de mes véritables amis. Quelques jours avant mon départ, j'eus occasion d'entretenir madame Barbarigo; elle me promit son amitié d'une manière fort plaisante: «Soyez sûr, me dit-elle, monsieur l'ambassadeur, que je vous serai toujours constante et jamais fidèle.» Je sais qu'elle m'a tenu

parole. Je n'ai parlé à cette femme que deux fois, et une seule au procureur Emo; mais on s'aime toujours un peu quand on s'estime beaucoup."

<sup>50</sup> A lista "Veneziane famose altrove" encontra-se na página 50 do livro manuscrito de Pietro Gradenigo, repleto de listagens com informações peculiares sobre personagens da Sereníssima República de Veneza. O documento do século 18 é conservado no Museu Correr de Veneza e está sob o nome Gradenigo-Dolfin, 72 (=66). [Tradução livre do autor] La lista "Veneziane famose altrove" si trova nella pagina 50 del libro manoscritto di Pietro Gradenigo, ricco di elenchi con informazioni particolari su personaggi della Serenissima Repubblica di Venezia. Il documento del XVIII secolo è conservato presso il Museo Correr di Venezia e è catalogato come Gradenigo-Dolfin, 72 (=66).



Veneziane famose altrove.

1759. — Lucia Donà, vedova del fu j. Giacomo Torzi, senza partecipare alle due maritate Figlie, ne ad altri parenti la propria determinazione, deconatamente nel Mese di Ottobre passa a Roma, onde soggiornare tra le Monache Saleriane di quella Metropoli, et ivi viene contrabbandata dall' Ambasciatore, da' Pontefici Cardinali, e dallo stesso Pontefice Clemente XIII., con cui parlamenta nella sacrestia di S. Gio: Florian.
168. — Marina Griuli de j. Aloise Broc, Moglie di j. Eviamo da Lega, inta vedova risolve passare a Parigi con la fantasma . . . . . Citadella, femora Genia Donna Labovara, per niuna altra causa, che per essere trasportata da curiosità di concorso di j. senza il Re Luigi XIV. il Grande.
1677. — Agnese Gradonigo vende povero Domenico Capello suo sposo di passare assieme a Roma, onde ammirare le magnificenze di quella Città, presentarsi al Rege, et profittare delle finanze riccaute colà di Cristina Regina di Svezia.
1760. — Lisana Fornaro, Moglie del Re: e Broc: fu j. Mosenjo incasinato per la seconda volta all' Ambasciatore stranierano al Re delle Due Sicilie, si parte seco con li figlioli: in ni a Napoli.
169. — Ghiera Ricani, Moglie di Vicenzo Grimani va in Morea con il Mantto destinato Andico, et Inquisitore della Repub: in quel Regno.
1680. — Cornelia Fornaro, Moglie di Vincenzo Fornaro Re: e Broc: sequita il Mantto all' Aquilato delle Classse Duchesse in Dalmazia, e murime di Salsburgo, et ivi le procrea Figlioli.
176. — Valvesta cerca di vendicare il Doge Pietro Sandiano suo Mantto, ucciso dal Re: jolo, ricorre all' Imperatrice Adelide a Firenze, ne di la parte, se non vidde esaurito il Soccorso dell' armi, ricorre in pianti.
174. — Caterina Sagredo, Barbarigo, a motivo di profittare de' Viaggi, quantunque non condotta in quelli da j. Gregorio suo Mantto, gira nobilmente, e con non indifferente spesa quasi tutta l' Italia.

O nome e o resumo biográfico de Caterina Sagredo Barbarigo encontram-se no final da lista "Veneziane famose altrove" [Mulheres venezianas famosas em outros lugares] de autoria de Pietro Gradenigo, na página 50 de um particular livro manuscrito do século 18 composto por informações a respeito da vida social na Sereníssima República de Veneza. O documento é conservado no Museu Correr sob o nome Gradenigo-Dolfin, 72 (=66).

Il nome e il breve riassunto biografico di Caterina Sagredo Barbarigo si trovano alla fine della lista "Veneziane famose altrove" scritta da Pietro Gradenigo, nella pagina 50 di un particolare manoscritto del XVIII secolo contenente informazioni sulla vita sociale nella Serenissima Repubblica di Venezia. Il documento è conservato presso il Museo Correr con il nome Gradenigo-Dolfin, 72 (=66).

1750, elas compartilhavam um camarote no teatro Vendramin,<sup>51</sup> nas imediações da igreja de San Salvador.<sup>52</sup> Há muitos indícios para inferir que as irmãs gostavam muito de peças de dramaturgia e óperas, visto que patrocinavam apresentações no Teatro San Benedetto (ou San Beneto) e no Teatro San Samuele.<sup>53</sup> Caterina foi muito próxima do literato Gasparo Gozzi (1713-1786), enquanto a irmã mais nova cultivou amizade com o grande dramaturgo Carlo Goldoni (1707-1793), tanto que ele dedicou sua peça de comédia teatral “La dama prudente” (1751) a Marina Sagredo Pisani.<sup>54</sup>

Feita em abril de 1759, a catalogação de livros da biblioteca pessoal é outro indicativo do quão culta foi Caterina Sagredo Barbarigo.<sup>55</sup> A listagem é muito reveladora de seus interesses. Sua vontade de compreender e comunicar-se em outras línguas, seja oralmente ou através da escrita, é presumida pela quantidade considerável de dicionários que possuía: havia edições em italiano, inglês, espanhol, francês, português e latim. A isso somam-se seus livros com as gramáticas das línguas toscana, italiana, grega, latina e francesa. Caterina tinha alguns textos de ficção como *As Viagens de Gulliver*, lançado no começo daquele século 18 por Jonathan Swift, e *Dom Quixote*, em edições tanto na língua espanhola de Cervantes quanto na tradução para italiano. Certamente o maior interesse dela residia na história de sociedades e em “rime” – isto é, poesias –, pois se listaram centenas de livros desses gêneros. Não é de se desprezar o número de publicações de filosofia: algumas de autores como Montesquieu, Rousseau, Francis Bacon e Ludovico Antonio Muratori, heterodoxos para os padrões tradicionais venezianos – por vezes, até censurados pelos *Inquisitori di Stato*. Isso revela como os

della chiesa di San Salvador.<sup>52</sup> Ci sono molte indicazioni che suggeriscono che le sorelle fossero appassionate di drammi e opere teatrali, poiché sponsorizzavano rappresentazioni al Teatro San Benedetto (o San Beneto) e al Teatro San Samuele.<sup>53</sup> Caterina era molto vicina al letterato Gasparo Gozzi (1713-1786), mentre la sorella più giovane coltivava un'amicizia con il grande drammaturgo Carlo Goldoni (1707-1793), tanto che questi dedicò la sua commedia “La dama prudente” (1751) a Marina Sagredo Pisani.<sup>54</sup>

La catalogazione dei libri della biblioteca personale, effettuata nell'aprile 1759, è un altro indicatore della coltura di Caterina Sagredo Barbarigo.<sup>55</sup> La lista è molto rivelatrice dei suoi interessi. La sua volontà di comprendere e comunicare in altre lingue, sia oralmente che per iscritto, è presunta dalla considerevole quantità di dizionari che possedeva: c'erano edizioni in italiano, inglese, spagnolo, francese, portoghese e latino. A questi si aggiungono i suoi libri sulle grammatiche delle lingue toscana, italiana, greca, latina e francese. Caterina possedeva anche alcuni testi di narrativa, come i *Viaggi di Gulliver*, pubblicato all'inizio del XVIII secolo da Jonathan Swift, e *Don Chisciotte*, in edizioni sia nella lingua spagnola di Cervantes che nella traduzione in italiano. Sicuramente, il suo maggiore interesse risiedeva nella storia delle società e nelle “rime”, ovvero poesie, poiché erano elencati centinaia di libri di questi generi. Non va trascurato il numero di pubblicazioni di filosofia: alcune di autori come Montesquieu, Rousseau, Francis Bacon e Ludovico Antonio Muratori, eterodossi rispetto agli standard tradizionali veneziani, talvolta addirittura censurati dagli Inquisitori di Stato. Ciò rivela come i nuovi valori illuministici non fossero

<sup>51</sup> O antigo Teatro Vendramin atualmente chama-se Teatro Carlo Goldoni. L'antico Teatro Vendramin attualmente porta il nome di Teatro Carlo Goldoni.

<sup>52</sup> GABEL, Esther. Op.cit. p.40.

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> Ibidem. p.44.

<sup>55</sup> Documento “Catalogo dei libri di ragione di S.E. Caterina Sagredo Barbarigo”, de abril de 1759, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2750/3 bis.

então novos valores iluministas não eram tratados como mera curiosidade por Caterina.<sup>56</sup> Obter tais publicações era possível somente nas viagens da dama veneziana ao exterior, as quais eram de conhecimento (e de desaprovação) dos inquisidores, mas essa catalogação de sua biblioteca pessoal bem demonstra que o patrulhamento estatal não intimidava Caterina a perseguir sua independência intelectual e a acolher as ideias difundidas no Século das Luzes.<sup>57</sup> A presença das ideias do Iluminismo é corroborada numa outra seção do documento de 1759 intitulada “miscelânea”, na qual se encontram as obras de Voltaire, além de novelas de Boccaccio, e jornais estrangeiros como “The Gentleman Magazine” e “The Spectator”. Nota-se como sua curiosidade era diversa e eclética com a presença de livros de matemática, geometria e até de medicina. Listou-se também uma dúzia de publicações sobre notórias figuras como em *Vita e aventure di Robinson Crusoe*, além de biografias de Plutarco, Cícero, São Pedro de Alcântara, São Francisco de Paula e dois perfis biográficos do futuro santo Gregorio Barbarigo. No entanto, é a primeira folha do “Catalogo dei libri di ragione di S.E. Caterina Sagredo Barbarigo” que merece maior atenção para esta tese: a página inicial contém uma coluna dedicada a livros de agricultura e botânica, e outra coluna para publicações de arquitetura. Há um considerável número de publicações em francês como *La culture des fleurs*, *La Connaissance parfait des arbres*, *L’agriculture maison rustique*, além de um livro de título em italiano *Il Giardiniero Francese*. Logo, jardinagem não era um assunto estranho aos campos de interesse de Caterina. E textos a respeito da tradição do jardim à francesa – calcada no plantio de *parterres*, entre os quais se encontravam desenhos de labirintos – também estavam presentes em suas estantes. Entre seus livros de

considerati una semplice curiosità da parte di Caterina.<sup>56</sup> Ottenere tali pubblicazioni era possibile solo durante i viaggi della dama veneziana all'estero, i quali erano noti (e disapprovati) dagli inquisitori, ma questa catalogazione della sua biblioteca personale dimostra chiaramente che la sorveglianza statale non intimidiva Caterina nel perseguire la sua indipendenza intellettuale e nell'accogliere le idee diffuse nell'Età dell'Illuminismo.<sup>57</sup> La presenza delle idee dell'Illuminismo è confermata anche in un'altra sezione del documento del 1759 intitolata "miscellanea", nella quale si trovano le opere di Voltaire, oltre a novelle di Boccaccio e giornali stranieri come "The Gentleman Magazine" e "The Spectator". Si nota come la sua curiosità fosse varia ed eclettica con la presenza di libri di matematica, geometria e persino di medicina. Si è anche elencata una dozzina di pubblicazioni su figure note come in *Vita e avventure di Robinson Crusoe*, oltre a biografie di Plutarco, Cicerone, San Pietro d'Alcantara, San Francesco di Paola e due profili biografici del futuro santo Gregorio Barbarigo. Tuttavia, la prima pagina del *Catalogo dei libri di ragione di S.E. Caterina Sagredo Barbarigo* merita maggiore attenzione per questa tesi: la pagina iniziale contiene una colonna dedicata a libri di agricoltura e botanica e un'altra colonna per pubblicazioni di architettura. C'è un considerevole numero di pubblicazioni in francese come *La culture des fleurs*, *La Connaissance parfait des arbres*, *L'agriculture maison rustique*, oltre a un libro dal titolo italiano *Il Giardiniero Francese*. Quindi, il giardinaggio non era un argomento estraneo ai campi di interesse di Caterina. E testi sulla tradizione del giardino all'italiana - basata sulla piantagione di *parterres*, tra cui disegni di labirinti - erano anch'essi presenti tra i suoi scaffali. Tra i suoi libri di architettura, troviamo *Les ouvrages*

<sup>56</sup> DEL NEGRO, Piero. Op.cit. p.233.

<sup>57</sup> ZORZI, Marino. La stampa, la circolazione del libro. In: DEL NEGRO, Piero; PRETO, Paolo (Org.). *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*. Vol. VIII, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana

fondata da Giovanni Treccani, 1998. pp. 838,839.

Disponível também em:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/la-stampa-la-circolazione-del-libro\\_%28Storia-di-Venezia%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-stampa-la-circolazione-del-libro_%28Storia-di-Venezia%29/). Acesso em 14 de julho de 2022.

arquitetura, encontramos *Les ouvrages d'architecture ordonnez par Pierre Post* (1715), com dezenas de desenhos de palácios e seus respectivos jardins nos Países Baixos, e *Les oeuvres d'architecture d'Anthoine Le Pautre* (1645-1655), com projetos palacianos franceses. Nessa seção arquitetônica da listagem se incorporaram livros sobre tapeçaria, pintura, escultura e uma *Raccolta d'interni ornamenti di Casa* [Coleção de ornamentos para interiores da casa]. O interesse de Caterina pela arquitetura e decoração é igualmente constatável pelas reformas e pela seleção de obras de arte em seus *casini* e na própria Ca' Barbarigo, o que se afere por meio de dezenas de recibos e livros de contabilidade familiares. Porém, a existência de publicações dedicadas à arquitetura e à jardinagem em sua biblioteca particular demonstra que Caterina não tratava esses projetos como um simples encargo a terceiros, mas nutria uma atenção pessoal voltada a esses âmbitos do conhecimento.<sup>58 59</sup>

Uma confirmação desse interesse por arquitetura está na dedicatória feita por Francesco Memmo a Caterina Sagredo Barbarigo no livro *Vita e macchine di Bartolommeo Ferracino celebre bassanese ingegnere colla storia del ponte di Bassano dal medesimo rifabbricato* [Vida e máquinas de Bartolommeo Ferracino, famoso engenheiro bassanês, com a história da ponte de Bassano reconstruída pelo mesmo], de 1754.<sup>60</sup> Trata-se de um impresso a

*d'architecture ordonnez par Pierre Post* (1715), com decenas de desenhos de palazzi e dei loro giardini nei Paesi Bassi, e *Les oeuvres d'architecture d'Anthoine Le Pautre* (1645-1655), com projetos di palazzi francesi. In questa sezione architettonica dell'elenco sono stati inclusi libri su tessuti, pittura, scultura e una *Raccolta d'interni ornamenti di Casa*. L'interesse di Caterina per l'architettura e l'arredamento è altrettanto evidente dalle riforme e dalla selezione di opere d'arte nei suoi casini e nella stessa Ca' Barbarigo, come attestato da decenas di ricevute e libri contabili familiari. Tuttavia, l'esistenza di pubblicazioni dedicate all'architettura e al giardinaggio nella sua biblioteca personale dimostra che Caterina non trattava questi progetti come un semplice incarico a terzi, ma nutria una personale attenzione per questi ambiti del sapere.<sup>58 59</sup>

Una conferma di questo interesse per l'architettura si trova nella dedica fatta da Francesco Memmo a Caterina Sagredo Barbarigo nel libro *Vita e macchine di Bartolommeo Ferracino celebre bassanese ingegnere colla storia del ponte di Bassano dal medesimo rifabbricato*, del 1754.<sup>60</sup> Si tratta di una pubblicazione sul progetto di Andrea Palladio per il ponte di Bassano, e l'omaggio nelle prime pagine suggerisce che Caterina possa essere stata la finanziatrice della pubblicazione.

<sup>58</sup> Existe uma lista complementar de livros da biblioteca da Ca' Sagredo feita na mesma época, porém sem menção direta a Caterina Sagredo Barbarigo. Nessa listagem, há publicações outras como uma biografia de Tintoretto, um livro de história de poetas gregos, outro de aritmética e mais cerca de trinta volumes. Essa lista encontra-se na Biblioteca do Museo Correr de Venezia, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2649/6. Existe un elenco supplementare di libri della biblioteca di Ca' Sagredo redatto nello stesso periodo, ma senza menzione diretta di Caterina Sagredo Barbarigo. In questa lista, ci sono pubblicazioni come una biografia di Tintoretto, un libro di storia dei poeti greci, uno di aritmetica e circa una trentina di volumi. Questo elenco si trova nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2649/6.

<sup>59</sup> Há registros de um segundo inventário de livros de Caterina Sagredo Barbarigo feito logo após seu

falecimento em 1772, no qual certamente se incorporaram muito impressos antes pertencentes à biblioteca de sua mãe Cecilia, pois a lista totalizava quase 1800 volumes, tendo aumentado a presença de livros com ideias do Iluminismo. Ci sono registri di un secondo inventario dei libri di Caterina Sagredo Barbarigo redatto subito dopo la sua morte nel 1772, nel quale sono sicuramente stati inclusi molti stampati precedentemente appartenuti alla biblioteca di sua madre Cecilia, poiché l'elenco contava quasi 1800 volumi, con un aumento della presenza di libri con idee dell'Illuminismo. DEL NEGRO, Piero. Op.cit. p.233.

<sup>60</sup> MEMMO, Francesco. *Vita e macchine di Bartolommeo Ferracino celebre bassanese ingegnere colla storia del ponte di Bassano dal medesimo rifabbricato illustrata da varie note riguardanti la stessa città*. Venezia: Stamperia Remondini. 1754.

respeito do projeto de Andrea Palladio para a ponte de cidade de Bassano, cuja homenagem nas primeiras páginas insinua que Caterina tenha sido a financiadora da publicação.

É neste momento da tese que cabe apresentar a carta de 31 de maio de 1766, na qual se revela que Caterina Sagredo Barbarigo investiu pessoalmente em obras na propriedade da família em Valsanzibio.<sup>61</sup> É uma missiva praticamente inédita, pelo fato de ter sido ignorada por outros pesquisadores da Villa Barbarigo, e que aqui apresento como registro-chave. O intuito não é outro senão demonstrar que ocorreram transformações na residência e no jardim aos pés das colinas Eugêneas ao longo do *Settecento* e que quem custeou tais obras, em grande parte, foi Caterina. Eis a tradução da frase fundamental da mensagem:

quanto aos palácios e lugares no campo, especialmente daquele em Valsanzibio, no qual a Nobre Dona gastou não pouco do próprio dinheiro para embelezá-lo e mobiliá-lo<sup>62</sup>

A carta foi escrita poucos dias após a morte de Gregorio Barbarigo, marido de Caterina Sagredo Barbarigo. Por isso foi assinada por ela e por seu cunhado Pietro Barbarigo (1711-1801). O documento detalha os investimentos feitos por Caterina nas propriedades do clã Barbarigo e indica a condução processual do espólio do falecido – o irmão Pietro viria a ser o responsável por supervisionar o usufruto da herança pelas beneficiárias. Ao longo do texto, menciona-se predominantemente a residência da família em Veneza, o que faz com que seja particularmente interessante que a exceção – isto é, a outra moradia à qual eles dedicavam atenção – fosse a villa de Valsanzibio. Por

<sup>61</sup> Carta assinada por Caterina Sagredo Barbarigo e Pietro Barbarigo em 31 de maio de 1766, conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2419, existindo uma cópia da época na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2459. Lettera firmata da Caterina Sagredo Barbarigo e

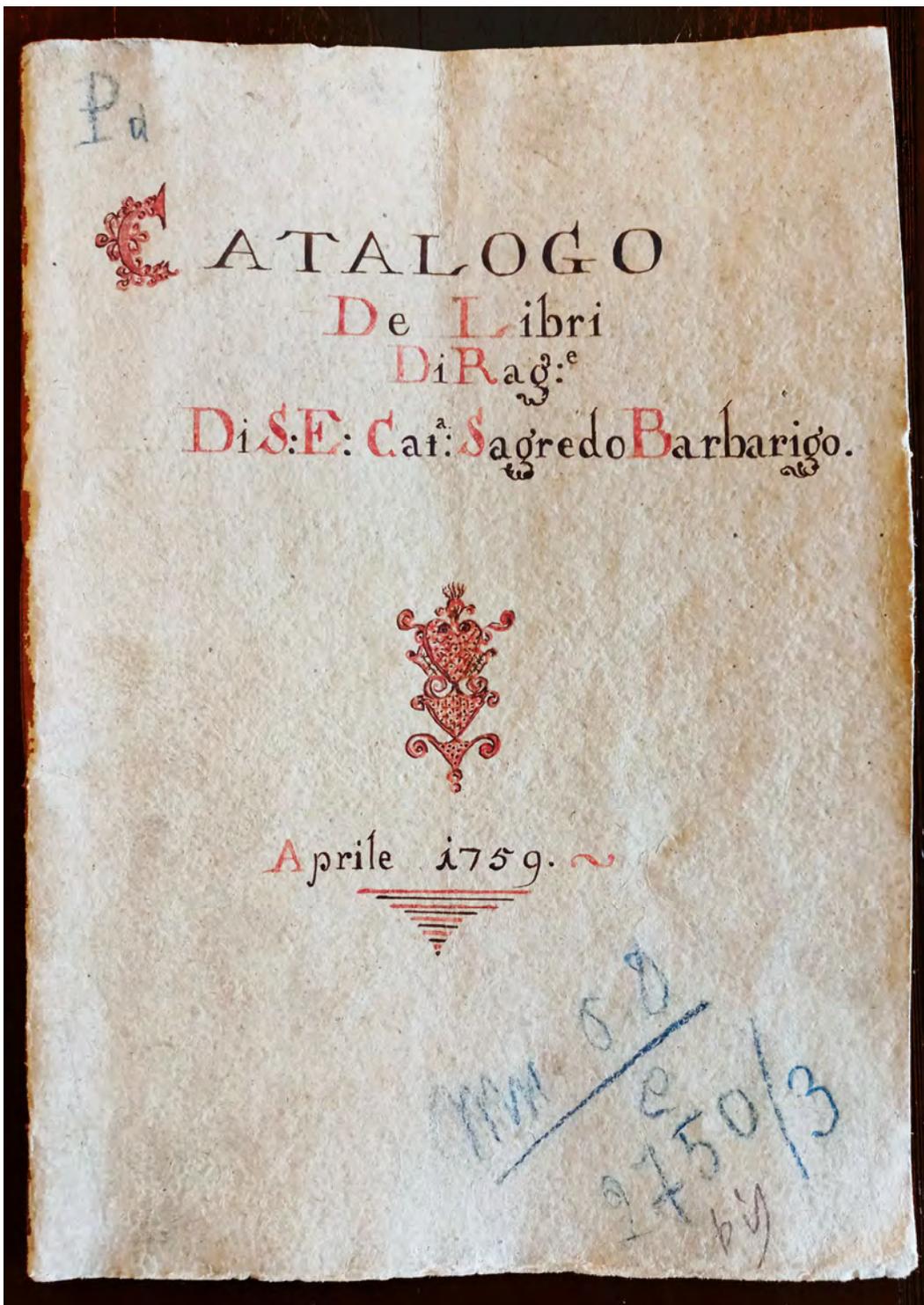
È in questo momento della tesi che si deve presentare la lettera del 31 maggio 1766 in cui si rivela che Caterina Sagredo Barbarigo ha investito personalmente nei lavori sulla proprietà della famiglia a Valsanzibio.<sup>61</sup> Si tratta di una missiva praticamente inedita, in quanto è stata ignorata da altri ricercatori della Villa Barbarigo, e che qui presento come registro chiave. L'intento non è altro che dimostrare che ci sono state trasformazioni nella residenza e nel giardino ai piedi dei Colli Euganei nel corso del Settecento e chi ha finanziato tali lavori, in gran parte, è stata Caterina. Ecco la frase fondamentale del messaggio:

quanto delli Palazzi e luoghi di Campagna, specialmente di quello in Valsanzibio, in cui, essa N.D. [Nobil Donna] vi ha speso non poco del proprio nell'abbellirlo e fornirlo<sup>62</sup>

La lettera è stata scritta pochi giorni dopo la morte di Gregorio Barbarigo, marito di Caterina Sagredo Barbarigo. Pertanto, è stata firmata da lei e da suo cognato Pietro Barbarigo (1711-1801). Il documento dettaglia gli investimenti fatti da Caterina nelle proprietà del clan Barbarigo e indica la gestione successiva dell'eredità del defunto - il fratello Pietro avrebbe supervisionato l'usufrutto dell'eredità per le beneficiarie. Nel corso del testo, si fa principalmente riferimento alla residenza della famiglia a Venezia, rendendo particolarmente interessante che l'eccezione - cioè, l'altra residenza a cui dedicavano attenzione - fosse la villa di Valsanzibio. Per quanto i verbi

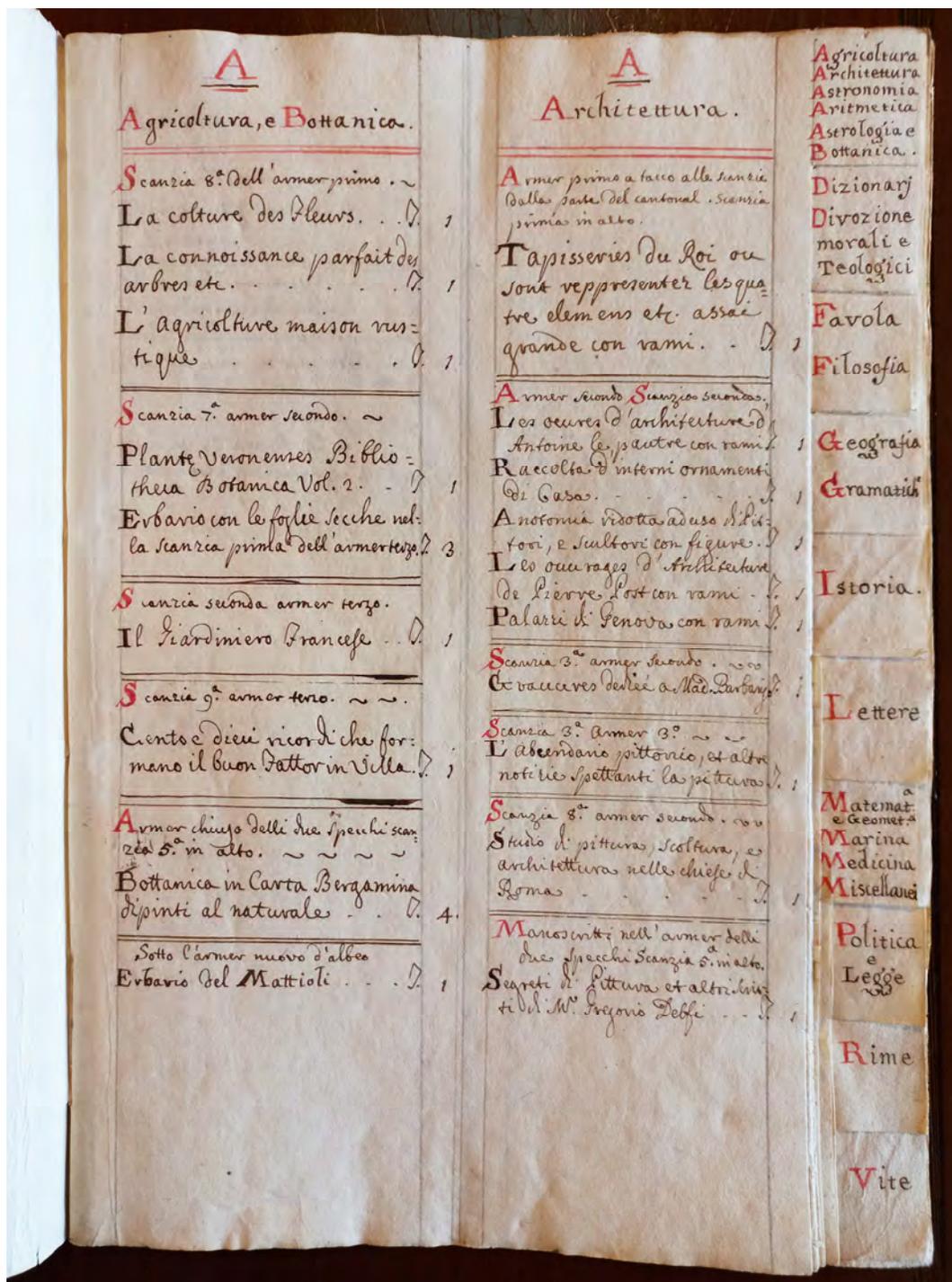
Pietro Barbarigo in data 31 maggio 1766, conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta identificata dal codice mss. Provenienze Diverse C. 2419, con una copia dell'epoca presente nella busta identificata dal codice mss. Provenienze Diverse C. 2459.

<sup>62</sup> Idem. [Tradução livre do autor]



Capa da catalogação da biblioteca pessoal de Caterina Sagredo Barbarigo, feita em abril de 1759 e conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2750/3 bis.

Copertina della catalogazione della biblioteca personale di Caterina Sagredo Barbarigo, redatta nell'aprile del 1759 e conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2750/3 bis.



Listas de livros de agricultura, botânica e arquitetura na primeira página da catalogação da biblioteca pessoal de Caterina Sagredo Barbarigo, feita em abril de 1759 e conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2750/3 bis.

Liste di libri di agricultura, botanica e architettura nella prima pagina della catalogazione della biblioteca personale di Caterina Sagredo Barbarigo, redatta nell'aprile del 1759 e conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2750/3 bis.



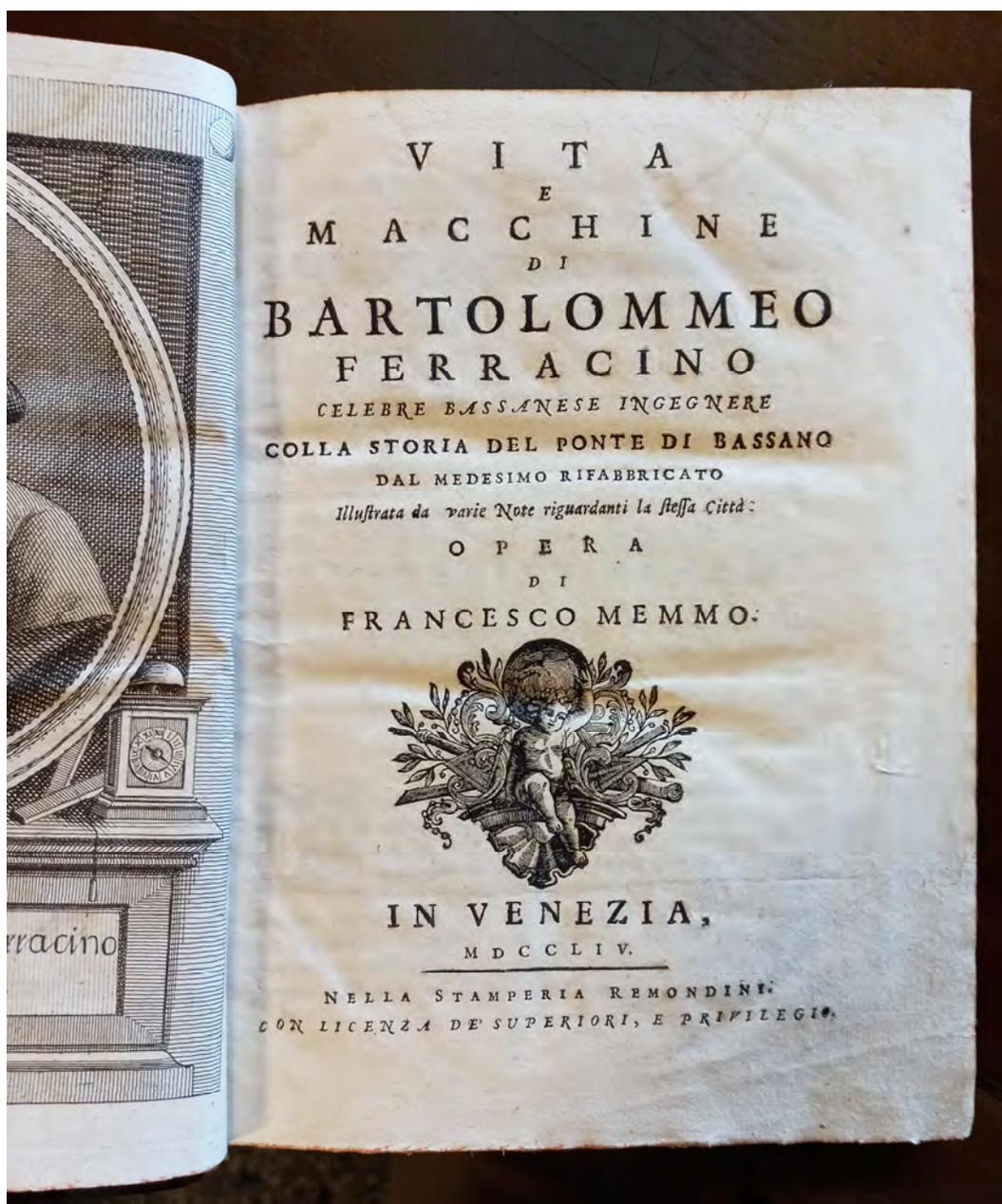
Página da lista de dicionários presentes na catalogação da biblioteca pessoal de Caterina Sagredo Barbarigo, feita em abril de 1759 e conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2750/3 bis.

Página dell'elenco dei dizionari presenti nella catalogazione della biblioteca personale di Caterina Sagredo Barbarigo, redatta nell'aprile del 1759 e conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2750/3 bis.



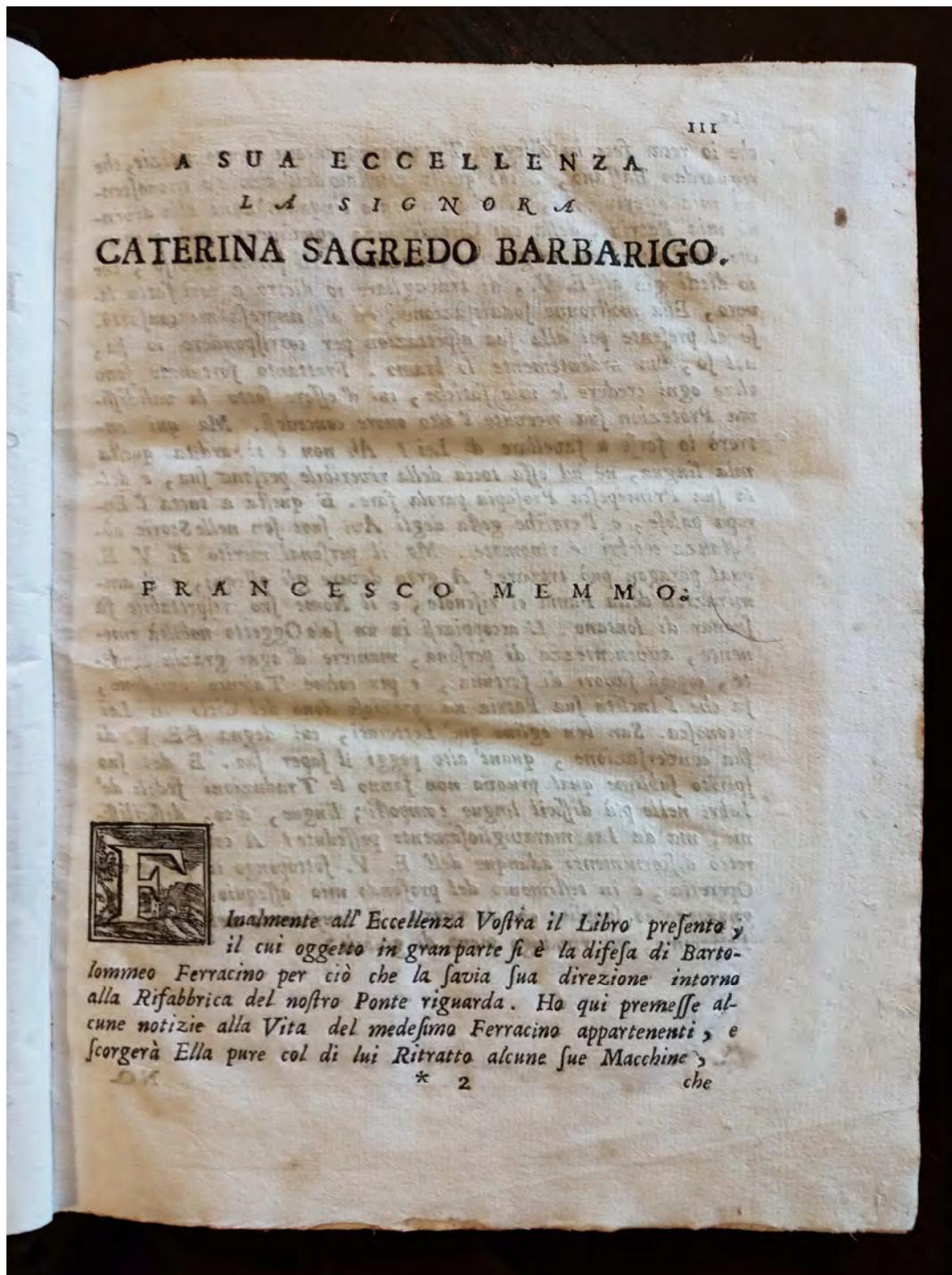
Primeira página da lista de livros de história presentes na catalogação da biblioteca pessoal de Caterina Sagredo Barbarigo, feita em abril de 1759 e conservada na Biblioteca do Museo Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2750/3 bis.

Prima pagina dell'elenco dei libri di storia presenti nella catalogazione della biblioteca personale di Caterina Sagredo Barbarigo, redatta nell'aprile del 1759 e conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2750/3 bis.



Folha de rosto do livro *Vita e macchine di Bartolommeo Ferracino celebre bassanese ingegnere colla storia del ponte di Bassano dal medesimo rifabbricato* [Vida e máquinas de Bartolommeo Ferracino, famoso engenheiro bassanês, com a história da ponte de Bassano reconstruída pelo mesmo], de 1754. A foto é do exemplar raro conservado na Biblioteca do Museu Correr.

Frontespizio del libro *Vita e macchine di Bartolommeo Ferracino celebre bassanese ingegnere colla storia del ponte di Bassano dal medesimo rifabbricato*, del 1754. La foto è di un esemplare raro conservato presso la Biblioteca del Museo Correr.



III  
A SUA ECCELLENZA  
LA SIGNORA  
CATERINA SAGREDO BARBARIGO.

FRANCESCO MEMMO.



Inalente all' Eccellenza Vostra il Libro presenta,  
il cui oggetto in gran parte si è la difesa di Barto-  
lommeo Ferracino per ciò che la savia sua direzione intorno  
alla Rifabbrica del nostro Ponte riguarda. Ha qui premesse al-  
cune notizie alla Vita del medesimo Ferracino appartenenti, e  
scorgerà Ella pure col di lui Ritratto alcune sue Macchine,  
che

\* 2

Dedicatória a Caterina Sagredo Barbarigo na segunda página do livro *Vita e macchine di Bartolommeo Ferracino celebre bassanese ingegnere colla storia del ponte di Bassano dal medesimo rifabbricato*, de 1754. A foto é do exemplar raro conservado na Biblioteca do Museu Correr.

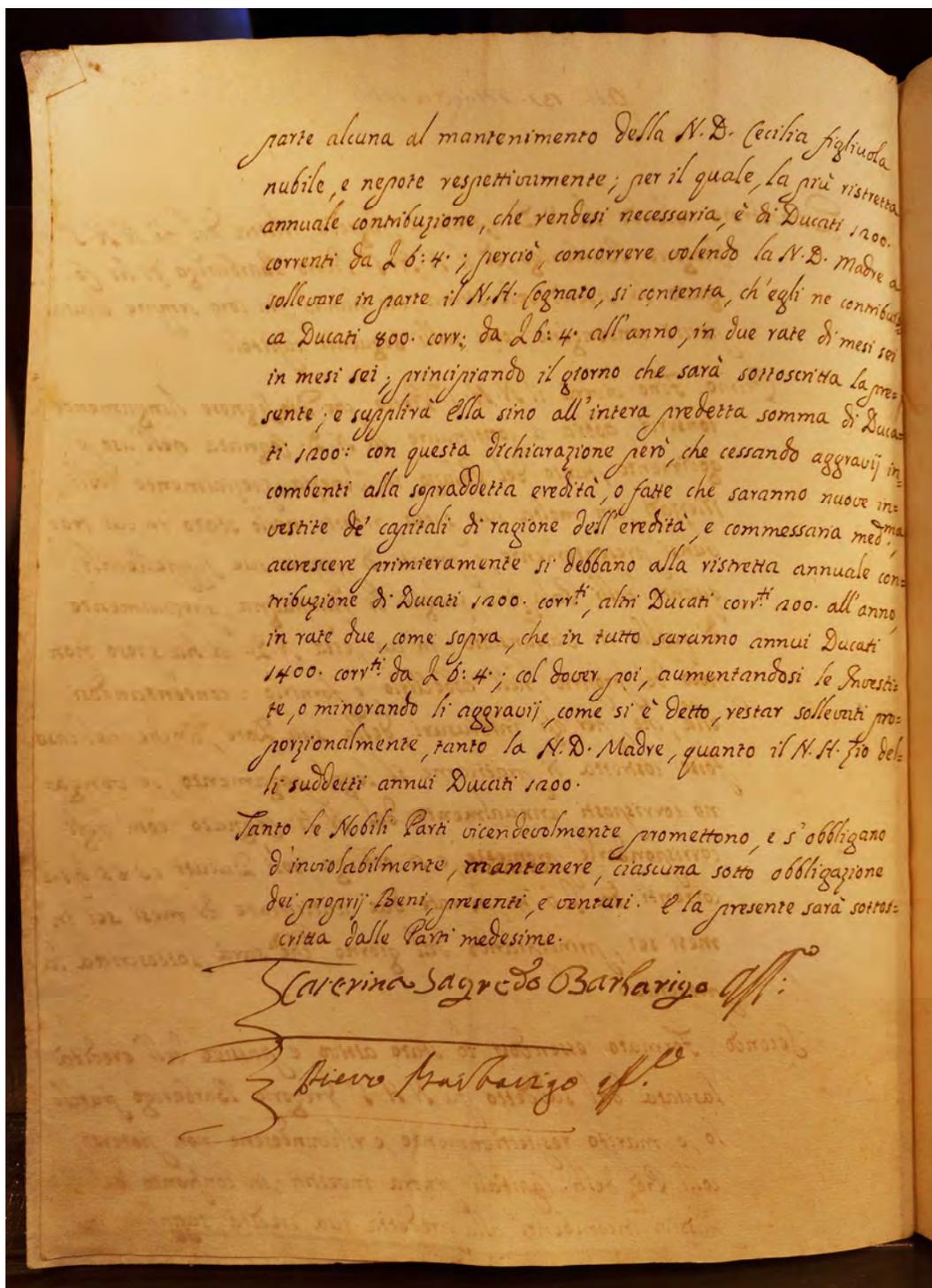
Dedica a Caterina Sagredo Barbarigo nella seconda pagina del libro *Vita e macchine di Bartolommeo Ferracino celebre bassanese ingegnere colla storia del ponte di Bassano dal medesimo rifabbricato*, del 1754. La foto è di un esemplare raro conservato presso la Biblioteca del Museo Correr.

Atti 131. maggio 1766

Dimostrare volendo la N. D. Saranna Sagredo, relictta del fu N. H. S.<sup>o</sup> Gregorio Barbarigo, ed il N. H. S.<sup>o</sup> Pietro Barbarigo di lei cognato la vicendevole stima, che hanno fra loro sempre avuta, perciò convengono, come nelli seguenti capitoli:

Primo. Fino ovverà il N. H. S.<sup>o</sup> Pietro, che Dio signore lungamente conserci, abbia a continuare la N. D. Cognata nell'uso, e godimento, tanto del Palazzo in Venezia, specialmente delli Mezzadi, con molta sua spesa, ridotti nello stato in cui trovansi presentemente, e forniti di proprie sue suppellettili, quanto delli Palazzi e luoghi di Campagna, specialmente di quello in Valsansibio, in cui, essa N. D. si ha speso non poco del proprio, nell'abbellirlo e fornirlo: contentandosi ella, che, per gli interusuri della sua Dote, anche nel caso fosse costretta di praticarne il legal pagamento, le vengano corrisposti annualmente dal N. H. Cognato, com'egli corrisponderle promette, e si obbliga, soli Ducati 1545. 8/12 correnti da L. 6. 4, in rate due anticipare di mesi sei in mesi sei, principiando dal giorno, che sarà sottoscritta la presente.

Secondo. Formato essendosi lo stato attivo, e passivo dell'eredità lasciata dal suddetto fu N. H. S.<sup>o</sup> Gregorio Barbarigo fratello, e marito rispettivamente, e rilevandosene non potersi, colli Pro delli Capitali finora investiti, in confronto dei Pro passivi incombenenti alla predetta sua eredità, supplire in



Carta assinada por Caterina Sagredo Barbarigo e Pietro Barbarigo em 31 de maio de 1766, na qual se lê "quanto delli Palazzi e luoghi di Campagna, specialmente di quello in Valsanzibio, in cui, essa N.D. vi ha speso non poco del próprio nell'abbelirlo e fornirlo", conservada na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, nas pastas sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2419 e. 2459.

Lettera firmata da Caterina Sagredo Barbarigo e Pietro Barbarigo il 31 maggio 1766, nella quale si legge "quanto delli Palazzi e luoghi di Campagna, specialmente di quello in Valsanzibio, in cui, essa N.D. vi ha speso non poco del próprio nell'abbelirlo e fornirlo", conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nelle buste con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2419 e. 2459.

mais que os verbos “embelezar” e “mobilier” possam, num primeiro momento, remeter aos interiores da residência campestre, é muito provável que o jardim fizesse parte dessa iniciativa de embelezamento por Caterina.

Tendo em vista que não existe qualquer registro datado do labirinto de Valsanzibio até o começo do século 18, a primeira hipótese central deste capítulo é que o *dédalo verde* esteja entre os investimentos de “não pouco do próprio dinheiro” para embelezar a Villa Barbarigo.

Afinal, caso viermos a avaliar a biografia de uma mulher cosmopolita, erudita e insubmissa (tanto que até foi perseguida pelo órgão estatal de inquisição) como Caterina Sagredo Barbarigo, é muito mais provável que tenha vindo dela (e não de qualquer membro da família no *Seicento*) o desejo por uma estrutura ambivalente como um labirinto, associado tanto ao amor erótico como ao amor divino, simultaneamente um lugar de liberdades e penitências, de meandros para prazer ou heresias, de encontros lúdicos, de segredos e de subversão de preceitos morais.

Em paralelo à coerência entre os significados contidos em labirintos e a vida de Caterina Sagredo Barbarigo, há indícios e questões a ampliar e fortalecer tal hipótese. Por exemplo, a proximidade entre Caterina e a irmã Marina Sagredo Pisani, seguramente, fez com que a primogênita tenha visitado a villa da família à qual Marina se inseriu: a Villa Pisani, em Stra. No capítulo “De Boccaccio a Bach: uma genealogia dos labirintos de amor”, ficamos sabendo que o labirinto de corredores circulares da propriedade dos Pisani foi inaugurado em 1721.<sup>63</sup> Logo, a hipótese de Caterina Sagredo Barbarigo ser a responsável pela encomenda do labirinto de Valsanzibio faz com que consideremos esse *dédalo* de cercas vivas posterior aos meandros de sebes em Stra. Por conseguinte, uma

“*abbellire*” e “*fornire*” possam, in un primo momento, riferirsi agli interni della residenza campestre, è molto probabile che il giardino facesse parte di questa iniziativa di abbellimento da parte di Caterina.

