

Joseph Rykwert

A Coluna Dançante

Sobre a Ordem
na Arquitetura



Título do original em inglês
The Dancing Column: On Order in Architecture
©1996 Joseph Rykwert

CIP-Brasil. Catalogação na Publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

R975C

Rykwert, Joseph
A coluna dançante : sobre a ordem na arquitetura / Joseph
Rykwert ; [tradução Andrea Buchidid Loewen , Maria Cristina
Guimarães, Cassia Naser]. - 1. ed. - São Paulo : Perspectiva, 2015.
488 p. : il. ; 28 cm.

Tradução de: The dancing column Inclui bibliografia e índice
ISBN 978-85-273-1013-0

1. Arquitetura - História. 2. Arquitetura - Ordens. 3. Arte -
História. 4. Ecletismo na arquitetura. I. Título.

14-18410

CDD: 624.17
CDU: 624.01

02/12/2014

02/12/2014

Direitos reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 São Paulo SP Brasil
Telefax: (11) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br
2015

Prefácio à Edição em Inglês

A fascinação com as ordens de arquitetura remonta à minha adolescência. Desde cedo eu tinha me decidido a ser um arquiteto “moderno”, mas achei que a arquitetura “clássica” incorporava alguns acertos importantes e atemporais, guardava lições que só seriam transmitidas a alguém iniciado em sua exigente disciplina através de longo (e provavelmente cansativo, acreditava eu) estágio de aprendizado das “ordens”, uma lição que atenderia bem ao arquiteto quando este voltasse à modernidade. A inadequação que sentia era apenas um sintoma típico da época, da natural hesitação da modernidade diante da história, que havia sido melancólica e liricamente expressa (duas gerações antes da minha) pelo grande inovador Guillaume Apollinaire:

Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
bouche que est l'ordre même
soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux que furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure.*

Não me deteve, no entanto, o fato de tantos de meus prudentes predecessores e contemporâneos terem passado por tal estágio sem receber as graças que eu esperava. Segui então a rotina de desenhar colunas dóricas e jônicas, de jogar sombras sobre os croquis, de colorí-los laboriosamente com bastões de tinta chinesa (ou *sumi*), que eu mesmo trituraria, ao modo dos velhos aprendizes de belas-artes. Não me ocorreu (nem meus professores alguma vez me permitiram suspeitar) que a rotina ensinada por eles, e que eu segui, só havia sido formulada tardiamente no século XIX e que os primeiros arquitetos que aprenderam e usaram as ordens, as viram e as aprenderam de forma bem diferente.

Só bem mais tarde, quando comecei a contemplar seriamente a arquitetura dos séculos xv e xvi e a ler o que os arquitetos da época disseram, percebi que sua visão das antigas colunas não tinha nada além de uma conexão superficial com as "ordens" que eu havia aprendido. Isso me levou a refletir sobre como as colunas e vigas dos templos antigos haviam sido concebidas e erguidas por seus construtores. Embora parecesse uma preocupação central daqueles arquitetos e artífices, como fica óbvio no mais importante texto remanescente da antiguidade, o manual de Vitrúvio, surpreendentemente muito pouco tinha sido escrito sobre isso e algumas das noções de Vitruvius eram até mesmo desconsideradas por seus comentadores como fabulação tardia. Para mim, ele parecia tão mais próximo do tempo dos construtores gregos que desconsiderá-lo assim pode significar que algum aspecto valioso da abordagem dos construtores, bem como suas implicações, poderia estar obscurecido.

Fornecer simplesmente um comentário crítico (mas não cético) sobre Vitruvius poderia parecer uma meta demasiado modesta para o conteúdo do livro. E de fato, isso se desdobrou em algo mais ambicioso, desde que me pareceu que qualquer relato crítico (e, portanto, também histórico) das ordens teria que atender, pelo menos, a essas condições – que, inevitavelmente, expõem um conflito quase irreconciliável.

A primeira era fornecer o contexto, antropológico e não histórico, no qual as colunas foram criadas, mostrando por que se diferenciavam e por que suas configurações tinham adquirido certa validade atemporal. A segunda condição deveria ser histórica e garantir a genealogia dessa ideia, mostrar como as colunas eram constituídas e alteradas no tempo, como eram trabalhadas e percebidas por seus construtores e os relatos apresentados de suas transformações.

A tentativa de reconciliar essas condições conflitantes faz deste livro um verdadeiro ensaio. Nesse labor, tentei satisfazer as exigências tanto de método quanto de documentação histórica. Espero que os leitores entendam esse conflito como salutar, pois foi o que fiz. Nos cinco primeiros capítulos, encontrarão maior ênfase na metodologia e nos seis seguintes, na documentação. E espero que concordem que as "ordens" da teoria do século xix não tinham mais que uma indireta conexão com os tipos (*genera*) e as modalidades (*modi*) da Antiguidade.