Considerando che non esiste alcun registro datato del labirinto di Valsanzibio fino all'inizio del XVIII secolo, l'ipotesi principale di questo capitolo è che il *dedalo verde* sia tra gli investimenti di “non poco del proprio denaro” per abbellire la Villa Barbarigo.

Dopotutto, se consideriamo la biografia di una donna cosmopolita, erudita e ribelle (tant'è che è stata persino perseguitata dall'organo statale dell'inquisizione) come Caterina Sagredo Barbarigo, è molto più probabile che il desiderio di una struttura ambivalente come un labirinto sia venuto da lei (e non da nessun membro della famiglia nel *Seicento*), associato sia all'amore erotico che all'amore divino, contemporaneamente un luogo di libertà e penitenze, di meandri per piacere o eresie, di incontri ludici, di segreti e di sovversione dei precetti morali.

La coerenza tra i significati contenuti nei labirinti e la vita di Caterina Sagredo Barbarigo è supportata da indizi e questioni che possono ampliare e rafforzare questa ipotesi. Ad esempio, la vicinanza tra Caterina e sua sorella Marina Sagredo Pisani ha sicuramente portato la primogenita a visitare la villa della famiglia in cui Marina si è inserita: la Villa Pisani a Stra. Nel capitolo “Da Boccaccio a Bach: una genealogia dei labirinti d'amore”, scopriamo che il labirinto di corridoi circolari della proprietà dei Pisani è stato inaugurato nel 1721.<sup>63</sup> Pertanto, l'ipotesi che Caterina Sagredo Barbarigo sia stata responsabile dell'ordine del labirinto di Valsanzibio ci fa considerare questo *dedalo* di siepi successivo ai meandri di siepi a Stra. Di conseguenza, sorge una domanda: il labirinto della Villa Pisani

<sup>63</sup> FONTANA, Loris. *Villa Pisani a Stra*. Fiesso d'Artico: Edizioni La Press, 1983. p.35. KERN, Hermann. *Through the Labyrinth: designs and*

*meanings over 5000 years*. Nova York, Londres, Munique: Prestel, 2000. p.264.

questão se impõe: o labirinto da Villa Pisani teria sido a inspiração para o labirinto da Villa Barbarigo?

Não há documentos para formular uma resposta categórica a essa pergunta. Porém, outros indícios se somam. Porque, seguindo a tradição familiar, Marina Sagredo Pisani foi uma grande mecenas de pintores do Setecentos e isto se constata inclusive na palaciana residência de Stra. Atribui-se a ela a apresentação de Giambattista Tiepolo ao clã Pisani, que fez a encomenda do afresco imenso (12,7 por 7,7 metros) com o autoexplicativo título *Apoteosi della famiglia Pisani* [Apoteose da família Pisani] para o teto do Salão de Baile da villa de Stra em 1761 e 62.<sup>64</sup> O contributo de Marina para a realização dessa pintura de Tiepolo é incontestado, até porque ela própria foi uma das dezenas de figuras retratadas no grandioso campo pictórico: Marina aparece ao lado do filho Almorò Pisani (1746-1766). A Villa Pisani fica na *Riviera del Brenta*, ou seja, estava no caminho fluvial de Veneza tanto para a residência de Valsanzibio quanto para a cidade de Pádua, onde, ademais, Caterina morou nos últimos cinco anos de vida no Palazzo agli Eremitani, pertencente à família Pisani.<sup>65</sup> Logo, pode-se inferir que Caterina Sagredo Barbarigo visitava esporadicamente a irmã em Stra. Nessas ocasiões, ela deve ter conhecido pessoalmente o labirinto da Villa Pisani.

A relação de Marina Sagredo Pisani e o meio veneziano das artes plásticas oferece um outro rastro. No mecenato da nobre dama, Pietro Longhi era um de seus pintores favoritos: Marina encomendou pessoalmente a ele a tela a óleo *L'elefante* (1774), além de ser, possivelmente, a responsável dentro da família Pisani pelos pedidos dos quadros *Concerto di mandolino* (ca.1760) e *Il concertino* (ca.1750-55).<sup>66</sup> Contudo, o vínculo mais forte entre Marina Sagredo

potrebbe essere stata l'ispirazione per il labirinto della Villa Barbarigo?

Non ci sono documenti per formulare una risposta categorica a questa domanda. Tuttavia, altri indizi si sommano. Seguendo la tradizione di famiglia, Marina Sagredo Pisani fu una grande mecenate di pittori del Settecento, come dimostrato anche nella residenza palaziale di Stra. Le viene attribuita la presentazione di Giambattista Tiepolo al clan Pisani, che commissionò l'affresco immenso (12,7 per 7,7 metri) con il titolo autoesplicativo *Apoteosi della famiglia Pisani* per il soffitto della Sala da Ballo della villa di Stra nel 1761 e 62.<sup>64</sup> Il contributo di Marina alla realizzazione di questo dipinto di Tiepolo è innegabile, anche perché lei stessa è stata una delle decine di figure ritratte nel grande campo pittorico: Marina compare accanto al figlio Almorò Pisani (1746-1766). La Villa Pisani si trova sulla Riviera del Brenta, cioè sulla via fluviale da Venezia alla residenza di Valsanzibio e alla città di Padova, dove, inoltre, Caterina visse negli ultimi cinque anni nel Palazzo agli Eremitani appartenente alla famiglia Pisani.<sup>65</sup> Pertanto, si può dedurre che Caterina Sagredo Barbarigo visitasse sporadicamente la sorella a Stra. In queste occasioni, avrebbe probabilmente conosciuto personalmente il labirinto della Villa Pisani.

La relazione di Marina Sagredo Pisani con il mondo artistico veneziano offre un altro indizio. Nel mecenatismo della nobile donna, Pietro Longhi era uno dei suoi pittori preferiti: Marina gli commissionò personalmente il dipinto a olio *L'elefante* (1774), oltre a essere, possibilmente, responsabile all'interno della famiglia Pisani degli ordini dei quadri *Concerto di mandolino* (ca.1760) e *Il concertino* (ca.1750-55).<sup>66</sup> Tuttavia, il legame più forte tra Marina Sagredo

<sup>64</sup> MAZZA, Cristiana. Op.cit. pp.19,95. GABEL, Esther. Op.cit. p.43.

<sup>65</sup> Documento intitolado "Polizza di fattura fatta in un Palazzo alli Eremitani di ragione di S. E. Pisani abitato da S. E. Cattarina Sagredo Barbarigo" e

datado em 22 de maio de 1766, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Venezia, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2191/16.

<sup>66</sup> DEL NEGRO, Piero. Op.cit. p.230.

Pisani e Pietro Longhi ocorre em 1763: a aristocrata confiou ao pintor a direção da Accademia di Disegno e Incisione [Academia de Desenho e Gravura], que tinha sede na própria Ca' Pisani, a residência palaciana da família próxima ao Campo Santo Stefano em Veneza.<sup>67</sup> O principal propósito dessa escola era que Almorò Pisani, filho de Marina, fosse aluno de Longhi.<sup>68</sup> Almorò, contudo, faleceu em 1766, antes mesmo de completar vinte anos de idade. Seu nome foi brevemente mencionado, por exemplo, no livro *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi*, de Alessandro Longhi, impresso em 1762.<sup>69</sup> Tais informações abrem espaço para uma suposição (improvável, mas não impossível) com relação à autoria do quadro *La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio*, a pintura anônima que, pela primeira vez, representou o labirinto em meio ao conjunto paisagístico do jardim da Villa Barbarigo. Talvez o autor dessa tela tenha sido algum aprendiz dessa Accademia di Disegno e Incisione, na década de 1760. Eventualmente foi pintada pelo próprio Almorò Pisani, o que faria com que não fosse fortuita a semelhança da representação da fachada da Villa Barbarigo com o projeto dos anos 1750 de Francesco Maria Preti para a Villa Pisani. Essa atribuição de autoria permanece no campo da suposição, mas as correlações do estilo de pintura de Longhi e da constituição das fachadas das *ville* são convincentes.

É preciso evoluir para a segunda hipótese a vincular a gênese do labirinto de Valsanzibio com uma mulher Barbarigo do *Settecento*. Para tanto, prossigo na análise da cultura familiar nesse século 18.

Pisani e Pietro Longhi avvenne nel 1763: l'aristocratica affidò al pittore la direzione dell'Accademia di Disegno e Incisione, che aveva sede nella stessa Ca' Pisani, la residenza palaziale della famiglia vicino al Campo Santo Stefano a Venezia.<sup>67</sup> Lo scopo principale di questa scuola era che Almorò Pisani, figlio di Marina, fosse allievo di Longhi.<sup>68</sup> Almorò, tuttavia, morì nel 1766, prima di compiere vent'anni. Il suo nome fu brevemente menzionato, ad esempio, nel libro *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi* di Alessandro Longhi, stampato nel 1762.<sup>69</sup> Queste informazioni aprono la strada a una supposizione (improbabile, ma non impossibile) riguardo all'autore del dipinto *La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio*, l'opera anonima che, per la prima volta, rappresentò il labirinto nel contesto paesaggistico del giardino della Villa Barbarigo. Forse l'autore di questo dipinto potrebbe essere stato un apprendista di quest'Accademia di Disegno e Incisione, negli anni '60 del XVIII secolo. Potrebbe essere stato dipinto anche dallo stesso Almorò Pisani, il che farebbe sì che la somiglianza della rappresentazione della facciata della Villa Barbarigo con il progetto degli anni '50 di Francesco Maria Preti per la Villa Pisani non fosse casuale. Questa attribuzione rimane nel campo delle supposizioni, ma le correlazioni dello stile pittorico di Longhi e della struttura delle facciate delle ville sono convincenti.

È necessario avanzare verso la seconda ipotesi che collega la genesi del labirinto di Valsanzibio a una donna Barbarigo del *Settecento*. A tal fine, procedo con l'analisi della cultura familiare in questo XVIII secolo.

<sup>67</sup> Ibidem. p.172. PIETRO Longhi. In: SORCE, Francesco. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 65. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 2005. Disponível em: [longhi\\_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em 9 de setembro de 2023.](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-</a></p></div><div data-bbox=)

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> DEL NEGRO, Piero. Op.cit. p. 172.

O casal Caterina e Gregorio Barbarigo teve quatro filhos. Como os índices de mortalidade infantil em Veneza eram altíssimos naquele período, dois faleceram ainda bebês: Contarina Maria nasceu em 9 de maio de 1740 e morreu em 11 de junho do mesmo ano; Zuan Francesco nasceu em 14 de março de 1743 e morreu em 4 de maio de 1744.<sup>70</sup> Duas filhas tiveram uma longa vida: Cecilia (1741-1793) e Contarina Barbarigo, nascida em 18 de junho de 1744 em Veneza, batizada dois dias depois na Chiesa di Santa Maria del Giglio na mesma cidade, e que faleceu na villa de Valsanzibio em 25 de dezembro de 1804.

Dois quadros de Pietro Longhi são importantes registros dos vínculos familiares em questão. Por volta de 1750, Cecilia Grimani Sagredo encomendou uma tela ao pintor para retratar ela própria, em um vestido cor terracota, na companhia de suas duas filhas: Marina Sagredo Pisani, com um enfeitado traje predominantemente azul, e Caterina Sagredo Barbarigo, com uma indumentária clara. Foram também representados seus três netos: Almorò Pisani, Cecilia e Contarina Barbarigo. Em *Ritratto della famiglia Sagredo*, atualmente pertencente à coleção da Fondazione Querini Stampalia,<sup>71</sup> a avó e as mães estão sentadas, enquanto as crianças ficam de pé. Há uma outra pessoa por trás: o empregado portando uma bandeja com bule e três xícaras, como se estivesse ali para servir café para as distintas senhoras. A fortuna da família é manifestada por meio dos tecidos das roupas, das paredes e da cortina da passagem entre aposentos. Patente no quadro de Longhi é a importância dos vínculos matriarcais entre as mulheres Sagredo.

<sup>70</sup> Árvore genealógica conservada na Biblioteca do Museo Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2195/11.

<sup>71</sup> O quadro *Ritratto della famiglia Sagredo* foi incorporado ao acervo da Fondazione Querini Stampalia, sendo proveniente da coleção da família Donà dalle Rose, a mesma que herdou a Villa Barbarigo. Por isso, não é improvável que o quadro tenha vindo a ornamentar a residência em Valsanzibio quando Contarina Barbarigo estava viva e lá tenha permanecido ao longo do século 18.

La coppia Caterina e Gregorio Barbarigo ebbe quattro figli. Dato l'alto tasso di mortalità infantile a Venezia in quel periodo, due di loro morirono ancora bambini: Contarina Maria nacque l'9 maggio 1740 e morì l'11 giugno dello stesso anno; Zuan Francesco nacque il 14 marzo 1743 e morì il 4 maggio 1744.<sup>70</sup> Due figlie ebbero una vita più lunga: Cecilia (1741-1793) e Contarina Barbarigo, nata l'18 giugno 1744 a Venezia, battezzata due giorni dopo presso la Chiesa di Santa Maria del Giglio nella stessa città, e che morì nella villa di Valsanzibio il 25 dicembre 1804.

Due dipinti di Pietro Longhi sono importanti documenti dei legami familiari in questione. La data approssimativa è 1750 quando Cecilia Grimani Sagredo commissionò un dipinto a Pietro Longhi per ritrarre se stessa in un vestito color terracotta, in compagnia delle sue due figlie: Marina Sagredo Pisani, con un elaborato vestito prevalentemente blu, e Caterina Sagredo Barbarigo, con un abito chiaro. Furono rappresentati anche i suoi tre nipoti: Almorò Pisani, Cecilia e Contarina Barbarigo. Nella "Ritratto della famiglia Sagredo", attualmente parte della collezione della Fondazione Querini Stampalia,<sup>71</sup> la nonna e le madri sono sedute, mentre i bambini stanno in piedi. C'è anche un'altra persona dietro di loro: il servitore che tiene un vassoio con una teiera e tre tazze, come se fosse lì per servire il caffè alle distinte signore. La ricchezza della famiglia è manifestata attraverso i tessuti degli abiti, le pareti e la tenda che separa le stanze. Nel dipinto di Longhi è evidente l'importanza dei legami matriarcali tra le donne Sagredo.

MARIUZ, Adriano; et alii. (Org.). Op.cit. p.174. Il dipinto *Ritratto della famiglia Sagredo* è stato incluso nella collezione della Fondazione Querini Stampalia, proveniente dalla collezione della famiglia Donà dalle Rose, la stessa che ha ereditato la Villa Barbarigo. Pertanto, non è improbabile che il dipinto abbia ornato la residenza a Valsanzibio quando Contarina Barbarigo era viva e che sia rimasto lì per tutto il XVIII secolo. Vedi MARIUZ, Adriano; et al. (Ed.). Op.cit. p.174.

Datado de cerca de 1760, *La lezione di geografia* [A aula de geografia] é o outro quadro do célebre pintor veneziano que retrata as últimas mulheres de sobrenome Barbarigo do ramo de Santa Maria Zobenigo. Cecilia e Contarina são retratadas ao redor de uma mesa sobre a qual se encontram um globo terrestre, livros com mapas, régua e outros instrumentos cartográficos. Uma irmã Barbarigo é retratada em pé, segurando um compasso sobre uma esfera com a representação dos continentes, trajando um lindo vestido de cor cereja e com flores sobre os longos cabelos lisos e claros. Seu rosto particularmente belo está voltado para o espectador, assim demonstrando uma postura mais altiva. Sentada em uma cadeira, a outra filha de Caterina Sagredo Barbarigo é igualmente bela, com traços delicados, cabelo loiro, tez mais clara, vestido refinado e cintilante, e um olhar bastante ingênuo. Não há certeza na indicação de quem é quem: caso se tome a idade como critério principal, Cecilia, a irmã mais velha, seria a jovem em pé e Contarina, mais nova, seria a adolescente sentada; porém, muitos documentos atestam que Cecilia Barbarigo permaneceu sob a tutela do tio Pietro Barbarigo,<sup>72</sup> mesmo em idade adulta, devido a limitações físicas ou cognitivas oriundas de algum problema de saúde na adolescência;<sup>73</sup> logo, se tal fato for utilizado para deduzir as identidades das retratadas, depreende-se que a moça altiva é Contarina Barbarigo e a púbere ingênua na cadeira é Cecilia. Um professor anônimo de trajas escuras e peruca branca acompanha as meninas adolescentes: nesse personagem masculino reside uma sátira de Pietro Longhi, pois, com uma lupa, ele mira o

Data intorno al 1760, *La lezione di geografia* è l'altro dipinto del celebre pittore veneziano che ritrae le ultime donne di cognome Barbarigo del ramo di Santa Maria Zobenigo. Cecilia e Contarina sono ritratte intorno a un tavolo su cui si trovano un globo terrestre, libri con mappe, righe e altri strumenti cartografici. Una sorella Barbarigo è ritratta in piedi, reggendo un compasso su una sfera con la rappresentazione dei continenti, indossando un bellissimo vestito color ciliegia e con fiori sui lunghi capelli lisci e chiari. Il suo viso particolarmente bello è rivolto verso lo spettatore, mostrando così una postura più maestosa. Seduta su una sedia, l'altra figlia di Caterina Sagredo Barbarigo è altrettanto bella, con lineamenti delicati, capelli biondi, carnagione più chiara, vestito raffinato e scintillante, e uno sguardo piuttosto ingenuo. Non c'è certezza nell'indicazione di chi sia chi: se si prende l'età come criterio principale, Cecilia, la sorella maggiore, sarebbe la giovane in piedi e Contarina, più giovane, sarebbe l'adolescente seduta; tuttavia, molti documenti attestano che Cecilia Barbarigo è rimasta sotto la tutela dello zio Pietro Barbarigo,<sup>72</sup> anche in età adulta, a causa di limitazioni fisiche o cognitive derivanti da qualche problema di salute nell'adolescenza.<sup>73</sup> Pertanto, se questo fatto viene utilizzato per dedurre le identità delle ritratte, si deduce che la giovane maestosa è Contarina Barbarigo e la fanciulla ingenua sulla sedia è Cecilia. Un insegnante anonimo con abiti scuri e parrucca bianca accompagna le ragazze adolescenti: in questo personaggio maschile risiede una satira di Pietro Longhi, poiché, con una lente d'ingrandimento, osserva il *décolleté*

<sup>72</sup> PIETRO Barbarigo. In: TORCELLAN, Gian Franco. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 6. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 1964. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/barbarigo-pietro-detto-lo-zoppo\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/barbarigo-pietro-detto-lo-zoppo_(Dizionario-Biografico)). Acesso em 28 de agosto de 2023.

<sup>73</sup> Existem vários registros do século 18 a informar que Pietro (ou Piero) Barbarigo era legalmente o tutor de Cecilia Barbarigo. Tais documentos estão

conservados na Biblioteca do Museo Correr de Veneza, em pastas sob os códigos mss. Provenienze Diverse C. 2754/2, 2754/9, 2756. Ci sono diversi documenti del XVIII secolo che indicano che Pietro (o Piero) Barbarigo era legalmente il tutore di Cecilia Barbarigo. Tali documenti sono conservati presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nelle buste con i codici mss. Provenienze Diverse C. 2754/2, 2754/9, 2756.

decote da inocente Cecilia. Também sentada, costurando e vigiando, aparece uma empregada da família, cuja feição é mais feia e sua indumentária mais escura, simplória e grosseira. Sabemos que aquela aula se passa em uma sala da Ca' Barbarigo porque na parede está pendurado o quadro de Gregorio Barbarigo, o antepassado que fora bispo de Pádua e, naquele momento, estava em processo de beatificação.<sup>74</sup> Portanto, aquele que veio a se tornar São Gregorio Barbarigo era visto pelas últimas Barbarigo como uma figura exemplar. A tela de Longhi, assim, sugere uma mensagem subliminar de Caterina a respeito da formação das filhas: coexistiam a antiga tradição familiar e os novos valores iluministas no treinamento das meninas Barbarigo, a fim de que elas pudessem cumprir um papel independente e insubmisso na configuração política, econômica e social que se delineava no porvir.<sup>75</sup> Documentos demonstram que Caterina Sagredo Barbarigo evitou que suas filhas fossem educadas em um convento veneziano: ela própria foi professora nos primeiros anos da vida de Contarina e Cecilia, “tendo ela [a mãe] decidido que [as filhas] seriam instruídas em desenho, na pintura, na música e nas línguas”;<sup>76</sup> em seguida confiou a educação domiciliar das meninas, por quatorze anos, a uma instrutora francesa de nome Carolina Croiset em um apartamento particular próximo a Ca' Barbarigo.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Gregorio Barbarigo foi beatificado pelo papa Clemente XIII em 16 de julho de 1761. Gregorio Barbarigo fu beatificato da papa Clemente XIII il 16 luglio 1761.

<sup>75</sup> DEL NEGRO, Piero. Op.cit. p.233.

<sup>76</sup> “Segretamente nel punto dell'educazione delle figliuole avendo ella fissato di renderle instrutte nel disegno, nella pittura, nella musica e nelle lingue” foi o depoimento de Franciscus Contarini na página 7 do documento intitulado “Summario del processo degl'esami per la N.D. Contarina Barbarigo in causa di nullità di matrimonio contro il Fisco in luogo de s. Marin Zorzi di lei asserto marito”, isto é, o processo de anulação do casamento pedido por Contarina Barbarigo contra seu esposo Marin Zorzi em 1773, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze

dell'innocente Cecilia. Anche seduta, cucendo e sorvegliando, compare una domestica della famiglia, il cui aspetto è più brutto e il suo abbigliamento più scuro, semplice e grossolano. Sappiamo che quella lezione si svolge in una sala della Ca' Barbarigo perché sulla parete è appeso il ritratto di Gregorio Barbarigo, l'antenato che era stato vescovo di Padova e, in quel momento, era in processo di beatificazione.<sup>74</sup> Pertanto, colui che sarebbe diventato San Gregorio Barbarigo era visto dalle ultime Barbarigo come una figura esemplare. Il dipinto di Longhi, dunque, suggerisce un messaggio subliminale da parte di Caterina riguardo all'istruzione delle figlie: la vecchia tradizione familiare e i nuovi valori illuministi coesistevano nell'addestramento delle ragazze Barbarigo, in modo che potessero svolgere un ruolo indipendente e insubordinato nella configurazione politica, economica e sociale che si delineava nel future.<sup>75</sup> I documenti dimostrano che Caterina Sagredo Barbarigo evitò che le sue figlie fossero educate in un convento veneziano: “Segretamente nel punto dell'educazione delle figliuole avendo ella fissato di renderle instrutte nel disegno, nella pittura, nella musica e nelle lingue”;<sup>76</sup> successivamente affidò l'educazione domiciliare delle ragazze, per quattordici anni, a un'insegnante francese di nome Carolina Croiset in un appartamento privato vicino a Ca' Barbarigo.<sup>77</sup>

Diverse C. 2307/4. Deposizione di Franciscus Contarini alla pagina 7 del documento intitolato “Summario del processo degl'esami per la N.D. Contarina Barbarigo in causa di nullità di matrimonio contro il Fisco in luogo de s. Marin Zorzi di lei asserto marito”, ovvero il processo di annullamento del matrimonio richiesto da Contarina Barbarigo contro suo marito Marin Zorzi nel 1773, conservato nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2307/4.

<sup>77</sup> Depoimentos de Franciscus Contarini na página 3 e da própria Carolina Croiset na página 4 do mesmo documento da nota anterior. Deposizioni di Franciscus Contarini alla pagina 3 e della stessa Carolina Croiset alla pagina 4 dello stesso documento della nota precedente.



**Pietro Longhi**  
*Ritratto della famiglia Sagredo*  
ca. 1750  
Fondazione Querini Stampalia, Venezia



**Pietro Longhi**  
*La lezione di geografia*  
ca. 1760  
Musei Civici, Pádua

10598

PER LE FELICISSIME NOZZE  
DELL' ECCELLENZE LORO  
I L N U.  
M A R I N O Z O R Z I  
E L A N D.  
CONTARINA BARBARIGO.



I N V E N E Z I A ;  
M D C C L X V .

NELLA STAMPERIA FENZO:  
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Um dos quatro opúsculos de noivado de Contarina Barbarigo e Marin Zorzi impressos em 1765 e atualmente conservados na Biblioteca Marciana, em Veneza.

Uno dei quattro opuscole di nozze di Contarina Barbarigo e Marin Zorzi stampati nel 1765 e attualmente conservati presso la Biblioteca Marciana, a Venezia.

( III. )  
A SUA ECCELLENZA  
LA SIGNORA  
CATERINA SAGREDO BARBARIGO  
MADRE DELLA SPOSA.

POEMETTO

DELL' ABATE ANGELO MAZZA.



Quando il rotar del globo ampio terracqueo  
Dilcioglie della notte il cono ombrifero,  
E della luce liquida e corporea  
Sul punto oriental prorompe il circolo,  
Che diramando i raggi suoi settemplici  
Per il convesso permeabil aere  
Coi gorghi colorati inonda e penetra,  
Che variamente ripercossi il vario  
Tessuto di natura aspetto tingono,  
Alla fenestra del mio tetto ignobile,  
Ma che non porta a regal tetto invidia  
Perocchè sacro a libertade, a Pallade,  
Io m'affacciai; e colla man tentandomi  
La fronte pensierosa, onde promuovere  
Suol l'irritate fibre aura poetica,  
Volea i carmi discior, che di spontanea  
Gioja sull'ale, il GIORGIO nodo unanime,  
A cui l'opra de' Dei, la Donna d'Adria  
Plaude e festeggia, a coronar movessero.

A 2

Ma

Primeiro poema do opúsculo de noivado de Contarina Barbarigo e Marin Zorzi impresso na Stamperia Fenzo em 1765. O poeta dedicou-o à Caterina Sagredo Barbarigo, mãe da noiva. Atualmente, a brochura é conservada na Biblioteca Marciana, em Veneza.

Primo poema dell'opuscolo di nozze di Contarina Barbarigo e Marin Zorzi stampato presso la Stamperia Fenzo nel 1765. Il poeta ha dedicato l'opera a Caterina Sagredo Barbarigo, madre della sposa. Attualmente, la brochure è conservata presso la Biblioteca Marciana, a Venezia.

Com apenas 20 anos, Contarina Barbarigo casou-se com Marin Zorzi (1743-17??). No contrato de noivado, assinado em 30 de abril de 1765, foi acordado um dote de 40 mil ducados.<sup>78</sup> Havia a tradição no *Settecento* veneziano da confecção dos *opuscole di nozze*, que eram brochuras oferecidas como lembranças da festa de casamento, nas quais encontravam-se poemas escritos para a ocasião, cujo conteúdo enaltecia as virtudes dos noivos e de parentes importantes.<sup>79</sup> Mesmo no que tange a esse tipo de brinde impresso, o matrimônio de Contarina e Marin foi atipicamente memorável: a Biblioteca Marciana não guarda apenas um opúsculo de noivado, mas quatro folhetos compostos por diferentes poesias, sonetos e canções com odes de amor feitas para a celebração dos Barbarigo e dos Zorzi.<sup>80</sup> No folheto *Per le felicissime nozze dell'eccellenze loro il N. U. Marino Zorzi e la N. D. Contarina Barbarigo*, há um poema de 16 páginas escrito pelo abade Angelo Mazza e dedicado à matriarca Caterina Sagredo Barbarigo: o frequente uso dos termos “esplendor”, “beleza”, “amor” nos versos demonstram como se trata de um autêntico caso da manifestação literária do século 18, conhecida como arcadismo. Ao descrever a mãe Caterina, destaca-se a dupla de versos, em uma tradução livre para a língua portuguesa, “Intelecto são, que na onda pura / Da verdade mergulha dedáleas penas”.<sup>81</sup> Por sua vez, o opúsculo *Poesie per le gloriose nozze dell'eccellenze loro il signor Marino Zorzi e la signora Contarina Barbarigo* começa com um poema de Gasparo Gozzi dedicado aos pais de Contarina – tanto

A soli 20 anni, Contarina Barbarigo sposò Marin Zorzi (1743-17??). Nel contratto di fidanzamento, firmato il 30 aprile 1765, fu concordata una dote di 40.000 ducati.<sup>78</sup> Nel Settecento veneziano, c'era la tradizione di creare *opuscole di nozze*, che erano opuscoli offerti come ricordo della festa di matrimonio, contenenti poesie scritte per l'occasione, il cui contenuto esaltava le virtù degli sposi e dei parenti importanti.<sup>79</sup> Anche per quanto riguarda questo tipo di omaggio stampato, il matrimonio di Contarina e Marin fu atipicamente memorabile: la Biblioteca Marciana non conserva solo un opuscolo di fidanzamento, ma quattro opuscoli composti da diverse poesie, sonetti e canzoni con ode d'amore create per la celebrazione dei Barbarigo e degli Zorzi.<sup>80</sup> Nell'opuscolo *Per le felicissime nozze dell'eccellenze loro il N. U. Marino Zorzi e la N. D. Contarina Barbarigo*, si trova un poema di 16 pagine scritto dal reverendo Angelo Mazza e dedicato alla matriarca Caterina Sagredo Barbarigo. L'uso frequente dei termini “splendore”, “bellezza” e “amore” nei versi dimostra essere un autentico esempio della manifestazione letteraria del XVIII secolo conosciuta come arcadismo. Nel descrivere la madre Caterina, si evidenzia la coppia di versi: “Sano intelletto, che nell'onda pura / Del Vero immerge la dedalee penne”.<sup>81</sup> A sua volta, il libretto *Poesie per le gloriose nozze dell'eccellenze loro il signor Marino Zorzi e la signora Contarina Barbarigo* inizia con una poesia di Gasparo Gozzi dedicata ai genitori di Contarina – sia Caterina che Gregorio Barbarigo –, ma si distingue principalmente per essere la

<sup>78</sup> Contrato de núpcias entre Contarina Barbarigo e Marin Zorzi assinado em 30 de abril de 1765, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 1276/21. Contrato di nozze tra Contarina Barbarigo e Marin Zorzi firmato il 30 aprile 1765, conservato nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 1276/21.

<sup>79</sup> GABEL, Esther. Op.Cit. p.40.

<sup>80</sup> PER LE FELICISSIME NOZZE dell'eccellenze loro il N. U. Marino Zorzi e la N. D. Contarina Barbarigo. Veneza: Stamperia Fenzo, 1765. PER LE NOZZE di S.

S. E. E. Marin Zorzi e Contarina Barbarigo Il Tempio dell'Immortalità. Veneza: Simone Occhi, 1765.

POESIE PER LE GLORIOSE NOZZE dell'eccellenze loro il signor Marino Zorzi e la signora Contarina Barbarigo. Veneza: Stamperia Albrizzi, 1765.

DURANTI, Durante. *La grotta di Pietro d'Abano canti due di Durante Durante per le nozze del N.H. Marin Zorzi e della N.D. Contarina Barbarigo indirizzati agli eccellentissimi sposi*. Veneza: Stamperia Fenzo, 1765.

<sup>81</sup> MAZZA, Angelo. Poemetto. In: PER LE FELICISSIME NOZZE dell'eccellenze loro il N. U. Marino Zorzi e la N. D. Contarina Barbarigo. Veneza: Stamperia Fenzo, 1765. p.7.

Caterina quanto Gregorio Barbarigo –, mas notabiliza-se principalmente por ser a publicação original de um texto do mais célebre dramaturgo veneziano daquele século, Carlo Goldoni (1707-1793). *La Piccola Venezia* [A Pequena Veneza] foi composta em estrofes de oito versos (ou seja, *oitavas*) e, como de hábito na obra do grande autor, escrita em veneziano.<sup>82</sup> Trata-se de uma narrativa irônica e bem-humorada sobre a influência da cultura francesa na elite da Sereníssima, dissertada como uma invasão de hábitos, padrões educacionais e termos francófonos, o que tem um caráter de prenúncio (ou mesmo, premonição) da ação militar que Napoleão veio a consubstanciar décadas após esse escrito de Goldoni. Em meio à novela, há somente uma breve passagem que faz menção direta às famílias de Contarina e Marin, numa referência cujo tom é de fofoca entre vizinhos venezianos:

De qual Zorzi falas? Daquela, vos digo,  
Que se fala na Procuradoria.  
E qual é a Casa Barbarigo?  
Ele pensa e ele diz: de Santa Maria...  
Não me lembro bem.... Sim, Zobenigo;  
E a patrícia, me parece, que ela seja  
Filha do grande Procurador, e creio,  
Que seja uma Querini, e uma Sagredo.<sup>83</sup>

Goldoni já era famoso e celebrado nos teatros de Veneza em 1765: ter 16 páginas com inéditos versos dele era uma demonstração de grande prestígio das famílias no meio cultural. O matrimônio de Contarina Barbarigo e Marin Zorzi, porém, foi breve. Até teve momentos publicamente notórios, como uma recepção que o casal organizou em 1772 à princesa Maria Antônia da Baviera (1724-1780), viúva do Eleitor da Saxônia, Frederico Cristiano (1722-1763), quando ela esteve de passagem pela cidade de Verona, que tinha Zorzi

<sup>82</sup> GOLDONI, Carlo. *La Piccola Venezia*. In: POESIE PER LE GLORIOSE NOZZE dell'eccellenze loro il signor Marino Zorzi e la signora Contarina Barbarigo. Veneza: Stamperia Albrizzi, 1765. pp.60-75. GOLDONI, Carlo. *La Piccola Venezia*. In: *Opere complete*. Vol. 35. Veneza: Municipio di Venezia nel II Centenario della Nascita, 1943. pp.460-477.

publicação original de um texto del più celebre dramaturgo veneziano di quel secolo, Carlo Goldoni (1707-1793). *La Piccola Venezia* è composta da strofe di otto versi (cioè ottave) e, come consueto nell'opera del grande autore, è scritta in veneziano.<sup>82</sup> Si tratta di una narrazione ironica e divertente sull'influenza della cultura francese nell'élite della Serenissima, dissertata come un'invasione di abitudini, modelli educativi e termini francofoni, che ha un carattere di presagio (o addirittura, premonizione) dell'azione militare che Napoleone avrebbe consolidato decenni dopo questa scrittura di Goldoni. Nel mezzo della novella, vi è solo un breve passaggio che menziona direttamente le famiglie di Contarina e Marin, con un tono che ricorda le chiacchiere tra i vicini veneziani:

De quai Zorzi parleu? De quei, ve digo,  
Che se ghe dise de Procuratia.  
E quala xe la Casa Barbarigo?  
El pensa, e el dise: de Santa Maria...  
No me ricordo ben.... Sì, Zobenigo;  
E le Patrone, me par, che le sia  
Fie de do gran Procuratori, e credo,  
Che le sia una Querini, e una Sagredo<sup>83</sup>

Goldoni era già famoso e celebrato nei teatri di Venezia nel 1765: avere 16 pagine con versi inediti da parte sua era una dimostrazione di grande prestígio per le famiglie nel contesto culturale. Tuttavia, il matrimonio di Contarina Barbarigo e Marin Zorzi fu breve. Nonostante avesse momenti pubblicamente notevoli, come la ricezione organizzata dalla coppia nel 1772 per la principessa Maria Antonia della Baviera (1724-1780), vedova dell'Elettore di Sassonia, Federico Cristiano (1722-1763), durante il suo passaggio per la

<sup>83</sup> GOLDONI, Carlo. *La Piccola Venezia*. In: POESIE PER LE GLORIOSE NOZZE dell'eccellenze loro il signor Marino Zorzi e la signora Contarina Barbarigo. Veneza: Stamperia Albrizzi, 1765. p.69. [Tradução livre do autor]

como *podestá* – uma espécie de prefeito.<sup>84</sup> Contudo, em 1773, o casamento foi anulado. O documento manuscrito com o processo jurídico de invalidação da união matrimonial revela com vivos detalhes que o contrato nupcial havia sido acordado à revelia de Contarina e esta foi extremamente infeliz no papel de esposa.<sup>85</sup>

Com uma minuciosidade ímpar caso se compare com outros registros do *Settecento* guardados na Biblioteca do Museo Correr, o sumário processual indica, já nas primeiras páginas, muitos traços da personalidade de Contarina Barbarigo por meio de descrições feitas por diferentes pessoas de seu círculo mais próximo. Sua professora particular, Carolina Croiset, definiu o temperamento de sua aluna como “sempre muito doce e amável, mas igualmente medrosa e tímida”<sup>86</sup>, adicionando que ela se deixava impressionar facilmente. O clérigo Franciscus Cantoni, que foi incumbido da “direção espiritual”<sup>87</sup> na formação de Cecilia e Contarina, classificou a irmã mais nova como uma moça de “temperamento medroso, delicado, prudente e suscetível à mais leve impressão”<sup>88</sup>, acrescentando que testemunhou a “sua obediência e resignação aos desejos de seus genitores, sobretudo de sua mãe.”<sup>89</sup> A partir de então se desenrolam diferentes depoimentos sobre como Contarina tinha uma relação de “dependência às vontades da *Nobil Donna* Genetriz”<sup>90</sup>, de acordo com as palavras do amigo da família Barbarigo, Franciscus Contarini, que era fiscal no *Magistrato delle Beccarie*. A amiga Ludovica Villette confirmou que Contarina era obediente à mãe Caterina Sagredo Barbarigo com uma “cega resignação”.<sup>91</sup> Cecilia Gosser,

città di Verona, dove Zorzi ricopriva la carica di podestà.<sup>84</sup> Tuttavia, nel 1773, il matrimonio fu annullato. Il documento manoscritto con il processo giuridico di invalidazione dell'unione matrimoniale rivela in dettaglio vivido che il contratto nuziale era stato stipulato senza il consenso di Contarina e che questa era stata estremamente infelice nel ruolo di moglie.<sup>85</sup>

Con una minuziosità eccezionale, se comparata con altri registri del *Settecento* conservati nella Biblioteca del Museo Correr, il sommario processuale indica, già nelle prime pagine, molti tratti della personalità di Contarina Barbarigo attraverso le descrizioni fatte da diverse persone del suo círculo più stretto. La sua insegnante privata, Carolina Croiset, ha definito il temperamento della sua allieva come “sempre assai dolce ed amabile, ma altrettanto pavoroso e timido”,<sup>86</sup> aggiungendo che si lasciava impressionare facilmente. Il chierico Franciscus Cantoni, incaricato della “direzione spirituale”<sup>87</sup> nella formazione di Cecilia e Contarina, ha classificato la sorella più giovane come una ragazza dal “temperamento pauroso, delicato, prudente e suscetibile della più leggiera impressione”,<sup>88</sup> aggiungendo di aver testimoniato “la sua obbedienza e rassegnazione ai voleri dei genitori e principalmente della madre.”<sup>89</sup> Da quel momento in poi si dipanano diversi testimonianze su come Contarina avesse una relazione di “dipendenza da voleri della N.D. Geratrice”,<sup>90</sup> secondo le parole dell'amico della famiglia Barbarigo, Franciscus Contarini, che ricopriva l'incarico di fiscal nel *Magistrato delle Beccarie*. L'amica Ludovica Villette ha confermato che Contarina era obbediente alla madre Caterina Sagredo

<sup>84</sup> Informação contida em nota do editor apresentada no livro: GOLDONI, Carlo. *Opere complete*. Vol. 35. Venezia: Municipio di Venezia nel II Centenario della Nascita, 1943. p.477.

<sup>85</sup> Documento intitulado “Summario del processo degl'esami per la N.D. Contarina Barbarigo in causa di nullità di matrimonio contro il Fisco in luogo de s. Marin Zorzi di lei asserto marito”, isto é, o processo de anulação do casamento pedido por Contarina Barbarigo contra seu esposo Marin Zorzi em 1773,

conservado na Biblioteca do Museo Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2307/4.

<sup>86</sup> Ibidem. p. 4. [Tradução livre do autor]

<sup>87</sup> Ibidem. p.7. [Tradução livre do autor]

<sup>88</sup> Ibidem. p.4. [Tradução livre do autor]

<sup>89</sup> Idem. [Tradução livre do autor]

<sup>90</sup> Ibidem. p.3. [Tradução livre do autor]

<sup>91</sup> Ibidem. p.5. [Tradução livre do autor]

apresentada como a *donna di chiave in Ca' Barbarigo* – uma espécie de governanta do palacete familiar –, e Lucretia Sala, *cameriera* [empregada] na mesma residência, relataram um peculiar episódio: em certa ocasião, ocorrera um incêndio no apartamento em que as irmãs Barbarigo tinham aulas particulares com a senhora Croiset, sob a vigilância de uma tal Madame Jeri, e, mesmo com o fogo ardendo, Contarina não fugiu por medo de transgredir as vontades e os comandos da mãe, permanecendo no edifício em chamas.<sup>92</sup> A relação de Caterina e Contarina não era plácida, tanto que a própria tutora Carolina Croiset afirmou ter testemunhado pessoalmente vários graves embates entre mãe e filha.<sup>93</sup> Outro amigo da família Barbarigo, Joseph Pisoni, advogado criminalista no foro de Pádua, declarou ter estado presente “em muitíssimos encontros tanto em Veneza, quanto em Pádua, e em Valsanzibio, onde se maravilhava”, nos quais observou que “Contarina não ousava nem mesmo levantar os olhos ou articular palavra quando a mãe estava presente”, sentindo compaixão pela menina por perceber que ela “mudava de cor a um simples olhar ou palavra da mãe.”<sup>94</sup> Além de atestar que Contarina ficava pálida com o mínimo ato de Caterina, esse testemunho comprova que mãe e filha frequentavam e levavam convidados a Villa Barbarigo, em Valsanzibio, nas décadas de 1740, 50 e 60.

O sumário processual prossegue com caracterizações da personalidade de Caterina Sagredo Barbarigo. O fiscal Franciscus Contarini descreveu-a como uma mulher de temperamento muito forte e “tenaz nas suas resoluções, de modo que, em muitíssimas ocasiões, tive a experiência de provar que, quando ela havia estabelecido algo, não haveria

Barbarigo con una “cieca rassegnazione”.<sup>91</sup> Cecilia Gosser, presentata come la donna di chiave a Ca' Barbarigo - una sorta di governante della dimora di famiglia - e Lucretia Sala, cameriera nella stessa residenza, hanno raccontato un episodio singolare: in una certa occasione, si era verificato un incendio nell'appartamento in cui le sorelle Barbarigo ricevevano lezioni private dalla signora Croiset, sotto la supervisione di una certa Madame Jeri. Tuttavia, nonostante le fiamme, Contarina non fuggì per paura di violare i desideri e i comandi della madre, rimanendo nell'edificio in fiamme.<sup>92</sup> La relazione tra Caterina e Contarina non era serena, tanto che la stessa tutora Carolina Croiset affermò di aver personalmente assistito a vari gravi scontri tra madre e figlia.<sup>93</sup> Un altro amico della famiglia Barbarigo, Joseph Pisoni, avvocato penalista nel foro di Padova, dichiarò di essere stato presente “in moltissimi incontro tanto in Venezia, quanto in Padova, ed in Val Sanzibio con meraviglia mia”, nei quali osservò che “la N.D. Contarina non osava nemmeno'alzar gli occhi o articular parola presente la N.D. madre”, provando compassione per la ragazza nel rendersi conto che lei “cambiandosi di colore ad una semplice occhiatta o parola della madre.”<sup>94</sup> Oltre a confermare che Contarina diventava pallida al minimo gesto di Caterina, questa testimonianza attesta che madre e figlia frequentavano e portavano ospiti a Villa Barbarigo, a Valsanzibio, nei decenni del 1740, 50 e 60.

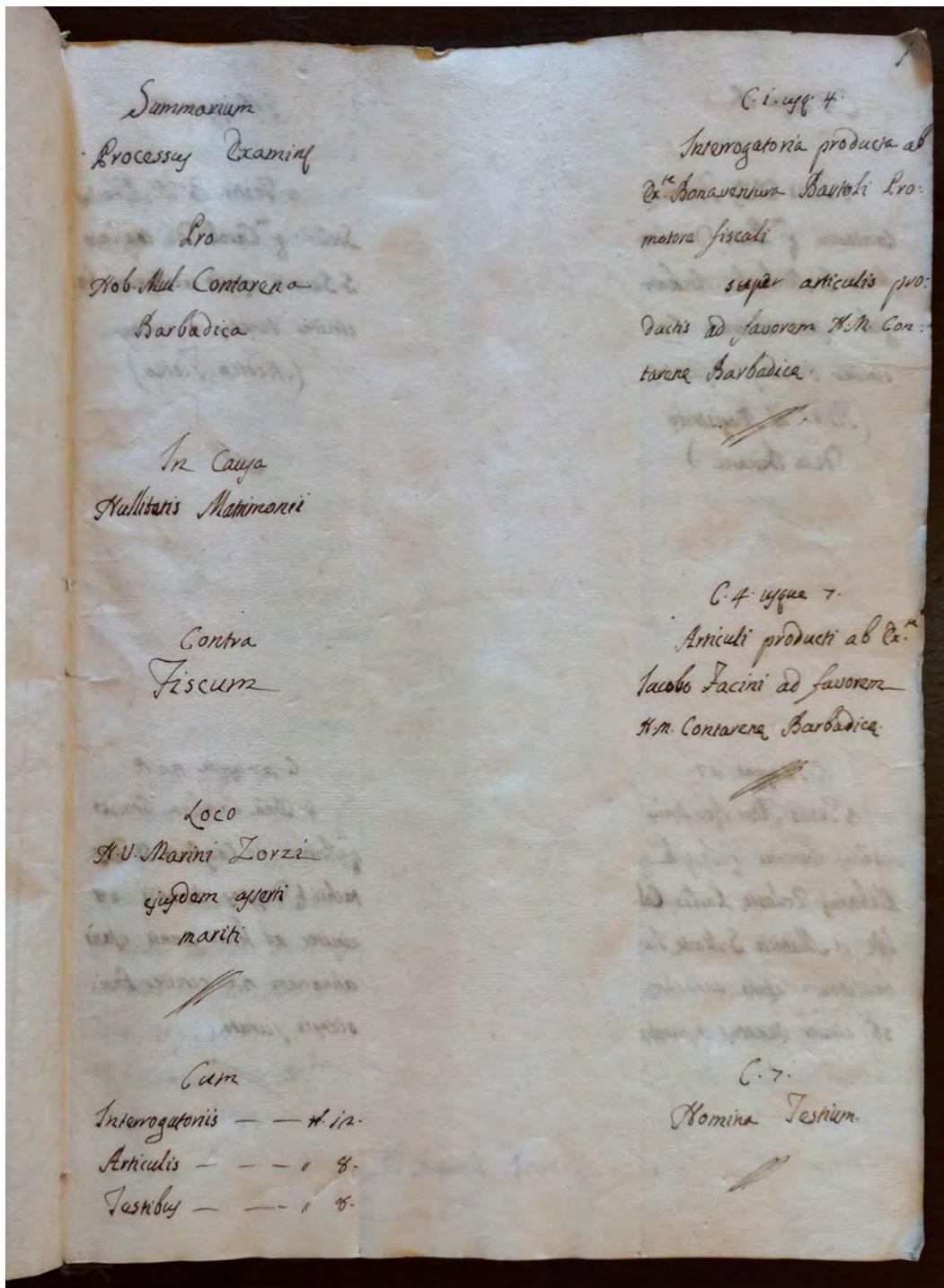
Il sommario processuale prosegue con delle caratterizzazioni della personalità di Caterina Sagredo Barbarigo. Il fiscal Franciscus Contarini l'ha descritta come una donna “d'un temperamento assai forte, robusto e tenace nelle sue risoluzioni, di modo che

<sup>92</sup> Ibidem. pp.5,6.

<sup>93</sup> Ibidem. p.4.

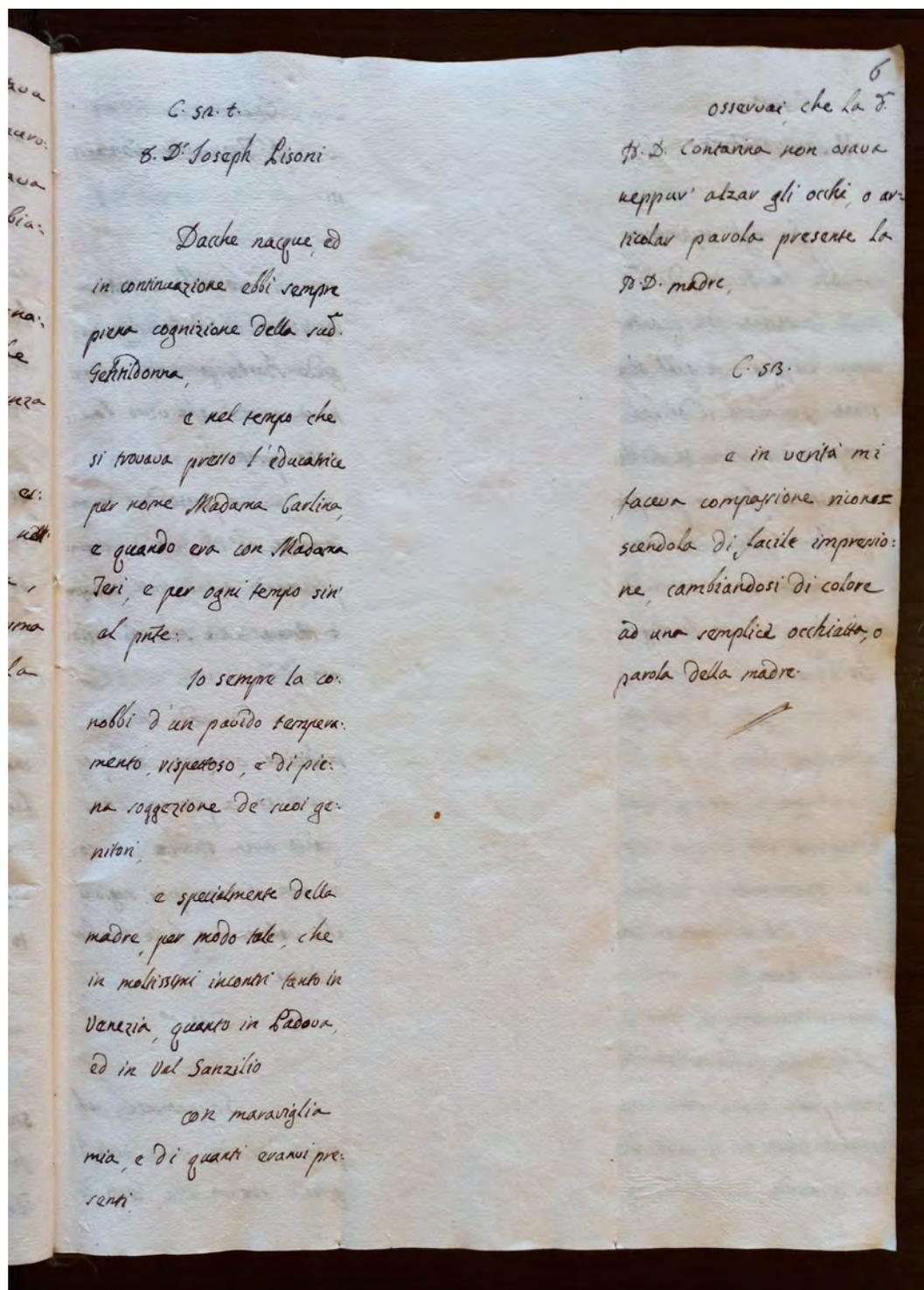
<sup>94</sup> Ibidem. p.6. [Tradução livre do autor] “Io sempre la conobbi d'un pavido temperamento rispettoso e di piena soggezione de suoi genitori, e specialmente della madre, per modo tale, che in moltissimi incontro tanto in Venezia, quanto in Padova, ed in Val

Sanzibio con meraviglia mia, e di quanti erami presenti, ossevai che la N.D. Contarina non osava nemmeno'alzar gli occhi o articular parola presente la N.D. madre, e in verità mi faceva compassione riconoscendola di facile impressione, cambiandosi di colore ad una semplice occhiatta o parola della madre.”



Capa do documento intitulado "Summario del processo degl'esami per la N.D. Contarina Barbarigo in causa di nullità di matrimonio contro il Fisco in luogo de s. Marin Zorzi di lei asserto marito", isto é, o processo de anulação do casamento pedido por Contarina Barbarigo contra seu esposo Marin Zorzi em 1773, conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2307/4.

Copertina del documento intitulado "Summario del processo degl'esami per la N.D. Contarina Barbarigo in causa di nullità di matrimonio contro il Fisco in luogo de s. Marin Zorzi di lei asserto marito", ovvero il processo di annullamento del matrimonio richiesto da Contarina Barbarigo contro suo marito Marin Zorzi nel 1773, conservato nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nella busta con il codice mss. Provenienze Diverse C. 2307/4.



Depoimento do advogado Joseph Pisoni, em que menciona ter estado com a família Barbarigo em Valsanzibio, que se encontra na página 6 do mesmo documento.

Deposizione dell'avvocato Joseph Pisoni, in cui menziona di essere stato con la famiglia Barbarigo a Valsanzibio, che si trova alla pagina 6 dello stesso documento.

razão que a fizesse mudar de opinião.”<sup>95</sup> O pároco Franciscus Cantoni contou que sempre achou a natureza de Caterina “muito difícil, forte e resoluta em suas determinações, majoritariamente contrárias aos desejos das filhas.”<sup>96</sup> Quem demonstrou sororidade foi a professora Croiset, que se apresentou como confidente de Caterina Sagredo Barbarigo, indicando que sempre a considerou “forte e constante em suas resoluções, de modo que não cedia nunca da própria opinião, mesmo que qualquer pessoa argumentasse em contraposição.”<sup>97</sup> Por sua vez, a jovem Ludovica Villette qualificou o temperamento da mãe de sua amiga como arrogante e imperioso.<sup>98</sup> O advogado Pisoni repetiu que Caterina tinha uma índole forte, resoluta e imperiosa, mas acrescentou na sua caracterização o adjetivo “perigosa”, relatando que ele mesmo, que gozava das boas graças da nobre dama, “já havia se encontrado em situações perigosas, não sendo possível agir de modo diferente daquele que ela queria e pretendia.”<sup>99</sup> Todos confirmavam que Caterina Sagredo Barbarigo tinha falecido em Pádua no carnaval do ano anterior, ou seja, em fevereiro de 1772. Suas funcionárias Cecilia Gosser e Lucrezia Sala disseram que elas tremiam e o sangue revirava a cada comando da patroa; no entanto, o depoimento de Lucrezia contém pormenores marcantes: primeiro, ela se apresentava como a serviçal favorita de Caterina – “Para falar a verdade, a Nobre Dama me distinguia e me amava acima das outras empregadas”<sup>100</sup> –, e após fazia uma cruel revelação acerca da relação entre mãe e filha – “eu sabia muito bem que a Nobre Dama mãe não tinha muito afeto pela filha Contarina”,<sup>101</sup> e que a mínima coisa feita pela herdeira era motivo para

in moltissime occasioni ebbi esperienza a provare che quando avea stabilito una cosa non c'erano più ragioni che valessero a farle cambiar opinione.”<sup>95</sup> Il parroco Franciscus Cantoni ha raccontato di aver sempre trovato la natura di Caterina “assai difficile, forte e risoluto nelle sue determinazioni per lo più contrarie al desiderio delle figlie.”<sup>96</sup> Colega solidale è stata la professoressa Croiset, che si è presentata come confidente di Caterina Sagredo Barbarigo, indicando di averla sempre considerata “ugualmente forte e costante nelle sue risoluzioni, cosicché non cedeva mai la propria opinione nonostante qualunque ragione in contrario.”<sup>97</sup> D'altra parte, la giovane Ludovica Villette ha qualificato il temperamento della madre della sua amica come “altiero, imperioso.”<sup>98</sup> L'avvocato Pisoni ha ribadito che Caterina aveva una natura forte, risoluta e imperiosa, ma ha aggiunto l'aggettivo "pericoloso" alla sua caratterizzazione, affermando che lui stesso “mi son trovato a movimenti pericolosi, non essendo possibile operare diversamente da quello chi ella voleva ed intendeva”.<sup>99</sup> Tutti confermavano che Caterina Sagredo Barbarigo era deceduta a Padova durante il carnevale dell'anno precedente, cioè nel febbraio del 1772. Le sue dipendenti Cecilia Gosser e Lucrezia Sala hanno affermato che trepidavano e il sangue si ribaltava ad ogni comando della padrona; tuttavia, la testimonianza di Lucrezia contiene dettagli significativi: innanzitutto, si presentava come la cameriera preferita di Caterina – “Per la verità la Gentildonna mi distigueva ed amava sopra le altre cameriere”<sup>100</sup> –, e successivamente faceva una crudele rivelazione sulla relazione tra madre e figlia – “sapeva benissimo che non avea essa N.D. madre grande affetto verso la figlia Contarina”,<sup>101</sup> e che

<sup>95</sup> Ibidem. p.7. [Tradução livre do autor]

<sup>96</sup> Ibidem. pp.7,8. [Tradução livre do autor]

<sup>97</sup> Ibidem. p.8. [Tradução livre do autor]

<sup>98</sup> Ibidem. p.8. [Tradução livre do autor]

<sup>99</sup> Ibidem. p.10. [Tradução livre do autor] “Catterina avea un temperamento assai forte, risoluto,

imperioso e pericoloso, poiché io medesimo, che tanto godeva della sua buona grazia, mi son trovato a movimenti pericolosi, non essendo possibile operare diversamente da quello chi ella voleva ed intendeva”.

<sup>100</sup> Ibidem. p.9. [Tradução livre do autor]

<sup>101</sup> Ibidem. p.9. [Tradução livre do autor]

reclamação da matriarca. Com a soma de tantos testemunhos, o responsável pelo caso junto ao poder judiciário da Sereníssima República fez o seguinte resumo:

Que a Nobre Dama Contarina, de temperamento muito plácido, medrosa e suscetível a qualquer impressão, vivia em obediência cega à sua Nobre Mãe [Caterina], cujo temperamento forte, resoluto e constante em seus empreendimentos fazia com que a filha fosse submissa a tal ponto que ela [Contarina] agia contra sua própria vontade<sup>102</sup>

Na sequência, todos os depoentes confirmaram a veracidade dessa recapitulação sintética. A riqueza de detalhes na caracterização de mãe e filha fundamentou a formulação apresentada nas páginas seguintes do documento: o argumento de que o caráter de Caterina impedira Contarina de rejeitar aquele matrimônio durante a negociação do contrato de noivado e ao longo dos primeiros anos de casados. Tão logo a mãe falecera, a filha não tinha mais a pessoa que lhe causava temor e inibição, o que lhe permitiu ter a coragem de entrar com o processo de invalidação do casamento.

Os depoimentos subsequentes conformam um panorama da tristeza de Contarina ainda nos meses de 1765, entre o contrato de núpcias e a cerimônia da bênção eclesiástica na Basílica de Santa Maria della Salute. A amiga Ludovica Villette dizia que a noiva estava visivelmente “insatisfeita e avessa ao casamento proposto”,<sup>103</sup> embora não verbalizasse isso. A professora Carolina Croiset afirmou que, tão logo foi publicado o acordo nupcial, ela foi até a Ca’ Barbarigo para consolar Contarina, que “não tinha motivo de estar contente.”<sup>104</sup> Ao descrever o primeiro encontro entre Contarina Barbarigo e Marin Zorzi, o advogado Joseph Pisoni disse que a futura “esposa estava

qualsiasi cosa fatta dall'ereditiera era motivo di lagnanza da parte della matriarca. Con la somma di così tante testimonianze, il responsabile del caso presso il potere giudiziario della Serenissima Repubblica ha fatto il seguente riassunto:

Che la N.D. Contarina, di temperamento placidissimo, pauroso e facile a ricevere qualunque impressione, viveva soggetta con cieca obbedienza verso la di lei Nobile Geratrice [Caterina] di temperamento forte, risoluto, e costante nelle sue intraprese ed aveva tale a tanta soggezione onde contra sua voglia eseguiva<sup>102</sup>

Successivamente, tutti i testimoni hanno confermato la veridicità di questa sintesi ricapitolativa. La ricchezza di dettagli nella caratterizzazione di madre e figlia ha fondato l'argomentazione presentata nelle pagine successive del documento: l'asserto secondo cui il carattere di Caterina aveva impedito a Contarina di rifiutare quel matrimonio durante la negoziazione del contratto di fidanzamento e nei primi anni di matrimonio. Appena la madre è deceduta, la figlia non aveva più la persona che le causava timore e inibizione, consentendole di avere il coraggio di avviare il processo di invalidazione del matrimonio.

Le testimonianze successive delineano un quadro della tristezza di Contarina ancora nei mesi del 1765, tra la stipula del contratto nuziale e la cerimonia della benedizione ecclesiastica nella Basilica di Santa Maria della Salute. L'amica Ludovica Villette affermava che la sposa era visibilmente “malcontenta ed avversa al proposto matrimonio”,<sup>103</sup> anche se non lo verbalizzava. La professoressa Carolina Croiset dichiarò che, appena fu reso pubblico l'accordo nuziale, andò a Ca' Barbarigo per consolare Contarina, che “non ebbero motivo di restar contenta”.<sup>104</sup> Nel

<sup>102</sup> Ibidem. p.11. [Tradução livre do autor]

<sup>103</sup> Ibidem. p.15. [Tradução livre do autor]

<sup>104</sup> Ibidem. p.14. [Tradução livre do autor]

mortificada.”<sup>105</sup> *A donna di chiave in Ca' Barbarigo*, Cecilia Gosser, narrou o momento em que questionou Contarina se, na reunião de apresentação, o futuro marido tinha-lhe agradado: em retribuição, a jovem Barbarigo teria lhe estendido a mão, num ato de resignação e gratidão por ter sido a única pessoa a fazer essa pergunta. Ao presenciar tais compromissos antes da cerimônia de casamento, Gosser sintetizou: “Eu os vi muitas vezes juntos e, na verdade, eles pareciam duas estátuas que apenas se falavam.”<sup>106</sup> A empregada Lucretia Sala disse que Contarina “começou a perder a vivacidade de suas cores e a emagrecer”<sup>107</sup> conforme esses encontros iniciais com seu futuro esposo se sucediam. Avolumam-se os relatos de pessoas que viram Contarina com rosto choroso. Franciscus Contarini contou sobre a ocasião em que Contarina recebeu o primeiro presente de Marin Zorzi: ocorreria durante uma solene procissão na Piazza San Marco a que eles assistiam das janelas da Procuradoria e a jovem Barbarigo aceitou o regalo com “bastante frieza e indiferença”.<sup>108</sup> O fiscal Contarini foi o primeiro a utilizar os dois termos que passam a ser repetidamente escritos no documento jurídico para caracterizar o que Contarina sentia em relação ao seu matrimônio: repugnância e aversão.<sup>109</sup>

Joseph Pisoni narra o matrimônio com tons absolutamente trágicos: “Eu a vi muito perturbada com o casamento. Melancólica em casa, na igreja, no jantar, até o momento de ir para o quarto, para onde foi acompanhada de sua mãe imperiosa, que dispensou os convidados naquele momento, de modo que a moça me parecia uma vítima levada ao sacrifício pela força da mãe.”<sup>110</sup> O caráter martirizante teria sido confirmado pela própria Contarina quando, dias após a celebração, confidenciou que ela não tinha se casado, mas feito um sacrifício –

descrever o primeiro encontro tra Contarina Barbarigo e Marin Zorzi, l'avvocato Joseph Pisoni disse che “la sposa se ne stava mortificata”.<sup>105</sup> La donna di chiave a Ca' Barbarigo, Cecilia Gosser, narrò il momento in cui chiese a Contarina se, durante l'incontro di presentazione, il futuro marito le fosse piaciuto: in risposta, la giovane Barbarigo avrebbe teso la mano, in un atto di rassegnazione e gratitudine per essere stata l'unica persona a fare quella domanda. Al testimoniare tali impegni prima della cerimonia di matrimonio, Gosser ha sintetizzato: “Io li ho veduti molte volte assieme e in verità parevano due statue appena si parlavano.”<sup>106</sup> La cameriera Lucretia Sala ha detto che Contarina “cominciò a perdere la vivezza dei suoi colori e dimagrirsi”<sup>107</sup> conforme essi incontri iniziali con il suo futuro marito si susseguivano. Si accumulano i racconti di persone che hanno visto Contarina con il viso triste. Franciscus Contarini ha raccontato dell'occasione in cui Contarina ha ricevuto il primo regalo da Marin Zorzi: è successo durante una solenne processione in Piazza San Marco, dalla quale stavano guardando dalle finestre della Procuratoria, e la giovane Barbarigo ha accettato il dono con “tanta freddezza e indifferenza”.<sup>108</sup> Il fiscal Contarini è stato il primo a utilizzare i due termini che diventano ripetutamente scritti nel documento legale per caratterizzare ciò che Contarina provava nei confronti del suo matrimonio: repulsione e avversione.<sup>109</sup>

Joseph Pisoni narra il matrimonio con toni assolutamente tragici: “del matrimonio la vidi assai turbata, melancolica in casa, in chiesa, alla cena, e sin al momento di passare alla camera del letto, alla quale la vidi andare accompagnata dell'imperiosa madre, che sul momento licenzio i convitati, cosicché mi pare una vittima condotta al sacrificio della forza della madre.”<sup>110</sup> Il carattere

<sup>105</sup> Ibidem. p.18. [Tradução livre do autor]

<sup>106</sup> Ibidem. p.16. [Tradução livre do autor]

<sup>107</sup> Ibidem. p.17. [Tradução livre do autor]

<sup>108</sup> Ibidem. p.13. [Tradução livre do autor]

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> Ibidem. p.19. [Tradução livre do autor]

e que antes da cerimônia não poderia verbalizar isso.<sup>111</sup>

A parte final do processo de anulação do casamento é composta por respostas antagônicas para o questionamento: se Marin Zorzi e Contarina Barbarigo dormiam na mesma cama. Se, por um lado, os depoentes dividiram-se com relação à réplica da indiscreta pergunta sobre o compartilhamento ou não de um mesmo leito pelo casal, por outro lado, Franciscus Contarini, Franciscus Centoni, Cecilia Gosser, Joseph Pisoni e até um médico de nome Albertus Stella – convocado somente para responder a essa última questão – afirmaram contundentemente que “o matrimônio não foi consumado.”<sup>112</sup> E, assim, tendo como alegação a “inabilidade do marido”,<sup>113</sup> a união do senhor Zorzi com a dama Barbarigo foi dissolvida.

Marin Zorzi tornou-se abade anos depois.<sup>114</sup> Já Contarina, aos 29 anos, pela primeira vez na vida viu-se livre de amarras maternas e matrimoniais, passando a frequentar assiduamente grandes recepções, bailes e teatros em Veneza. Embora traumatizada pelo temperamento materno, a filha reproduzia o modelo de comportamento sociocultural da mãe.

Em uma visita oficial à Sereníssima República em 1775, o Imperador do Sacro Império Romano-Germânico e Arquiduque da Áustria, José II (1741-1790), teve uma festa em sua homenagem no palacete Ca' Tron. Na ocasião, o soberano permaneceu por cinco horas diante de Contarina Barbarigo, cortejando-a explicitamente, o que provocou a inveja das outras moças presentes na celebração. O monarca foi seduzido pela beleza e pela oratória perspicaz da nobre veneziana, como ele próprio declarou a diferentes amigos por muito tempo, o que demonstra como

martirizante sarebbe stato confermato dalla stessa Contarina quando, giorni dopo la celebrazione, confidò di non essere sposata, ma di aver compiuto un sacrificio, e che prima della cerimonia non avrebbe potuto verbalizzarlo.<sup>111</sup>

La parte finale del processo di annullamento del matrimonio è composta da risposte antitetiche alla domanda se Marin Zorzi e Contarina Barbarigo dormissero nello stesso letto. Se, da un lato, i testimoni si sono divisi riguardo alla replica dell'indiscreta domanda sulla condivisione o meno dello stesso letto da parte della coppia; d'altra parte, Franciscus Contarini, Franciscus Centoni, Cecilia Gosser, Joseph Pisoni e persino un medico di nome Albertus Stella – convocato solo per rispondere a quest'ultima domanda – hanno affermato con decisione che “il matrimonio non è consumato”.<sup>112</sup> E, così, con l'argomento dell'"inabilità del marito",<sup>113</sup> l'unione del signor Zorzi con la signora Barbarigo è stata sciolta.

Marin Zorzi divenne abate anni dopo.<sup>114</sup> E Contarina, a 29 anni, si trovò per la prima volta nella vita liberata dai vincoli materni e coniugali, iniziando a frequentare assiduamente grandi ricevimenti, balli e teatri a Venezia. Nonostante il trauma legato al temperamento materno, la figlia riproduceva il modello di comportamento socioculturale della madre.

Durante una visita ufficiale alla Serenissima Repubblica nel 1775, l'Imperatore del Sacro Romano Impero Germanico e Arciduca d'Austria, Giuseppe II (1741-1790), ricevette una festa in suo onore nel palazzo Ca' Tron. In quell'occasione, il sovrano rimase per cinque ore di fronte a Contarina Barbarigo, corteggiandola apertamente, suscitando l'invidia delle altre ragazze presenti alla celebrazione. Il monarca è stato sedotto dalla bellezza e dalla

<sup>111</sup> Ibidem. pp.25,26.

<sup>112</sup> Ibidem. pp.27,28. [Tradução livre do autor]

<sup>113</sup> Página 114 do documento manuscrito “Discendenze patrizie I” dos manuscritos Cicogna conservados na Biblioteca do Museu Correr, sob o código Cicogna 2498.

<sup>114</sup> Informação contida em nota do editor apresentada no livro. Informazioni contenute nella nota dell'editore presentata nel libro. GOLDONI, Carlo. *Opere complete*. Vol. 35. Veneza: Municipio di Venezia nel II Centenario della Nascita, 1943. p.477.

aquele encontro com Contarina permaneceu na memória da majestade teutônica.<sup>115</sup>

Outra bem documentada recepção com a presença de Contarina Barbarigo ocorreu em 22 de janeiro de 1782: os homenageados do grande baile realizado no Teatro San Benedetto (ou San Beneto) eram os “Condes do Norte”<sup>116</sup> – um fidalgo casal cujos nomes foram ocultados dos registros escritos da visita, mas se tratava do então futuro Imperador russo Paulo I (1754-1801) e sua segunda esposa, Maria Feodorovna (1759-1828). O interior do teatro veneziano foi decorado especificamente para o evento: o palco e a plateia foram convertidos em um grande salão de dança para os principais convidados, enquanto “os camarotes eram ocupados por uma multidão de espectadores, entre os quais, os de olhar mais refinado, encontravam algo novo a cada momento.”<sup>117</sup> Quando o futuro soberano russo e sua cômputa chegaram, o baile começou. Sabia-se que Contarina era fluente em línguas estrangeiras como francês e inglês, além de ser uma notória dançarina, por isso, sua conterrânea Giustiniana Wynne (1737-1791) relatou nas memórias daquela visita a seguinte frase: “Amável Barbarigo, é o momento de se apresentar de modo digno a você: o verdadeiro mérito pode estar escondido, mas brilha apesar de si mesmo. Seu recolhimento só serviu para lhe dar mais esplendor.”<sup>118</sup> A própria condessa Feodorovna chegou a Veneza conhecendo a reputação de Contarina, em virtude dos elogiosos comentários do

eloquência acuta della nobile veneziana, come egli stesso dichiarò a diversi amici per molto tempo, ciò dimostra come quell'incontro con Contarina sia rimasto nella memoria della maestà teutonica.<sup>115</sup>

Un'altra ben documentata ricezione con la presenza di Contarina Barbarigo ebbe luogo il 22 gennaio 1782: gli onorati del grande ballo tenutosi al Teatro San Benedetto (o San Beneto) erano i “Conti del Nord”<sup>116</sup> – una nobile coppia il cui nome fu nascosto dalle registrazioni scritte della visita, ma si trattava del futuro Imperatore russo Paulo I (1754-1801) e della sua seconda moglie Maria Feodorovna (1759-1828). L'interno del teatro veneziano fu decorato appositamente per l'occasione: il palco e la platea furono trasformati in una grande sala da ballo per gli ospiti principali, mentre “le logge erano occupate da una folla di spettatori, tra i quali l'occhio più istruito trovava continuamente qualcosa di nuovo.”<sup>117</sup> Quando il futuro sovrano russo e sua consorte arrivarono, iniziò il ballo. Si sapeva che Contarina parlava fluentemente lingue straniere come il francese e l'inglese, oltre ad essere una nota ballerina. Pertanto, la sua compatriota Giustiniana Wynne (1737-1791) riportò nelle memorie di quella visita la seguente frase: “Amabile Barbarigo, è il momento di mostrarvi in modo degno di voi: il vero merito può cercare di nascondersi, ma emerge malgrado tutto: il vostro ritiro non ha fatto altro che darvi ancora più splendore.”<sup>118</sup> La stessa contessa Feodorovna giunse a Venezia conoscendo

<sup>115</sup> MOLMENTI, Pompeo. *La storia di Venezia nella vita Privata*. Vol. 3. Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1926. pp.396-397. BRUSATIN, Manlio. Qualche donna e l'architettura funzionale a Venezia nel '700. In: CIONINI VISANI, Maria. *Per Maria Cionini Visani: scritti di amici*. Turim: G. Canale, 1977. p.128. CONTARINA Barbarigo. In: TORCELLAN, Gian Franco. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 6. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 1964. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/contarina-barbarigo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/contarina-barbarigo_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>116</sup> WYNNE, Giustiniana. *Du séjour des comtes du Nord à Venise en janvier 1782: Lettre de Mme la comtesse douairière des Ursins et Rosenberg à Mr Richard Wynne, son frère, à Londres*. Veneza: 1782. pp.38-42.

<sup>117</sup> Ibidem. p.39. [Tradução livre do autor] “les loges etaient occupées par une foule de Spectateurs, parmi lesquels l'oeil le plus instruit trouvoit à chaque instant du nouveau.”

<sup>118</sup> Ibidem. p.40. [Tradução livre do autor] “Aimable Barbarigo, c'est le moment de vous montrer d'une façon digne de vous: le vrai merite a beau se cacher, il perce malgré lui-même: votre retraite n'a servi, qu'à vous donner plus d'eclat”

Imperador José II.<sup>119</sup> E a conversa com a senhora Barbarigo não decepcionou a futura primeira-dama da Rússia, tanto que a convidou para fazer parte do seletivo grupo de nobres aristocratas venezianas e embaixadores que acompanhou os futuros soberanos até o camarote privado com uma requintada mesa para banquete.<sup>120</sup> Quando a condessa Feodorovna foi embora de Veneza, despediu-se apenas de Contarina, beijando-a e convidando-a para ir a São Petersburgo – tal particular predileção motivou maldosas fofocas entre patrícios venezianos.<sup>121</sup>

Contarina Barbarigo tinha camarotes nos teatros San Benedetto<sup>122</sup> e San Samuele,<sup>123</sup> bem como assinatura dos concertos e espetáculos teatrais do *Casino dei Filarmonici*.<sup>124</sup> Além de benfeitora desses estabelecimentos culturais, recibos demonstram que ela renovou seu camarote em San Benedetto para hospedar Pedro von Biron (1724-1800), o último duque da Curlândia e Semigália, um pequeno estado submisso à Lituânia.<sup>125</sup>

Em sua vida de mulher independente após a anulação do casamento, Contarina reproduziu outras paixões da mãe Caterina, tal como o fascínio por viajar para além das fronteiras da Sereníssima República. Era de conhecimento público e registrado pelos cronistas da vida social na época que Contarina Barbarigo fazia várias viagens pela Península Itálica e pelo continente europeu. Versos em *Ad Elisa* até fazem alusão a diferentes cidades visitadas:

---

<sup>119</sup> Ibidem. p.40. "Madame la Comtesse du Nord, en vous prodiguant les distinctions, que vous n'avez point brigué, vous a rendu la justice, que l'on vous disputeroit inutilement. S. M; l'Empereur avoit prevenuë lui-même la Grande-Duchesse de l'estime, qu'il avoit conçuë pour Madame Barbarigo, durant son sejour à Venise: Elle soutint dignement une opinion si avantageuse."

<sup>120</sup> Ibidem. p.42. "Les Princes monterent à leur loge, pour mieux jouir du coup d'oeil & y surent suivis par Mesdames Foscarini & Barbarigo & par Mess. Pesaro & Grimani. Les Dames, precedées des Ambassadrices, defilerent avec une solemnité

la reputazione di Contarina grazie ai lodi espressi dall'Imperatore Giuseppe II.<sup>119</sup> E la conversazione con la signora Barbarigo non deluse la futura primadama della Russia, al punto che la invitò a far parte del ristretto gruppo di nobili aristocratici veneziani e ambasciatori che accompagnò i futuri sovrani fino alla tribuna privata, con un'elegante tavola imbandita per il banchetto.<sup>120</sup> Quando la contessa Feodorovna lasciò Venezia, si congedò solo da Contarina, baciandola e invitandola a recarsi a San Pietroburgo - tale particolare predilezione suscitò maliziose chiacchiere tra i patrizi veneziani.<sup>121</sup>

Contarina Barbarigo possedeva le tribune private nei teatri San Benedetto<sup>122</sup> e San Samuele,<sup>123</sup> oltre all'abbonamento per i concerti e gli spettacoli teatrali del *Casino dei Filarmonici*.<sup>124</sup> Oltre ad essere benefattrice di tali istituzioni culturali, ricevute dimostrano che lei rinnovò la sua tribuna a San Benedetto per ospitare Pietro von Biron (1724-1800), l'ultimo duca di Curlandia e Semigallia, uno stato subordinato alla Lituania.<sup>125</sup>

Nella sua vita da donna indipendente dopo l'annullamento del matrimonio, Contarina riprodusse altre passioni della madre Caterina, come ad esempio il fascino per viaggiare al di là dei confini della Serenissima Repubblica. Era di conoscenza pubblica e registrato dagli storici sociali dell'epoca che Contarina Barbarigo compiva vari viaggi per la Penisola Italiana e il continente europeo. Anche i versi in *Ad Elisa* fanno riferimento a diverse città visitate:

---

vraiment theatrale vers le haut & garnirent superbement la Table."

<sup>121</sup> MOLMENTI, Pompeo. Op.cit. p.397.

<sup>122</sup> Documento conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2756.

<sup>123</sup> GABEL, Esther. Op.cit. p.44.

<sup>124</sup> Documento conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2423/4.

<sup>125</sup> Documento conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2423/5.

A visão sagaz, as boas maneiras, e centenas  
E centenas de áureas virtudes, para quem viu  
E admirou desde a mais tenra idade  
E Varsóvia, e Berlim, Viena, e Paris?  
Ah! todo o Céu sobre a egrégia Mulher<sup>126</sup>

Quatro destinos são documentalmente comprovados. Um inventário póstumo informa que, de Londres, ela trouxe um conjunto de porcelana britânica com brasão dos Barbarigo e um relógio de parede.<sup>127</sup> Interessada pelas então recentes descobertas arqueológicas de Pompeia e Herculano, Contarina passou uma longa temporada em Nápoles, em meio a qual recebeu dois amigos de 22 de janeiro a 28 de fevereiro de 1780: o arquiteto Giannantonio Selva (1751-1819) e o renomado escultor Antonio Canova (1757-1822).<sup>128</sup> Semanas após, ela acompanhou o grande expoente da escultura neoclássica em uma viagem a Roma. Por fim, sua última viagem foi a Paris, em 1783: quando estava na capital francesa, Contarina recebeu uma severa advertência dos Inquisidores de Estado, que a obrigava a retornar de imediato para o Estado Veneziano, forçando-lhe a uma vida mais comedida.<sup>129</sup>

A partir de então, Contarina Barbarigo vai viver isoladamente em Valsanzibio, recebendo amigos, como recita o poeta anônimo de *Ad Elisa* – “Prestam humilde homenagem à grande Senhora, / Companheiros inseparáveis, hóspedes amigos” –, mas afastada da agitada vida social veneziana e distante da sequência de eventos que levaram ao fim da Sereníssima República. Além de cuidar da gestão do seu decrescente patrimônio em um período político-econômico complicadíssimo, nas duas décadas em que fixou residência na Villa

Il preveder sagace, i bei costumi,  
E cento e cento auree virtù, cui vide  
Ed ammirò sin dall'età più verde  
E Varsavia, e Berlin, Vienna, e Parigi?  
Ah tutti il Cielo sull'egregia Donna<sup>126</sup>

Quattro destinazioni sono documentalmente confermate. Un inventario postumo informa che da Londra portò con sé un set di porcellana britannica con lo stemma dei Barbarigo e un orologio da parete.<sup>127</sup> Interessata alle recenti scoperte archeologiche di Pompei ed Ercolano, Contarina trascorse una lunga stagione a Napoli, durante la quale ricevette due amici dal 22 gennaio al 28 febbraio 1780: l'architetto Giannantonio Selva (1751-1819) e il rinomato scultore Antonio Canova (1757-1822).<sup>128</sup> Poco dopo, accompagnò il grande esponente della scultura neoclassica in un viaggio a Roma. Infine, il suo ultimo viaggio fu a Parigi nel 1783: durante il suo soggiorno nella capitale francese, Contarina ricevette un severo avvertimento dagli Inquisitori di Stato, che la obbligò a tornare immediatamente allo Stato Veneziano, costringendola a una vita più moderata.<sup>129</sup>

Da quel momento, Contarina Barbarigo vivrà isolata a Valsanzibio, ricevendo amici come recita l'anonomo poeta di *Ad Elisa* – “Rendono umili alla gran Donna omaggio / Che indivisivi compagni, ospiti amici” –, ma distante dalla vivace vita sociale veneziana e separata dalla serie di eventi che portarono alla fine della Serenissima Repubblica. Oltre a occuparsi della gestione del suo patrimonio in diminuzione in un periodo politico-ed economico complicato, durante le due decenni in cui fissò la sua residenza nella Villa Barbarigo, Contarina si interessava

<sup>126</sup> AD ELISA. Veneza: Pietro Zerletti, 1798. pp.20,21,22.

<sup>127</sup> Inventário de 1840 conservado na Biblioteca do Museu Correr de Veneza, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2750bis/20.

<sup>128</sup> BASSI, Elena (Org.). *Antonio Canova, i quaderni di viaggio (1779-1780)*. Veneza, Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1959. p.72. ANTONIO Canova. In: PAVAN, Massimiliano. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 18. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 1975. Disponível em:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canova\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canova_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>129</sup> BRUSATIN, Manlio. Op.cit. p.128. CONTARINA Barbarigo. In: TORCELLAN, Gian Franco. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 6. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 1964. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/contarina-barbarigo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/contarina-barbarigo_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em 30 de agosto de 2023.

Barbarigo, Contarina interessava-se sobretudo por arquitetura e dedicava-se diariamente à prática da jardinagem.<sup>130</sup>

Baseando-se em registros de comentadores do *Settecento*, o historiador e arquiteto Manlio Brusatin sintetizou:

A própria Contarina Barbarigo foi *aconselhada* pelos inquisidores a retirar-se para o domicílio forçado na villa de Valsanzibio: lá cuidou e supervisionou a manutenção e a racionalização da casa dominical, prestando especial atenção ao grande parque, como se pode ver numa curiosa pintura de artista desconhecido, que se assemelha mais à ideia de um “paraíso proibido ou perdido” do que à configuração do “retiro filosófico” nas colinas Eugêneas, aberto a amigos e visitantes.<sup>131</sup>

O quadro em questão é a tela anônima e sem data de uma vista aérea do jardim de Valsanzibio, tendo ao fundo a Villa Barbarigo. Recordemos que essa pintura, neste capítulo referida como *La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio*, foi a primeira representação visual do labirinto em meio ao jardim aos pés das colinas Eugêneas. O painel corrobora os eixos paisagísticos das aleias e *peschiere*, também ratifica a disposição de determinadas fontes e estátuas de personagens mitológicos greco-romanos; porém, ao introduzir na residência uma fachada ricamente ornamentada e ao inserir o labirinto, o misterioso pintor pode estar insinuando que aquele conjunto arquitetônico e paisagístico não era um lugar estático, imutável e intocável. Afinal, na época, nem mesmo se nutria a ideia preservacionista de pura manutenção da condição seiscentista de um jardim. Os vinte anos que Contarina vive na Villa Barbarigo foram um período em que ela comandou a jardinagem. É difícil esperar que o jardim não tenha sido transformado – ao menos,

<sup>130</sup> BRUSATIN, Manlio. Op.cit. p.128.

soprattutto di architettura e si dedicava quotidianamente alla pratica del giardinaggio.<sup>130</sup>

Basandosi sui registri dei commentatori del Settecento, lo storico e architetto Manlio Brusatin ha sintetizzato:

Contarina Barbarigo stessa fu *consigliata* dagli inquisitori di ritirarsi a domicilio coatto nella villa di Valsanzibio: qui curò e soprintese alla manutenzione e alla razionalizzazione della casa dominicale curando particolarmente il grande parco, come si osserva in un curioso quadro di ignoto che assomiglia più all’idea di un ‘paradiso proibito o perduto’ che alla configurazione del ‘filosofico ritiro’ sui Colli Euganei, aperto agli amici e ai visitatori.<sup>131</sup>

Il dipinto in questione è l’opera anonima e senza data di una vista aerea del giardino di Valsanzibio, con la Villa Barbarigo sullo sfondo. Ricordiamo che questo dipinto, in questo capitolo denominato *La villa e il giardino Barbarigo a Valsanzibio*, è stata la prima rappresentazione visiva del labirinto nel mezzo del giardino ai piedi delle colline Euganee. Il pannello conferma gli assi paesaggistici dei viali e delle peschiere, conferma anche la disposizione di certe fontane e statue di personaggi mitologici greco-romani; tuttavia, introducendo una facciata riccamente ornata nella residenza e inserendo il labirinto, il misterioso pittore potrebbe insinuare che quel complesso architettonico e paesaggistico non era un luogo statico, immutabile e intoccabile. In fondo, in quel periodo, nemmeno si alimentava l’idea conservazionista di mantenere inalterata la condizione seicentesca di un giardino. I venti anni che Contarina trascorse nella Villa Barbarigo furono un periodo in cui ella guidò il giardinaggio. È difficile immaginare che il giardino non sia stato trasformato, almeno in parte,

<sup>131</sup> BRUSATIN, Manlio. *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*. Turim: Giulio Einaudi, 1980. p.128. [Tradução livre do autor]

parcialmente – sob a supervisão cotidiana de uma mulher reconhecidamente inquieta e intensa, cosmopolita, porém cerceada a fazer de Valsanzibio o seu mundo como um todo.

Aliás, é possível que Contarina Barbarigo tenha sido a primeira pessoa da família a residir, de fato, na villa de Valsanzibio, visto que, até então, seus antepassados do clã utilizavam a propriedade em períodos de férias, para fugir das pestes e epidemias por alguns meses, ou para pernoitar em meio a uma viagem entre Veneza e algum outro ponto da Península Itálica. Não há qualquer indício documental nos séculos 17 e 18 de que outro familiar tenha vivido por um longo período na Villa Barbarigo, muito menos de habitá-la ininterruptamente por duas décadas, tal como Contarina.

Essas últimas inferências, somadas ao fato de que o primeiro registro datado do labirinto é o poema *Ad Elisa*, de julho de 1794, tornam plausível a hipótese de que o plantio do labirinto de Valsanzibio tenha ocorrido entre a mudança de Contarina para a Villa Barbarigo em 1783 e a visita do poeta ignoto em 1794. A iniciativa de incluir um dédalo verde parece coerente com o ideário de um jardim tal como, nas palavras de Brusatin, um “paraiso proibido ou perdido”. Tudo isso parece verossímil com a biografia de uma mulher que viajou pela Europa e provavelmente viu labirintos de sebes em jardins franceses, ingleses e italianos. Irrefutáveis, no entanto, são os documentos a demonstrar que o interesse de Contarina por arquitetura não era frívola curiosidade.

De 1763 a 1783, Contarina Barbarigo manteve uma relação amorosa com Andrea Memmo (1729-1793), que havia sido um dos mais aplicados alunos do frade Carlo Lodoli (1690-1761). Este clérigo criara, ainda na década de 1730, um grupo de estudos no qual ensinava a jovens nobres venezianos desde modos de governar instituições públicas até os assuntos que mais lhe comoviam: arte e

sob a supervisão cotidiana de uma donna risonoscitamente inquieta e intensa, cosmopolita ma limitada a fare di Valsanzibio il suo mondo completo.

In effetti, è possibile che Contarina Barbarigo sia stata la prima persona della famiglia a risiedere effettivamente nella villa di Valsanzibio, poiché, fino a quel momento, i suoi antenati del clan utilizzavano la proprietà durante le vacanze, per sfuggire alle pestilenze ed epidemie per alcuni mesi, o per pernottare durante un viaggio tra Venezia e qualche altro punto della Penisola Italiana. Non ci sono indicazioni documentali nei secoli XVII e XVIII che altri membri della famiglia abbiano vissuto per un lungo periodo nella Villa Barbarigo, tanto meno abitarla ininterrottamente per due decenni come ha fatto Contarina.

Queste ultime deduzioni, unite al fatto che il primo registro datato del labirinto è il poema *Ad Elisa* di luglio 1794, rendono plausibile l'ipotesi che la piantagione del labirinto di Valsanzibio sia avvenuta tra il trasferimento di Contarina alla Villa Barbarigo nel 1783 e la visita del poeta sconosciuto nel 1794. L'iniziativa di includere un dedalo verde sembra coerente con l'ideale di un giardino come, nelle parole di Brusatin, un "paradiso proibito o perduto". Tutto ciò sembra plausibile con la biografia di una donna che ha viaggiato per l'Europa e ha probabilmente visto labirinti di siepi nei giardini francesi, inglesi e italiani. Tuttavia, documenti incontrovertibili dimostrano che l'interesse di Contarina per l'architettura non era una curiosità frivola.

Dal 1763 al 1783, Contarina Barbarigo ebbe una relazione amorosa con Andrea Memmo (1729-1793), che era stato uno degli studenti più diligenti del frate Carlo Lodoli (1690-1761). Questo ecclesiastico aveva creato, già negli anni '30 del 1700, un gruppo di studio in cui insegnava a giovani nobili veneziani da come governare istituzioni pubbliche fino agli argomenti che più lo

arquitetura.<sup>132</sup> Ao longo das décadas como tutor nessa “espécie de academia informal”,<sup>133</sup> Lodoli formulou teorias arquitetônicas que anteciparam em um século e meio a concepção moderna de funcionalismo. Seu discípulo intelectual, Andrea Memmo, foi um dos principais responsáveis pela reunião e difusão do pensamento do frade ao organizar dois volumes intitulados *Elementi dell'architettura lodoliana* [Elementos da arquitetura lodoliana]. No primeiro livro, publicado em 1786, há um relato de Memmo a respeito da doutrina de Lodoli que é particularmente pertinente à questão central do capítulo:

Ele gostava muito de topiaria, ou arquitetura de jardins, preferindo, como observamos em alguns desenhos feitos por ele, aquilo que na sua época foi particularmente introduzido pelos ingleses e que imita a bela natureza com arte oculta. Alegava que a razão fosse observada, e não apenas o capricho, também naquele outro gênero de arquitetura, que ele talvez originalmente denominou de orgânica, e que está relacionada a todos os tipos de mobiliário. Dizia que cabia aos ombros conferir a forma aos espaldares das cadeiras, e às nádegas dar a forma dos assentos das mesmas.<sup>134</sup>

A passagem é especialmente profícua por iniciar com uma menção à topiaria, isto é, a arte de conferir formas geométricas às sebes; alçar a jardinagem ou o paisagismo à denominação “arquitetura de jardins”; prosseguir alcunhando a vertente teórica que ele propunha para a arquitetura como “orgânica”; e finalizar associando parâmetros aventados para planos de jardins a projetos para mobiliários de interiores, exemplificados por uma cadeira.

<sup>132</sup> ANDREA Memmo. In: PASQUALI, Susanna. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 73. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 2009. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-memmo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-memmo_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em 1 de setembro de 2023.

commuovevano: arte e architettura.<sup>132</sup> Nel corso delle decadi come tutore in questa “sorta di accademia informale”,<sup>133</sup> Lodoli formulò teorie architettoniche che anticiparono di un secolo e mezzo la concezione moderna di funzionalismo. Il suo discepolo intellettuale, Andrea Memmo, fu uno dei principali responsabili dell'organizzazione e della diffusione del pensiero del frate, organizzando due volumi intitolati *Elementi dell'architettura lodoliana*. Nel primo libro, pubblicato nel 1786, c'è una relazione di Memmo sulla dottrina di Lodoli che è particolarmente pertinente alla questione centrale del capitolo:

Amò molto la topiaria, o sia l'architettura de' giardini, preferendo, come osservai in qualche disegno che fece, quella che a' tempi suoi fu particolarmente introdotta dagl'Inglesi, e che con arte nascosta imita la bella natura. Pretendeva che si avesse da osservare la ragione, e non il solo capriccio anche in quell'altro genere di architettura, ch'egli con termine forse suo originario chiamava organica, e che è relativa ad ogni sorta di arredi. Diceva, che spettava alle spalle di dar forma alle spalliere delle sedie, ed al deretano la forma del sedere delle medesime.<sup>134</sup>

Il passaggio è particolarmente ricco perché inizia menzionando la topiaria, cioè l'arte di conferire forme geometriche alle siepi; eleva il giardinaggio o il paesaggismo al titolo di “architettura dei giardini”; prosegue denominando la corrente teorica che lui proponeva per l'architettura come “orgânica”; e infine associa i parametri suggeriti ai piani per giardini e ai progetti per arredi interni, esemplificati da una sedia.

<sup>133</sup> Idem.

<sup>134</sup> MEMMO, Andrea. *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e com eleganza non capricciosa*. Vol.1. Roma: Stamperia Pagliarini, 1786. p.60. [Tradução livre do autor]

A influência do pensamento de Lodoli em Contarina Barbarigo não é proveniente única e exclusivamente da relação com Memmo, porque o frade devia frequentar a Ca' Barbarigo quando Contarina ainda era criança, visto que o nome Carlo Lodoli aparece como testemunha de uma escritura cartorial solicitada e assinada por Caterina Sagredo Barbarigo, em 1751.<sup>135</sup> Todavia, também não se pode menosprezar a força das trocas de ideias entre os amantes, uma vez que Andrea Memmo foi a grande paixão da vida de Contarina Barbarigo.

No final de 1758, quando ele tinha 29 anos e ela tinha apenas 14 anos, Andrea Memmo escreveu o *Piano generale per una Accademia sopra le belle Arti del Disegno* [Plano geral para uma Academia de Belas Artes de Desenho],<sup>136</sup> que consiste em um manuscrito com uma proposta bastante radical de reforma dos ensinamentos de pintura e escultura na Academia de Veneza, somada à criação de uma nova escola dedicada exclusivamente à arquitetura: propunha-se um curso de quatro anos, cuja grade curricular incluía aulas de latim a fim de que se realizasse a leitura integral do Tratado de Vitruvius no último ano da graduação, além de lições de francês, pois o autor indicava que os livros nessa língua apresentavam as maiores inovações nos campos de estudo da resistência de materiais, estereotomia e na arte dos jardins.<sup>137</sup> O ambicioso plano não foi aprovado nos conselhos principais da Serenissima República.

No ano seguinte, 1759, Andrea Memmo inicia sua trajetória na administração pública veneziana. Dentre os vários cargos que obteve ao longo das décadas, destaca-se sua eleição para ser membro dos *Provveditori della Giustizia Vecchia* [Superintendência da Justiça Antiga] em 1771, além de sua nomeação

L'influenza del pensiero di Lodoli su Contarina Barbarigo non deriva unicamente e esclusivamente dalla relazione con Memmo, poiché il frate doveva frequentare la Ca' Barbarigo quando Contarina era ancora bambina, dato che il nome di Carlo Lodoli compare come testimone in un atto notarile richiesto e firmato da Caterina Sagredo Barbarigo nel 1751.<sup>135</sup> Tuttavia, non si può sottovalutare la forza degli scambi di idee tra gli amanti, dato che Andrea Memmo fu la grande passione nella vita di Contarina Barbarigo.

Alla fine del 1758, quando lui aveva 29 anni e lei solo 14 anni, Andrea Memmo scrisse il *Piano generale per una Accademia sopra le belle Arti del Disegno*,<sup>136</sup> che consiste in un manoscritto con una proposta piuttosto radicale per la riforma dell'insegnamento della pittura e della scultura presso l'Accademia di Venezia, unita alla creazione di una nuova scuola dedicata esclusivamente all'architettura: si proponeva un corso quadriennale, il cui programma includeva lezioni di latino al fine di permettere la lettura integrale del Trattato di Vitruvio nell'ultimo anno di laurea, oltre a lezioni di francese, poiché l'autore indicava che i libri in questa lingua presentavano le maggiori innovazioni nei campi di studio della resistenza dei materiali, stereotomia e nell'arte dei giardini.<sup>137</sup> L'ambizioso piano non fu approvato nei consigli principali della Serenissima Repubblica.

Nell'anno successivo, nel 1759, Andrea Memmo inizia la sua carriera nell'amministrazione pubblica veneziana. Tra i vari incarichi ottenuti nel corso delle decadi, si distingue la sua elezione a membro dei Provveditori della Giustizia Vecchia nel 1771, oltre alla sua nomina come Sovrintendente di Padova nel 1775 e 1776, durante il quale fu

<sup>135</sup> PUPILLO, Marco. Contarina Barbarigo: primi appunti sui disegni di architettura e le collezioni d'arte. In: SURIAN, Vittoria (Org.). *Gentildonne artiste intellettuali al tramonto della Serenissima*. Venezia: Eidos, 1998. p.91. Documento conservado na Biblioteca do Museu Correr de Venezia, na pasta sob o código mss. Provenienze Diverse C. 2756/4.

<sup>136</sup> CIPRIANI, Angela; PASQUALI, Susanna. Il "Piano generale per una Accademia sopra le belle Arti del Disegno" di Andrea Memmo. *Saggi e Memorie di storia dell'arte*. Vol. 32. Venezia: Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2008. pp. 225-233, 235-268.

<sup>137</sup> Ibidem. p.226,227.

como Superintendente de Pádua em 1775 e 1776, sendo o responsável nesse período pelo projeto de transformação do Prato della Valle em uma imensa praça ovalar tal como é até hoje. Ele também assumiu cargos na representação diplomática veneziana em Istambul (1777) e, por duas vezes, foi nomeado embaixador veneziano junto à Santa Sé (1781 e 1786). Seu auge profissional foi alcançar o importante posto de Procurador de São Marcos (1785).<sup>138</sup> Em 1789, chegou a ter seu nome ventilado como candidato a doge, contudo sua condição financeira era inferior ao necessário para o cargo máximo da República. Considerando que os homens tinham a prerrogativa de ocupar os principais cargos públicos na Veneza do *Settecento*, cabe constatar que algumas oportunidades de viagens e a proeminência de Contarina Barbarigo em ilustres recepções governamentais devem-se também à ascensão da carreira política e diplomática de Memmo.<sup>139</sup>

Mantiveram-se amantes por duas décadas, mas nunca se casaram. Já enamorados, Memmo assistiu ao conturbado matrimônio de Contarina com Marin Zorzi e à anulação da união. Conservaram o relacionamento afetuoso mesmo ao longo do casamento de Andrea Memmo com Elisabetta Piovene, celebrado em 1769 e que originou duas filhas.<sup>140</sup> Quando ele ficou viúvo em 1780, planejou casar-se com Contarina, mas desistiu.<sup>141</sup> Isso fica brutalmente relatado em misóginas palavras escritas numa carta de Memmo endereçada ao celeberrimo amigo Giacomo Casanova (1725-1798) em 26 de julho de 1788:

Depois de vinte e cinco anos de galanteios, de amor, de amizade, de quase ter firmado o nosso

responsabile del progetto di trasformazione del Prato della Valle in una vasta piazza ovale, come è ancora oggi. Ha ricoperto anche incarichi nella rappresentanza diplomatica veneziana a Istanbul (1777) e, per due volte, è stato nominato ambasciatore veneziano presso la Santa Sede (1781 e 1786). Il suo apice professionale fu raggiunto con il prestigioso incarico di Procuratore di San Marco nel 1785.<sup>138</sup> Nel 1789, il suo nome venne addirittura ventilato come candidato al dogado, tuttavia la sua situazione finanziaria non era sufficiente per ricoprire la massima carica della Repubblica. Considerando che nell'VIII secolo a Venezia gli uomini avevano il privilegio di occupare le più importanti cariche pubbliche, è opportuno notare che alcune opportunità di viaggio e la prominenza di Contarina Barbarigo in illustri ricevimenti governativi sono dovute anche all'ascesa della carriera politica e diplomatica di Memmo.<sup>139</sup>

Sono rimasti amanti per due decenni, ma non si sono mai sposati. Già innamorati, Memmo ha assistito al tumultuoso matrimonio di Contarina con Marin Zorzi e all'annullamento dell'unione. Hanno conservato il loro rapporto affettuoso anche durante il matrimonio di Andrea Memmo con Elisabetta Piovene, celebrato nel 1769 e che ha dato origine a due figlie.<sup>140</sup> Quando rimase vedovo nel 1780, pianificò di sposarsi con Contarina, ma desistette.<sup>141</sup> Ciò è brutalmente riportato in parole misogine scritte in una lettera di Memmo indirizzata al celeberrimo amico Giacomo Casanova (1725-1798) il 26 luglio 1788:

Dopo venticinque anni di galanterie, d'amori, d'amicizia, per una cosa da niente, e dopo aver quasi stabilito,

<sup>138</sup> ANDREA Memmo. In: PASQUALI, Susanna. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 73. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., 2009. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-memmo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-memmo_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em 1 de setembro de 2023.

<sup>139</sup> BRUSATIN, Manlio. Qualche donna e l'architettura funzionale a Venezia nel '700. In: CIONINI VISANI,

Maria. *Per Maria Cionini Visani: scritti di amici*. Turim: G. Canale, 1977. p.128.

<sup>140</sup> MOLMENTI, Pompeo. Op.cit. p.386.

<sup>141</sup> BRUSATIN, Manlio. Qualche donna e l'architettura funzionale a Venezia nel '700. In: CIONINI VISANI, Maria. *Per Maria Cionini Visani: scritti di amici*. Turim: G. Canale, 1977. p.127.

casamento, por uma coisa insignificante que ela teve na nova viagem que empreendeu, todos os laços entre mim e a Senhora Contarina se dissolveram como um sinal de nunca mais amarrá-los novamente. Você está enganado se acreditava que ela poderia ter me ajudado com o Dogado: agora ela não é rica e tudo o que ela faz para viajar deriva da economia daquilo que lhe restou e, talvez, de alguns pequenos rendimentos que recebia do tio. Eu me casaria com ela por amizade e não por interesse: ela não teria me incomodado de modo algum, nem mesmo na cama, caso ela viesse a ter um apartamento separado. E, depois, eu não amava nem aquele tanto de carne que ela tem, muito menos o que ela terá. Boa companhia, assistência recíproca na velhice que se aproxima de ambos os lados, e nada mais.<sup>142</sup>

Nas amargas memórias de um Memmo envelhecido e desencorajado em relação ao posto de Doge que ambicionava, Contarina foi maldosamente retratada como uma aristocrata com sobrepeso e empobrecida. A bem da verdade, a derrocada financeira não era uma particularidade da última Barbarigo: quase todas as famílias venezianas, cuja fama e riqueza remetiam a séculos, estavam em franca decadência nos últimos quinze anos de existência da Sereníssima República. Contudo, a tórrida e fatídica relação entre Contarina Barbarigo e Andrea Memmo ainda pode ser relevante para compreender um último e importantíssimo conjunto de documentos: os desenhos arquitetônicos feitos por Contarina.

Muitas ilustrações de fachadas, algumas perspectivas externas e elevações internas, além de uma planta e um corte foram traçados em folhas com a assinatura de Contarina Barbarigo. Tais reveladoras representações arquitetônicas estão conservadas em duas pastas do Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia,

fatto ch'Ella avesse il nuovo viaggio che intraprese, il nostro matrimonio, ogni legame si sciolse tra la Sig.ra Contarina e me a segno di non riannodarlo mai più. Vi ingannate poi se credete ch'Ella avesse potuto assistermi per il Dogado, mentre ora non è ricca e tutto quel che fa per viaggiare deriva da risparmi quasi su tutto il resto, e forse da qualche livelluccio, che faceva sopra quanto deve derivarle dal zio. Io l'isposavo per amicizia, e non per interesse, nel tempo stesso ch'ella non m'avrebbe incomodato in conto alcuno, e nemmeno a letto, mentre avrebbe avuto appartamento separato, ed io poi non amavo né quella troppa carnaccia che ha, e molto meno quella che avrà. Buona compagnia, reciproca assistenza nella vicina vecchiaia da una parte e dall'altra, e niente più.<sup>142</sup>

Nelle amare memorie di un Memmo invecchiato e scoraggiato riguardo alla carica di Doge che ambiva, Contarina è stata maliziosamente dipinta come un'aristocratica sovrappeso e impoverita. In realtà, il declino finanziario non era una particolarità dell'ultima Barbarigo: quasi tutte le famiglie veneziane, la cui fama e ricchezza risalivano a secoli, erano in netto declino negli ultimi quindici anni dell'esistenza della Serenissima Repubblica. Tuttavia, la torrida e fatale relazione tra Contarina Barbarigo e Andrea Memmo può ancora essere rilevante per comprendere un ultimo e importantissimo insieme di documenti: i disegni architettonici realizzati da Contarina.

Numerose illustrazioni di facciate, alcune prospettive esterne ed elevazioni interne, oltre a una pianta e un taglio, sono state tracciate su fogli firmati da Contarina Barbarigo. Tali rivelatrici rappresentazioni architettoniche sono conservate in due buste del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente

<sup>142</sup> Carta de Andrea Memmo a Giacomo Casanova em 26 de julho de 1788. Apud. PUPILLO, Marco. Op.cit. p.97.

atualmente sediado na Ca' Rezzonico, em Veneza. Na pasta de código 8051, encontram-se 26 desenhos de projetos arquitetônicos feitos pelas irmãs Barbarigo, sendo seis explicitamente assinados por Contarina, dez firmados por Cecilia e outros dez sem autoria expressamente declarada, embora um destes seja atribuído a Contarina em uma anotação feita *a posteriori* no verso do papel. Por sua vez, a pasta de número 8023 contém dezenas de desenhos de mobiliários e decorações internas palacianas, entre os quais existem duas representações com escala gráfica assinadas pela irmã mais nova – sendo um deles registrado afrancesadamente “Contarine Barbarigo Delineavit” –, além de uma ilustração feita por “Cecile Barbarigo”, outra por Chiara Zeno, mais uma por Terese Corner, e várias sem atribuição indicada claramente. Apesar de serem de diferentes autoras, os traços esboçados e o estilo do mobiliário são muito parecidos, o que permite deduzir de que se tratava de uma aula de arquitetura de interiores para mulheres. A respeito disso, o historiador de arte Marco Pupillo pondera: “Isto sugere que o desenho de mobiliário era um exercício bastante comum entre as jovens da nobreza veneziana, provavelmente não estranho ao tipo de educação doméstica recebida. Mais difícil é estabelecer se eram simples *divertissements* ou, em vez disso, constituíam a base de projetos a serem executados em casas dos jovens nobres.”<sup>143</sup> Já Manlio Brusatin sugere uma correspondência entre tais documentos gráficos e as ideias funcionalistas do frade Lodoli: “Os referidos desenhos, que muito provavelmente remetem ao ócio daqueles tempos, fazem-nos pensar o quanto o *funzionalismo* na arquitetura, debatido em Veneza naquele período, poderia ser feminino.”<sup>144</sup>

situato a Ca' Rezzonico, a Venezia. Nella busta con il codice 8051, si trovano 26 disegni di progetti architettonici realizzati dalle sorelle Barbarigo, di cui sei sono esplicitamente firmati da Contarina, dieci sono firmati da Cecilia e altri dieci non portano un'autore dichiarato in modo esplicito, sebbene uno di questi sia attribuito a Contarina in una nota successiva sul retro della carta. A sua volta, la busta con il numero 8023 contiene decine di disegni di mobili e decorazioni interne nei palazzi, tra i quali figurano due rappresentazioni con scala grafica firmate dalla sorella minore – una delle quali registrato in modo francese come “Contarine Barbarigo Delineavit” –, oltre a un'illustrazione realizzata da “Cecile Barbarigo”, un'altra da Chiara Zeno, un'altra da Terese Corner, e diverse senza un'attribuzione chiara indicata. Nonostante siano di autrici diverse, i tratti e lo stile dei mobili sono molto simili, il che permette di dedurre che si trattasse di una lezione di architettura d'interni per donne. A proposito di questo, lo storico dell'arte Marco Pupillo riflette: “Questo fa supporre che quello dei disegni di arredamento fosse un esercizio abbastanza comune tra le giovani della nobiltà veneziana, probabilmente non estraneo al tipo di educazione domestica ricevuta. Più difficile è stabilire se si trattasse di semplici *divertissements* o se invece costituissero le basi di progetti da realizzarsi nelle case delle giovani nobili.”<sup>143</sup> Già Manlio Brusatin suggerisce una corrispondenza tra tali documenti grafici e le idee funzionaliste del frate Lodoli: “I disegni accennati che molto probabilmente raccolgono l'ozio di quei giorni, ci fanno pensare come il molto *funzionalismo* in architettura, dibattuto nello stato veneto in quel periodo, possa essere di sesso femminile.”<sup>144</sup>

<sup>143</sup> PUPILLO, Marco. Op.cit. p.90. [Tradução livre do autor]

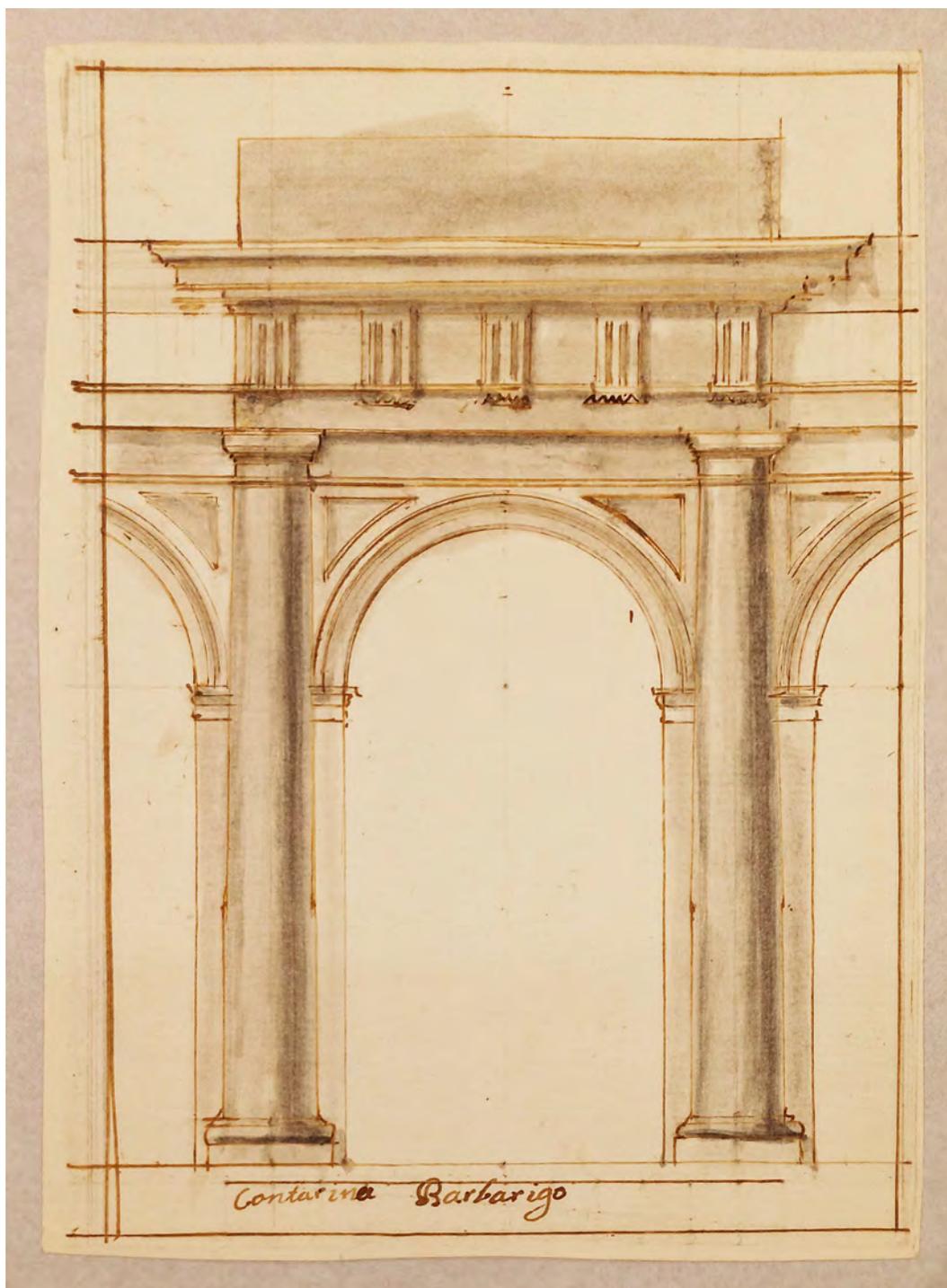
<sup>144</sup> BRUSATIN, Manlio. Qualche donna e l'architettura funzionale a Venezia nel '700. In: CIONINI VISANI,

Maria. *Per Maria Cionini Visani: scritti di amici*. Turim: G. Canale, 1977. p.128. [Tradução livre do autor]



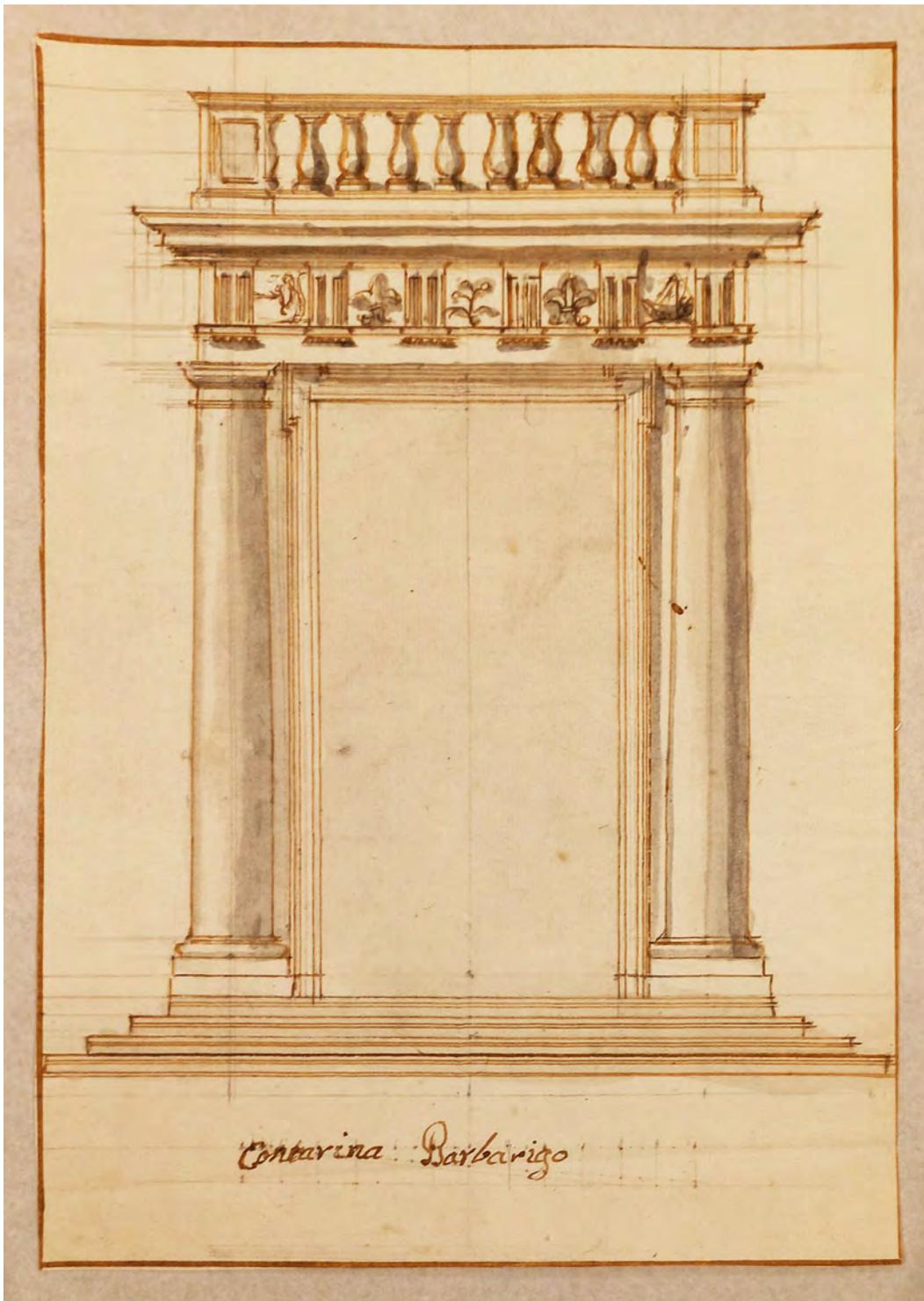
Desenho em escala da fachada frontal de uma *loggetta* com colunas da ordem toscana. Assinado por Contarina Barbarigo e sem data especificada, é conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário de numeração Cl. III n. 8051/2.

Disegno in scala della facciata anteriore di una *loggetta* con colonne dell'ordine toscano. Firmato da Contarina Barbarigo e senza data specifica, è conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario con il numero Cl. III n. 8051/2.



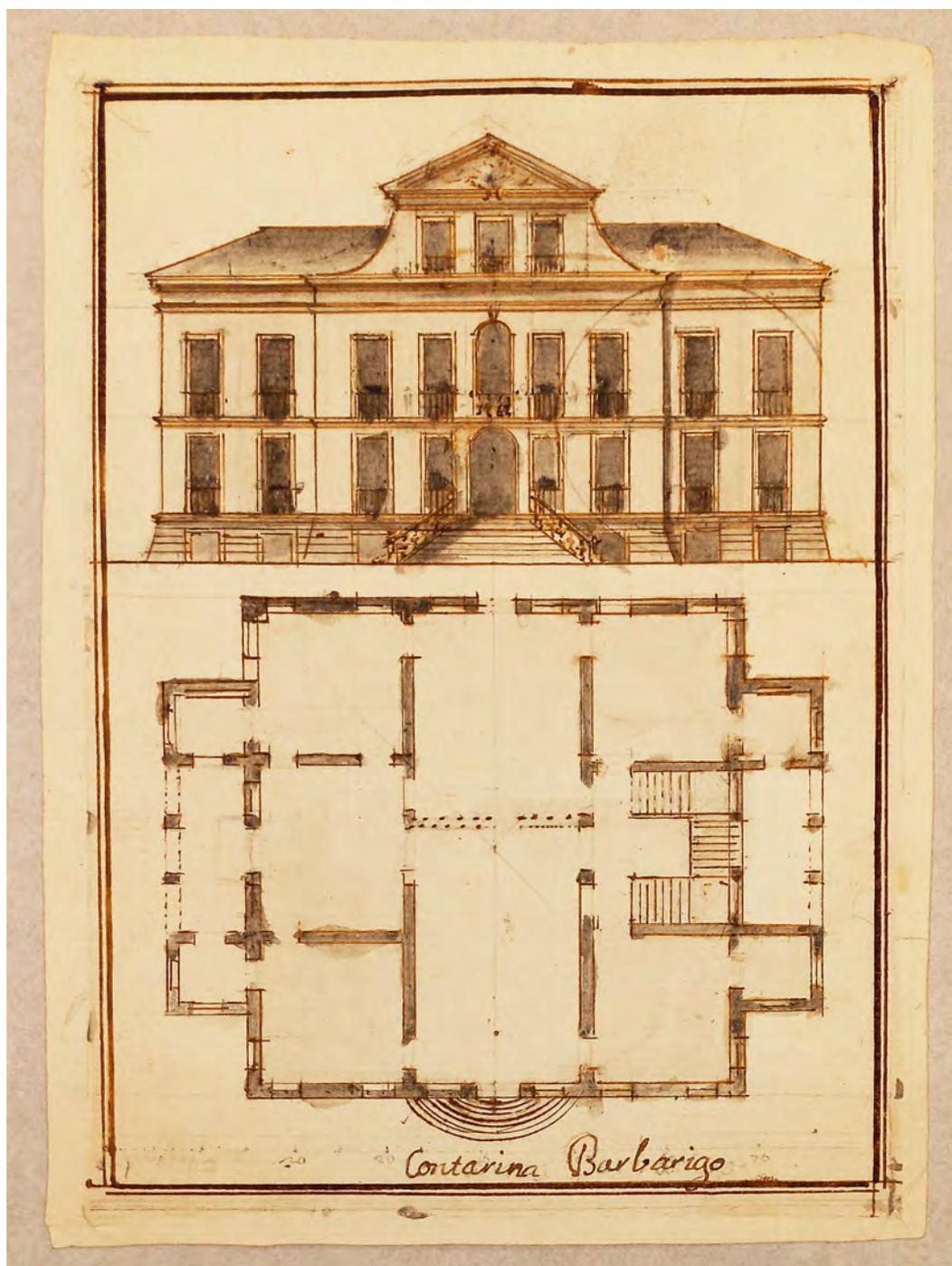
Desenho em escala de segmento de fachada com uma arcada composta de colunas da ordem toscana. Assinado por Contarina Barbarigo e sem data especificada, é conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca'Rezzonico, no inventário de numeração Cl. III n. 8051/4.

Disegno in scala di un segmento di facciata con un'arcata composta da colonne dell'ordine toscano. Firmato da Contarina Barbarigo e senza data specifica, è conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca'Rezzonico, nell'inventario con il numero Cl. III n. 8051/4.



Desenho em escala da fachada lateral de uma *loggetta* com colunas da ordem toscana. Assinado por Contarina Barbarigo e sem data especificada, é conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca'Rezzonico, no inventário de numeração Cl. III n. 8051/8.

Disegno in scala della facciata laterale di una *loggetta* con colonne dell'ordine toscano. Firmato da Contarina Barbarigo e senza data specifica, è conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca'Rezzonico, nell'inventario con il numero Cl. III n. 8051/8.



Desenho de fachada e planta do térreo de uma villa. Assinado por Contarina Barbarigo e sem data especificada, é conservado no Gabinete dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário de numeração Cl. III n. 8051/5.

Disegno della facciata e della pianta del piano terra di una villa. Firmato da Contarina Barbarigo e senza data specifica, è conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario con il numero Cl. III n. 8051/5.



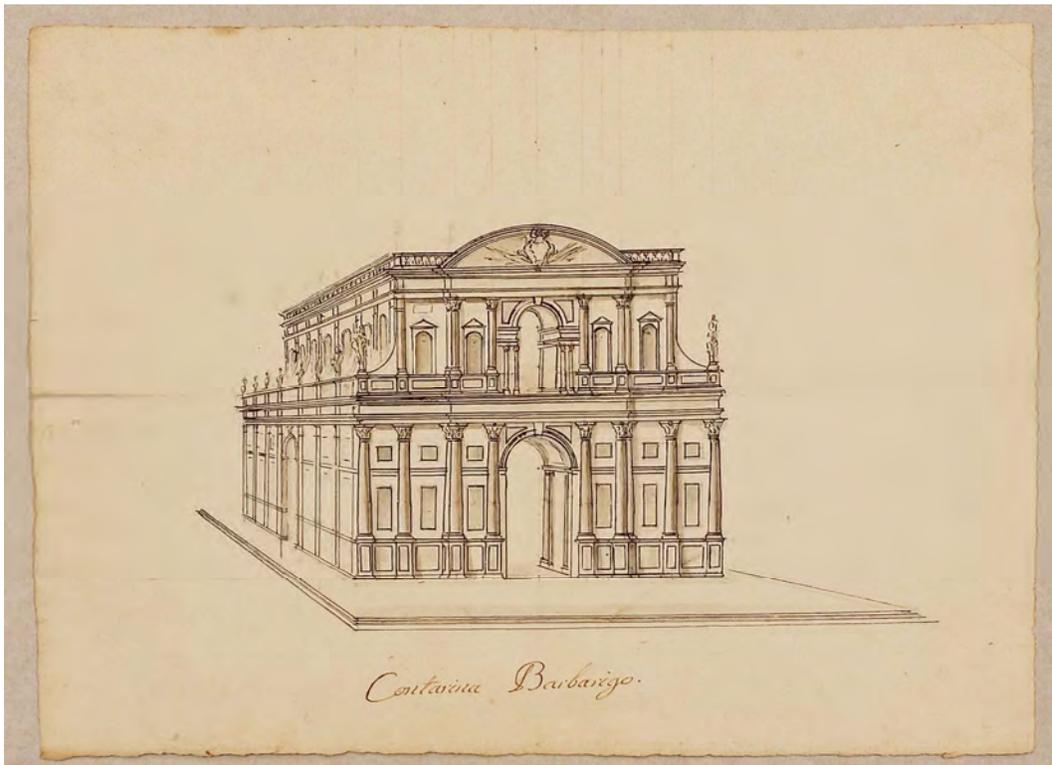
Desenho em escala de fachada com o nome de Contarina Barbarigo na placa central do frontão. Sem data especificada, é conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário de numeração Cl. III n. 8051/7.

Disegno in scala di una facciata con il nome di Contarina Barbarigo nella targa centrale del frontone. Senza data specifica, è conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario con il numero Cl. III n. 8051/7.



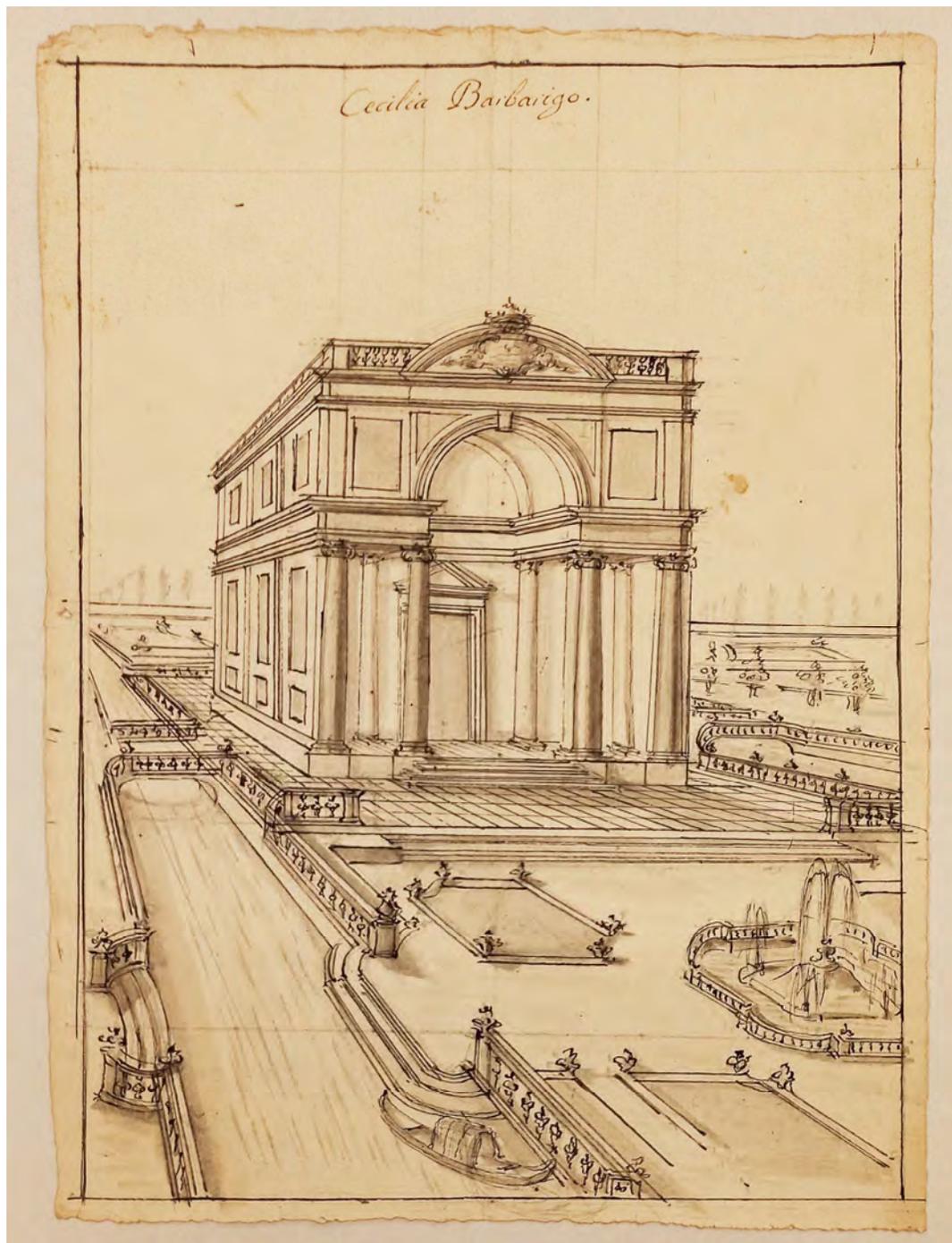
Desenho de fonte d'água frente a uma fachada com brasão, que, embora sem autoria e data especificadas, consta na pasta de desenhos arquitetônicos das irmãs Contarina e Cecilia Barbarigo. É conservado no Gabinete dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8051/16.

Disegno di una fontana di fronte a una facciata con stemma, che, sebbene non abbia autore e data specifici, è incluso nella busta di disegni architettonici delle sorelle Contarina e Cecilia Barbarigo. È conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8051/16.



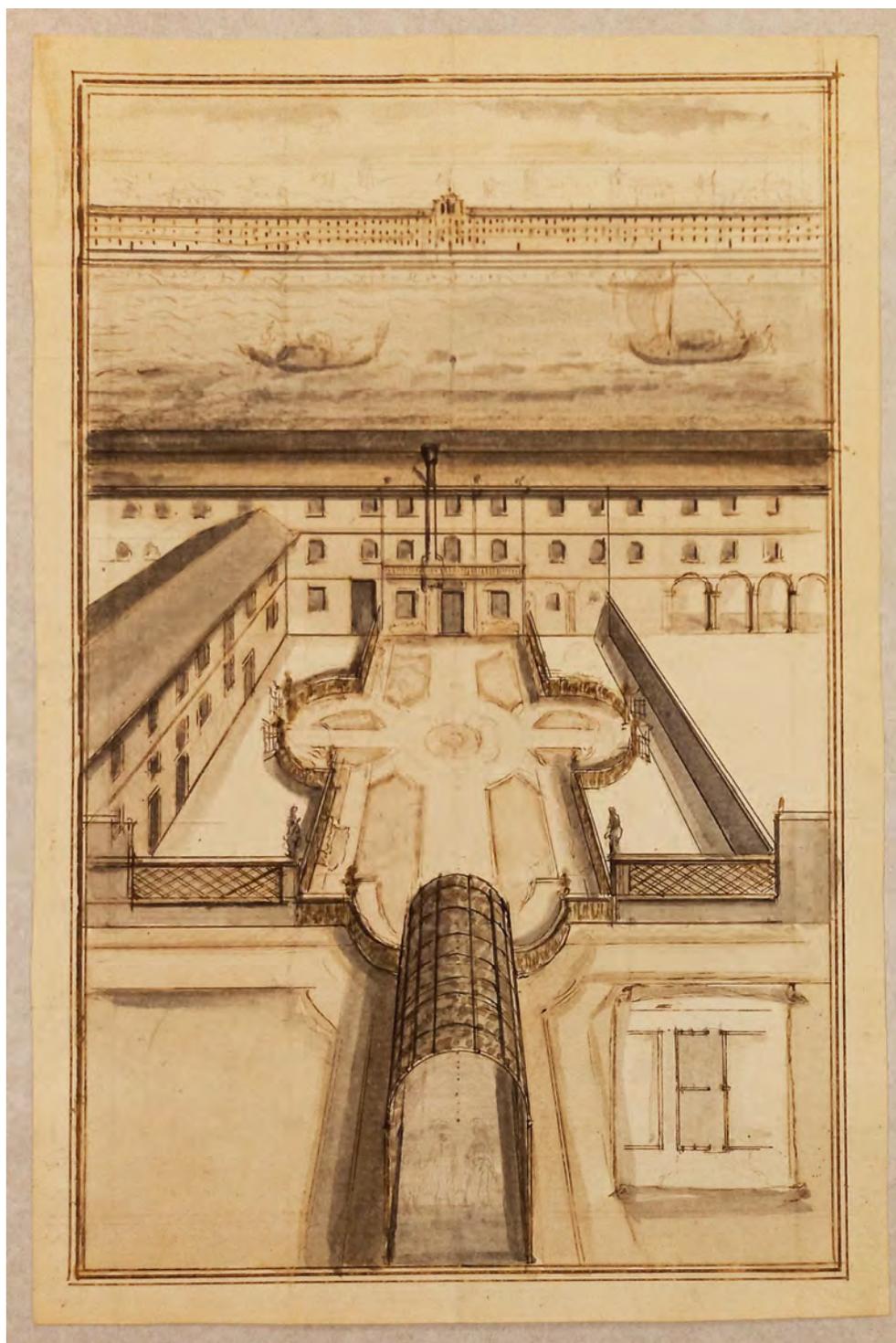
Desenho em perspectiva de edifício assinado por Contarina Barbarigo, sem data específica. É conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário de numeração Cl. III n. 8051/6.

Disegno prospettico di un edificio firmato da Contarina Barbarigo, senza data specifica. È conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8051/6.



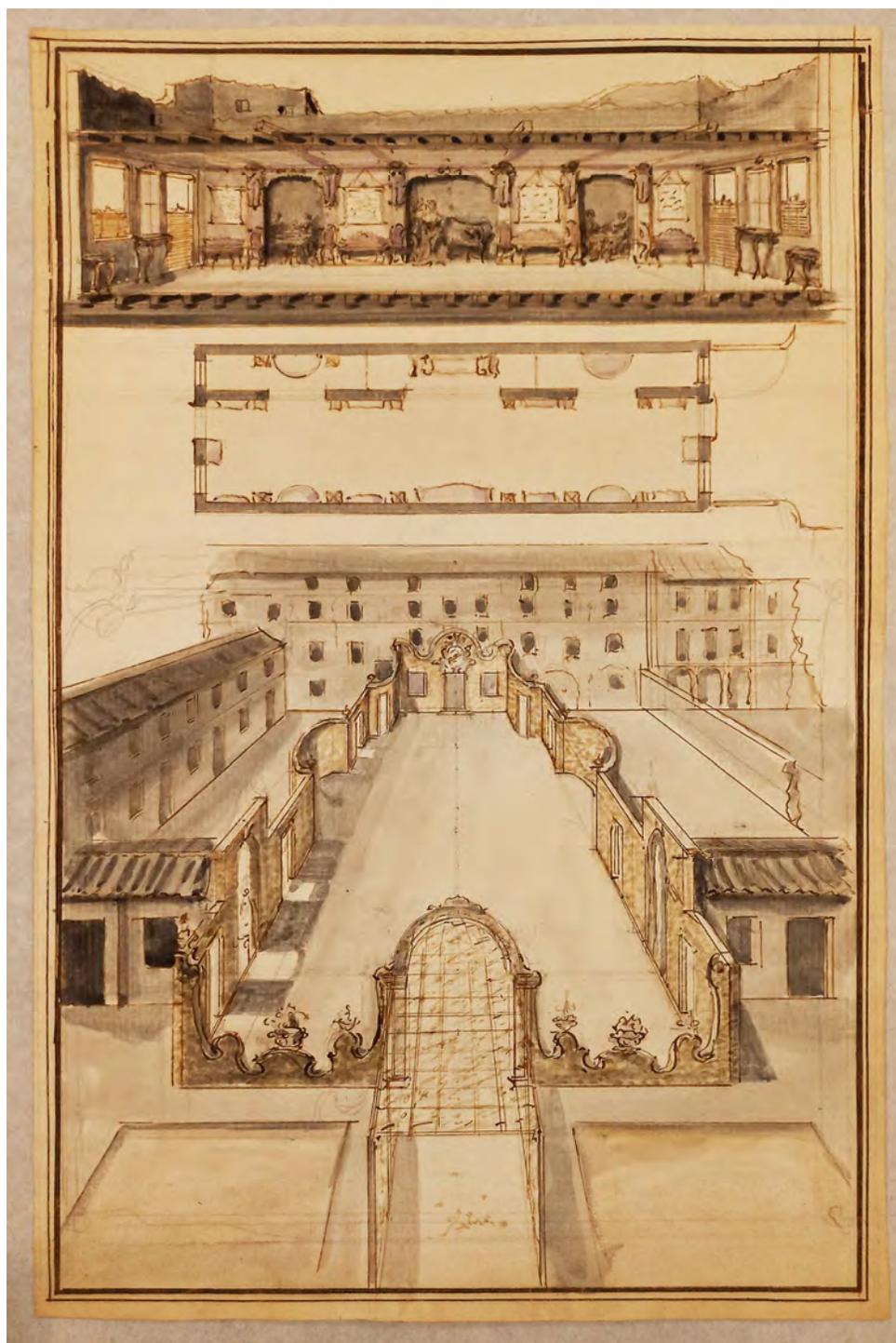
Desenho em perspectiva de palacete em meio a canais d'água e jardim com fonte. Assinado por Cecilia Barbarigo e sem data especificada, é conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário de numeração Cl. III n. 8051/12.

Disegno prospettico di un palazzetto circondato da canali d'acqua e giardino con fontana. Firmato da Cecilia Barbarigo e senza data specifica, è conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8051/12.



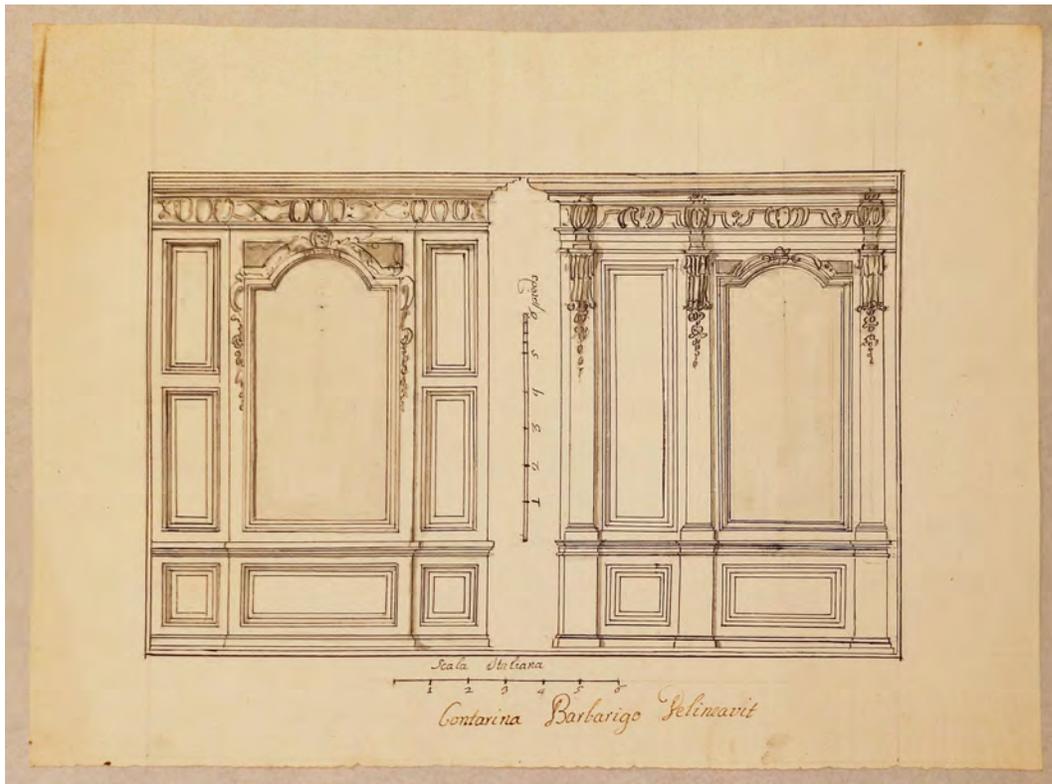
Desenho de pátio em edifício na Giudecca, provavelmente uma representação do *casino* de Caterina Sagredo Barbarigo, que, embora sem autoria e datação especificadas, consta na pasta de desenhos arquitetônicos das irmãs Contarina e Cecilia Barbarigo. É conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário de numeração Cl. III n. 8051/13.

Disegno di un cortile in un edificio nella Giudecca, probabilmente una rappresentazione del *casino* di Caterina Sagredo Barbarigo, che, sebbene privo di autore e datazione specifici, è presente nella busta di disegni architettonici delle sorelle Contarina e Cecilia Barbarigo. È conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8051/13.



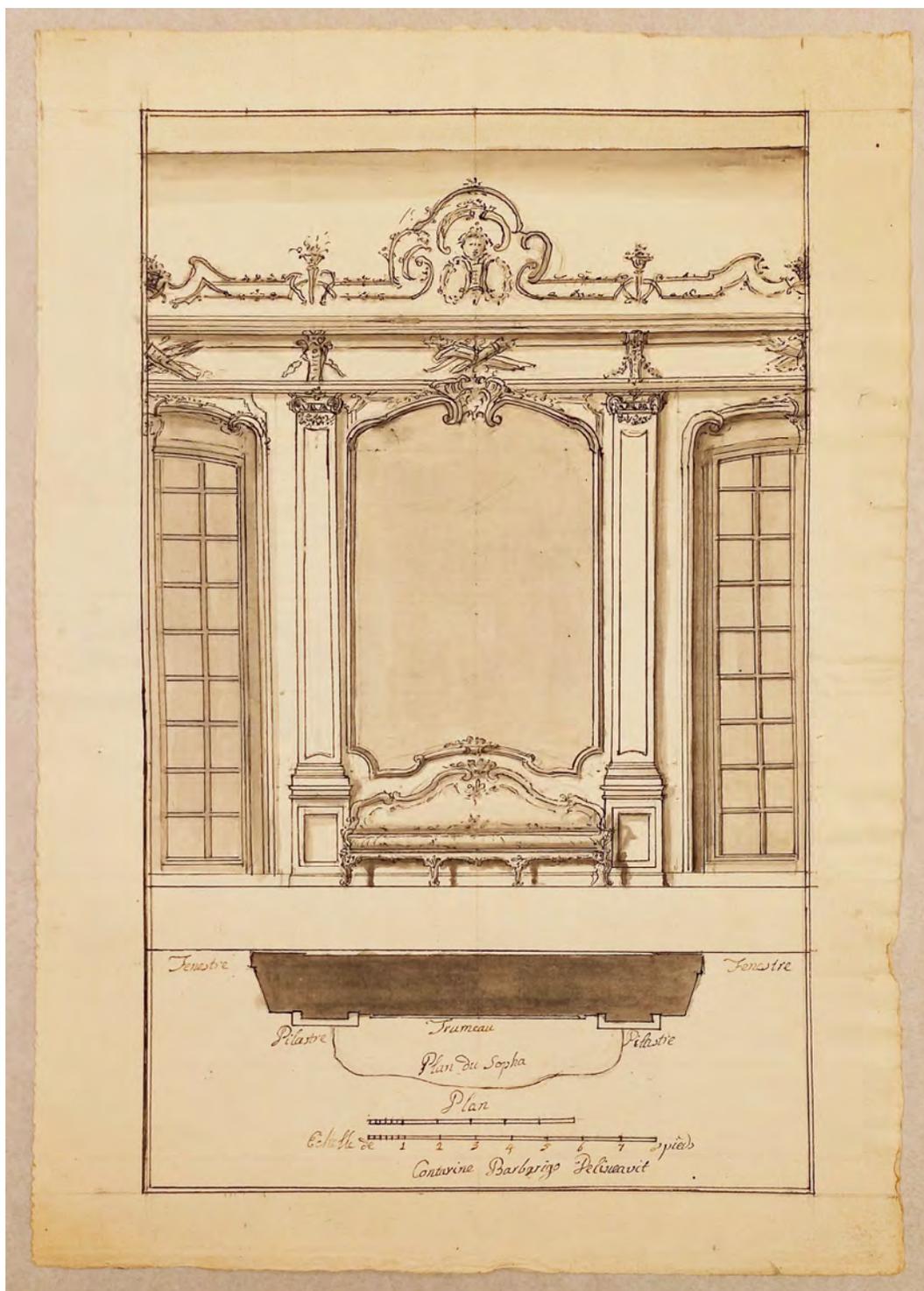
Desenho de projeto para, provavelmente, o *casino* da Giudecca de Caterina Sagredo Barbarigo, com representações em planta e corte de salão interno e perspectiva do pátio ao ar livre. No verso da folha, há uma indicação escrita *a posteriori* de que a autora do desenho é Contarina Barbarigo e não tem datação. É conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário de numeração Cl. III n. 8051/14.

Disegno di un progetto, probabilmente per il *casino* della Giudecca di Caterina Sagredo Barbarigo, con rappresentazioni in pianta e sezione del salone interno e prospettiva del cortile all'aperto. Sul retro del foglio, c'è un'indicazione scritta successivamente che l'autrice del disegno è Contarina Barbarigo e non è datato. È conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8051/14.



Desenho com a elevação de paredes ornamentadas para interiores. Assinado por Contarina Barbarigo e sem data especificada, é conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário de numeração Cl. III n. 8023/33.

Disegno con l'elevazione di pareti ornate per interni. Firmato da Contarina Barbarigo e senza data specifica, è conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8023/33.



Desenho em planta e elevação com projeto de mobiliário (sofá e espelho) para decoração de trecho de salão palaciano. Assinado por Contarina Barbarigo e sem data especificada, é conservado no Gabinete dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8023/38.

Disegno in pianta ed elevazione con progetto di arredamento (divano e specchio) per la decorazione di un tratto di salone palazzo. Firmato da Contarina Barbarigo e senza data specifica, è conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8023/38.

À luz de tais considerações a respeito da formação feminina e do propósito de tais representações gráficas, vale aprofundar a análise acerca do conteúdo da pasta com 26 desenhos arquitetônicos de Cecilia e Contarina Barbarigo. Ocupam folhas de diversos formatos, mas sempre com pequenas dimensões – não maiores que o tamanho A4. Uma parte considerável tem escala gráfica, porém, mesmo quando omitida, é evidente que cada risco foi feito com instrumentos que permitiam grande rigor na linearidade dos traçados e em suas proporções matemáticas. As linhas finais foram feitas em nanquim, porém, em certas elevações de fachadas, é possível ver os traçados reguladores a lápis,<sup>145</sup> e o senso de profundidade volumétrica proporcionado mediante uma gradação preto e branca em aquarela. Sob aspectos estilísticos, há uma evidente homogeneidade entre os 26 documentos.<sup>146</sup>

Os desenhos de Contarina Barbarigo inventariados sob os códigos 8051/2, 8051/4 e 8051/8 consistem em estudos de representação de elementos arquitetônicos em fachadas: neles vemos exercícios compositivos com colunas, capiteis, cornijas, arcos, entablamentos, cujos frisos variados foram esboçados por ela tanto lisos quanto com tríglifos e métopas que, por vezes, eram ornamentadas, por outras, não.<sup>147</sup> A escolha pela ordem toscana, certamente a mais simples dentro da gramática clássica, reverbera a influência do funcionalismo lodoliano.<sup>148</sup>

Verificam-se as ideias de Lodoli também no desenho feito pela última Barbarigo para uma *villa*. Identificada no

Alla luce di tali considerazioni riguardanti la formazione femminile e lo scopo di tali rappresentazioni grafiche, vale la pena approfondire l'analisi sul contenuto della busta con 26 disegni architettonici di Cecilia e Contarina Barbarigo. Questi disegni occupano fogli di vari formati, ma sempre di dimensioni ridotte – non più grandi del formato A4. Una parte considerevole di essi ha una scala grafica, tuttavia, anche quando omessa, è evidente che ogni tratto è stato realizzato con strumenti che consentivano grande precisione nella linearità dei tracciati e nelle proporzioni matematiche. Le linee finali foram fatte con inchiostro, ma in alcune prospettive di facciate è possibile vedere i tracciati di riferimento fatti a matita,<sup>145</sup> e il senso di profondità volumetrica è stato ottenuto attraverso una gradazione in bianco e nero ad acquerello. Dal punto di vista stilistico, c'è un'evidente omogeneità tra i 26 documenti.<sup>146</sup>

I disegni di Contarina Barbarigo catalogati con i codici 8051/2, 8051/4 e 8051/8 consistono in studi di rappresentazione di elementi architettonici sulle facciate: in essi vediamo esercizi compositivi con colonne, capitelli, cornici, archi, architravi i cui fregi variati - ha schizzato sia lisci che con triglifi e metope che, a volte, erano ornati, altre volte no.<sup>147</sup> La scelta dell'ordine toscano, certamente il più semplice all'interno della grammatica classica, riflette l'influenza del funzionalismo lodoliano.<sup>148</sup>

Le idee di Lodoli si riscontrano anche nel disegno realizzato dall'ultima Barbarigo per una villa. Identificato nello studio di Ca' Rezzonico con il numero

<sup>145</sup> A presença das linhas-guia a lápis é perceptível em vários desenhos de Contarina, mas é especialmente claro no documento conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8051/8. La presenza delle linee guida a matita è evidente in diversi disegni di Contarina, ma si manifesta in modo particolarmente chiaro nel documento conservato presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8051/8.

<sup>146</sup> PUPILLO, Marco. Op.cit. p.90.

<sup>147</sup> Desenhos de fachadas assinados por Contarina Barbarigo e sem data especificada, conservados no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8051/2, 8051/4 e 8051/8. I disegni di facciate firmati da Contarina Barbarigo e privi di una data specifica sono conservati presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8051/2, 8051/4 e 8051/8.

<sup>148</sup> PUPILLO, Marco. Op.cit. p.91.

gabinete da Ca' Rezzonico com o número 8051/5, a prancha apresenta uma planta do térreo – a disposição dos aposentos e a simetria entre as partes seguramente provêm de uma tradição das *villes* palladianas – e uma elevação da fachada despojada de ornatos – não tem pilastras ou colunas derivadas do vocabulário arquitetônico oriundo da Antiguidade.<sup>149</sup> Embora as proporções não sejam as mesmas, há algumas correspondências formais entre a *villa* desenhada por Contarina Barbarigo e a Villa Barbarigo de Valsanzibio.

Em outra elevação, Contarina inscreveu seu nome levemente a lápis na placa central do frontão: ela delineou uma fachada de gosto rococó que, embora não contenha elementos explicitamente religiosos, remete à configuração da frontalidade de uma igreja, com dois nichos para esculturas entre as duplas de colunas toscanas, além de cinco estátuas sobre o entablamento.<sup>150</sup> Sem identificação de autoria, há outro desenho na mesma pasta com uma configuração de fachada símile, porém com o portão preenchido por uma fonte com água a saltar.<sup>151</sup>

Contarina Barbarigo também assinou a perspectiva de um edifício, retratando as fachadas frontal e lateral, a qual promove noção de tridimensionalidade por meio de um ponto de fuga único.<sup>152</sup> A irmã Cecilia fez o mesmo exercício com avanços em comparação à caçula, porque também concebeu, ao redor da edificação central, todo um território extraordinariamente composto por canais trafegados por gôndolas e cortados por pontes de

8051/5, il foglio presenta una pianta del piano terra - la disposizione delle stanze e la simmetria tra le parti derivano sicuramente da una tradizione delle ville palladiane - e un'elevazione della facciata priva di ornamenti - non vi sono pilastri o colonne derivate dal vocabolario architettonico dell'antichità.<sup>149</sup> Sebbene le proporzioni non siano le stesse, ci sono alcune corrispondenze formali tra la villa disegnata da Contarina Barbarigo e la Villa Barbarigo di Valsanzibio.

In un'altra elevazione, Contarina ha leggermente iscritto il suo nome a matita nella targa centrale del timpano: ha delineato una facciata di gusto rococò che, sebbene non contenga elementi esplicitamente religiosi, richiama la configurazione della frontalità di una chiesa, con due nicchie per sculture tra le coppie di colonne toscane, oltre a cinque statue sopra l'architrave.<sup>150</sup> Senza identificazione dell'autore, c'è un altro disegno nella stessa busta con una configurazione di facciata símile, ma con il portone riempito da una fontana con acqua che zampilla.<sup>151</sup>

Contarina Barbarigo ha anche firmato la prospettiva di un edificio, ritraendo le facciate anteriore e laterale, che promuove la percezione della tridimensionalità attraverso un punto di fuga unico.<sup>152</sup> Anche la sorella Cecilia ha eseguito lo stesso esercizio con progressi rispetto alla sorella più giovane, poiché ha concepito, attorno all'edificio centrale, un intero territorio straordinariamente composto da canali percorribili da gondole e attraversati da ponti con bei balaustri, che collegavano le sponde di giardini con parterre e fontane.<sup>153</sup>

<sup>149</sup> Desenho de fachada e planta do térreo de uma villa. Assinado por Contarina Barbarigo e sem data especificada, é conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8051/5.

<sup>150</sup> Desenho em escala de fachada com o nome de Contarina Barbarigo na placa central do frontão. Sem data especificada, é conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8051/7.

<sup>151</sup> Desenho de fonte d'água frente a uma fachada com brasão, que, embora sem autoria e data

especificadas, consta na pasta de desenhos arquitetônicos das irmãs Contarina e Cecilia Barbarigo. É conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8051/16.

<sup>152</sup> Desenho em perspectiva de edifício assinado por Contarina Barbarigo, sem data especificada. É conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8051/6.

belos balaústres que ligavam as margens de jardins com *parterres* e chafarizes.<sup>153</sup>

Um par de vistas aéreas chamam a atenção nessa pasta. Sem identificar qual das irmãs seria a autora, a primeira perspectiva (código 8051/13) é uma representação de um edifício na Giudecca,<sup>154</sup> tendo o canal retratado na parte superior da folha, sob o qual há um edifício linear de três pavimentos e um pátio ao centro, no qual se traçou um viário e os canteiros de plantas e, por fim, em primeiro plano, existe uma via linear sob um pergolado conformado por arcos cobertos por trepadeiras de frutas cítricas – um elemento muito semelhante ao representado como “primo viale degl’agrumi” no livro de Rossetti, de 1702, acerca do jardim de Valsanzibio.<sup>155</sup> Manlio Brusatin defende que se trata de um projeto de restauro do *casino* da Giudecca, da mãe Caterina Sagredo Barbarigo.<sup>156</sup> Caso se concorde com tal hipótese, esse desenho foi feito durante a adolescência de Cecilia e Contarina na década de 1750. Ou foi um esforço das filhas para rememorar a edificação mais íntima da forte figura materna quando o imóvel não mais estava nas mãos da família. A segunda perspectiva aérea (código 8051/14) também apresenta um pátio central de uma edificação veneziana, porém vem conjuntamente com desenhos de uma planta e um corte do salão interno do respectivo palácio – eventualmente um *casino* –, no qual se indica a disposição do mobiliário

Un paio di vedute aeree catturano l'attenzione in questa busta. Senza identificare quale delle sorelle potrebbe essere l'autrice, la prima prospettiva (codice 8051/13) è una rappresentazione di un edificio nella Giudecca,<sup>154</sup> con il canale ritratto nella parte superiore del foglio, sotto il quale si trova un edificio lineare di tre piani e un cortile al centro, in cui è stato tracciato un percorso stradale e aiuole di piante e, infine, in primo piano, c'è una strada lineare sotto un pergolato formato da archi coperti da rampicanti di agrumi - un elemento molto simile a quello rappresentato come "primo viale degl'agrumi" nel libro di Rossetti del 1702 sul giardino di Valsanzibio.<sup>155</sup> Manlio Brusatin sostiene che si tratti di un progetto di restauro del casino della Giudecca della madre Caterina Sagredo Barbarigo.<sup>156</sup> Nel caso in cui si concordi con tale ipotesi, questo disegno è stato realizzato durante l'adolescenza di Cecilia e Contarina negli anni '50 del XVIII secolo. Oppure potrebbe essere stato uno sforzo delle figlie per ricordare l'edificio più intimo della forte figura materna quando la proprietà non era più in mano alla famiglia. La seconda veduta aerea (codice 8051/14) presenta anch'essa un cortile centrale di un edificio veneziano, ma è accompagnata da disegni di una pianta e di un taglio della sala interna del rispettivo palazzo - eventualmente un casino - nel quale è indicata la disposizione di mobili

---

<sup>153</sup> Desenho em perspectiva de palacete em meio a canais d'água e jardim com fonte. Assinado por Cecilia Barbarigo e sem data especificada, é conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8051/12. Disegno prospettico di un palazzetto circondato da canali d'acqua e giardino con fontana. Firmato da Cecilia Barbarigo e privo di una data specifica, è conservato presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8051/12.

<sup>154</sup> Desenho de pátio em edifício na Giudecca, provavelmente uma representação do casino de Caterina Sagredo Barbarigo, que, embora sem autoria e datação especificadas, consta na pasta de desenhos arquitetônicos das irmãs Contarina e

Cecilia Barbarigo. É conservado no Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8051/13. Disegno di un cortile in un edificio nella Giudecca, probabilmente una rappresentazione del casinò di Caterina Sagredo Barbarigo, che, sebbene privo di autore e datazione specificati, è incluso nella busta dei disegni architettonici delle sorelle Contarina e Cecilia Barbarigo. È conservato presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente situato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8051/13.

<sup>155</sup> PUPILLO, Marco. Op.cit. p.92.

<sup>156</sup> BRUSATIN, Manlio. Qualche donna e l'architettura funzionale a Venezia nel '700. In: CIONINI VISANI, Maria. *Per Maria Cionini Visani: scritti di amici*. Turim: G. Canale, 1977. p.127.

aparentemente muito refinado.<sup>157</sup> Bastante sofisticada enquanto representação gráfica, essa prancha vem com a identificação da autoria de Contarina Barbarigo acrescida a *posteriori* no verso da folha. Digno de nota é o pátio circunscrito por paredes formalmente heterogêneas entre si e profusamente ornamentadas, seguindo francamente o exagero da aristocracia europeia no Setecentos, materializado no estilo rococó.

Essas últimas duas representações gráficas com vistas aéreas tornam mais premente uma dúvida: qual é a datação desse conjunto de 26 desenhos arquitetônicos feitos pelas irmãs Cecilia e Contarina Barbarigo? Não se enxergam quaisquer inscrições nesses documentos que permitam indicar com precisão quando foram desenhados. A pista mais sugestiva é o fato de Cecilia ser autora de dez desenhos: uma vez que ela foi considerada uma pessoa com distúrbios mentais ou físicos oriundos de alguma doença que a acometeu na adolescência, tornando-a incapaz de ter autonomia e motivando a tutela jurídica – primeiramente sob a mãe Caterina e depois sob o tio Pietro Barbarigo – ao longo de toda a vida, tais desenhos só poderiam ter sido feitos antes de seu problema de saúde. Não há registros médicos que detalhem o que tenha ocorrido e a data, mas seguramente o acometimento da doença se deu em meados ou no final da década de 1750. Portanto, isso fundamentaria que tais desenhos arquitetônicos eram parte da educação doméstica das irmãs Barbarigo quando elas eram adolescentes. Tal conjectura corroboraria o argumento de Manlio Brusatin acerca das perspectivas aéreas como representações do *casino* na

aparentemente muito refinati.<sup>157</sup> Molto sofisticato come rappresentazione grafica, questo foglio ha l'identificazione dell'autore Contarina Barbarigo aggiunta successivamente sul retro del foglio. Degno di nota è il cortile delimitato da pareti formalmente eterogenee tra loro e profusamente ornate, seguendo apertamente l'esagerazione dell'aristocrazia europea nel Settecento materializzata nello stile rococò.

Le ultime due rappresentazioni grafiche con vedute aeree rendono più pressante un dubbio: qual è la datazione di questo insieme di 26 disegni architettonici realizzati dalle sorelle Cecilia e Contarina Barbarigo? Non si intravedono iscrizioni su questi documenti che consentano di indicare con precisione quando sono stati disegnati. La pista più suggestiva è il fatto che Cecilia sia l'autrice di dieci disegni: dato che è stata considerata una persona con disturbi mentali o fisici derivanti da qualche malattia che l'ha colpita nell'adolescenza, rendendola incapace di avere autonomia e motivando la tutela legale - inizialmente sotto la madre Caterina e poi sotto lo zio Pietro Barbarigo - per tutta la vita, tali disegni potrebbero essere stati realizzati prima del suo problema di salute. Non ci sono registri medici che dettaglino ciò che è accaduto e la data, ma sicuramente si è verificato nella metà o alla fine degli anni '50 del XVIII secolo. Di conseguenza, ciò avvalorerebbe l'ipotesi che tali disegni architettonici fossero parte dell'educazione domestica delle sorelle Barbarigo quando erano adolescenti. Tale congettura supporterebbe l'argomento di Manlio Brusatin riguardo alle vedute aeree come rappresentazioni del casino nella Giudecca quando

---

<sup>157</sup> Desenho de projeto para, provavelmente, o casino da Giudecca, de Caterina Sagredo Barbarigo, com representações em planta e corte de salão interno e perspectiva do pátio ao ar livre. No verso da folha, há uma indicação escrita a posteriori de que a autora do desenho é Contarina Barbarigo e não tem datação. É conservado no Gabinete dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, atualmente localizado na Ca' Rezzonico, no inventário Cl. III n. 8051/14. Disegno di un progetto per,

presumibilmente, il casinò di Giudecca di Caterina Sagredo Barbarigo, con rappresentazioni in pianta e taglio della sala interna e prospettiva del cortile esterno. Sul retro del foglio, vi è un'annotazione successiva che indica che l'autrice del disegno è Contarina Barbarigo e non presenta datazione. È conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Musei Civici di Venezia, attualmente ubicato a Ca' Rezzonico, nell'inventario Cl. III n. 8051/14.

Giudecca quando Caterina Sagredo Barbarigo ainda era a anfitriã: talvez fosse um exercício instigado pela mãe para que as filhas imaginassem graficamente como seria a reforma do pátio e dos interiores da edificação. É igualmente possível deduzir que essa formação arquitetônica das meninas Cecilia e Contarina Barbarigo ocorria em aulas compartilhadas com outras alunas da alta sociedade veneziana, como Chiara Zeno e Terese Corner, no começo da década de 1750. E uma suposição mais arriscada, mas não impossível, seria a respeito da identidade do professor particular das irmãs Barbarigo: talvez fosse um jovem aprendiz do frade Carlo Lodoli, particularmente interessado na teoria funcionalista de seu mestre, e que, no final de 1758, apresentou um ousado e ambicioso *Piano generale per una Accademia sopra le belle Arti del Disegno* com o intuito de criar uma nova escola dedicada exclusivamente a arquitetura – isto é, eventualmente o professor de Contarina Barbarigo no começo da década de 1750 tenha sido Andrea Memmo, seu futuro amante.<sup>158</sup>

Há outra pergunta suscitada devido à análise dos 26 desenhos arquitetônicos das irmãs Barbarigo: trata-se de projetos ou são exercícios de cópia de exemplos prévios? Faltam dados documentais para saber a resposta peremptória, mas tampouco importa tal resposta, uma vez que os desenhos indubitavelmente revelam que Contarina Barbarigo teve uma educação arquitetônica: ela aprendeu a projetar.

A notável qualidade gráfica dos desenhos atesta que a última Barbarigo tinha muita competência para projetar. Seria então Contarina Barbarigo uma arquiteta?

Caterina Sagredo Barbarigo era ancora l'ospite: forse era un esercizio stimolato dalla madre affinché le figlie immaginassero graficamente come sarebbe stata la riforma del cortile e degli interni dell'edificio. È altrettanto possibile dedurre che questa formazione architettonica delle ragazze Cecilia e Contarina Barbarigo avvenisse in lezioni condivise con altre allieve dell'alta società veneziana, come Chiara Zeno e Terese Corner, all'inizio degli anni '50 del XVIII secolo. E un'ipotesi più audace, ma non impossibile, riguarda l'identità del professore privato delle sorelle Barbarigo: potrebbe essere stato un giovane apprendista del frate Carlo Lodoli, particolarmente interessato alla teoria funzionalista del suo maestro, che, alla fine del 1758, presentò un *Piano generale per una Accademia sopra le belle Arti del Disegno* audace e ambizioso con l'intenzione di creare una nuova scuola dedicata esclusivamente all'architettura – ovvero, potenzialmente, il professore di Contarina Barbarigo all'inizio degli anni '50 potrebbe essere stato Andrea Memmo, il suo futuro amante.<sup>158</sup>

Un'altra domanda sorge dall'analisi dei 26 disegni architettonici delle sorelle Barbarigo: si tratta di progetti originali o esercizi di copia di esempi precedenti? La risposta perentoria manca a causa della mancanza di dati documentali, ma, in effetti, la risposta non è cruciale, poiché i disegni rivelano inequivocabilmente che Contarina Barbarigo ha ricevuto un'istruzione architettonica: ha imparato a progettare.

La notevole qualità grafica dei disegni attesta la competenza dell'ultima Barbarigo nella progettazione. Quindi, si potrebbe considerare Contarina Barbarigo un'architetto?

---

<sup>158</sup> Caso se suponha que Contarina Barbarigo seja a menina ingênua representada sentada na pintura *La lezione di geografia*, Pietro Longhi talvez estivesse passando uma mensagem subliminar quando apresenta o tutor marotamente observando com lupa o decote da aluna. Isto é, indicava que o professor (Andrea Memmo) já nutria interesse pela ainda adolescente Contarina. Qualora si ipotizzasse

che Contarina Barbarigo sia la giovane ingenua rappresentata seduta nel dipinto "La lezione di geografia" di Pietro Longhi forse stava passando un messaggio subliminale quando presenta il tutor con malizia osservando con lente d'ingrandimento la scollatura della studentessa. Cioè, indicava che l'insegnante (Andrea Memmo) già nutriva interesse per la ancora adolescente Contarina.

Volta-se à questão central do ensaio “A relativização da autoria” desta tese. Agora, porém, reproduzo a argumentação de Manlio Brusatin: “Uma análise sobre as denominações dos vários ofícios que envolviam a construção revela como não existia profissionalmente a condição de ‘arquiteto’. Isto em um século no qual foram sendo definidas todas as profissões modernas.”<sup>159</sup> Assim, naquela Veneza do *Settecento*, Contarina Barbarigo não poderia ser considerada uma arquiteta, pois essa não era uma profissão autônoma, não tendo reconhecimento pela sociedade da época como uma alternativa de emprego ou negócio, nem mesmo o mínimo de regulamentação governamental. No século 18 da Sereníssima República, a arquitetura era considerada uma atividade antiga a ser exercida tal como um passatempo. Ser arquiteto era uma espécie de hobby daqueles que tinham interesse, vide o frade Carlo Lodoli e Andrea Memmo. Portanto, ser arquiteto era, um tanto forçosamente no Setecentos, ser um arquiteto-dilettante. Tendo em vista o espírito de sua época, Contarina Barbarigo pode ser considerada uma arquiteta-amadora.<sup>160</sup>

É válido prosseguir mais um pouco no panorama profissional traçado por Brusatin:

Isso demonstraria a difícil colocação de tal atividade [arquitetura] em relação aos “ofícios” tradicionais, principalmente absorvida como profissão que se define como “dilettantismo”, isto é, que surge de um impulso voluntário e privado como a escrita e a poesia, mas que se sustenta, como todos esses “dilettantes”, em uma condição social sólida. E isso é válido para muitos que escolheram dedicar-se a essa arte, como “arquitetos”, em benefício próprio e de seu patrimônio. Efetivamente, o registro profissional dessas pessoas [do Setecentos],

Si ritorna alla questione centrale del saggio “La relativizzazione dell'autorialità” di questa tesi. Tuttavia, in questo momento, riproduco l'argomentazione di Manlio Brusatin: “Un'altra considerazione sulle denominazioni dei vari mestieri circa la costruzione rileva come non esista professionalmente la condizione di ‘architetto’, in un secolo tuttavia in cui si vanno definendo tutte le professioni moderne.”<sup>159</sup> Dunque, in quella Venezia del Settecento, Contarina Barbarigo non poteva essere considerata un'architetto, poiché non era una professione autonoma, non aveva il riconoscimento della società dell'epoca come alternativa di impiego o attività commerciale, né una minima regolamentazione governativa. Nel XVIII secolo della Serenissima Repubblica, l'architettura era considerata un'attività antica da svolgere come un passatempo. Essere architetto era una sorta di hobby per coloro che ne avevano interesse, come il frate Carlo Lodoli e Andrea Memmo. Pertanto, essere architetto era, in un certo senso forzato nel Settecento, essere un architetto dilettante. Considerando lo spirito del suo tempo, Contarina Barbarigo potrebbe essere considerata un'architetto dilettante.<sup>160</sup>

È valido proseguire ulteriormente nel panorama professionale delineato da Brusatin:

Ciò starebbe a dimostrare la difficile collocazione di tale attività rispetto ai tradizionali “mestieri”, principalmente assorbita a quella professione che si autodefinisce “dilettantesca”, che nasce cioè da un impulso volontario e privato come la scrittura e la poesia ma che si sostiene, come tutti questi “diletti”, su una solida condizione sociale. E ciò vale per i molti che si decidono a quest'arte in quanto ‘architetti’ a vantaggio loro e della proprietà. Effettivamente l'anagrafe professionale dei nostri, rispetto all'antica figura vitruviana

<sup>159</sup> BRUSATIN, Manlio. *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1980. p.16. [Tradução livre do autor]

<sup>160</sup> GABEL, Esther. Op.cit. p.44.

comparado com a antiga figura vitruviana do arquiteto enquanto artista e demiurgo, apresenta-os como funcionários, seja na posição de fiscal do Magistrado das Águas, seja como dependentes de qualquer *Scuola Grande*, seja como professores de perspectiva, de desenho e cenografia, ou como empregados dos grandes teatros, sendo o restante composto, em grande parte, por nobres das províncias ou abades de boas famílias. Não falta nesse século a condição de *nobildonna architetto* [nobre dama arquiteta] que se dedica ao desenho de seus próprios interiores, de seus próprios jardins e de suas próprias edificações campestres, como atestam os vários projetos de Cecilia e Contarina Barbarigo, Teresa Corner e Chiara Zenò. Por outro lado, era frequente a possibilidade de um hábil operário tornar-se mais plenamente um arquiteto. Nisto não é estranha a proteção generosa de um nobre que descobre “a boa vontade e a dedicação ao estudo dos mestres” de um aprendiz de pedreiro “de traços gentis”.<sup>161</sup>

Em sua condição de *nobildonna architetto*, Contarina Barbarigo desenhava projetos arquitetônicos e de mobiliário com rigor, destreza e interesse, mas, sendo uma mulher aristocrata do *Settecento*, tratava aquela atividade como um divertimento.

Eis o momento de voltar os olhos para Valsanzibio.

Sabemos agora que Contarina morou na Villa Barbarigo da forçada reclusão em 1783 até seu falecimento em 25 de dezembro de 1804, e que, pela ausência de filhos, extingue-se o secular clã veneziano.<sup>162</sup> Dessas duas décadas de

dell'architetto artista e demiurgo, li dà prevalentemente funzionari o in qualità di “proti” al magistrato alle Acque o alle dipendenze di qualche Scuola grande, professori e insegnanti di prospettiva, di disegno e di scenografia o dipendenti dei maggiori teatri, il resto in larga parte nobili di provincia o abati di buona famiglia. Non manca in questo secolo, la condizione della nobildonna architetto che si dedica al disegno dei propri interni, dei propri giardini e delle proprie costruzioni di campagna come lo dichiarano svariati progetti di Cecilia e Contarina Barbarigo, Teresa Corner e Chiara Zenò. D'altro canto c'è la possibilità assai frequente che un operaio da *buon tajapiera* arrivi a essere più compiutamente architetto. In ciò non è estranea la munifica protezione di un nobile che scopra 'la buona volontà e l'applicazione allo studio dei maestri' di un apprendista scalpellino “dal volto gentile”<sup>161</sup>

Nel suo ruolo di *nobildonna architetto*, Contarina Barbarigo disegnava progetti architettonici e di arredamento con precisione, destrezza e interesse, ma, essendo una donna aristocratica del *Settecento*, considerava tale attività come un passatempo.

È ora il momento di rivolgere lo sguardo verso Valsanzibio.

Ora sappiamo che Contarina visse nella Villa Barbarigo dalla forzata reclusione nel 1783 fino alla sua morte il 25 dicembre 1804, che, a causa dell'assenza di figli, pose fine al secolare clan veneziano.<sup>162</sup> Di questi due decenni di residenza ai piedi delle colline Euganee, non è rimasto alcun disegno firmato e datato da Contarina. Il registro

<sup>161</sup> BRUSATIN, Manlio. *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1980. pp.16,17. [Tradução livre do autor]

<sup>162</sup> Contarina Barbarigo não teve herdeiros diretos, por isso, em testamento, deixou todos os bens para o primo Marcantonio Michiel. Este casou a filha Cecilia com Ludovico Martinengo, que posteriormente herdou a Villa Barbarigo. No século 19, o jardim muda um tanto seu aspecto: com a intenção de dar uma aparência mais monumental aos eixos principais do projeto seiscentesco, deixaram os buxos crescer a uma maior altura e plantaram-se árvores de maior porte ao longo das aleias. Nesse período foi construído também um novo espelho

d'água no eixo do *Bagno di Diana* e das *peschiere*. Por herança, em 1884, a família Donà dalle Rose tornou-se proprietária da villa. Em 1930, Anita Pizzoni Ardemani comprou a propriedade em Valsanzibio e, até hoje, pertence à mesma família. Contarina Barbarigo non ebbe eredi diretti, pertanto, nel suo testamento, lasciò tutti i suoi beni al cugino Marcantonio Michiel. Questi sposò sua figlia Cecilia con Ludovico Martinengo, che successivamente ereditò la Villa Barbarigo. Nel XIX secolo, il giardino cambiò leggermente aspetto: con l'intenzione di conferire un aspetto più monumentale agli assi principali del progetto seicentesco, fecero crescere i bosso a un'altezza maggiore e piantarono alberi di

residência aos pés das colinas Eugêneas, não restou desenho assinado e datado por Contarina. O registro documental a mencionar mais claramente as intervenções arquitetônicas na villa é uma carta de 1800 endereçada ao primo Marcantonio Michiel: nessa missiva, a distinta senhora refere-se ao restabelecimento do funcionamento de uma fonte d'água.<sup>163</sup>

Todavia, ora temos elementos suficientes para formular uma outra hipótese. Posto que a prática arquitetônica era uma atividade amadorística e íntima que Contarina Barbarigo realizava de modo riservato e privato, ela não devia ver necessidade em assinar, datar, muito menos catalogar seus desenhos. Dado que identificação não era uma questão, podemos levantar a conjectura de que Contarina Barbarigo seja a autora oculta da primeira ilustração deste capítulo: o croqui traçado em nanquim e colorido à aquarela sobre um papel cartão representando dois labirintos – um quadrado e outro circular –, que se encontrava nos arquivos dos desenhos da villa de Valsanzibio e acabou no espólio Contarini-Donà dalle Rose, atualmente guardado no patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive), pertencente ao banco Intesa Sanpaolo.<sup>164</sup>

Eis o momento de elencar os indícios que legitimam a hipótese de Contarina como autora do desenho dos dois dédalos, o qual pode ter sido um estudo preliminar para o labirinto verde da Villa Barbarigo.

Primeiro, sabemos agora que Contarina Barbarigo, seguramente, tinha capacidade técnica para fazer o desenho dos dois labirintos. Aliás, dentro da família Barbarigo, somente ela e a irmã Cecilia tiveram uma formação arquitetônica que as capacitaram a projetar.

documentale che menziona più chiaramente le sue intenzioni architettoniche nella villa è una lettera del 1800 indirizzata al cugino Marcantonio Michiel: in quella missiva, la distinta signora si riferisce al ripristino del funzionamento di una fonte d'acqua.<sup>163</sup>

Tuttavia, ora abbiamo elementi sufficienti per formulare un'altra ipotesi. Dato che la pratica architettonica era un'attività amatoriale e intima che Contarina Barbarigo svolgeva in modo riservato e privato, potrebbe non aver visto la necessità di firmare, datare o catalogare i suoi disegni. Poiché l'identificazione non era una questione, possiamo avanzare l'ipotesi che Contarina Barbarigo sia l'autrice nascosta della prima illustrazione di questo capitolo: lo schizzo realizzato in inchiostro e colorato ad acquerello su cartoncino raffigurante due labirinti - uno quadrato e l'altro circolare - che si trovava negli archivi dei disegni della villa di Valsanzibio e che è finito nell'eredità Contarini-Donà dalle Rose, attualmente conservato nell'archivio della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive), appartenente alla banca Intesa Sanpaolo.<sup>164</sup>

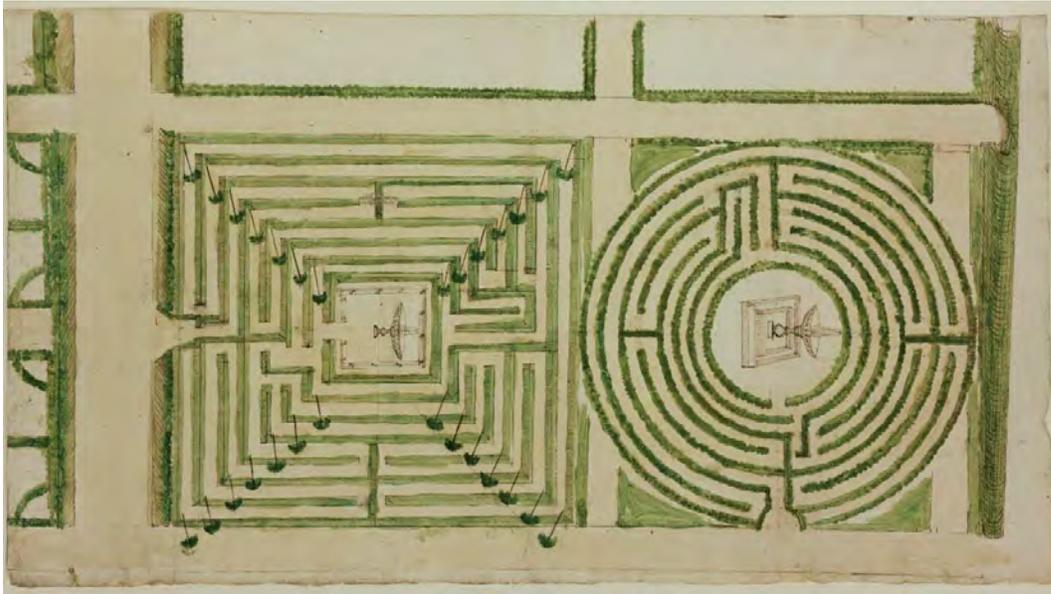
È ora il momento di elencare gli indizi che legittimano l'ipotesi di Contarina come autrice del disegno dei due labirinti, che potrebbe essere stato uno studio preliminare per il labirinto verde della Villa Barbarigo.

Innanzitutto, ora sappiamo con certezza che Contarina Barbarigo aveva notevoli competenze tecniche per realizzare il disegno dei due labirinti. Inoltre, all'interno della famiglia Barbarigo, solo lei e la sorella Cecilia avevano una formazione architettonica che le abilitava alla progettazione.

---

maggiori dimensioni lungo i viali. In questo periodo fu anche costruito un nuovo specchio d'acqua sull'asse del *Bagno di Diana* e delle peschiere. Per eredità, nel 1884, la famiglia Donà dalle Rose divenne proprietaria della villa. Nel 1930, Anita Pizzoni Ardemani acquistò la proprietà a Valsanzibio e, fino ad oggi, appartiene alla stessa famiglia.  
<sup>163</sup> PUPILLO, Marco. Op.cit. p.92.

<sup>164</sup> Desenho anônimo de dois labirintos para a Villa Barbarigo em Valsanzibio sem data especificada. Desenho à tinta de nanquim pertencente ao Arquivo storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).



Desenho anônimo de dois labirintos para a Villa Barbarigo em Valsanzibio, sem data especificada. Feito à tinta de nanquim, pertence ao Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), estando no fundo Contarini-Donà dalle Rose do patrimônio arquivístico da Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Disegno anonimo di due labirinti per la Villa Barbarigo a Valsanzibio senza data specifica. Realizzato con inchiostro nero, fa parte dell'Archivio storico del Gruppo Intesa Sanpaolo (ASI), collocandosi nell'archivio Contarini-Donà dalle Rose del patrimonio archivistico della Cassa di Risparmio di Venezia (Carive).

Segundo, essas duas últimas pessoas da extensa árvore genealógica dos Barbarigo do ramo de Santa Maria Zobenigo foram educadas a desenhar conforme os princípios estabelecidos por Carlo Lodoli, que se convencionou a classificar como um funcionalismo *avant la lettre*, embora igualmente caiba recordar que o amante (e talvez também professor) Andrea Memmo destacou textualmente o interesse do frade pela topiaria e pela “arquitetura dos jardins”.<sup>165</sup> Assim, sebes podadas de modo a formar um conjunto paisagístico geometricamente preciso – tal como um labirinto – parecem estar em plena congruência com os interesses lodolianos.

Terceiro, tal correspondência entre labirinto verde e as ideias de Lodoli se confirmam em outro jardim vêneto daqueles anos, de propriedade de outro pupilo do clérigo. O jardim de Altichiero ficava às margens do rio Brenta (isto é, na *Riviera del Brenta*), nas cercanias de Pádua e pertencia a uma então controversa figura política veneziana, o senador Angelo Querini (1721-1796). Na juventude, ele havia sido colega de Memmo como aluno no grupo de estudos de Carlo Lodoli; nos anos 1750 e 60, ele liderou a oposição contra os *Inquisitori di Stato* da Sereníssima República; em 1777, Querini encontrou Voltaire na Suíça, apresentando o filósofo com uma medalha na qual, de um lado, o francês era retratado e, de outro, havia uma imagem simbolizando a filosofia a derrubar as supertições, o que corrobora o interesse do veneziano pelo ideário iluminista.<sup>166</sup> No retorno dessa viagem, Angelo Querini passou a se dedicar, sobretudo, aos estudos de arqueologia, história e ciências agrárias, residindo durante sua aposentadoria na villa em Altichiero, cuja realização do jardim ocorrera de 1774 a 1778, a partir de um desenho feito pelo religioso e arquiteto

In secondo luogo, queste ultime due persone dell'estesa genealogia dei Barbarigo del ramo di Santa Maria Zobenigo furono istruite a disegnare seguendo i principi stabiliti da Carlo Lodoli, che è convenzionalmente classificato come un funzionalismo *avant la lettre*. È altrettanto importante ricordare che l'amante (e forse anche insegnante) Andrea Memmo ha sottolineato esplicitamente l'interesse del frate per la topiaria e l'"architettura dei giardini".<sup>165</sup> Pertanto, siepi potate per formare un insieme paesaggistico geometricamente preciso, come un labirinto, sembra essere in piena sintonia con gli interessi lodoliani.

Terzo, tale corrispondenza tra il labirinto verde e le idee di Lodoli si conferma in un altro giardino veneziano di quegli anni di proprietà di un altro allievo del religioso. Il giardino di Altichiero si trovava sulle rive del fiume Brenta (cioè sulla Riviera del Brenta), nei pressi di Padova, e apparteneva a una figura politica veneziana all'epoca controversa, il senatore Angelo Querini (1721-1796). In giovinezza, Querini era stato compagno di Memmo come studente nel gruppo di studi di Carlo Lodoli; negli anni '50 e '60, guidò l'opposizione contro gli Inquisitori di Stato della Serenissima Repubblica; nel 1777, Querini incontrò Voltaire in Svizzera, regalando al filosofo una medaglia in cui, da un lato, era ritratto il francese e, dall'altro, c'era un'immagine simboleggiante la filosofia che abbattiva le superstizioni, confermando l'interesse veneziano per l'ideologia illuminista.<sup>166</sup> Al suo ritorno da questo viaggio, Angelo Querini si dedicò principalmente agli studi di archeologia, storia e scienze agrarie, risiedendo durante la sua pensione nella villa ad Altichiero, il cui giardino fu realizzato dal 1774 al 1778 da un disegno realizzato dal religioso e

<sup>165</sup> MEMMO, Andrea. Op.cit. p.60.

<sup>166</sup> ANGELO Querini. In: TREBBI, Giuseppe. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 86. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da

Giovanni Treccani S.p.A., 2016. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-querini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-querini_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em 8 de setembro de 2023.

Domenico Cerato (1715-1792).<sup>167</sup> Na trama de relações sociais da época, é preciso dizer que Cerato também conhecia Andrea Memmo devido ao projeto do Prato della Valle, em Pádua. Embora nada tenha restado do jardim e da villa de Querini, existe uma minuciosa descrição sobre o lugar no livro *Altichiero*,<sup>168</sup> escrito pela já mencionada nobre dama veneziana Giustiniana Wynne em 1787. Em virtude dessa publicação, sabe-se que a villa de Altichiero foi o “retiro filosófico”<sup>169</sup> de Angelo Querini, tendo um projeto paisagístico que refletia o interesse do proprietário pela cultura clássica e estruturado em narrativas alegóricas que mesclavam ideias iluministas e crenças maçônicas. O jardim era composto por aleias floridas, bosques, pomares, hortos para experimentações agrícolas, aviários e pombais, relógios botânicos, pergolados, pavilhões – entre os quais um se intitulava “Cabane de la Folie” –, dezenas de bustos e esculturas com epígrafes compostas por mensagens filosóficas muito calibradas, e, por fim, um labirinto.<sup>170</sup> Portanto, no principal jardim feito na *terraferma* nas últimas décadas do *Settecento*, cujo projeto paisagístico foi idealizado e encomendado por um aprendiz de Carlo Lodoli, havia um labirinto de cercas vivas. Engana-se então quem acha que tais dédalos verdes entraram em declínio por toda a Europa no século 18. Afinal, em uma mistura entre a reminiscência de um glorioso passado de interesse e os ventos das iminentes mudanças do porvir alicerçado nas ideias iluministas, os labirintos aparentemente voltaram à moda no ocaso da Sereníssima República de Veneza.

Prossigamos com o quarto indício a respaldar a hipótese da última Barbarigo como autora do desenho dos dois

---

<sup>167</sup> DE CHECCHI, Franco. Il soggiorno di Angelo Querini ad Altichiero e la polemica sul "taglio" della Brenta. *Padova e il suo territorio*. Ano 22. Número 127. Pádua: Tipografia Veneta, maio-junho 2007. pp.13-17.

<sup>168</sup> WYNNE, Giustiniana. *Altichiero*. Pádua: Nicolò Bettinelli, 1787.

architetto Domenico Cerato (1715-1792).<sup>167</sup> Nella trama delle relazioni sociali dell'epoca, è importante notare che Cerato conosceva anche Andrea Memmo a causa del progetto del Prato della Valle a Padova. Sebbene nulla sia rimasto del giardino e della villa di Querini, esiste una dettagliata descrizione del luogo nel libro *Altichiero*,<sup>168</sup> scritto dalla già menzionata nobildonna veneziana Giustiniana Wynne nel 1787. Grazie a questa pubblicazione, sappiamo che la villa di Altichiero era il “ritiro filosofico”<sup>169</sup> di Angelo Querini, con un progetto paesaggistico che rifletteva l'interesse del proprietario per la cultura classica e strutturato in narrazioni allegoriche che mescolavano idee illuministe e credenze massoniche. Il giardino comprendeva viali fioriti, boschi, frutteti, orti per sperimentazioni agricole, voliere e colombai, orologi botanici, pergolati, padiglioni - tra cui uno intitolato "Cabane de la Folie" -, decine di busti e sculture con epigrafi contenenti messaggi filosofici molto ponderati, e, infine, un labirinto.<sup>170</sup> Pertanto, nel principale giardino realizzato sulla terraferma negli ultimi decenni del Settecento, il cui progetto paesaggistico fu ideato e commissionato da un allievo di Carlo Lodoli, c'era un labirinto di siepi. Si sbaglia quindi chi pensa che tali dedali verdi siano caduti in declino in tutta Europa nel XVIII secolo. Alla fine, in una miscela tra il ricordo di un glorioso passato di interesse e i venti dei imminenti cambiamenti basati sulle idee illuministe, i labirinti sembravano tornare di moda nel tramonto della Serenissima Repubblica di Venezia.

Proseguiamo con il quarto indizio a sostegno dell'ipotesi che l'ultima Barbarigo sia l'autrice del disegno dei due labirinti per Valsanzibio. Come

---

<sup>169</sup> BRUSATIN, Manlio. Qualche donna e l'architettura funzionale a Venezia nel '700. In: CIONINI VISANI, Maria. *Per Maria Cionini Visani: scritti di amici*. Turim: G. Canale, 1977. p.126.

<sup>170</sup> DE CHECCHI, Franco. Op.cit. p.13.

labirintos para Valsanzibio. Tal como Angelo Querini, Contarina viveu em retiro em sua villa particular nas últimas duas décadas de vida. Por meio de cronistas da vida social da época, ficamos cientes de que Contarina Barbarigo cuidava diariamente do jardim de Valsanzibio.<sup>171</sup> Em um somatório conjuntural de crise pessoal – a restrição de permanecer na propriedade nas imediações das colinas Eugêneas que os Inquisidores de Estado lhe impuseram – com a decadência econômica da alta sociedade veneziana e a irrelevância política da Sereníssima República no concerto das nações europeias,<sup>172</sup> Contarina Barbarigo e tantos outros aristocratas vênéticos entregaram-se ao puro hedonismo. Como tantas outras *ville* naquele país à beira da extinção, torna-se irrisória a produtividade agrícola da Villa Barbarigo, a qual se converte em lugar agradabilíssimo para, tão somente, diversão e entretenimento. Contarina lá recebia visitas de amigos, tal como o desconhecido poeta de *Ad Elisa* em julho de 1794, que passavam temporadas – leia-se férias – cada vez mais longas, no intuito de distanciar-se ao máximo dos crescentes conflitos políticos e sociais da cidade de Veneza nos últimos anos do século 18. Aquela sensação de carnaval ininterrupto da capital da Sereníssima ao longo de quase todo o *Settecento*, com edificações e celebrações extravagantes à beira do Canal Grande ocupadas por pessoas vestidas pomposamente com perucas e máscaras até em dias normais, transfere-se para as grandes residências campestres: em lugares como a Villa Barbarigo, venezianos e venezianas como Contarina de tudo fizeram para manter aquele ilusório carnaval por mais alguns anos, mas, de tão insustentável, tornou-se melancólico – não era mais possível escamotear o clima de fim de festa. Quando lê-se *Ad Elisa* ou vê-se o quadro de autor desconhecido – quiçá

Angelo Querini, Contarina visse in ritiro nella sua villa privata negli ultimi due decenni di vita. Attraverso i cronisti della vita sociale dell'epoca, sappiamo che Contarina Barbarigo si occupava quotidianamente del giardino di Valsanzibio.<sup>171</sup> In una sommatoria congiunturale di crisi personale - la restrizione a rimanere nella proprietà nelle vicinanze delle colline Euganee impostale dagli Inquisitori di Stato - con il declino economico dell'alta società veneziana e l'irrelevanza politica della Serenissima Repubblica nel concerto delle nazioni europee,<sup>172</sup> Contarina Barbarigo e molti altri aristocratici veneti si dedicarono al puro edonismo. Come molte altre ville in quel paese sull'orlo dell'estinzione, la produttività agricola della Villa Barbarigo diventa trascurabile, trasformandosi in un luogo estremamente piacevole, destinato unicamente al divertimento e all'intrattenimento. Contarina vi riceveva visite da amici, come lo sconosciuto poeta di *Ad Elisa* nel luglio del 1794, che trascorrevano periodi - si potrebbe dire vacanze - sempre più lunghi, con l'obiettivo di allontanarsi il più possibile dai crescenti conflitti politici e sociali della città di Venezia negli ultimi anni del XVIII secolo. Quella sensazione di un carnevale ininterrotto nella capitale della Serenissima per gran parte del Settecento, con edifici e celebrazioni stravaganti lungo il Canal Grande occupati da persone vestite pomposamente con parrucche e maschere anche nei giorni normali, si trasferisce alle grandi residenze di campagna: in luoghi come la Villa Barbarigo, veneziani e veneziane come Contarina facevano di tutto per mantenere quell'illusorio carnevale per qualche anno in più, ma, tanto insostenibile, divenne malinconico - non era più possibile mascherare l'atmosfera di fine festa. Leggendo *Ad Elisa* o osservando il dipinto di un autore

<sup>171</sup> BRUSATIN, Manlio. *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1980. p.128.

<sup>172</sup> FONTANA, Loris. *Villa Pisani a Stra*. Fiesseo d'Artico: Edizioni La Press, 1983. pp.15,16.

tenha sido pintado por outro convidado de Contarina –, o jardim de Valsanzibio mais aparenta ser um “paraíso perdido” do que um plácido retiro de aposentadoria. Sendo um lugar idílico de fuga dos problemas prementes, não há nada mais coerente do que plantar um dédalo de cercas vivas para poder imergir dentro de seus meandros, onde se pode ignorar todo contexto e conjuntura circundantes. Em Valsanzibio da década de 1790, o labirinto apresenta-se como a quintessência da evasão da realidade.

No significado do labirinto reside o quinto e último indício que aproxima Contarina da autoria do desenho dos dois dédalos, o qual pode ter sido o estudo preliminar para o plantio dos meandros de sebes da Villa Barbarigo. O intrincado romance entre Contarina Barbarigo e Andrea Memmo já seria suficiente para conjecturar que, em Valsanzibio, foi feito um *labirinto de amor*. Isto é imaginar esse dédalo de cercas vivas tal como uma alegoria do vínculo afetivo entre os dois aristocratas venezianos de temperamentos mercuriais, que perdurou por décadas; conservou-se mesmo em meio a um casamento com pessoa alheia que causava repugnância e aversão a Contarina; perseverou a despeito da conflituosa relação com a mãe Caterina, caracterizada pelo medo e submissão extrema da filha; manteve-se apesar de aproximações e de afastamentos geográficos devido às viagens de lazer, às missões diplomáticas no exterior e ao exílio no campo; preservou interesses em comum, tal como pela arquitetura. Por fim, foi um amor que nunca se realizou como união matrimonial. Parece-me admissível enxergar o labirinto de Valsanzibio como um *labirinto de amor* por meio de uma justificativa de viés personalista que se baseia na biografia de Contarina Barbarigo.

Todavia, o específico e o conjuntural aqui coincidem: a gênese do dédalo da Villa Barbarigo pode conter uma ambivalência moral pertinente

sconosciuto – forse dipinto da un altro ospite di Contarina – il giardino di Valsanzibio sembra più un "paradiso perduto" che un tranquillo rifugio in pensione. Essendo un luogo idilliaco di fuga dai problemi urgenti, non c'è niente di più coerente che piantare un dedalo di siepi per poter immergersi nei suoi meandri, dove è possibile ignorare tutto il contesto circostante. A Valsanzibio negli anni '90 del XVIII secolo, il labirinto si presenta come la quintessenza della fuga dalla realtà.

Nel significato del labirinto risiede il quinto e ultimo indizio che avvicina Contarina all'autore del disegno dei due dedali, che potrebbe essere stato uno studio preliminare per la piantumazione dei meandri di siepi della Villa Barbarigo. L'intricato romanzo tra Contarina Barbarigo e Andrea Memmo sarebbe già sufficiente per congetturare che, a Valsanzibio, è stato creato un *labirinto d'amore*. Questo significa immaginare questo dedalo di siepi come un' allegoria del legame affettivo tra i due aristocratici veneziani di temperamento mercuriale che è perdurato per decenni; è rimasto anche in mezzo a un matrimonio con un'altra persona che provocava disgusto e avversione in Contarina; è proseguito nonostante la conflittuale relazione con la madre Caterina, caratterizzata dalla paura e dall'estrema sottomissione della figlia; è sopravvissuto nonostante avvicendamenti geografici dovuti a viaggi di piacere, missioni diplomatiche all'estero e all'esilio in campagna; ha preservato interessi comuni, come quello per l'architettura. In definitiva, è stato un amore che non si è mai realizzato come unione matrimoniale. Mi sembra accettabile vedere il labirinto di Valsanzibio come un *labirinto d'amore* attraverso una giustificazione di tipo personalistico basata sulla biografia di Contarina Barbarigo.

Tuttavia, lo specifico e il congiunturale coincidono qui: la genesi del dedalo della Villa Barbarigo può contenere l'ambivalenza morale rilevante sia per le accezioni del *labirinto*

tanto às significações do *labirinto de amor* quanto ao espírito do tempo, isto é, a sensibilidade de uma época de profunda crise da aristocracia em meio às revoluções dos fins do século 18. Fugindo a qualquer custo do tédio e da realidade político-econômica, a nobreza encontrava dentro do *labirinto de amor* um ambiente com a promessa auspiciosa de jogo e prazer. Em meio a ziguezagueantes meandros, resguardavam-se os segredos e a intimidade de uma casta habituada a esperanças seduzões. O *labirinto de amor* era, simultaneamente, propício às subversões mundanas e à penitência divina (i.e. cristã) que regia as famílias venezianas – vide que Contarina foi a última Barbarigo de uma árvore genealógica por muitos séculos identificada com o católico nome do ramo de Santa Maria Zobenigo. A origem na Antiguidade, mais especificamente na Creta que os antepassados venezianos alcunharam como Cândia numa memória gloriosa aos republicanos da Sereníssima, fazia do labirinto um elo milenar e perene com um mundo clássico que estava sob ataque. A dedalea estrutura de sebes em Valsanzibio pode ter sido o último refúgio sincronicamente sagrado e pecaminoso, herético e erótico, solene e lúdico para Contarina Barbarigo – tal como foi para outros nobres europeus em seus respectivos jardins – rememorar o mundo de contradições que dissolvia ao seu redor.

Assim, este capítulo apresenta duas hipóteses a respeito da origem do labirinto do jardim da Villa Barbarigo. Em virtude da desconfiança oriunda da total ausência de registros documentais desse dédalo verde no século da concepção original do plano paisagístico, hidráulico e escultórico de Valsanzibio, lançaram-se as bases para demonstrar diversos indícios de que a datação correta do labirinto em questão não está no Seiscentos, mas sim no Setecentos. Deixa-se então o século 17, em que o desígnio da família Barbarigo apoiava-se na figura de um clérigo que veio a se

*d'amore* sia per lo spirito del tempo, ossia la sensibilità di un'epoca di profonda crisi dell'aristocrazia in mezzo alle rivoluzioni della fine del XVIII secolo. Fuggendo a ogni costo dalla noia e dalla realtà politico-economica, la nobiltà trovava nel *labirinto d'amore* un ambiente con la promessa auspiciosa di gioco e piacere. In mezzo a meandri zigzaganti, si preservavano i segreti e l'intimità di una casta abituata a seduzioni speranzose. Il *labirinto d'amore* era simultaneamente propizio alle sovversione mondane e alla penitenza divina (cioè cristiana) che regolava le famiglie veneziane - si noti che Contarina fu l'ultima Barbarigo di un albero genealogico per molti secoli identificato con il nome cattolico del ramo di Santa Maria Zobenigo. L'origine nell'antichità, più specificamente a Creta che gli antenati veneziani chiamarono Candia in un glorioso ricordo dei repubblicani della Serenissima, faceva del labirinto un legame millenario e duraturo con un mondo classico che era sotto attacco. La dedalea struttura di siepi a Valsanzibio potrebbe essere stato l'ultimo rifugio sincronicamente sacro e peccaminoso, eretico ed erotico, solenne e ludico per Contarina Barbarigo - come è stato per altri nobili europei nei loro rispettivi giardini - per ricordare il mondo di contraddizioni che si dissolveva intorno a lei.

Pertanto, questo capitolo presenta due ipotesi sulla origine del labirinto nel giardino della Villa Barbarigo. A causa della diffidenza derivante dalla totale assenza di documentazione su questo dedalo verde nel secolo della concezione originale del piano paesaggistico, idraulico e scultoreo di Valsanzibio, si sono gettate le basi per dimostrare diversi indizi che la datazione corretta del labirinto in questione non è nel Seicento, ma nel Settecento. Si lascia quindi il XVII secolo, in cui il destino della famiglia Barbarigo era supportato dalla figura di un chierico che diventò santo. Si passa al XVIII secolo, in cui, all'interno del clan e nella sua principale

tornar santo. Passa-se para o século 18, no qual, dentro do clã e em sua principal propriedade campestre, sobressaem as forças e as personalidades de duas mulheres. As vidas de Caterina Sagredo Barbarigo e Contarina Barbarigo afastam-se, em muitos aspectos, às noções preconcebidas da atuação feminina no *Settecento*:<sup>173</sup> embora a relação entre mãe e filha tenha sido comprovadamente complicada, ambas foram mulheres insubmissas, com vidas cosmopolitas e culturalmente férteis. Quando se observa a árvore genealógica dos Barbarigo do ramo de Santa Maria Zobenigo e se reflete sobre os perfis biográficos dos membros conhecidos, constata-se que a miríade de contraditórios significados possíveis para um labirinto parece mais compatível com as índoles e os predicados de Caterina e Contarina. A isto se somam tantos documentos – em especial, o poema *Ad Elisa* – que direcionam a datação para a segunda metade do século 18. Portanto, seja fruto da intenção da mãe Caterina Sagredo Barbarigo nos anos 1750 ou 60, seja desenhado pela filha Contarina Barbarigo nos anos 1780 e 90, as motivações históricas e biográficas de um labirinto em Valsanzibio nelas residem.

propriedà di campagna, emergono le forze e le personalità di due donne. Le vite di Caterina Sagredo Barbarigo e Contarina Barbarigo si discostano, sotto molti aspetti, dalle concezioni preconette del ruolo delle donne nel Settecento:<sup>173</sup> sebbene la relazione tra madre e figlia sia stata comprovatamente complicata, entrambe erano donne ribelli con vite cosmopolite e culturalmente fertili. Quando si osserva l'albero genealogico dei Barbarigo del ramo di Santa Maria Zobenigo e si riflette sui profili biografici dei membri conosciuti, si constata che la miriade di significati contraddittori possibili per un labirinto sembra più compatibile con le inclinazioni e i tratti distintivi di Caterina e Contarina. A ciò si aggiungono numerosi documenti, in particolare il poema *Ad Elisa*, che orientano la datazione verso la seconda metà del XVIII secolo. Pertanto, che sia frutto dell'intenzione della madre Caterina Sagredo Barbarigo negli anni '50 o '60, o disegnato dalla figlia Contarina Barbarigo negli anni '80 e '90, le motivazioni storiche e biografiche di un labirinto a Valsanzibio risiedono in loro.

---

<sup>173</sup> GABEL, Esther. Op.cit. p.33.

## ENSAIO 4

### A desorientação como princípio de projeto

Estar dentro do labirinto é a experiência da desorientação. Quando se está diante de duas ou três alternativas, há a dúvida de qual será a rota certa para se chegar ao centro ou à saída. É uma contínua sucessão entre o perder-se e o encontrar-se. Não é uma situação domesticável ou cômoda.

Em Valsanzibio, adentra-se em um labirinto de corredores retos. Cada passagem é estreita e pouco profunda: nossa percepção espacial restringe-se a pouquíssimos metros à frente do corpo e poucos centímetros à esquerda ou à direita além dos nossos ombros. Quando estamos no interior do dédalo, a apreensão visual do contexto ao redor é, em grande medida, anulada.

Anda-se entre cercas vivas lineares, que se alinham pelo topo. A altura não é uniforme. Fotos e desenhos pouco expressam a variação da topografia. Aclives e declives são suaves, mas não necessariamente constantes. O trecho do terreno junto à via central (o “cardo”) está numa cota mais elevada; por sua vez, o solo do lado oposto é mais baixo. Disso irrompem os mais particulares atributos da experiência de deslocamento de uma pessoa pelo labirinto da Villa Barbarigo.

Em alguns momentos, a sensação é de completa imersão na vegetação geometrizada: um ambiente apertado, mas perfeitamente perspectivado com o piso claro de terra seca, uma cerca viva à direita, outra à esquerda, ao fundo um trecho da mesma sebe, o céu azul acima, e nada mais. Cumpre-se uma sequência de passos, dobra-se uma esquina verde em ângulo reto e adentra-se em outro ambiente quase idêntico. É uma sequência de semelhanças. Quase não há variação entre os corredores, somente sutis nuances, como as diferenças de comprimento e as “falhas” de crescimento das plantas, que teimam em não se sujeitar às formas abstratas, por vezes crescendo para além do corte preciso da topiaria, por outras, com inconstâncias na massa vegetal, as quais geram vazios em meio aos muros. Inerentes à realidade perante o desenho ideal, tais imperfeições não depreciam a homogeneidade da experiência: caminha-se por um corredor, dobra-se a esquina, chega-se a um recinto parecido, mais alguns passos, vira-se de novo, mais do mesmo. Em tais partes, a sensação do estar dentro do labirinto equivale a um mergulho. Caso a pessoa não se sinta bem em lá estar, pode sentir-se sufocado – ou mesmo afogado.

A metáfora abre-nos à situação oposta: aproximar-se das áreas de solo mais alto dentro do labirinto corresponde ao ato de emergir. Surgem os olhos, ergue-se o rosto, revelam-se os ombros, aflora o tronco, desponta o corpo humano. Antes absorpta pela massa verde, a pessoa põe o nariz acima das sebes e sente que pode respirar. Ali a vista se abre. É possível reconhecer o que está ao redor. Vê-se o labirinto de cima para baixo, mas não como um voo do pássaro, nem nada próximo ao domínio visual superior de uma planta arquitetônica. Observa-se obliquamente: a luz no topo das cercas vivas, a sombra dos corredores, as linhas que os separam são mais visíveis quando próximas e menos reconhecíveis quando distantes. A altura mínima das sebes é de aproximadamente 1,5 metro: a parte do corpo acima do plano de topo do labirinto não permite a percepção visual de um adulto ereto olhando o chão, mas sim o olhar de uma criança. Sobretudo, este é o momento de localizar-se. De identificar onde se está.

Um tanto intencionalmente, um tanto fortuitamente, na ida ao labirinto de Valsanzibio em 20 de julho de 2021, erreí os caminhos e me desloquei por todos os corredores possíveis do interior do dédalo verde. Em momentos de grande incerteza, consultava em voz alta o jardineiro do labirinto, que, vendo-me de cima, orientava para onde me direcionar. Andei bem mais que o percurso mínimo até o centro, anunciado como equivalente a 1,5 quilômetro. Com ou sem erro, a trajetória até o centro nos obriga a passar pelos quatro cantos do dédalo.

Os totens informativos do jardim e a brochura distribuída aos visitantes da Villa Barbarigo advertem que o labirinto tem sete desvios. São caminhos que não levam a lugar algum: seis são becos, o outro é um suposto atalho com mais de uma centena de metros de comprimento que somente retorna ao ponto de início da mesma trilha, ou seja, é um trecho em *loop*. Com tal aparato impresso, a administração do jardim propaga a ideia de um suposto caráter punitivo do labirinto, ligado à moral cristã, nomeando cada desvio com um dos sete pecados capitais – avareza, gula, inveja, ira, luxúria, preguiça, vaidade –, embora não exista qualquer indício documental acerca das intenções da concepção original do dédalo de Valsanzibio que corrobore essa iniciativa de marketing.

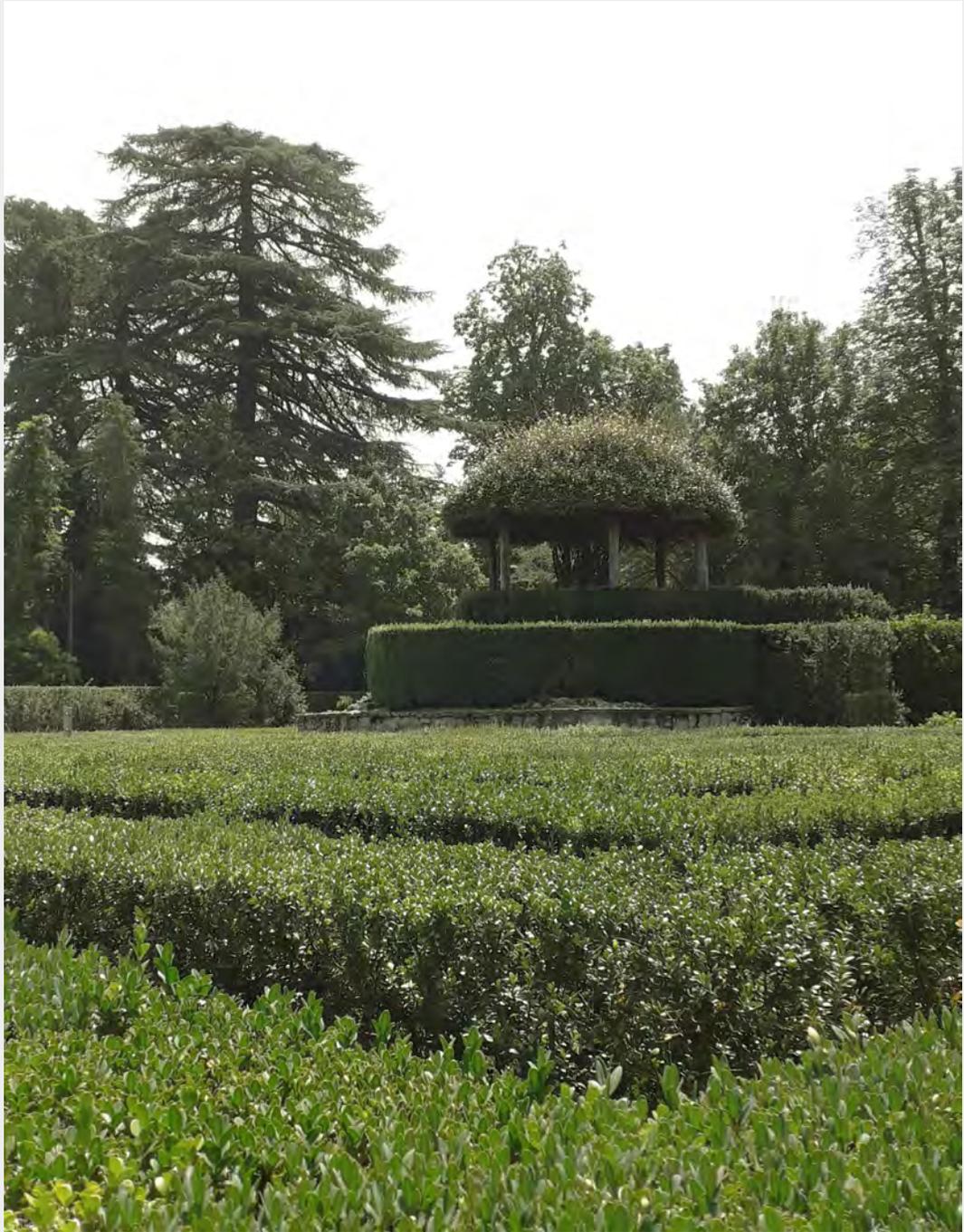
Há uma omissão na minha descrição do passeio pelo labirinto do jardim da Villa Barbarigo: é verídico o sentimento de perda, porém ele não é absoluto, pois, mesmo em trechos com cercas vivas muito altas, as copas das árvores ao redor mantêm-se como índices e a própria topografia insinua a direção à qual a pessoa está voltada. O labirinto linear permite que relevo e vegetação convertam-se em tênues indícios a guiar o percurso. Mais sutil ainda, mas ainda presente, é o barulho da água que corre nas pequenas represas – *peschiere* – adjacentes, o que também colabora para a percepção do lado em que se está. Nenhuma dessas balizas são óbvias, visto que demandam um rápido reconhecimento geográfico por parte do visitante, mas seria errado ignorar a existência delas. Afinal, concedem uma certa sensação (mínima) de controle de onde se está.

De todos os indicativos, o mais notório é a própria meta final. A partir de muitos corredores do labirinto que atravessamos em direção ao centro, vemos uma pequena edificação circular encimada por uma copa cujo trabalho de topiaria resultou no formato de uma semiesfera. Ou seja, o núcleo do labirinto é uma estrutura redonda de caráter mais paisagístico que arquitetônico, portanto, remetendo ao *albero di maggio*. A construção tem uma base rústica feita de pedras com formatos irregulares e concreto aparente, sobre a qual há uma cerca viva baixa fazendo as vezes de guarda-corpo do caminho em rampa espiral até o pódio central, de perímetro igualmente circular e de onde se tem a vista privilegiada e total do labirinto verde que se acabou de percorrer. Para ajudar na sustentação da copa, tal como em um caramanchão, colocaram-se troncos de árvore nas extremidades da massa de folhas: o ambiente abaixo é sombreado para o repouso, tal como encenaram a musa Pascale Petit e o galã Jean-Paul Belmondo na cena de *A Noviça Proibida (Lettere di una novizia)*. Daquele ponto central e elevado, contemplam-se os meandros verdes ao redor.

É preciso repetir algo já um tanto óbvio: o labirinto é parte do jardim; não é o todo. Por isso, tanto ao entrar quanto ao sair do labirinto, experimenta-se o contraste: o corredor entre as cercas vivas é invariavelmente estreito, enquanto o “cardo” é largo. Estar dentro do labirinto é ter um campo de visão restrito; por sua vez, na via central temos a própria Villa Barbarigo como ponto focal do grande eixo, o qual igualmente conecta dois lados das colinas Eugêneas, configurando-se como um amplo panorama paisagístico. Portanto, entrar e sair do labirinto é uma experiência espacial de expansão e contração, de emersão e imersão, de amplitude e exiguidade, de cognição visual e desorientação geográfica.











Registros fotográficos no interior do labirinto da Villa Barbarigo, em Valsanzibio, em 20 de julho de 2021. Fotos de Francesco Perrotta-Bosch.

Uma questão permanece: o que há de específico no *dédalo* de Valsanzibio e o que nele há de comum ao arquétipo do labirinto? Para tal avaliação, estabeleço uma comparação com o relato da experiência no interior do labirinto circular da Villa Pisani.

Um corredor curvo não permite enxergar seu fim: esta é a primeira e a principal constatação de quem está dentro do labirinto de Stra. A curva é responsável por conferir uma aura de mistério ao impedir que se veja, ao primeiro olhar, quando determinado recinto termina. Portanto, o labirinto curvo é um lugar que, conforme os passos sucedem, há uma sucessão de caminhos ocultos e subsequentes descobertas.

Assim, o labirinto da Villa Pisani configura-se como uma sequência de corredores circulares e concêntricos. Nele, a topografia é constante. O solo é plano. A altura das cercas vivas é uniforme e pouco acima da média da estatura do corpo humano, o que garante uma visão (restrita, mas existente) das laterais dos corredores.

Olhando para o núcleo do labirinto, a pequena torre apresenta-se como ponto de referência. Ela é o parâmetro central. Ela é o monumento daquela *dedálea* natureza rigorosamente desenhada pelo homem. Logo, estar dentro do labirinto corresponde a movimentar-se ao redor da *torretta*. Esta é visível tanto nos corredores radiais – quando a pessoa está defronte ou de costas para a pequena torre –, quanto nos corredores circulares concêntricos – quando a pessoa tem uma visão lateral da torre e sua distância passa a ser parâmetro do quão perto ou distante está do objetivo de chegada nesse labirinto.

Olhar para fora do *dédalo* proporciona uma sensação surpreendente: ao longo do ir e vir pelos corredores, os índices externos tornam-se irrelevantes na caminhada. Quais seriam esses índices externos? O muro do limite do terreno da Villa Pisani, um portão de ferro, os agrupamentos de árvores. Contudo, em meio ao meândrico percurso, quando voltamos os nossos olhos para fora, não é incomum se surpreender com a posição em que se está. Na visita que fiz em 22 de junho de 2021, constatei pessoalmente a perda das referências externas à estrutura labiríntica. É uma sensação muito diferente da experiência no *dédalo* linear da Villa Barbarigo. O que está de fora do labirinto da Villa Pisani não é visualmente omitido, nem os corredores entre sebes de Stra proporcionam uma sensação de imersão, mesmo assim os parâmetros externos ao *dédalo* tornam-se irrelevantes na vivência interna. Isto é, uma pessoa desloca-se pelo labirinto sem se dar conta do lado do *dédalo* em que está.

Isso é decorrência da hierarquia visual: primeiro, olhamos o próprio corredor; em seguida, percebemos a *torretta*, que é hierarquicamente mais forte no campo de visão periférica; por fim, o lado de fora fica por último na nossa gradação de estímulos visuais. É desse modo que a ambiência interna ganha certa autonomia em relação ao mundo ao redor.

Arrisco aqui uma hipótese para tentar justificar algo, a princípio, subjetivo. Em um labirinto linear, o estar entre cercas vivas estabelece um campo de visão em perspectiva de ponto de fuga único, que, desde sua criação no Renascimento, impõe uma codificação óptica e matemática que organiza todo o campo visual do observador segundo uma métrica universal: é uma construção geométrica (e um modelo cultural) cuja tridimensionalidade apresenta-se como uma rigorosa, progressiva e proporcional redução visual dos tamanhos dos planos de acordo com a distância real. Quando se está parado em um dos corredores lineares do labirinto de planta quadrada de Valsanzibio, os nossos olhos contemplam um espaço solene, belo, estático e que nos transmite a sensação de equilíbrio e perfeição – embora haja aqui uma contradição própria à experiência labiríntica, afinal se está em meio a um intrincado percurso e existe a homogeneidade da experiência na sequência dos *dedáleos* recintos. Por sua vez, o corredor entre sebes curvas nos impele a prosseguir: é preciso medir os passos para avançar; é necessário olhar para frente para não esbarrar nas delicadas paredes verdes e vivas; é imperioso estar atento, pois a imagem que se tem à frente é

semelhante, mas não idêntica. É algo correlato ao que o escultor Richard Serra (1938) cunhou como uma experiência que obriga a “pensar de pé”<sup>1</sup>, sobre a qual destrincharei mais adiante. Portanto, dentro do labirinto circular, os recintos não são visualmente estáveis.

O labirinto linear estimula a parar e admirar. O labirinto circular estimula o contínuo movimento.

Na Villa Pisani, o labirinto é menor (isto é, menor metragem quadrada) em comparação ao da Villa Barbarigo. A distância mínima entre a entrada do labirinto e a chegada da torre é mais curta. Contudo, o número de bifurcações (isto é, possibilidades de se perder) é maior.

Tal como em Valsanzibio, o labirinto de Stra é parte do jardim da Villa Pisani. Todavia, o parque às margens do rio Brenta é consideravelmente maior que o da Villa Barbarigo. Com isso, o dédalo circular é proporcionalmente bem menor no conjunto paisagístico em que se implanta, caso comparado ao labirinto linear em meio ao jardim aos pés das colinas Eugêneas.

O contraste de escalas visuais entre o estar dentro e o estar fora do labirinto também existe no labirinto da Villa Pisani, porém não em uma relação de choque direto do estreito corredor entre cercas vivas com o eixo principal do jardim: em Stra, há a mediação por algumas aleias e canteiros de vegetação baixa pontuada por árvores de grande porte.

Outra óbvia distinção entre casos está no centro do labirinto: em Valsanzibio, há uma estrutura para emular o *albero di maggio*; em Stra, encontramos a pequena torre circular. Enquanto a meta ao percorrer o interior do primeiro labirinto é a mítica imagem da natureza intocada, o segundo tem como objetivo a empresa humana, isto é, a arquitetura. Como concepção, a *torreta* é uma *folly*, tal como as encontradas nos jardins ingleses e franceses do século 18.

Com a escultura de Minerva ao topo, a edificação circular de Stra tem duas escadas espiraladas e, independentemente da seção diametral que se faça, a torre é sempre simétrica. Circundamos o cilindro arquitetônico e todos os lados parecem indiferentes. Este é um dado importante para a sensação analisada previamente: quando estamos nos corredores verdes e dando voltas ao redor do centro do labirinto, a torre nos parece sempre igual. Esta sensação de “mais do mesmo” é essencial para proporcionar a desorientação.

Assim, a arquitetura corrobora o paisagismo. Tanto nos corredores verdes, quanto na torre neoclássica, a desorientação labiríntica é tributária da repetição de imagens similares.

Termino a tese com uma breve reflexão sobre configurações labirínticas nos séculos 20 e 21.

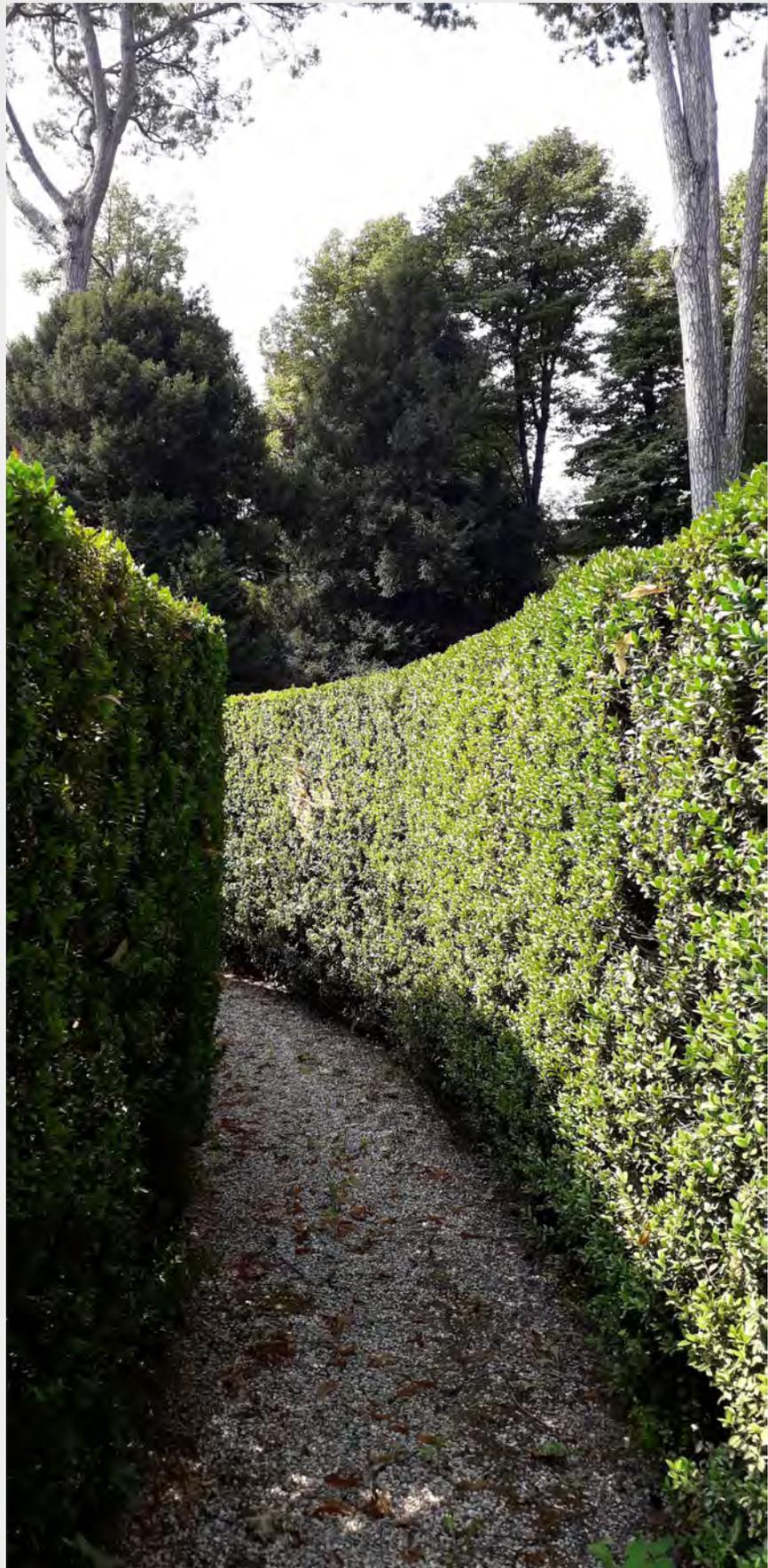
Nas últimas décadas, alguns labirintos de cercas vivas surgiram em jardins europeus: em 2011, foi implantado o *Labirinto de Borges* na ilha de San Giorgio Maggiore, em Veneza; em 2015, o editor Franco Maria Ricci (1937-2020) plantou o traçado de uma cidade ideal renascentista com bambus, dando origem ao imenso *Labirinto della Masone* nos arredores de Parma; ainda em 1975, fez-se com meandros curvos, multidirecionais e bastante intrincados o *Longleat House Maze* na cidade inglesa de Horningsham.<sup>2</sup> Esse fenômeno recente da criação de novos dédalos verdes tem tons de *revival*. Tal caráter saudosista é explícito no caso do replantio do labirinto do parque do Palácio de Schönbrunn, em Viena. Concebido originalmente nos últimos anos do Seiscentos, esse dédalo austríaco foi recriado em 1998,<sup>3</sup> mais de dois séculos após sua remoção em 1892, justificada com os seguintes termos: “devido à sua densa

<sup>1</sup> SERRA, Richard. In: FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.189.

<sup>2</sup> TATARELLA, Francesca. *Labyrinths & Mazes: a Journey through Art, Architecture and Landscape*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2016. pp.40-43,48-51,62-65.

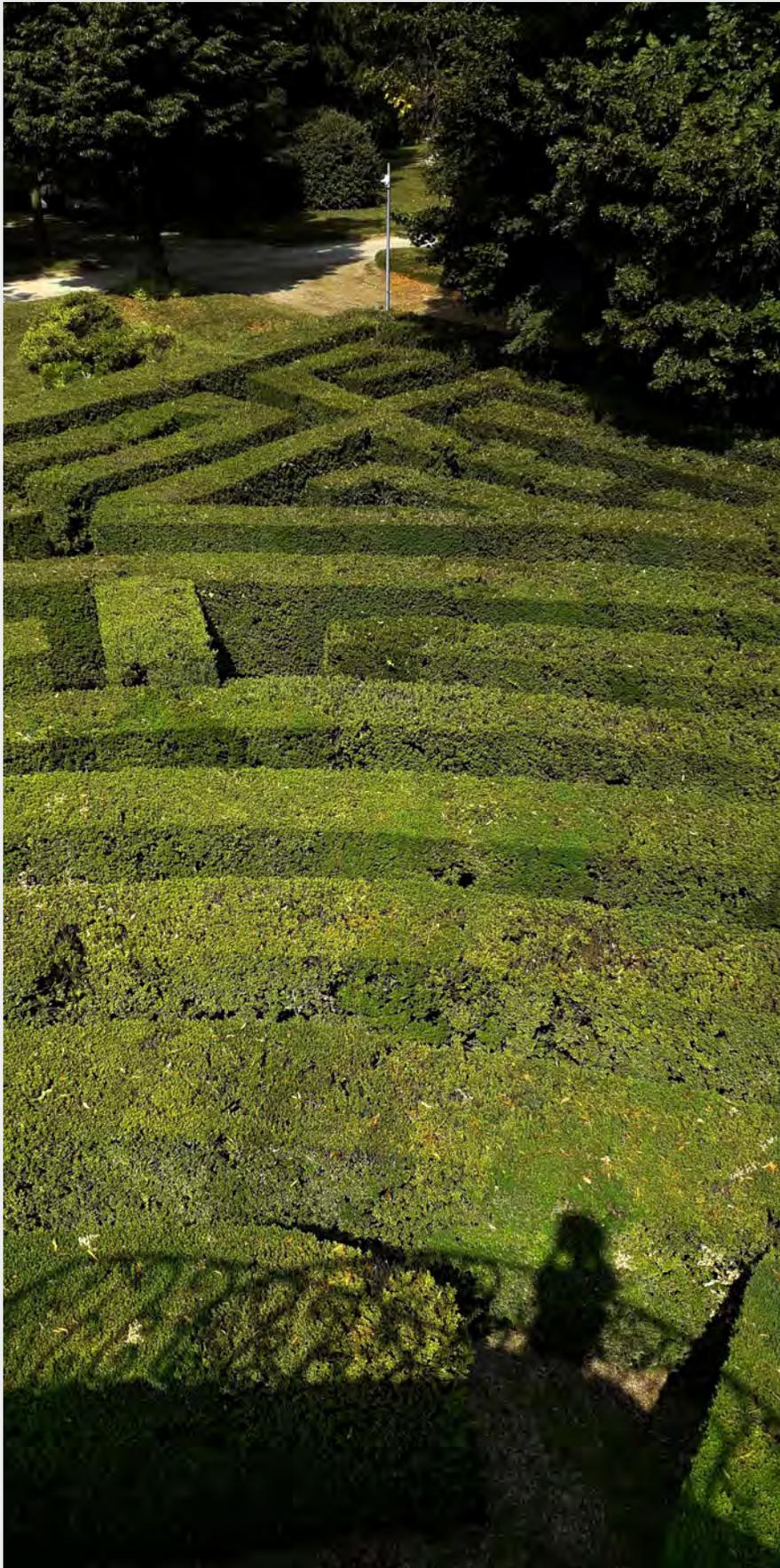
<sup>3</sup> *Ibidem*. p.70.













Registros fotográficos no interior do labirinto da Villa Pisani, em Stra, em 22 de julho de 2021. Fotos de Francesco Perrotta-Bosch.

natureza, ele [o labirinto de Schönbrunn] serve a propósitos que são proibidos em parques públicos.”<sup>4</sup>

Nos últimos cinquenta anos no campo das artes visuais, um considerável número de trabalhos recebeu o termo “labirinto” como título. A maioria dessas obras reproduzem formas labirínticas de tratados e livros dos séculos 16 ao 18, incrementando-as com exercícios tectônicos e experimentos matéricos contemporâneos.

O mais explícito exemplo deles é o *Glass Labyrinth*<sup>5</sup> de Robert Morris (1931-2018), inaugurado em 2014 no jardim do Nelson-Atkins Museum of Art, em Kansas City, cidade natal do artista. A obra parte de uma planta de perímetro triangular praticamente idêntica a modelos apresentados nos livros *Le thresor des parterres de l'univers* (1629), de Daniel Loris, e *Architectura curiosa nova* (1664), de Georg Andreas Böckler. A configuração espacial proporcionada por Morris, portanto, não contém qualquer novidade. O artista distingue-se pelo material empregado: os corredores são conformados por painéis de vidro estruturados no piso de concreto e em perfis de bronze no topo, assim promovendo uma experiência sensorial baseada em um jogo de transparência e reflexão dos planos internos desse dédalo.

Essa experiência óptica de translucidez e espelhamento foi amplificada por Dan Graham (1942-2022) em *Greek Cross Labyrinth*, instalado em um jardim de esculturas da cidade alemã de Colônia em 2001.<sup>6</sup> A planta desse trabalho é muito simples: basicamente um corredor que ziguezagueia uma única vez no interior de um perímetro retangular de 6 por 8 metros. Sua complexificação reside nas superfícies das paredes vítreas emolduradas por uma estrutura de aço inoxidável: não são vidros comuns, pois contêm películas reflexivas e, em alguns planos, finas chapas de aço. Isto promove a ilusão de multiplicação visual do número de corredores internos: por conseguinte, induz quem está dentro da instalação a pensar que o tamanho do labirinto seja maior do que é fisicamente. Dan Graham também é o autor de *Two-Way Mirror Hedge Labyrinth* [Labirinto de sebes com espelho bidirecional], de 1989, e *Two-Way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth* [Labirinto de sebes e aço perfurado com espelho bidirecional], realizado em 1994, em Minneapolis: ambos se estabelecem no encontro de dois planos vítreos, entremeados por cercas vivas, sugerindo a criação de meandros que não se completam.

Em seus trabalhos autointitulados labirintos, tanto Graham quanto Morris prescindem da autorreferencialidade dos recintos dentro dos dédalos, isto é, da possibilidade de plena disjunção entre o interior e o entorno. Estas são características intrínsecas ao arquétipo do labirinto desde o mito de Creta, apesar de terem sido ignoradas pelos artistas minimalistas americanos.

A reprodução de modelos precedentes também foi o ponto de partida do escultor italiano Italo Lanfredini (1948), quando criou o *Labirinto di Arianna* [Labirinto de Ariadne] na área rural de Messina, na ilha da Sicília, em 1988 e 89.<sup>7</sup> Em planta, vê-se um dédalo com um formato em espiral muito semelhante ao talhado em moedas de Cnossos, na Antiguidade. Implantado em uma colina e estendendo-se na topografia em declive, o labirinto é composto por paredes de cerca de 2 metros de altura, irregularmente curvas e feitas em concreto com pigmento em vermelho. Pelo aspecto do material, insinua-se a natureza telúrica e imemorial do labirinto. Ao mesmo tempo, sua espacialidade não guarda qualquer mistério ou incompreensibilidade próprios da origem mitológica do dédalo: o trabalho de Lanfredini não somente é composto por

<sup>4</sup> KERN, Hermann. *Through the Labyrinth: designs and meanings over 5000 years*. Nova York, Londres, Munique: Prestel, 2000. p.247.

<sup>5</sup> TATARELLA, Francesca. Op.cit. pp.112-115.

<sup>6</sup> Ibidem. pp.108,109.

<sup>7</sup> Ibidem. pp.140-140.



**Dan Graham**

*Greek Cross Labyrinth [Labirinto de Cruz Grega]*

2001

Skulpturen Park Köln [Jardim de Esculturas de Colônia], Alemanha



**Italo Lanfredini**

*Labirinto di Arianna [Labirinto de Ariadne]*

1988-89

Messina, Sicília, Itália

um percurso unidirecional, como também, devido à inclinação do terreno, seu circuito labiríntico é desvelado tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro.

Na mesma ilha do sul da Itália, Alberto Burri (1915-1995) concebeu uma obra involuntariamente muito mais labiríntica que o *Labirinto di Arianna*. Gibellina foi um vilarejo siciliano completamente destruído em um terremoto em 1968, o que levou ao deslocamento de toda a sua população para uma nova cidadela – Gibellina Nuova – a quatorze quilômetros de distância. Quando, em 1981, Burri foi convidado a fazer uma obra para a jovem urbe, ele comoveu-se com a visita às ruínas da velha cidade. Para lá concebeu o *Grande Cretto*<sup>8</sup> (1985-89): uma gigantesca obra de 65 mil metros quadrados, que ocupa toda a área da antiga Gibellina, onde ele e trabalhadores locais reuniram os destroços e escombros das edificações arruinadas, compactando toda essa matéria degradada dentro de muros de concreto branco. Assim, os quarteirões ressurgiram como uma massa uniforme e alva em meio ao morrote onde centenas de pessoas residiam até o desastre sísmico. As pretéritas ruas inclinadas converteram-se em fissuras por onde visitantes podem caminhar. A memória de um traçado urbano irregular antiquíssimo tornou-se um labiríntico conjunto de corredores: meandros sinuosos constituídos por pisos e paredes de uma matéria homogênea e clara, gerando recintos lineares cuja amplitude é visualmente restrita e, mesmo quando se dobra o que foi uma esquina, as características físicas são sempre parecidas – eis a sequência de semelhanças própria ao labirinto. A desorientação é plenamente vivenciada dentro do *Grande Cretto*.

Listar e analisar todos os artistas do século 20 e 21 que mergulharam na temática do labirinto seria um trabalho de Sísifo. Esta tese detém-se na compreensão dos princípios dos labirintos, não em uma interminável procura por exemplificações.

Todavia, para demonstrar a variedade de campos disciplinares em que os dédalos foram evocados, destaco a cena cinematográfica de *The Shining* [O Iluminado], roteirizado e dirigido por Stanley Kubrick (1928-1999) em 1980, em que se assiste a uma mulher e a uma criança percorrerem os corredores lineares de um labirinto de altas cercas vivas sob uma trilha sonora que aprofunda uma atmosfera de dramaticidade e tensão. A caminhada pelos meandros é atravessada por um outro *take*, no qual o protagonista Jack Nicholson (1937) observa de cima para baixo o mesmo labirinto verde como uma maquete sobre uma mesa retangular. De maneira menos literal, porém mais desnorante, vale mencionar o filme *Arca Russa* (2002), de Alexandr Sokurov, que consiste em um plano-sequência de 96 minutos através dos aposentos do Palácio de Inverno, a antiga residência oficial dos czares em São Petersburgo e atual museu Hermitage: a tomada única cinematográfica faz com que o encadeamento de ambientes palacianos barrocos pareça um labirinto, no qual se encenam séculos de história da Rússia, amalgamando diferentes episódios segundo a espacialidade arquitetônica do lugar e sem linearidade cronológica.

Bidimensionalmente nas artes plásticas também muitos dédalos foram traçados, mas aqui menciono apenas o trabalho da artista brasileira Regina Silveira (1939): no conjunto de serigrafias *15 Laberintos* (1971), ela desenhou tal número de alternativas de traçados dedáleos em perspectivas isométricas, embora uma análise mais rigorosa concluirá que se trata, sobretudo, de um exercício de modulação e repetição.<sup>9</sup> Nas gravuras *Track Series* (2018), Silveira reproduziu os meandros de esquemas de labirintos lineares dos tratados e livros dos séculos 16 ao 18, porém os fez com a representação dos rastros de rodas de motocicletas.<sup>10</sup> Na exposição “Exit” no Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE), Regina Silveira montou a instalação *Borders* (2018), que criava um ambiente imersivo com óculos de realidade virtual e um piso

<sup>8</sup> BRAUN, Emily. *Alberto Burri: the Trauma of Painting*. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2015. pp.69-71.

<sup>9</sup> ALVES, Cauê (Org.). *Exit / Regina Silveira*. São Paulo: MuBE, 2018. pp.54-59.

<sup>10</sup> *Ibidem*. pp.80-83.

com linhas iluminadas em LED, os quais conjuntamente promoviam a projeção de um labirinto.<sup>11</sup>

O contemporâneo que verdadeiramente proporcionou uma novidade aos dédalos não precisou evocar o nome “labirinto” nos títulos dos trabalhos: em *Torqued Ellipses* (1997-98), no Dia:Beacon, o escultor Richard Serra levou a desorientação a um novo grau. Essa imensa escultura elíptica pode ser compreendida pelo espectador somente por meio do movimento corporal. Ao falar de *Shift* (1970-72), outro trabalho de Serra, a crítica Rosalind Krauss destaca a “transformação da escultura de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material.”<sup>12</sup> Os elementos escultóricos de *Shift* atuam “como barômetros para a leitura da paisagem”<sup>13</sup>; por sua vez, nas superfícies metálicas de *Torqued Ellipses* não há “nenhum horizonte para nos orientar”<sup>14</sup>, ou seja, nela se perdem os parâmetros do lugar ao redor, fazendo com que os visitantes entreguem-se ao domínio autorreferencial da escultura. Temos, portanto, uma relação direta e reservada entre corpo e escultura. Desse modo, o escultor norte-americano provoca algo análogo à experiência interna em labirintos de cercas vivas, como os dédalos verdes de Valsanzibio e Stra: Richard Serra cria um contexto específico no interior da escultura, completamente estabelecido pela experiência espacial de estar dentro e percorrê-la. No entanto, aqui também reside a novidade: quando caminhamos por essas *promenades* elipsoidais, a espacialidade do percurso interno modifica-se a cada passo dado no interior do trabalho artístico. Ao transitar entre as paredes metálicas de *Torqued Ellipses*, não há a homogeneidade da experiência existente nos meândricos percursos internos dos labirintos da Villa Barbarigo ou da Villa Pisani. O crítico Hal Foster dissecou, do seguinte modo, tal experiência:

Na obra iniciada com as elipses em torção, Serra mistura o racional com o irracional. O aspecto racional – deixar manifestas a produção e a estrutura – permanece; mas o aspecto irracional – desorientar o espectador com os interiores virados para fora e os exteriores para dentro – é levado ao ponto em que se tem a impressão de experimentar diferentes esculturas quase a cada passo. Ou seja, ao aumentar a complexidade, Serra não compromete a legibilidade; ele testa o espectador com mais rigor do que nunca antes (é o que ele chama “pensar de pé”).<sup>15</sup>

Apesar de veementemente discordar do dualismo entre racional e irracional estabelecido por Foster – afinal, projetar a desorientação é algo absolutamente racional e intelectualmente bastante sofisticado –, merecem ser compreendidas as características formais e espaciais que permitem percepções como “experimentar diferentes esculturas quase a cada passo”, testar “o espectador com mais rigor do que nunca antes” ou “pensar de pé”. É possível sintetizar tal justificativa esmiuçando dois aspectos.

A perda de orientação é diretamente tributária da perda da profundidade. Percorrer o interior da elipse metálica de Richard Serra equivale a ter um campo de visão muito reduzido – menor que um metro de distância à sua frente. Não é uma condição tão distinta de um corredor linear ou curvo de um labirinto verde. O que difere a experiência no interior de uma escultura de Serra é que, além de limitada, a profundidade é inconstante – variando a cada milímetro percorrido. Isto não deriva somente do distanciamento horizontal entre o corpo e a parede metálica, mas também de uma oscilação na vertical: as superfícies dos planos de ferro das esculturas não se

<sup>11</sup> Ibidem. pp.40-47.

<sup>12</sup> KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. pp.341-342.

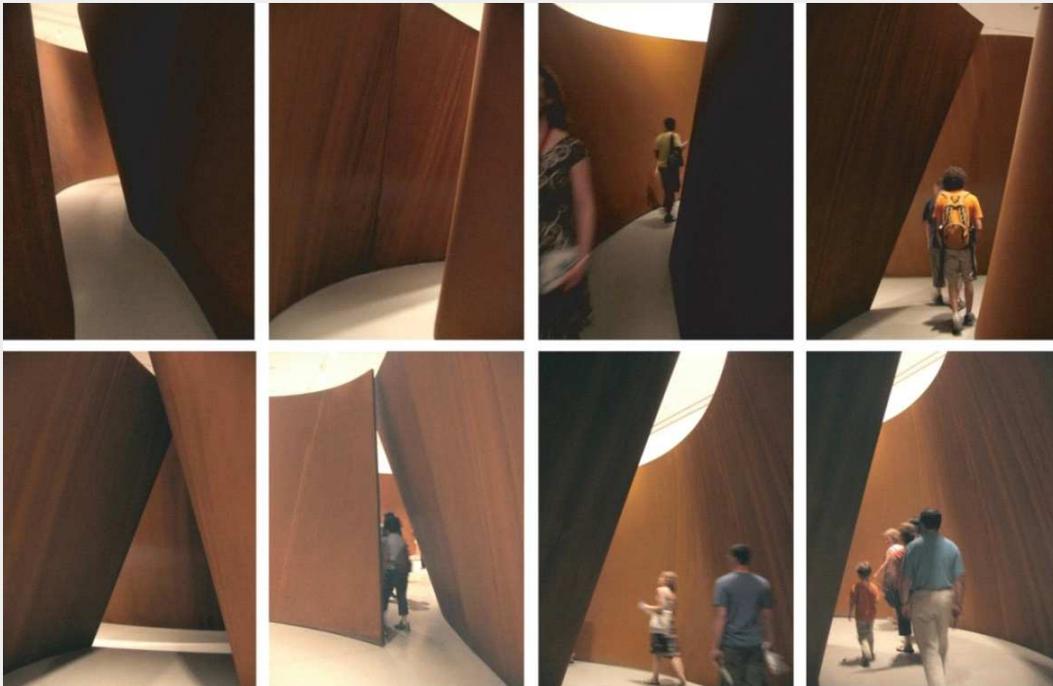
<sup>13</sup> SERRA, Richard. Interview with Peter Eisenman. 1983. In: SERRA, Richard. *Writings and interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p.149.

<sup>14</sup> Richard Serra assume isso nas seguintes palavras: “O que mais me interessa na paisagem é a elevação – o que acontece com nosso corpo quando há um deslocamento da elevação e nenhum horizonte para nos orientar, nenhum plano horizontal.” SERRA, Richard. In: FOSTER, Hal. Op.cit. pp.249-250.

<sup>15</sup> FOSTER, Hal. Op.cit. pp.188-189.



**Alberto Burri**  
*Grande Cretto*  
1985-89  
Gibellina, Sicília, Itália



**Richard Serra**  
*The matter of time*  
2005  
Guggenheim Bilbao

alinham ao eixo perpendicular ao piso. Quando o sujeito é colocado entre duas paredes cuja inclinação é variável e sempre diferente do ângulo reto em relação ao chão, pode-se depreender que o centro físico da escultura é permanentemente transitório, modificando-se de acordo com o posicionamento do sujeito perante a escultura ao longo do percurso interno à obra. É o que o crítico Yve-Alain Bois intitula como “multiplicidade de centros”.<sup>16</sup>

Encontramos tal “multiplicidade de centros” também em *The matter of time* (2005), o clímax das espirais e elipses do escultor, que está permanentemente exposto no museu Guggenheim de Bilbao. A presença do conjunto de esculturas curvas em uma sala do museu projetado por Frank Gehry (1929) suscitava a possibilidade de uma competição entre as formas do escultor e do arquiteto. No entanto, a grande expressividade formal de ambos não se converte em antagonismo, nem concordância, porque a escultura de Serra estabelece seu próprio contexto: “quando fazemos determinado percurso nas espirais, tudo em volta de nós – à direita e à esquerda, acima e abaixo – muda enquanto caminhamos”, afirma o escultor, “e isso faz o tempo se condensar ou se dilatar, deixando-nos ansiosos ou relaxados por anteciparmos o que acontecerá em seguida ou por lembrarmos o que acabou de acontecer.”<sup>17</sup> Se tudo muda a cada ponto dentro de uma das espirais de *The matter of time*, não importa o que há ao redor da escultura, por mais magníficas que se possam considerar as formas de Gehry. Tal como o labirinto circular em meio ao jardim da Villa Pisani, Serra estabelece parâmetros espaciais específicos no interior de suas grandes elipses de ferro, destituindo essa interioridade de referências espaciais externas.

Porém, o escultor opera essa destituição não somente em termos do contexto do lugar, mas também confrontando os códigos de representação arquitetônica. Aqui reside a segunda característica a incitar uma pessoa a “pensar de pé” quando dentro de uma grande escultura de Richard Serra. Do andar superior do Guggenheim, de cima para baixo, avista-se todo o conjunto de curvos planos metálicos de *The matter of time*, o que seria uma imagem *a priori* antecipatória da experiência no percurso interno das esculturas – tal como uma planta de arquitetura –, porém essa é uma falsa informação visual. Desalinhadas ao eixo perpendicular ao piso, as elevações das esculturas têm trajetórias tão específicas, que, como consequência final, temos a completa disjunção entre horizontal e vertical – ou seja, entre os desenhos em planta e corte. Mais que a falta de correspondência entre os diferentes modos de representação arquitetônica, não há projeção a partir de uma seção da escultura que seja capaz de captar a (e ser representativa da) totalidade da forma escultórica. Como Yve-Alain Bois sentenciou, Richard Serra “destrói, nas próprias elevações, a identidade da planta.”<sup>18</sup> Já Hal Foster analisa: “Para Serra, esse impedimento seria uma maneira não só de evitar que a obra se torne imagem, mas também de reafirmar, com isso, os direitos do corpo contra a objetividade abstrata (inclusive a maestria panóptica) da representação arquitetônica.”<sup>19</sup> Essa incapacidade de adequar as esculturas espirais de Serra a convenções de representação arquitetônica é o aspecto que permite o corpo humano no interior da escultura não ser regulado por um específico sistema de proporções: os corredores internos de *Torqued Ellipses* e *The matter of time* distinguem-se dos meandros entre sebes do labirinto de Valsanzibio, porque Richard Serra impede que seus projetos encaixem-se no sistema renascentista de rigorosa codificação óptica e matemática dos espaços a partir de representações tridimensionais em perspectiva

<sup>16</sup> BOIS, Yve-Alain. A Picturesque Stroll around Clara-Clara. *October*. Cambridge: MIT Press Journals, v.29, verão 1984. p.45.

<sup>17</sup> SERRA, Richard. In: FOSTER, Hal. Op.cit. p.261.

<sup>18</sup> BOIS, Yve-Alain. Op.cit. p.45.

<sup>19</sup> FOSTER, Hal. Op.cit. p.177.

com determinados pontos de fuga.<sup>20</sup> Nesse sentido, a desorientação promovida pela sequência de semelhanças no interior do dédalo verde da Villa Barbarigo está em concordância com os cânones arquitetônicos, enquanto Serra encontra seu modo de desorientar exatamente por colocar em xeque os códigos disciplinares da arquitetura.

Não é fácil encontrar arquitetos que objetivaram a desorientação em seus projetos nos últimos cem anos. É mais simples achar a arrogância de profissionais autoproclamados contemporâneos, porém banalmente novidadeiros, que reproduzem formas de labirintos publicadas há quatro séculos: um exemplo ordinário é o *The Big Maze*,<sup>21</sup> concebido pelo escritório Bjarke Ingels Group (BIG), que ocupou o pátio coberto do National Building Museum, em Washington, com meandros conformados por placas de madeira que podiam se percorrer, embora a principal função fosse motivar fotos instagramáveis feitas do labirinto em sua totalidade a partir do andar superior.

Do período recente, existem interessantes projetos arquitetônicos com lampejos labirínticos. O museu Xul Solar, em Buenos Aires, projetado de 1987 a 1993 por Pablo Beitía (1953), apresenta corredores, passarelas e rampas com uma singular variação de alturas, conformando um dedáleo circuito de concreto armado aparente e rude somado a uma iluminação natural dramática a emular a ambiência de uma caverna – o mito de Creta ali parece ser o sutil pano de fundo. Concebido por Álvaro Siza Vieira (1933) e construído de 1991 a 1999, o museu Serralves, no Porto, tem um particular sequenciamento de salas: não há repetição de formatos e direcionamento dos ambientes, nem se replica o posicionamento das portas e passagens entre cada ala, resultando em um percurso no qual facilmente se perde a referência do lado por onde entramos no museu, e tampouco intuímos em qual sentido se encontra a saída. Algo similar acontece na operação de Carlo Scarpa (1906-1978) para conversão do Castelvecchio de Verona em área museológica: o arquiteto veneziano não visou impor uma plena clareza à circulação do castelo medieval, que irregularmente se expandira em diferentes épocas; assim, com soluções variando a cada andar e a cada recinto, Scarpa criou um emaranhado de passagens e caminhos. Análoga em princípios era a proposta elaborada por Rem Koolhaas (1944) e seu escritório OMA, entre 2003 e 2005, para a intervenção no museu Hermitage, na cidade russa de São Petersburgo: uma reordenação dos percursos museológicos no interior do imenso palácio czarista, que é composto por uma sequência de salas quase sempre coligadas sem intermediação de corredores, resultando em uma vivência cultural fundamentada em descaminhos.<sup>22</sup> Há também a *Labyrinth House*, projetada em 1966 pelo arquiteto norte-americano John M. Johansen (1916-2012) no estado estadunidense de Connecticut. Trata-se de uma casa cuja disposição e perímetros dos aposentos variam. Altas e de diferentes formatos, as paredes divisórias irrompem as lajes das coberturas dos ambientes. Mesmo que um tanto caricato, o resultado é uma residência com uma forma assimétrica, uma circulação interna descontinuada e uma espacialidade fragmentária. Contudo, é válido repetir: os exemplos de Beitía, Siza, Scarpa, Koolhaas e Johansen contêm apenas lampejos labirínticos. A concepção de tais projetos tem instintos para desorientação, mas neles não se encontram a literalidade e o mergulho do perder-se de outrora.

Entre as obras não construídas, destaca-se a espiral do *Musée à croissance illimitée*<sup>23</sup> [Museu do crescimento ilimitado], projetado por Le Corbusier em 1939, sem

---

<sup>20</sup> Acredito que o único precedente a esta postura de Richard Serra esteja nos projetos de Francesco Borromini (1599-1667).

<sup>21</sup> TATARELLA, Francesca. Op.cit. pp.122-127.

<sup>22</sup> O plano-sequência único do filme *Arca Russa* de Alexandr Sokurov certamente abriu um precedente conceitual para o partido arquitetônico adotado por Rem Koolhaas e o OMA.

<sup>23</sup> LE CORBUSIER. *Musée à croissance illimitée*. Paris: Fondation Le Corbusier, 2023. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-a-croissance-illimitee-sans-lieu-1939/>. Acesso em 3 de outubro de 2023.

endereço em específico, mas que, de certo modo, reapareceu posteriormente na lógica espacial do *Musée National des Beaux-Arts de l'Occident*, em Tóquio, inaugurado em 1959.<sup>24</sup> No âmbito dos projetos utópicos, sobressaem duas propostas do arquiteto nova-iorquino John Hedjuk (1929-2000). A primeira dessas intitula-se *Victims* e foi elaborada em um concurso internacional de 1983 para o terreno, em Berlim, da antiga sede da Gestapo, a polícia política de Adolf Hitler, onde trabalharam figuras terríveis como Hermann Göring e funcionaram salas de tortura durante a Segunda Guerra Mundial. No endereço de traumáticas memórias, Hedjuk projeta uma “mascarada”<sup>25</sup> – a manifestação cultural comum dos séculos 15 ao 17 que antecedeu características tanto das óperas quanto dos blocos de carnaval – composta por 67 personagens em meio a um arquipélago de 67 edificações, cada qual com uma forma arquitetônica específica e rememorando uma memória trágica. Em duas dessas estruturas aparece o termo “labirinto”. O sexto item da lista de binômios sujeito-objeto de *Victims* é:

6 Habitantes

Labirinto (labir'itu) n. 1. Uma intrincada rede de caminhos de passagens; um labirinto. 2. Um estado de espanto; incerteza ou perplexidade; atordoar ou entorpecer; desnorrear.<sup>26</sup>

O verbete visa corresponder tanto à percepção espacial de um labirinto quanto às possíveis sensações de alguém preso – o morador de uma sede da Gestapo. Termos como “incerteza”, “perplexidade”, “atordoar”, “entorpecer”, “desnorrear” aproximam o estar no dédalo com uma condição limite, dramática e nefasta. Os sentimentos suscitados são tão contraditórios como o fascínio e o medo, o encantamento e o perigo. O labirinto é, assim, associado à experiência da incompreensão: uma falta de controle do onde se está. Por isso, não parece ser um espaço seguro. Para John Hedjuk, os labirintos e sua mascarada *Victims* são ameaçadores, pois nos fazem lidar com o “irrepresentável aspecto do desconhecido”<sup>27</sup>.

O termo labirinto reaparece no vigésimo quinto objeto da lista berlinense de Hedjuk em associação ao personagem “Soloist” [Solista]. Seu respectivo verbete se inicia com a frase: “At the heart of the matter” [No coração da questão].<sup>28</sup> Descreve-se um corredor em forma espiralada, que dá acesso a vários pequenos quartos onde ficam os músicos – a configuração não é similar à relação entre celas e passadiços de uma prisão. O teto de cada aposento tem o formato de funil, operando como caixa de som para a transmissão do som para o exterior. Do corredor pode-se ver os músicos tocando, mas não se consegue escutá-los. Um músico não ouve o som do outro no

<sup>24</sup> LE CORBUSIER. *Musée National des Beaux-Arts de l'Occident*. Paris: Fondation Le Corbusier, 2024. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/realisations-musee-national-des-beaux-arts-de-l-occident-taito-ku-tokyo-japon-1955/>. Acesso em 23 de janeiro de 2024.

<sup>25</sup> O termo “masque” diz respeito a um ritual-espetáculo inventado na Renascença na Itália e, posteriormente, levado às cortes da França e do Reino Unido, onde foi recorrente até meados do século 17. A palavra “masque” está com a mesma grafia em dicionários de língua italiana, francesa e inglesa, porém não tem clara tradução para o português: deduz-se que tal ausência deve-se ao fato de ter sido uma manifestação cultural sem protagonismo historicamente documentado em Portugal e suas colônias. Encontram-se os termos “máscara” e “mascarada” como possíveis transladações de “masque”. Tais mascaradas eram compostas por um grupo de intérpretes com vestimentas e máscaras seguindo roteiros pré-definidos, porém interagindo diretamente com os convivas. Não havia diferenciação entre palco e plateia, mas existiam grandiosos cenários, roteiro e figurinos suntuosos e rebuscados, próprios do maneirismo e do barroco. Certas mascaradas continham momentos (ou cenas) semelhantes a procissões guiadas por um apresentador. Outras ações consistiam em performances dramáticas com vários mascarados, que, em conjunto, faziam danças e coreografias ritualísticas. Tudo acompanhado por músicas e discursos que conduziam histórias repletas de referências mitológicas e alegóricas. Não se pode perder de vista que as mascaradas eram cerimônias e espetáculos para entreter somente a nobreza. Ver: MASQUE. In: *Encyclopædia Britannica*. Chicago: Encyclopædia Britannica inc. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/masque>. Acesso em: 4 de dezembro de 2019.

<sup>26</sup> HEDJUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986. p.12. [Tradução livre do autor] “6 Inhabitants / Maze (maz) n. 1. An intricate network of paths of passages; a labyrinth. 2. A state of bewilderment; uncertainty or perplexity; to daze or stupefy; bewilder.”

<sup>27</sup> HOLLIER, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1992. p.59.

<sup>28</sup> HEDJUK, John. Op.cit. p.16.

interior da estrutura. Um visitante não capta nota musical alguma por dentro. Como são várias salas, artistas tocam seus instrumentos musicais concomitantemente, porém são todos solistas em seus aposentos. Os funis-auto-falantes emitem as diversas composições simultaneamente, criando uma cacofonia para o exterior. John Hedjuk nunca foi claro nas suas intenções: mantém-se um certo enigma com relação às razões para uso do termo labirinto no título desse 25º elemento de *Victims*. A correlação com as noções de desarranjo, desordem, mistura e barulho provém dessa disposição dos músicos solistas que não se enxergam nem se escutam no interior da estrutura: sem diálogo ou regente, tocam peças musicais díspares, que só podem ser ouvidas do exterior da estrutura como uma confusa aglomeração de notas musicais. Igualmente, o formato em espiral do corredor de acesso às celas equivale à lógica de um cárcere. Portanto, o dédalo de Hedjuk é análogo à prisão. A correlação entre labirinto e cadeia é tão ancestral quanto o surgimento de ambos. Afinal, incalculável é o número de autores que, desde a Antiguidade, enxergaram o labirinto de Creta como o presídio do Minotauro.

Se, por um lado, a proposta do arquiteto contém equipamentos intitulados “labirinto”, também interessa o caráter labiríntico da configuração geral das mascaradas projetadas por Hedjuk. Para analisar esse aspecto mais abrangente, vale deter-se em outro trabalho do mesmo autor: o *Lancaster/Hanover Masque* (1980-82). Esta mascarada seria uma comunidade de uma fazenda rural. Enquanto *Victims* tem um caráter funesto pelo sítio em que se insere, *Lancaster/Hanover Masque* assume a singeleza e a ingenuidade do imaginário infantil. Nessa proposta, Hedjuk procura os mistérios, o encantamento e o fascínio contido nos momentos de primeiro contato com coisas e lugares na infância. O pueril, o inocente e o inverossímil são aqui dados positivos. Tal como em *Victims*, a concepção de *Lancaster/Hanover Masque* estrutura-se a partir do binômio objeto-sujeito: cada objeto é um elemento arquitetônico autônomo, o qual corresponde a ações e hábitos de um sujeito. No texto “Icarus’ amazenent, or the matrix of crossed destinies” [O espanto de Ícaro, ou a matriz de destinos cruzados], o professor holandês Wim van den Bergh faz a seguinte caracterização: “Hedjuk está preocupado com o poder e a fascinação que emana do encontro – seja por acaso ou por destino.”<sup>29</sup> As interações são descritas, mas sem precisas determinações: como se os movimentos ali estimulados ganhassem autonomia quando iniciados, tornando-se imprevisíveis e independentes da vontade do demiurgo. Esta foi a via com a qual o nova-iorquino confrontou o pragmatismo funcionalista da arquitetura do século 20. Com essas proposições francamente fictícias, Hedjuk concebia uma profusão de eventos desvinculados do que se entende por mundo real. Van den Bergh elaborou o seguinte resumo disto: “As mascaradas são máquinas-síntese com variáveis geometrias. Rara mistura de simbolismo e espetáculo, desafio e simulação, sedução e biografia. Elas podem ser paradoxais: configurações místicas que confrontam a ordem da realidade com algo absolutamente imaginário – com algo absolutamente inútil pela ótica da realidade.”<sup>30</sup> A multiplicidade de elementos e atividades não se organiza de modo sistemático ou compositivo: ali as pessoas engajam-se sem ter um objetivo, uma meta específica, sem direção certa a ser tomada.

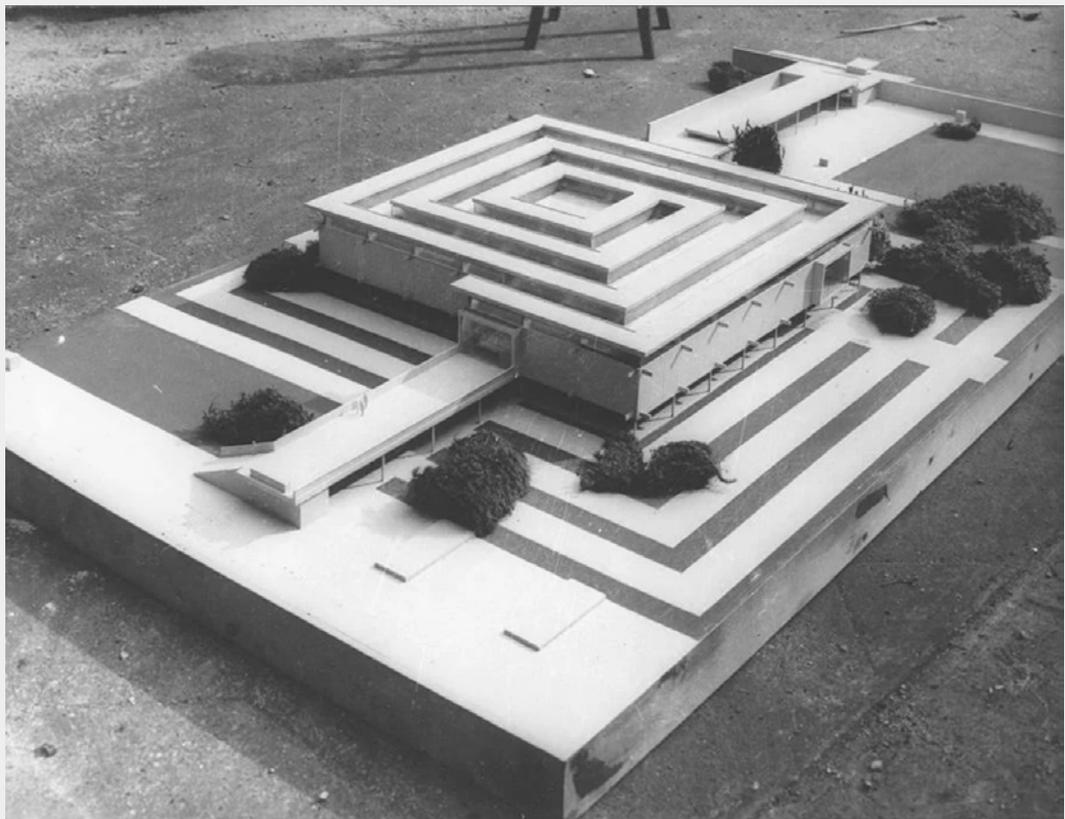
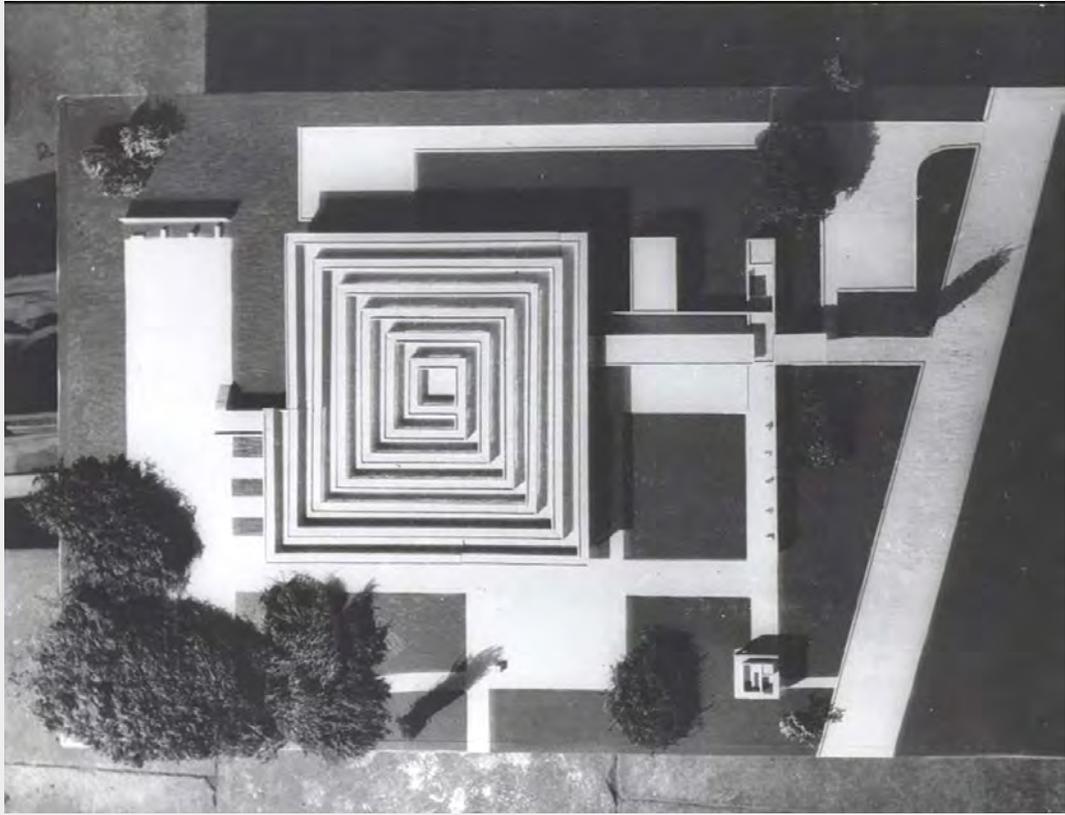
Tanto em *Victims* quanto em *Lancaster/Hanover Masque*, as representações gráficas seguiram uma lógica de, primeiramente, desenhar os elementos separadamente e, em seguida, reuni-los em um mesmo campo pictórico no qual se justapõem indiferentemente planta e corte. O desafio à legibilidade e à compreensão é assumido pelo arquiteto. Assim como labirintos, as mascaradas de Hedjuk não são

---

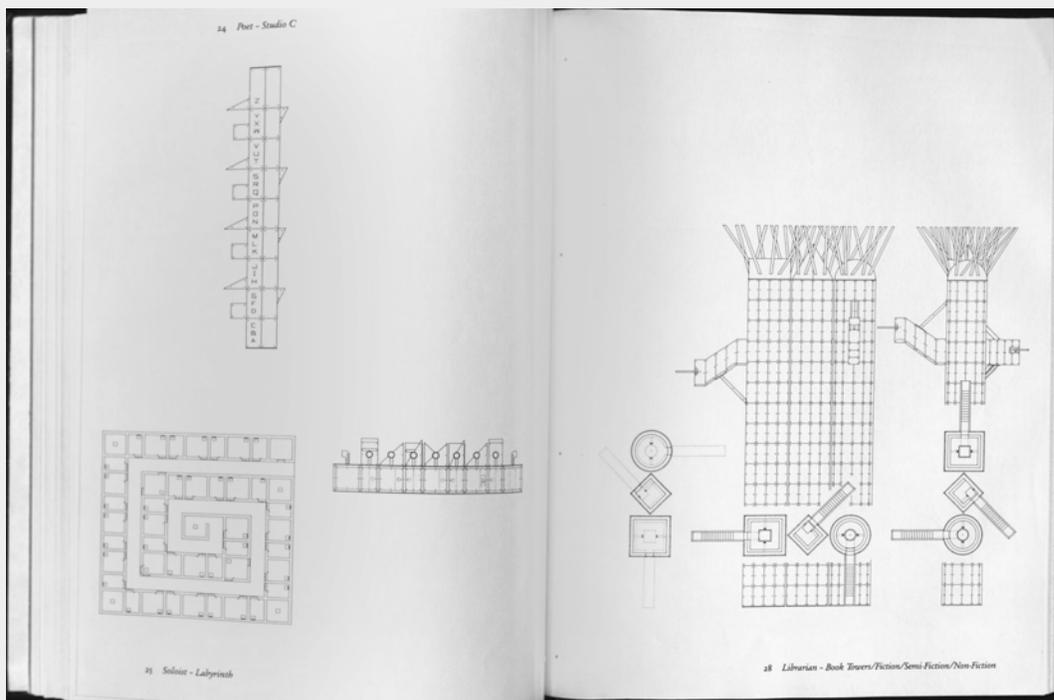
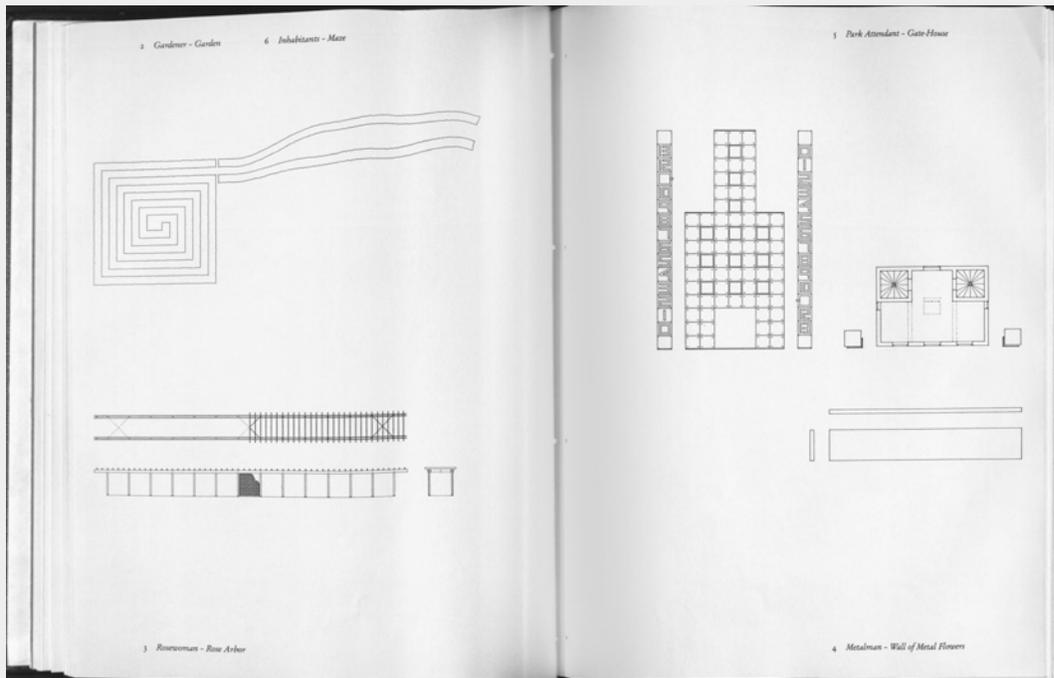
<sup>29</sup> VAN DEN BERGH, Wim. Icarus’ amazenent, or the matrix of crossed destinies. In: HEDJUK, John. *The Lancaster/Hanover Masque*. Londres e Montreal: Architectural Association e Centre Canadien

d’Architecture/Canadian Center for Architecture, 1992. p.85.

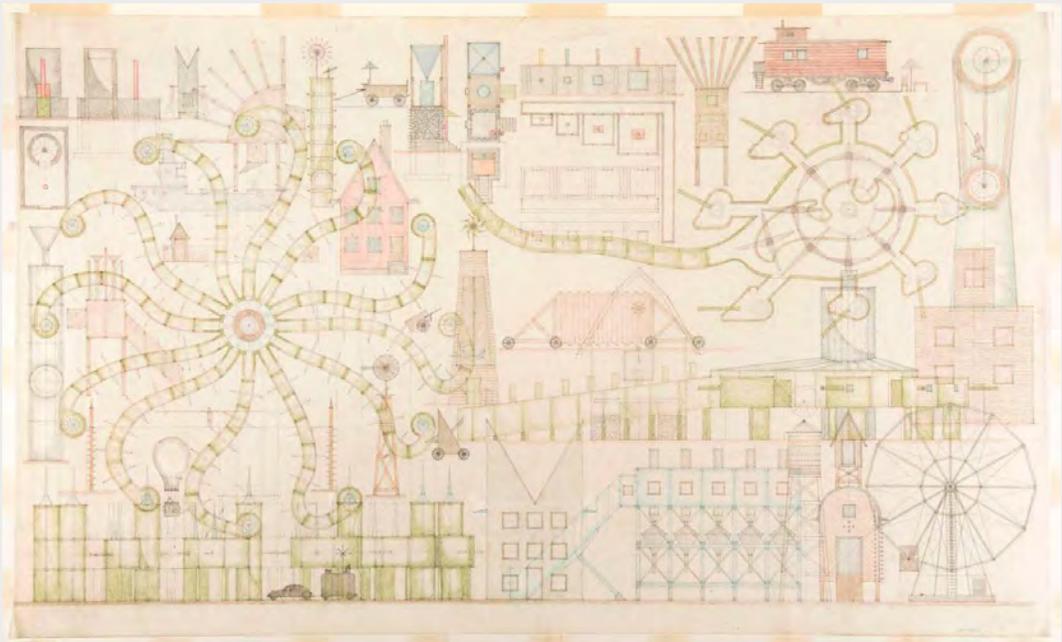
<sup>30</sup> Ibidem. p.84.



Maquete do *Musée à croissance illimitée* [Museu do crescimento ilimitado], projetado por Le Corbusier, em 1939, sem endereço específico. Fotos de Lucien Hervé.



Páginas do livro *Victims*, com o projeto homônimo de John Hedjuk, nas quais aparecem os desenhos dos dois equipamentos intitulados pelo arquiteto como labirintos.



Desenho de apresentação do conjunto de *Lancaster/Hanover Masque*, projetado por John Hedjuk, de 1980 a 82.



Trecho do átrio do Hotel Bonaventure, projetado por John Portman.  
Foto extraída do site Grover Lab, da Universidade da Califórnia, Riverside.

concebidas para serem compreendidas em sua totalidade quando se insere nelas. Há diferentes razões para tanto, como a incapacidade de apreensão visual da totalidade da estrutura ou de vivência completa do evento. A desarticulação entre interior e exterior (entre realidade e ficção) é plena. Quanto mais complexos são os labirintos ou as mascaradas, perdem-se até as referências para saber se você está dentro ou fora deles.

Em alguma medida, é preciso aceitar que o trabalho de Hedjuk é, por princípio, inconclusivo. Todavia, ao evocar o arquétipo do labirinto, tanto declaradamente em dois elementos pontuais de *Victims* quanto de modo não verbalizado na configuração geral de *Lancaster/Hanover Masque*, John Hedjuk relembra-nos de uma condição presente na arquitetura anteriormente às demandas pragmáticas próprias ao desenvolvimento da disciplina. Em tal situação prévia recordada por Hedjuk reside uma característica seminal de Dédalo: a insubordinação ao que van den Bergh cunhou como “censura da razão.”<sup>31</sup> O labirinto de Creta não é subjugado à “censura da razão” – vide o Minotauro. Quando caminhamos pelos meandros do labirinto da Villa Barbarigo, não somos subordinados à “censura da razão”.

Por mais que nos oferte adjetivos e ajude-nos a compreender a essência das estruturas dedálicas, os projetos de Hedjuk não se convertem em experiências a serem vivenciadas (e tampouco almejam isso), tal como os labirintos verdes de Valsanzibio e Stra, ou as esculturas de Richard Serra e Alberto Burri. Fato é que a esmagadora maioria de arquitetos do século 20 e 21 não nos oferta projetos com mínimos traços de questões presentes em labirintos, porque tais aspectos posicionam-se no espectro oposto ao ethos moderno da profissão. Amparada por interpretações do idealismo iluminista formuladas posteriormente ao Século das Luzes, a modernidade na arquitetura do século 20 foi um período em que o racionalismo se manifestou na ordenação axial dos espaços, o funcionalismo guiou a conexão de ambientes distintos, a divisão das áreas ocorreu sob uma lógica taylorista, cuja finalidade é a de encontrar maior produtividade e rendimento dos indivíduos dispostos numa produção, e, por fim, houve a busca pela transparência que integrou diferentes lugares e permitiu uma clara leitura visual do lugar que estamos a vivenciar.

Apropriando-me das terminologias cunhadas por Colin Rowe e Robert Slutzky, o binômio moderno entre a “transparência literal” e a “transparência fenomênica”<sup>32</sup> é um alicerce da continuidade entre dentro e fora, entre as esferas íntima e comunitária, entre o domínio da arquitetura e o da natureza. Nesse dualismo da transparência dos modernos, não há categoria para encaixar os labirintos. O dédalo, o primeiro arquétipo arquitetônico segundo os antigos gregos, deixou de ser compreendido como arquitetura no século 20 e 21. Assim, os labirintos passaram a ser uma curiosidade, uma diversão. Algo que pessoas aparentemente sérias não poderiam levar a sério.

Os ideais iluministas e das vanguardas modernas da primeira metade do século 20 foram postos à prova com a crescente complexidade do sistema político, econômico e social após regimes totalitários nazifascistas e duas grandes guerras mundiais – o que Edmund Husserl bem antecipou como “a crise das ciências europeias”<sup>33</sup> –, seguida por uma Guerra Fria e uma profusão de conflitos regionais ao redor do globo, e pelos avanços da cibernética e do mundo digital de dados financeiros e fluxos especulativos transnacionais que regem nossa sociedade de consumo – o dito capitalismo tardio.<sup>34</sup> Com isto, após ser expurgado dos cânones modernos da arquitetura, o labirinto – tal como a grande maioria das coisas que circundam nossa existência – foi absorvido acriticamente pela economia de mercado. Quais são os maiores e mais numerosos labirintos contemporâneos? Shoppings centers e áreas de imigração de aeroportos.

---

<sup>31</sup> Ibidem. p.87.

<sup>32</sup> ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *Transparência literal e fenomenal. Gávea 2*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1985.

<sup>33</sup> HUSSERL, Edmund. *A Crise da Humanidade Europeia e a Filosofia*. Lisboa: Lusofonia.net, 2006.

<sup>34</sup> JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: editora Ática, 1997.

Antes exemplifico com descrições da partida e da chegada em um voo internacional. Com uma ou várias malas, o turista entra no aeroporto, procura sua respectiva fila ziguezagueante até o balcão do check-in da companhia aérea, despacha a bagagem mais volumosa numa esteira rolante e recebe o cartão de embarque, segue até as catracas eletrônicas para adentrar na área exclusiva para passageiros, onde o percurso torna-se muito mais sinuoso. Cordinhas demarcam fileiras de pessoas em aguardo pela sua vez nos aparelhos de raios X: todos nessa linha devem retirar seus cintos, eventualmente os sapatos, remover os notebooks das mochilas, apresentar carteiras e celulares separadamente – um procedimento sempre incômodo. Passa-se uma fila e se entra em outra até os guichês de apresentação de passaporte. Nenhuma linha aqui é reta. Não raro as administrações aeroportuárias modificam periodicamente os posicionamentos de paredes móveis para criar uma nova barreira visual e um novo meandro. Seja um policial sentado no guichê para olhar sua cara e carimbar seu passaporte, seja uma máquina para fazer um escaneamento facial, este é o rito de passagem final até a dita zona internacional. Foi-se o tempo em que esse espaço se tratava de uma simples área de espera em frente ao portão do embarque no respectivo voo: em aeroportos gigantescos como o Charles de Gaulle em Paris, o Barajas em Madri, o JFK em Nova York, ou em *hubs* asiáticos como os de Dubai e Cingapura, é preciso passar por corredores, escadas e esteiras rolantes cujos percursos somam frequentemente mais de um quilômetro de caminhada, eventualmente havendo até um trem para se deslocar de um terminal ao outro, perfazendo um longo e tortuoso caminho pontuado por dezenas de lojas, restaurantes, quiosques e salas destinadas a seres considerados “very important people”. Avoluma-se a quantidade de bifurcações até se chegar a uma cadeira em frente ao portão do voo, passar pelo corredor – o *finger* – até a porta do avião, receber um bom dia ou boa noite dos comissários de bordo e encontrar o assento de viagem.

Há muito mais metros, meandros, ramificações, oportunidades e riscos de se perder em um aeroporto atual do que no labirinto de Valsanzibio – isto certamente não quer dizer que um terminal aéreo seja mais agradável que o *dédalo verde* da Villa Barbarigo.

Até porque, feito o voo, o desembarque pode ser tão ou mais labiríntico do que o percurso antes descrito. Saindo do avião, costumamos entrar numa sequência muito anódina de corredores de centenas de metros, cuja única alternativa ofertada aos turistas cansados é o banheiro. Por vezes, para atenuar o obrigatório e comprido trajeto até mais um balcão de imigração, surge uma esteira rolante. As placas de sinalização antecipam o idioma da cidade de destino que o viajante escutará, primeiramente, da boca do agente de segurança local que lá está para averiguar os documentos e os vistos de entrada no país. Uma vez aprovado no guichê da polícia federal local, mais paredes aparecem para induzir o “peregrino” a fazer mais curvas sem compreender visualmente a qual espaço conduzirão exatamente, mas frequentemente encaminham até um imenso salão das esteiras rolantes para o reencontro com as malas despachadas. Alguns segundos são necessários para compreender qual é o número da esteira correspondente ao voo feito. Um tempo de espera e mais um amontoado de pessoas para pegar a própria bagagem. Em seguida, alguns aeroportos como o Galeão, no Rio de Janeiro, costumam ter certos funcionários dos Ministérios da Agricultura ou da Fazenda motivados a fazer inspeções no que o passageiro está trazendo, especialmente no que tange a deliciosos alimentos estrangeiros. O último caminho ziguezagueante é atravessar o *free shop*, a trilha final e obrigatória de consumo com suas luzes ofuscantes, a diversidade de produtos e propagandas, a miríade de estímulos visuais e sonoros. E, finalmente, a saída – se tiver sorte, ao término dessa epopeia contemporânea, uma pessoa querida lá estará para recepcionar com um abraço. Eis uma extensa e exaustiva descrição para um extenso e exaustivo trajeto. Um

ir e vir onde não se encontra a linearidade modernista. Em nome dos protocolos de segurança aérea e do lucro das empresas aeroportuárias, não há transparência literal ou fenomênica. Sobretudo após o atentado terrorista de 11 de setembro de 2001, a desorientação dos passageiros pelo terminal aéreo é estratégia para o controle da massa de pessoas. Assim, os aeroportos tornaram-se os labirintos contemporâneos.

Milhares de shopping centers pelo mundo são igualmente labirínticos: basta que seus projetos tenham sido regidos pelo intuito de que o consumidor se perca no interior do centro comercial, a fim de que lá permaneça mais tempo e veja mais lojas. Diferentemente de no terminal aeroportuário, onde a desorientação ocorre por meio de um longo direcionamento meândrico, porém com um propósito claro – entrar em um avião e chegar a uma outra cidade –, no shopping, a desorientação está calcada na ideia de entretenimento e de aquisição de produtos como lazer: para tanto, concebeu-se um dédalo não direcional, onde a pessoa pode deambular sem ter necessariamente qualquer objetivo em específico. Esse labirinto do consumo é feito para se perder sem que o cliente perceba. Há várias artimanhas de desenho e funcionamento que viabilizam esse perder-se: por exemplo, o corredor longo em cujo fim se encontra uma escada rolante unidirecional que o obriga a dar uma volta bastante extensa caso se tenha o desejo de ir a uma determinada loja ou a procurar a saída. O projetista de shopping sempre ambiciona aumentar os percursos internos ladeados por lojas, ampliando as áreas de vitrines.

Quem mais bem dissertou sobre a lógica do shopping center foi Frederic Jameson na descrição do Hotel Bonaventure, em Los Angeles, projetado nos anos 1970 pelo arquiteto norte-americano John Portman (1924-2017). As dezenas de escadas rolantes e extravagantes elevadores nele presentes são como “gigantescas esculturas cinéticas”<sup>35</sup>, isto é, embora sejam instalações de ordem prática para a circulação de pessoas, ali estão dispostas tal como alegorias que estetizam a mobilidade – uma ode ao movimento. Ao centro das quatro torres cilíndricas com os quartos para hóspedes, há o *lobby*: é majestoso com seus seis pavimentos de pé-direito, porém povoado com uma profusão de elementos díspares, alguns estruturais como o exoesqueleto de concreto aparente, do qual se destacam as sacadas de formato oval onde estão confortáveis sofás, outros de circulação como os ascensores subindo e descendo, além das escadas, rampas e passarelas curvilíneas, e mais alguns bastante decorativos como o carpete com chamativas padronagens coloridas e, sobretudo, o espelho d’água ao centro – sendo tudo acompanhado com um projeto luminotécnico bastante extravagante. Por mais amplo que seja o átrio, a abundância de elementos impede uma leitura visual dos caminhos a se direcionar a partir desse ambiente central. Toda a circulação interna do hotel é ressaltada, porém não é pragmática. Os corredores são relativamente largos e ladeados por lojas, porém não fica claro para qual caminho eles se direcionam. É difícil encontrar o setor procurado ou refazer um percurso antes percorrido, como se o sujeito no interior do hotel perdesse a autonomia da escolha ao caminhar. Acerca disto, a ácida análise de Jameson é insubstituível:

é quase impossível orientar-se nesse lobby. Recentemente foram colocados avisos sinalizando direções através de códigos de cores, em uma tentativa simpática, mas antes de tudo desesperada e reveladora, de restaurar as coordenadas de um espaço antigo. Tomarei como o mais drástico resultado prático dessa mutação espacial o notório dilema dos lojistas que ocupam os vários mezaninos: tem sido óbvio, desde a abertura do hotel, em 1977, que ninguém consegue jamais localizar a butique procurada, é muito pouco provável que se tenha tanta sorte de uma segunda vez; em razão disso, os comerciantes estão desesperados e todas as mercadorias estão a preço de liquidação.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> JAMESON, Frederic. Pós-Modernismo e Sociedade de Consumo. In.: *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p.34.

<sup>36</sup> Ibidem. p.37.

O diagnóstico de Jameson é mais cáustico e engraçado que a realidade dos lucros: as vendas das lojas e o número de hóspedes ampliaram-se também devido a essa experiência arquitetônica labiríntica. Quando uma pessoa se perde em um corredor com estabelecimentos comerciais, ela encontra algo que não imaginava desejar, convertendo-se de cidadão em consumidor. Ou seja, não há nada de fortuito nas intenções projetuais de John Portman para este hotel-shopping-labirinto.

Aliás, existe outra característica do Hotel Bonaventure (e de tantos centros comerciais modernos pelo mundo) própria à natureza dos labirintos: a disjunção entre o interior e o exterior. O hotel californiano é basicamente alheio à cidade que o circunda. Verifica-se isto nas três genéricas entradas principais, sem qualquer distinção hierárquica perante os acessos de serviços. O Bonaventure é envelopado por uma pele de vidro que reflete Los Angeles sem nitidez: não há qualquer intenção de transparência no seu vidro, mas sim um impreciso espelhamento que repele a urbe – como se a intenção do projeto fosse deixar decair a malha urbana onde desinteressadamente se insere.<sup>37</sup> John Portman não carrega consigo a ambição dos heróis modernistas de aprimoramento da sociedade por meio da arquitetura. Não há crença transformadora. Não se intenta qualquer redenção à cidade. Tal como estereótipo do shopping center contemporâneo, o interior do Hotel Bonaventure é uma redoma climatizada. Cria-se, portanto, um ambiente fragmentado internamente e autônomo em relação às características climáticas, geográficas e sociais do mundo ao redor. É o que Jameson chama de “hiperespaço” pós-moderno, um tipo de lugar onde os “nossos hábitos perceptivos”<sup>38</sup> não são suficientes para compreender a localização, o contexto em que seu local se insere e o mapeamento de sua posição no interior da sociedade. Essa desorientação arquitetônica, urbanística e sociológica está fora do pensamento racional de matriz iluminista, mas podemos compreendê-la como algo pertinente ao caráter seminal do labirinto. O argumento central de Frederic Jameson para o Hotel Bonaventure seria igualmente oportuno ao mais notório projeto de Dédalo:

um elemento dentro do qual você próprio está imerso, sem nenhum resquício daquela distância que antes permitia a percepção da perspectiva ou do volume. Estamos nesse hiperespaço, nossos olhos e corpos estão nele mergulhados, e, e alguma vez houve a impressão de que a supressão da profundidade, observável na pintura e na literatura pós-modernas, seria algo necessariamente difícil de se obter na arquitetura, talvez surja aqui a vontade de se ver essa imersão atordoante como o equivalente formal no novo meio.<sup>39</sup>

Ao fim e ao cabo, é a tragédia dos tempos. Acabou-se aquela aura, a princípio, mítica, em seguida, divina e, posteriormente, amorosa: o labirinto foi apropriado pelo capitalismo. O dédalo nascera como fábula pagã; desta narrativa oral convertera-se em desenho ainda na Antiguidade; adquirira no medievo uma carga penitencial católica; após se metamorfoseou em fantasiosas estruturas para os amores; até, na contemporaneidade, ser absorvido pelo consumo. É terrível e, ao mesmo tempo, seria inevitável. Afinal, a natureza humana é, por essência, labiríntica, como bem defendeu Georges Bataille: o escritor francês não enxergava o ser humano como criatura capaz de ser totalmente guiada pela razão.<sup>40</sup> Segundo ele, a animalidade do homem não é capaz de ser reprimida pelos objetivos filosóficos de índole iluminista. O labirinto é imemorial e, conscientemente ou não, nitidamente ou não, intencionalmente ou não, emergirá seja qual for o espírito da época. Tal como emergiu nas lógicas do aeroporto e

<sup>37</sup> Ibidem. p.33.

<sup>38</sup> Ibidem. p.31.

<sup>39</sup> Ibidem. pp.35-36.

<sup>40</sup> BATAILLE, Georges. *The Labyrinth*. In.: *Visions of Excess/Selected Writings (1927-1939)*. Mineápolis: University of Minnesota, 1985. p.175.

do shopping center, ou mais instigantemente nas mascaradas de Hedjuk e nas espirais metálicas de Serra. Portanto, não classifiquemos esses quatro casos como exemplos da pós-modernidade, porque a restrição da profundidade, a disjunção com o mundo ao redor, a perda de referências, a desorientação estavam presentes na obra-prima de Dédalo. Solucionado ou não o enigma, a conclusão última foi elaborada por Bataille: “Basta seguir, por pouco tempo, os rastros dos repetidos circuitos das palavras para descobrir, numa visão desconcertante, a estrutura labiríntica do ser humano.”<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Ibidem. p.174. [Tradução livre do autor] “One need only follow, for a short time, the traces of the repeated circuits of words to discover, in a disconcerting vision, the labyrinthine structure of the human being.”



# Referências bibliográficas

## Epígrafe

PETRARCA, Francesco. *Le rime di M. Francesco Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati, e con somma diligenza corrette, con la tavola di tutte le rime del Canzoniere ridotte coi versi interi sotto le lettere vocali*. Veneza: Presso Giuseppe Bortoli, 1739. p.158.

## PARTE 1

### Labirinto como mito

#### O mito de Creta em si

NICOLAI, Olaf; WENZEL, Jan. *Four times through the labyrinth*. Zurique: Spector Books, Leipzig & Rollo Press, 2012.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

#### Dédalo, o primeiro arquiteto

APOLODORO. *Biblioteca*. Madri: Ediciones Akal, 1987.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

DAMISCH, Hubert. A dança de Teseu. Tradução de Claudia Afonso. *Revista Ars*. V.21. N.47. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2023. pp.368-394.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MATTHEWS, W.M. *Mazes & Labyrinths: their history & development*. Nova York: Dover Publications, 1970.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. The myth of Daedalus. *AA Files*. N.10. Londres: Architectural Association School of Architecture, outono 1985. pp.49-52.

PLATÃO. *Mênon*. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Loyola, Ed. PUC-Rio, 2001.

SANTARCANGELI, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Florença: Vallecchi Editore, 1967.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1974].

#### O rei Minos, a rainha Pasífae, o ateniense Teseu e a princesa Ariadne

CABRAL, Luiz Alberto Machado. *A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia*. Tese de doutorado – Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Campinas, 2013.

DIODORO. *Biblioteca Histórica*. Livros IV-VIII. Tradução de Juan José Torres Esbarranch. Madri: Editorial Gredos, 2004.

HIGINO. *Fábulas*. Tradução de Javier del Hoyo e José Miguel García Ruiz. Madri: Editorial Gredos, 2009.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NOITES GREGAS #37: Teseu e o Minotauro. [Locução de] Cláudio Moreno. Porto Alegre: Felipe Speck, 27 dez. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://noitesgregas.com.br/episodios/37-teseu-e-o-minotauro/>. Acesso em 14 de fevereiro de 2022.

PANÓPOLIS, Nono de. *Dionisíacas*. Cantos I-XII. Tradução de Sergio Daniel Manterola e Leandro Manuel Pinkler. Madri: Editorial Gredos, 1995.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Teseu e Romulo*. Tradução de Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008.

SAMÓSATA, Luciano de. *Luciano [I]*. Tradução de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

## Minotauro

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2008.

ASSUNÇÃO, Diego Paleólogo. *Produção de alteridade: a experiência do Minotauro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, 2010.

BATAILLE, Georges. *Documents*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: editora Cultura e Barbárie, 2018.

\_\_\_\_\_. The Labyrinth. In.: *Visions of Excess/Selected Writings (1927-1939)*. Mineápolis: University of Minnesota, 1985. pp.171-177.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

EVANS, Arthur. *The Palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan Civilization as Illustrated by the discoveries at Knossos*. Vol.1. Londres: Macmillan and Co., 1921.

FITTON, Josephine Lesley. *Minoans: people of the past*. Londres: British Museum Press, 2002.

GREEN, Peter. *Alexandre, o Grande e o período helenístico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

HOLLIER, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1992.

MACGILLIVRAY, Joseph Alexander. *Minotauro: Sir Arthur Evans e a arqueologia de um mito*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SAKELLARAKIS, Yannis; SARPOUNA-SAKELLARAKI, Efi. *Archanes: Minoan Crete in a new light*. Atenas: Ammos Publications, 1997.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

THE MINOTOUR'S island: a troubled island. Direção: Tim Kirby. Apresentação: Bettany Hughes. Londres, 2005. [Vídeo]. (48 minutos), colorido. Publicado pelo canal Odyssey – Ancient History Documentaries. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ysnzl5fdtMI&t=77s>. Acesso em 21 de junho de 2023.

WARD, Anne. The Cretan Bull Sports. *Antiquity*. Vol.42. N.166. Durham: Antiquity Publications, Department of Archaeology Durham University, junho 1968. pp.117-122.

## ENSAIO 1: O perpétuo vaivém do labirinto cretense

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CASTORIADIS, Cornelius. *As Encruzilhadas do labirinto I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Os reis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. *Todos os contos: 1945-1966*. Vol.1. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madri: Ediciones Cátedra, 1989.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *João e Maria*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KAZANTZAKIS, Níkos. *No palácio do rei Minos*. São Paulo: editora Marco Zero, 1986.

\_\_\_\_\_. *Curos (Teseu)*. Tradução de Silvia Ricardino. São Paulo, 2020. No prelo. Disponível em: <https://it.scribd.com/document/463427093/KAZANTZAKIS-KUROS-TESEU-TRADUCAO-pdf>. Acesso em 20 de novembro de 2023.

LOBATO, Monteiro. *O Minotauro*. São Paulo: Editora Globo, 2017.

PIEPER, Jan. *Das Labyrinthische: uber die Idee des Verborgenen, Ratselhaften, Schwierigen in der Geschichte der architektur*. Braunschweig: Vieweg, 1987.

PLATÃO. *Eutidemo*. Tradução de Maura Iglesias. Rio de Janeiro: Edições Loyola, Editora PUC-Rio, 2011.

PLINIO. *História Natural*. Roma, 77-79 d.C.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

## PARTE 2

### Labirinto como imagem

#### Moedas, mosaicos e catedrais

- BULTEAU, Marcel Joseph. *Monografie de la Cathédrale de Chartres*. Tomo 3. Chartres: Librerie R. Selleret, 1892.
- CAMPI, Pietro Maria. *Dell'Historia Ecclesiastica di Piacenza*. Piacenza: Giovanni Bazachi Stampatore Camerale, 1651.
- CIAMPINI, Giovanni Giustino. *Vetera Monumenta, in quibus praecipue musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur*. Vol 2. Roma: Typographia Bernabò, 1699.
- COULQUHON, Alan. *Modernidade e a tradição clássica*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUCATÉ, Sandrine (Org.). *Avenue de Rome. Fribourg en quête de racines antiques*. Friburgo: Société d'histoire du canton de Fribourg (SHCF), 2018.
- DURAND, Julian. Les pavés-mosaïques en Italie et en France. *Annales Archéologiques*. N.17. Paris: Librairie Archéologique de Victor Didron, 1587. pp.119-127.
- HYLAND, Angus; WILSON, Kendra. *Labirinti di piante, di pietra e di terra*. Milão: Rizzoli, 2019.
- KERN, Hermann. *Through the Labyrinth: designs and meanings over 5000 years*. Nova York, Londres, Munique: Prestel, 2000.
- MERLIN, François; CELLIER, Jacques. *Recherches de plusieurs singularités par Francoys Merlin controlleur general de la Maison de feu Madame Marie Elizabeth fille unique de feu Roy Charles dernier que Dieu absolue. Portraits & écrites par Jacques Cellier demourant a Reims*. Reims: 1583-1587.
- PERROTTA-BOSCH, Francesco. *Lina, uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.
- RUSKIN, John. *Fors Clavigera*. Nova York: Brian, Taylor & Company, 1894.
- TRERÈ, Filippo. Il labirinto della basilica di San Vitale. In: *Ravenna Mosaici*. Ravenna: Opera di Religione della Diocesi di Ravenna, [20--]. Disponível em: <https://www.ravennamosaici.it/labirinto-basilica-san-vitale/>. Acesso em 9 de dezembro de 2023.
- VAUCHEZ, André (Org.). *Dizionario enciclopedico del medioevo*. Vol.2. Roma: Città Nuova, 1998.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Tomo 6. Paris: Éditeur B. Bance, 1863.

#### Veneza conduz o mito do labirinto à Idade Moderna

- AVCIOĞLU, Nebehath; Jones, Emma (Org.). *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013.
- BAROZZI, Francesco. *Descrittione dell'Isola di Creta. 1577-78*. Heraclião: Bikelaia Demotike Bibliothek, 2004.
- BELLI, Onorio. *Scritti di Antiquaria e Botanica (1586-1602)*. Roma: Viella, 2000.
- BELON, Pierre. *Voyage au Levant: Les Observations de plusieurs singularités & choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, Arabie, & autres pays étrangers*. Paris: Editions Chandeigne, 2001.
- BONNEVAL, Philippe de; DUMAS, Mathieu. *Reconnaissance de l'Île de Crete: an Unpublish Secret Report of 1783*. Retimno: Mito, 2000.
- BUONDELMONTI, Cristoforo. *Descriptio insule Crete et Liber Insularum, cap XI: Creta [Édition Critique par Marie-Anne van Spitael]*. Heraclião: Syllogos Politistikes Anaptyxeos Herakleiou, 1981.
- LITHGOW, William. *Travels and Voyages through Europe, Asia and Africa, for Nineteen Years*. Edimburgo, Kilmarnock: A. Murray and J. Cochran for J. Meuros Bookseller, 1770.
- PARAGAMIAN, Kaloust et. alli. *Visitors' inscriptions in the Labyrinth of Gortys: a List of inscriptions in the 'Room of Trapeza'*. Heraclião: Hellenic Institute of Speleological Research, 2004.
- PISANI, Daniele. *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha*. Porto: Dafne, 2017.
- SEMEONIS, Symon. *The Journey of Symon Semeonis from Ireland to the Holy Land*. Cork: Celt - Corpus of Electronic Texts, University College, 2017.
- SIEBER, Franz Wilhelm. *Travels in the island of Crete in the year 1817*. Londres: Sir Richard Phillips & Co., 1823.
- SPRATT, Thomas Abel Brimage. *Travels and Researchs in Crete*. Volume II. Londres: John van Voorst, Paternoster Row, 1865.
- TAFUR, Pero. *Travels and adventures - 1435-1439*. Abingdon: Routledge, 2005.

TOURNEFORT, Joseph Pitton de. *Relation d'un Voyage du Levant*. Amsterdam: La Compagnie, 1718.  
VAN DER VIN, J. P. A. *Travellers to Greece and Constantinople. Ancient Monuments and Old Traditions in Medieval Travellers' Tales*. Vol. I. Leiden: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te Istanbul, 1980.  
VENEZIA. La Biblioteca di Repubblica L'Italia. Vol. 5. Milão: Touring Editore, 2015.  
WALDMANN, Thomas M. *The Cretan labyrinth cave: the maps*. Basileia: 2006, 2022.  
WOODWARD, Arthur Maurice. The Gortyn 'Labyrinth' and Its Visitors in the Fifteenth Century. *Annual of the British School at Athens*. Vol. 44. Atenas: British School at Athens, novembro 1949. pp. 324-325.

## **ENSAIO 2: Do mito à imagem. Do partido arquitetônico ao desenho**

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless. A User's Guide*. Nova York: Zone Books, 1997.  
CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini*. Florença: Felice Le Monnier, 1859.  
D'AGOSTINO, Mario Henrique Simão. *Geometrias simbólicas da arquitetura: espaço e ordem visual do Renascimento às Luzes*. São Paulo: Hucitec, 2006.  
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.  
DEWEY, John. *Experiência e natureza; Lógica: a teoria da investigação; A arte como experiência; Vida e educação; Teoria da vida moral*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.  
JAKOB, Michael. *El jardín y la representación*. Madri: Ediciones Siruela, 2010.  
VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny: essays in the modern unheimly*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

### **PARTE 3**

#### **Labirinto no jardim**

#### **NON VEGO UNDE ESCA: os significados dos labirintos verdes do Quinhentos ao Setecentos**

ALLUÉ, Milena Romero. *Qui è l'inferno e quivi il paradiso: giardini, paradisi e paradossi nella letteratura inglese del Seicento*. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese, 2005.  
BELTRAMINI, Guido. BURNS, Howard. *Andrea Palladio e la villa veneta: da Petrarca a Carlo Scarpa*. Veneza: Marsilio, 2005.  
CHIARI, Sophie. *L'image du labyrinthe à la Renaissance: Détours et arabesques au temps de Shakespeare*. Paris: Editions Honoré Champion, 2010.  
HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Editora Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.  
IMPELLUSO, Lucia. *Giardini, orti e labirinti*. Milão: Electa, 2005.  
LEPORE, Francesca Romana. *Dentro e fuori il labirinto: la grande saga del labirinto fra pietre, arte e giardini*. Rimini: Idealibri, 2002.  
MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges (Orgs.). *L'architettura dei Giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milão: Electa, 1990.  
RAINERO, Enrico. *Giardini, Labirinti, Paradisi*. Florença : Rainero, 1985.

#### **De Boccaccio a Bach: uma genealogia dos Labirintos do Amor**

AGNELLI, Marella. *Giardini italiani*. Milão: Fabbri, 1987.  
AUTIZI, Maria Beatrice. *Giardini del Veneto: guida nella storia e nell'arte*. Treviso: Editoriale Programma, 2017.  
BERNUCCI, Romualdo Massa (Org.). *The 7 Most Endangered 2021: Giusti Garden in Verona, Italy (Technical Report)*. Luxemburgo: União Europeia, European Investment Bank Institut, Europa Nostra, 2022. p.6. Disponível em: <https://www.europanostra.org/wp-content/uploads/2022/06/7ME-2021-Giardino-Giusti-Report.pdf>. Acesso em 21 de março de 2023.  
BERZAGHI, Renato. *Il Palazzo Ducale di Mantova*. Milão: Electa, 1992.  
BOCCACCIO, Giovanni. *Il Corbaccio*. Turim: Einaudi, 1977.

- BONOLLO, Giampaolo. *I Giardini di Villa Pisani nelle incisioni del Ransonnette*. Oriago: Medoacus, 1993.
- BRIGDEN, Susan; WOOLFSON, Jonathan. Thomas Wyatt in Italy. *Renaissance Quarterly*. Vol. 58. n.2. Chicago: The University of Chicago Press, Renaissance Society of America, verão 2005. pp.464-511.
- BULGARELLI, Massimo. *Metamorfosi e 'meraviglia': Giulio Romano a palazzo Te*. Roma: Campisano Editore, 2019.
- CARPEGGIANI, Paolo. Labyrinthos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga. *Quaderni di Palazzo Te*. n.2. Modena: Edizioni Panini, jan-jun 1985. pp.55-67.
- CASTIGLIA, Ignazio. *Labirinto d'amore. Istanze morali e ragioni artistiche del "Corbaccio" di Giovanni Boccaccio*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 2011.
- CAUS, Salomon de. *Hortvs Palatinvs: A Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae Exstructus*. Frankfurt: 1620.
- COCHLAEUS, Johann. *Adversus cucullatum Minotaurum Wittenbergensem: De sacramentorum gratia iterum*. Colônia: 1523.
- COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldo Manuzio, 1499.
- \_\_\_\_\_. *Hypnerotomachia Poliphili – A batalha de amor em sonho de Polifilo*. Tradução Cláudio Giordano. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial, 2013.
- COMENIUS, Jan Amos. *O Labirinto do Mundo e o Paraíso do Coração*. Bragança Paulista: Editora Comenius, 2010.
- CUNICO, Mariapia; RALLO, Giuseppe; VISENTINI, Margherita Azzi (Orgs.). *Paesaggi di Villa: Architettura e giardini nel Veneto*. Veneza: Marsilio, 2015.
- DE LAUNAY, Robert. Les fallacieux détours du labyrinthe (Suite). *Revue Archéologique*. Série 5, T. 4. Paris: Presses Universitaires de France, jul.-dez. 1916. pp.114-125.
- FONTANA, Giovanni. *Bellicorum instrumentorum liber*. [S.l.: s.n., entre 1420 e 1430].
- FONTANA, Loris. *Villa Pisani a Stra*. Fiesso d'Artico: Edizioni La Press, 1983.
- GNAN, Pietro; MANCINI, Vincenzo (Org.). *Le muse tra i libri: Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova*. Pádua: Biblioteca Universitaria di Padova, 2009.
- HAYTON, Darin. *The Crown and the Cosmos: astrology and the politics of Maximilian I*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Johannes Stabius 'Figura Layrinthi'*. 2016. Disponível em: <https://dhayton.haverford.edu/blog/2016/12/06/johannes-stabiuss-figura-labyrinthi/#fn:15503>. Acesso em 2 de março de 2023.
- ILLIANO, Antonio. Per un'introduzione al 'Corbaccio'. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*. Vol. 17. Pisa: Accademia Editoriale, set-dez 1988. pp.393-416.
- LEFAIVRE, Liane. *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-cognizing the Architectural Body in the early Italian Renaissance*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- LE LABYRINTHE disparu: une promenade fabuleuse. Versalhes: Château de Versailles, [2020?]. Disponível em: <https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/les-grandes-dates/labyrinthedisparu#la-construction-du-labyrinthe>. Acesso em 22 de março de 2023.
- L'OCCASO, Stefano. *Il Palazzo Ducale di Mantova*. Milão: Electa, 2002.
- OVÍDIO. *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, quibus cum alia quaedam ascripta sunt, quae in exemplaribus antea impressis non inveniuntur, tum eorum apologia quae fuerant a quibusdam repraehensa*. Veneza: Giovanni Rosso para Lucantonio Giunta, 1497.
- PADOAN, Giorgio. Sulla datazione del 'Corbaccio'. *Lettere Italiane*. Vol. 15. Florença: Casa Editrice Leo S. Olschki, jan-mar. 1963. pp.1-27.
- PERRAULT, Charles. *Labyrinte de Versailles*. Paris: L'Imprimerie Royale, 1677.
- PETRUCCI, Ottaviano (Org.). *Frottole libro terzo*. Veneza: 1505.
- PLUTARCO. *Vitae illustrium virorum*. Vol. 1. Veneza: Bartholomaeus de Zanis, 1496.
- PORCELLI, Bruno. Il 'Corbaccio' per un'interpretazione dell'opera e del titolo. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*. Vol. 21. Pisa: Accademia Editoriale, mai-dez. 1992. pp.563-579.
- PREDA, Alessandra. L'Histoire de la Mappede-Monde Papistique de Jean-Baptiste Trento et ses sources italiennes. *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*. Vol. 145. Genebra: Librairie Droz, abr.-jun. 1999. pp. 245-261.
- PROBST, Johann Balthasar (Ed.). *Hieronymus Sperling: Troiano regio Principi Paridi delatum praerogativae iudicium inter Iunonem, Venerem et Minervam sive divitias, amorem & sapientiam ad utilem oblectationem: LII emblematis moralibus, quae delineata et aeri affabre incisa*. Augsburg: Jeremias Wolff Heirs, ca.1750.
- ROBADOR, María Dolores. Restauration 2: Patios y Jardines La Galera, Troya y Danza. *Apuntes del Alcázar de Sevilla*. n.8. Sevilla: Patronato del Real Alcázar y de la Casa Consistorial, mai. 2007.

Disponível em: <http://www.alcazarsevilla.org/wp-content/pdfs/APUNTES/apuntes8/2007restauracionb/restauracionb3.html>. Acesso em 16 de março de 2023.

SELVAGGIO, Matteo. *Duo labyrinthi de mundano et diuino amore cum suis exordijs, differentijs, & fructibus: ex dictis & floribus sanctoru[m] ingeniose collecti: cu[m] suis semitis rite ordinatis usq[ue] ad centrales terminos uel i[n]ferni uel felicitatis etern[ae]: pro utilitate & consolatione ge[n]tium: cu[m] meditatione super cursum passionis Christi nec no[n] & doctrina salutifera animae*. Veneza: 1542.

STABIUS, Johannes et alii. *Figura Labyrinthi*. Nuremberg: [s.n., entre ca.1495 e ca.1504].

URGOITI, María Soledad Carrasco. Cervantes en su Comedia El labirinto de Amor. *Hispanic Review*. Vol. 48, n.1. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, inverno 1980. pp. 77-90.

VALTURIO, Roberto. *De re militari*. [S.I.: s.n., entre 1446 e 1455].

\_\_\_\_\_. *De re militari*. Paris: 1534.

VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

ZACCARELLO, Michelangelo. Il Corbaccio nel contesto della tradizione misogina e moralistica medievale: annotazioni generali e proposte specifiche. *Chroniques italiennes*. Número 36. Paris: Universidade de Sorbonne, 2018.

## Como os labirintos se difundiram? Os tratados arquitetônicos e os livros de jardinagem

ALBERTI, Leon Battista. *I dieci libri di Architettura*. Tradução de Cosimo Bartoli. Roma: Giovanni Zempel, 1784.

\_\_\_\_\_. *The ten books of architecture*. Londres: Edward Owen, 1755.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Cidades utópicas do Renascimento. *Ciência e Cultura*. Vol.56. n.2.

Campinas: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, abril 2004. Disponível em:

<[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252004000200021&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200021&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 4 de abril de 2023.

BÖCKLER, Georg Andreas. *Architectura curiosa nova*. Nuremberg: Paul Fürst, 1664.

BOUDON, Françoise. *Jacques Androuet du Cerceau: Les dessins des plus excellents bâtimens de France*. Paris: Picard, 2010.

BRANDENBURG, Alain Erlande; FALIVA, Alberto (Org.). *Rinascimento Franco-Italiano: Serlio, Du Cerceau e i Dattaro*. Cremona: Fantigrafica, 2005.

BRUNON, Hervé. Theatre des plans et iardinages. In: *Architectura: architecture, textes et images XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2007. Disponível em:

<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/INHA-4K0807.asp?param=>. Acesso em 19 de abril de 2023.

D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. A obscuridade do arquiteto vitrúvio e a redação de os dez livros de arquitetura. *Revista do Pós-Graduação da FAUUSP*. n.14. São Paulo: USP, dez. 2003. pp.26-47.

D'ARGENVILLE, Antoine Joseph Dezallier. *La Théorie et la pratique du jardinage*. Paris: Jean Mariette, 1709.

DE LA BARAUDERIE, Jacques Boyceau. *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*. Paris: Michel van Lochom, 1638.

DEL RICCIO, Agostino. *Agricoltura sperimentata*. Florença: [s.n.], [1590?].

DE VRIES, Hans Vredeman. *Hortorum Viridariorumque elegantes et multiplicis formae, ad architectonicae artis norman affabre delineatae*. Antuérpia: Philippus Gallaeus, 1583.

\_\_\_\_\_. *Hortorum Viridariorumque elegantes et multiplicis formae, ad architectonicae artis norman affabre delineatae*. Colônia: Johan Bussemacher, 1615.

\_\_\_\_\_. *Variae architecturae formae*. Antuérpia: Ioannes Gallaeus, 1601.

DU CERCEAU, Jacques Androuet. *Les plus excellents bastiments de France*. Vol.I,II. Paris: 1576, 1579.

\_\_\_\_\_. *Les trois livres d'architecture*. Paris: 1559, 1561,1582.

FILARETE. *Trattato di Architettura*. Florença, 1464.

\_\_\_\_\_. *Trattato di Architettura*. Edição, notas e introdução de Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Vol. 1. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1972.

GALIMARD, P.J. *Architecture de Jardins*. Paris: Mond-hare, [1765?].

GUADAGNIN, Erika; VARALLO, Franca; VIVARELLI, Maurizio (Org.). *Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali*. Turim: Accademia University Press, 2022.

HILL, Thomas. *A Most Briefe and Pleasaunt Treatyse, Teachynge Howe to Dress, Sowe, and Set a Garden, and what Propertyes Also These Few Herbes Heare Spoken Of, Haue to Our Comodytie: With the Remedyes that May be Vsed Against Such Beasts, Wormes, Flies and Such Lyke, that Commonly Noy Garden*. Londres: Thomas Marshe, 1563.

HYLL, Thomas. *The Profitable Arte of Gardening*. Londres: Henry Bynneman, 1579.

LORIS, Daniel. *Le thresor des parterres de l'univers, contenant les figures et pourtraits des plus beaux compartiments, cabanes, & labyrinthes des Iardinages, tante à l'allemande qu'à la françoise*. Genebra: Éditions Gamonet, 1629.

MARTINI, Francesco di Giorgio. *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare*. Organizado por Corrado Maltese. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1967.

MOLLET, André. *Le Jardin de plaisir*. Estocolmo: Henry Keyser, 1651.

MOLLET, Claude. *Theatre des plans et iardinages*. Paris: Charles de Sercy, 1652.

MOUNTAIN, Didymus. *The Gardners Labyrinth*. Londres: Henry Bynneman, 1577.

NEUFFORGE, Jean François de. *Recueil élémentaire d'architecture*. Paris: J. F. Neufforge, 1757-1780.

PALLADIO, Andrea. *I quattro libri dell'architettura*. Veneza: Domenico de' Franceschi, 1570.

PAUWELS, Yves. Les plus excellents bastiments de France. In: *Architectura: architecture, textes et images XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2006. Disponível em: [http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/ENSBA\\_LES1594\\_1595.asp?param=en](http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/ENSBA_LES1594_1595.asp?param=en). Acesso em 8 de abril de 2023.

PAYA, Laurent. Le thresor des parterres de l'univers. In: *Architectura: architecture, textes et images XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2006. Disponível em: [http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA\\_LES524.asp?param=](http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES524.asp?param=). Acesso em 16 de abril de 2023.

\_\_\_\_\_. *Traité du jardinage*. In: *Architectura: architecture, textes et images XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2012. Disponível em: [http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA\\_LES1536.asp?param=](http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1536.asp?param=). Acesso em 19 de abril de 2023.

PITTONI, Lelio. *Gli artificioi, varii, et intricate quatro libri di laberinti*. Mântua: 1611.

PUECHFELDNER, Hans. *Nützliches Khünstbüech der Gartnereij*. [S.l.: s.n.], [1593?].

SCAMOZZI, Vincenzo. *L'idea dell'Architettura Universale*. Veneza: [s.n.] 1615.

SERLIO, Sebastiano. *I sette libri dell'architettura*. Livro IV. Veneza: Francesco de Franceschi, 1584.

TAVARES, André. *Vitruvius without text: the biography of a book*. Zurique: gta Verlag, ETH Zurich, 2022.

VAN DER GROEN, Jan. *Den Nederlandtsen Hovenier*. Amsterdam: Marcus Doornick, 1670.

VISENTINI, Margherita Azzi. *Il giardino veneto tra sette e ottocento e le sue fonti*. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1988.

### Algumas notas sobre o caráter dos jardins na Península Itálica

CÍCERO, Marco Túlio. *Epistulae ad Quintum Fratrem*. Livro III. Roma: [54 a.C. ?].

COFFIN, David R. *The Villa d'Este at Tivoli*. Princeton: Princeton University Press, 1960.

DESCRITTIONE di Tiuoli, et del Giardino dell'Ill.mo Cardinal di Ferrara, con le dichiar:ai delle statue antiche et moderne, et d'altri belli, et marauigliosi artificij, che ui sono, con l'ordine come si trouano dispositi. Paris, Viena: [1571?].

FAGIOLLO, Marcello (Org.). *Natura e artificio: l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*. Roma: Officina, 1981.

PACIFICI, Vincenzo (Org.). *Annali e memorie di Tivoli di Giovanni Maria Zappi*. Tivoli: Società Tiburtina di Storia e D'Arte, 1920.

POZZETTI, Elisabetta. *Arte topiaria, significato e storia. Villegiardini*. Milão: Visibilia Editrice, 2023. Disponível em: <https://www.villegiardini.it/ars-topiaria-significato-e-storia/>. Acesso em 25 de abril de 2023.

TOMASI, Lucia Tongiorgi; ZANGHERI, Luigi (Org.). *Bibliografia del Giardino e del paesaggio italiano, 1980-2005*. Florença: Leo S. Olschki, 2007.

WHARTON, Edith. *Ville italiane e loro giardini*. Florença: Passagli Editori, 1983.

### ENSAIO 3: A relativização da autoria

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2004.

BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAUM, Kelly; BAYER, Andrea; WAGSTAFF, Sheena (Orgs.). *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GAUDIN, Henri. *La Cabane et le labyrinthe*. Sprimont: Pierre Mardaga Editeur, 2000.

HEGEL, G. W. F. *A Arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

HUSSERL, Edmund. *A Crise da Humanidade Europeia e a Filosofia*. Lisboa: Lusofonia.net, 2006.

MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TAFURI, Manfredo. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalístico*. Roma-Bari: Laterza, 1973.

\_\_\_\_\_. *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni 70*. Turim: Einaudi, 1980.

#### PARTE 4

### Labirinto da Villa Barbarigo

#### **O labirinto é parte, o jardim é o todo: uma descrição da Villa Barbarigo em Valsanzibio / Il labirinto è parte, il giardino è il tutto: una descrizione della Villa Barbarigo a Valsanzibio**

ARDEMANI, Fabio Pizzoni. *Storia, descrizione e simbologia del Giardino di Valsanzibio*. Valsanzibio: [s.n.], 2009. No prelo.

BALDAN, Alessandro. *Ville Venete in territorio padovano e nella Serenissima Repubblica*. Abano Terme: Aldo Francisci Editore, 1986.

FONTANA, Loris. *Valsanzibio*. Cittadella: Bertoncello, 1990.

LESIMPLE, Marc; ARDEMANI, Fabio Pizzoni. *Valsanzibio: un giardino del '600 nel cuore dei Colli Euganei*. Ponzano: Vianello libri, 2008.

OSTO, Giulio. *Il labirinto della vita: un viaggio spirituale nel Giardino di Valsanzibio*. Pádua: Proget Edizioni, 2015.

PIETROGRANDE, Antonella. Il giardino di Valsanzibio e le strategie familiari e territoriali dei Barbarigo. *Arte Lombarda*. n.142(3). Milão: Vita e Pensiero, 2004. pp.14-18.

PUPPI, Lionello. The Giardino Barbarigo at Valsanzibio. *Journal of Garden History: an international quarterly*. Volume 3. Numero 4. Londres: Taylor & Francis, out-dez 1983. pp.281-300.

RALLO et alii (Org.). *Paesaggi di Villa: architettura e giardini nel Veneto*. Venezia: Marsilio, 2015.

SALOMONIO, Jacopo. *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*. Pádua (Patavii): Matteo Cadorino, 1696.

SELMIN, Francesco (Org.). *I Colli Euganei*. Sommacampagna: Cierre Edizioni, 2010.

SHEPHERD, J.C.; JELLCOE, G.A. *Italian gardens of the Renaissance*. Londres: Academy Editions, 1925.

#### **O jardim do santo: a genealogia da ausência do labirinto da Villa Barbarigo até 1702 / Il giardino del santo: la genealogia dell'assenza del labirinto della Villa Barbarigo fino al 1702**

AIKEMA, Bernard. A French Garden and the Venetian Tradition. *Arte Veneta: rivista di storia dell'arte*. Número 34. Venezia: Alfieri Edizioni d'arte, 1980. pp.127-137.

BARBARIGO, Gregorio. *Lettere inedite del beato Gregorio Barbarigo a Giulio Giustinian*. Pádua: Stamperia del Seminario di Padova, 1932.

BERTOSA, Miroslav. *Provveditori sopra Beni Inculti: un tentativo di insediamento di bolognesi nella Polesana (1560-1567)*. Trieste: Lint, 1980.

BORSI, Franco; PAMPALONI, Geno (Org.). *Ville e Giardini*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1984.

BRUNELLI, Bruno; CALLEGARI, Adolfo. *Ville del Brenta e degli Euganei*. Milão: Fratelli Treves Editori, 1931.

BRUNORO, Nicola (Org.). *Lettere di Gregorio Barbarigo ai familiari: 1680-1687*. Pádua: Istituto per la Storia Ecclesiastica Padovana, 2000.

CROVATO, Giorgio. *Il patrimonio Carive: l'archivio storico e le collezioni della Cassa di Risparmio di Venezia*. Venezia: Cassa di Risparmio di Venezia, 2012.

- GIOS, Pierantonio (Org.). *L'itinerario biografico di Gregorio Barbarigo: dal contesto familiare all'episcopato – lettere ai familiari (1655-1657)*. Pádua: Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1996.
- GLORIA, Andrea. *Il territorio padovano illustrato*. Volume 2. Pádua: Prem.Stab. Prosperini, 1862.
- PICCOLOMINI, Alessandro. *Della Sfera del Mondo*. Venezia: Nicolò Bevilacqua, 1561.
- ROCCO, Giuseppe. *I luoghi di San Gregorio: strade e paesi nell'itinerario pastorale del vescovo Barbarigo*. Pádua: Tipografia Antoniana, 1961.
- ROSSETTI, Domenico. *Le fabbriche e giardini dell'Eccellentissima Casa Barbarigo*. Verona: 1702.
- SEMENZATO, Camillo. Una proposta per il giardino di Valsanzibio. *Arte Veneta: rivista di storia dell'arte*. Número 29. Venezia: Alfieri Edizioni d'arte, 1975. pp.219-223.
- SERENA, Sebastiano. *S. Gregorio Barbarigo e la vita spirituale e culturale nel suo seminario di Padova: lettere e saggi editi dagli amici in memoria*. Volume II. Pádua: Antenore, 1963.
- VISENTINI, Margherita Azzi. Note sul giardino veneto. Aggiunte e precisazioni. In: *Arte Veneta: rivista di storia dell'arte*. XXXVII. Venezia: Alfieri Edizioni d'arte, 1983. pp.77-89.
- \_\_\_\_\_ (Org.). *Il giardino veneto: dal tardo Medioevo al Novecento*. Milão: Electa, 1988.

### **O jardim de duas mulheres: Ad Elisa e o histórico da Villa Barbarigo no Setecentos / Il giardino delle due donne: Ad Elisa e la storia della Villa Barbarigo nel Settecento**

- AD ELISA. Venezia: Pietro Zerletti, 1798.
- BASSI, Elena (Org.). *Antonio Canova, i quaderni di viaggio (1779-1780)*. Venezia, Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1959.
- BRUSATIN, Manlio. *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*. Turim: Giulio Einaudi, 1980.
- CIONINI VISANI, Maria (Org.). *Per Maria Cionini Visani: scritti di amici*. Turim: G. Canale, 1977.
- CIPRIANI, Angela; PASQUALI, Susanna. Il "Piano generale per una Accademia sopra le belle Arti del Disegno" di Andrea Memmo. *Saggi e Memorie di storia dell'arte*. Vol. 32. Venezia: Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2008. pp. 225-268.
- CLARICI, Paolo Bartolomeo. *Istoria e coltura delle piante che sono pe'l Fiore piu ragguardevoli, e piu distinte per ornare un Giardino in tutto il tempo dell'anno, con un copioso Trattato degli Agrumi*. Venezia: Andrea Poletti, 1726.
- DE CHECCHI, Franco. Il soggiorno di Angelo Querini ad Altichiero e la polemica sul "taglio" della Brenta. *Padova e il suo territorio*. Ano 22. Número 127. Pádua: Tipografia Veneta, maio-junho 2007. pp.13-17.
- DEL NEGRO, Piero; PRETO, Paolo (Org.). *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*. Vol. VIII, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1998.
- DURANTI, Durante. *La grotta di Pietro d'Abano canti due di Durante Durante per le nozze del N.H. Marin Zorzi e della N.D. Contarina Barbarigo indirizzati agli eccellentissimi sposi*. Venezia: Stamperia Fenzo, 1765.
- GOLDONI, Carlo. La Piccola Venezia. In: *Opere complete*. Vol. 35. Venezia: Municipio di Venezia nel II Centenario della Nascita, 1943. pp.460-477.
- HALSBAND, Robert (Ed.). *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*. Vol. 3. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- MALAMANI, Vittorio. *Rosalba Carriera*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1910.
- MARIUZ, Adriano; PAVANELLO, Giuseppe; ROMANELLI, Giandomenico (Org.). *Pietro Longhi*. Milão: Electa, 1993.
- MASSON, Frédéric (Org.). *Mémoires et lettres de François-Joachim de Pierre, Cardinal de Bernis (1715-1758)*. Tomo 1. Paris: E. Plon et Cie, 1878.
- MASSON, Georgina. *Giardini d'Italia*. Milão: Garzanti, 1961.
- MAZZA, Cristiana. *I Sagredo: committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004.
- MEMMO, Andrea. *Elementi dell'architettura lodoviana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e com eleganza non capricciosa*. Vol.1. Roma: Stamperia Pagliarini, 1786.
- MEMMO, Francesco. *Vita e macchine di Bartolommeo Ferracino celebre bassanese ingegnere colla storia del ponte di Bassano dal medesimo rifabbricato illustrata da varie note riguardanti la stessa città*. Venezia: Stamperia Remondini. 1754.
- MOLMENTI, Pompeo. *La storia di Venezia nella vita Privata*. Vol. 3. Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1926.
- MONTESQUIEU. *Voyages de Montesquieu*. Tomo 1. Bordeaux: G. Gounouilhou, 1894.

MOSCHINI, Giannantonio. *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a nostri giorni*. Vol.2. Veneza: Stamperia Palese: 1806.

PALLUCCHINI, Rodolfo. *La Pittura Veneziana del Settecento*. Veneza, Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1960.

PER LE FELICISSIME NOZZE dell'eccellenze loro il N. U. Marino Zorzi e la N. D. Contarina Barbarigo. Veneza: Stamperia Fanzo, 1765.

PER LE NOZZE di S. S. E. E. Marin Zorzi e Contarina Barbarigo Il Tempio dell'Immortalità. Veneza: Simone Occhi, 1765.

PIZZO, Nicholas. *Le Sagredo: Una dinastia di salottiere nella Venezia del Settecento*. Veneza: Supernova, 2023.

POESIE PER LE GLORIOSE NOZZE dell'eccellenze loro il signor Marino Zorzi e la signora Contarina Barbarigo. Veneza: Stamperia Albrizzi, 1765.

ROMANELLI, Giandomenico. Contarina Barbarigo, architetto. In: PEDROCCO, Filippo (Org.). *Luce di taglio: preziosi momenti di una nobildonna veneziana*. Lausanne: Skira, 2002. pp.109-111.

SANI, Bernardina. *Rosalba Carriera*. Turim: Umberto Allemandi & C., 1988.

SORANZO, Girolamo. *Bibliografia Veneziana*. Veneza: Pietro Naratovich, 1885.

SURIAN, Vittoria (Org.). *Gentildonne artiste intellettuali al tramonto della Serenissima*. Veneza: Eidos, 1998.

VACCALLUZZO, Nunzio. *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima*. Catania: Niccolò Giannotta, 1930.

WYNNE, Giustiniana. *Alticchiero*. Pádua: Nicolò Bettinelli, 1787.

\_\_\_\_\_. *Du séjour des comtes du Nord à Venise en janvier 1782: Lettre de Mme la comtesse douairière des Ursins et Rosenberg à Mr Richard Wynne, son frère, à Londres*. Veneza: 1782.

#### ENSAIO 4: A desorientação como princípio de projeto

ALVES, Cauê (Org.). *Exit / Regina Silveira*. São Paulo: MuBE, 2018.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOIS, Yve-Alain. A Picturesque Stroll around Clara-Clara. *October*. Cambridge: MIT Press Journals, v.29, verão 1984. pp.32-62.

BRAUN, Emily. *Alberto Burri: the Trauma of Painting*. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2015.

CAGE, John. *Silence: conférences et écrits*. Genebra: Héros-Limite, 2003.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. *Alice através do espelho*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CELANT, Germano. *Arte Povera*. Milão: Gabriele Mazzotta Editore, 1969.

\_\_\_\_\_. *The knot arte povera*. Turim: Umberto Allemandi & C., 1985.

\_\_\_\_\_. (Ed.) *Alberto Burri*. Nova York: Mitchell-Innes & Nash, 2008.

\_\_\_\_\_. *Arte Povera: History and Stories*. Milão: Electa Mondadori, 2011.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. Londres, Nova York: Phaidon Press, 2005.

COHEN, Jean Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889. Uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CRITICOS, Corinna et al. *From zero to infinity: Arte Povera 1962-1972*. Minneapolis: Walker Art Center, 2001.

DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: opera completa*. Milão: Electa, 1984.

DI LIETO, Alba. *Carlo Scarpa e Castelvecchio*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2011.

\_\_\_\_\_. (Org.). *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Veneza: Marsilio, 2006.

ESPADA, Heloisa (Org.). *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. Rio de Janeiro: IMS, 2014.

FAURA, Ramon. *La Máquina Versailles*. Buenos Aires: Universidad Torcuato di Tella, 2014.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Formas de lo informe. *Arte y arquitectura bajo el signo de Bataille. Arquitectura Viva*. Madri, N.50, 1996. pp.25-33.

FIGUEIRA, Jorge (Org.). *Álvaro Siza: Modern Redux*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. *Bad new days. Art, criticism, emergency*. Londres, Nova York: Verso, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

GAUSA, Manuel et al. *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada: Ciudad y Tecnología en la Sociedad de la Información*. Barcelona: Actar, 2002.

HEDJUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986.

\_\_\_\_\_. *The Lancaster/Hanover Masque*. Londres e Montreal: Architectural Association e Centre Canadien d'Architecture/Canadian Center for Architecture, 1992.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: editora Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. Nova York: The Monacelli Press, 1997.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1985.

KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2004.

LE CORBUSIER. *Musée à croissance illimitée*. Paris: Fondation Le Corbusier, 1939.

\_\_\_\_\_. *Musée National des Beaux-Arts de l'Occident*. Paris: Fondation Le Corbusier, 1955.

\_\_\_\_\_; OZENFANT, Amedée. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOSTAFAVI, Mohsen (Org.). *Portman's America and other speculations*. Zurique: Lars Muller, 2017.

NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. *Rem Koolhaas, conversas com Hans Ulrich Obrist*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

PAPAPETROS, Spyros; ROSE, Julian. *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2014.

PEDROSA, Mario. *Arte. Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PHILLIPS, Lisa (Org.). *Frederick Kiesler*. Nova York: Whitney, 1989.

RIANI, Paolo; GOLDBERGER, Paul (Org.). *John Portman*. Milão: L'Arca, 1990.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *Transparência literal e fenomenal. Gávea. N.2*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1985. pp. 33-50.

SEMI, Franca (Org.). *A lezione con Carlo Scarpa*. Veneza: Cicero, 2010.

SERRA, Richard. *Writings and interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

SIZA, Álvaro. *Guia de Arquitetura - Projetos Construídos*. Lisboa: A+A Books, 2018.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.

SYKES, Krista (Org.). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TAVARES, André. *Matéria-prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*. Porto: Serralves, 2017.

TATARELLA, Francesca. *Labyrinths & Mazes: a Journey through Art, Architecture and Landscape*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2016.

Esta tese foi iniciada em março de 2019 e concluída em fevereiro de 2024.  
Questa tesi è stata iniziata a marzo 2019 e completata a febbraio 2024.