Embora as ordens, pelo menos como me ensinaram, inevitavelmente, tenham me negado a graça pela qual eu esperara, quando pude conhecê-las historicamente elas me ensinaram uma lição um pouco diferente, uma vez que me possibilitaram pensar, mais uma vez, no que as pessoas esperam dos edifícios. Minha ambição, então, não é apenas fornecer uma visão hermenêutica do texto de Vitruvius, mas ver através dele e usá-lo como uma retorta na qual tudo o que desejamos e que acertadamente esperamos de nosso ambiente possa ser destilado, mesmo que apenas em forma histórica.

Um livro desta extensão e escopo é, inevitavelmente, um trabalho coletivo, mesmo com o nome de um único autor. Meus agradecimentos, em primeiro lugar, vão para os eleitores da cadeira de Slade Professorship of Fine Arts, na Universidade de Cambridge, que me elegeram para o período 1980-1981 e me permitiram formular as ideias que servem de base a este trabalho. Um deles foi o professor Robin Middleton, à época também coordenador de Estudos Gerais da Associação de Arquitetura, que me pediu para repetir lá minhas palestras e tentou, com algum sucesso, me dissuadir de algumas ideias. O primeiro esboço foi iniciado no Centro de Estudos Avançados em Artes Visuais, em Washington e concluído no Centro Getty de História da Arte e Ciências Humanas em Santa Mônica: sou profundamente grato às duas instituições e a seus diretores, Henry Millon e Kurt Forster; sem seu auxílio (no Centro Getty), e o de Gretchen Trevisan, Kimberley Santini, Daisy Siehl e Herbert Hymans, bem como o de Maria de Luca, o livro teria levado mais alguns bons anos para ser concluído em circunstâncias bem menos

agradáveis. Entre essas duas pontas, a Fundação Graham de Estudos Avançados em Artes Visuais forneceu o auxílio financeiro que me permitiu visitar sítios arqueológicos e museus em Creta, no Egito, e na Turquia, enquanto o Instituto Getty garantia outro apoio para a visita ao Museu Pergamon, em Berlim então Oriental; a Universidade da Fundação Pensilvânia disponibilizou os meios para novas viagens à Turquia e Grécia. Sem tais visitas, o livro teria sido muito mais pobre. Certamente, também devo muito aos solícitos funcionários de várias bibliotecas: primeiro, aos da Biblioteca de Londres, sem cuja paciência meu trabalho não teria sido possível, mas também àqueles da Dr. William's Library, do Instituto Warburg, da Sociedade de Estudos Helênicos e Romanos no Instituto de Arqueologia da Universidade de Londres, além dos bibliotecários das duas universidades onde lecionei durante a elaboração deste livro, Cambridge e Pensilvânia. O generoso subsídio concedido pela Fundação Kress me permitiu buscar e contratar as ilustrações. Agradeço a Lisa Ackerman pelo patrocínio.

Muitas das ideias deste livro foram discutidas em seminários nas universidades de Essex, Cambridge, Columbia e Pensilvânia, e agradeço especialmente aos alunos que me estimularam a ser mais investigativo, ao questionarem minhas colocações. Com certeza, tenho uma dívida especial em relação aos meus assistentes de pesquisa: Victor Deupi, Roy Lewis, Maria Karvouni, Rebecca Williamson e, no Instituto Getty, Tony Pardi; Taha Al-Douri e Alaa El-Habashi escanearam e redesenharam, com grande habilidade e diligência, enquanto Persephone Braham me guiava pelas inúmeras dificuldades apresentadas pelo processador de texto. Toby Martinez garantiu apoio moral e administrativo. Deborah Sandersley responsabilizou-se por muitas das fotografias.

Os seminários sobre a imagem do corpo conduzidos por Ivan Illich tornaram possível que eu desse nova orientação a muitas ideias e a bibliografia relativa preparada por Barbara Duden é preciosa. Quando comecei a trabalhar sobre os temas aqui desenvolvidos, muitos amigos foram pacientes e solícitos: Michael e Elizabeth Ayrton, Richard Brilliant, Peter Burke, Roberto Calasso, Bruce Chatwin, Edmund Carpenter, James Coulton, Harriet Crawford, Marco Frascari, Moses Finley, Alfred Frazer, Carlo Ginsburg, Alexander Goehr, Remo Guidieri, John Graham, Renate Holod, Theresa Howard-Carter, Charles Kahn, Hara Kiossé, Geoffrey Kirk, Rudolf zur Lippe, Michael Meister, David O'Connor, Roger Norrington, Gregor von Rezzori, Susan Sontag, Leo Steinberg, Cecil Striker, Dalibor Vesely, Michael Vickers, Peter Warren, Irene Winter. Algumas partes do manuscrito tiveram uma leitura crítica de Andrew Barker, Andrea Carlino, Barbara Duden, William Gass, Ivan Illich, Stella Kramrisch, David Leatherbarrow, Geoffrey Lloyd, Henry Millon, Holly Pittman, Robert Tavernor, Liliane Weissberg e Richard Wollheim.

Todo o primeiro esboço foi lido por meu sogro, Eugene Sandersley, ora falecido. Sua paciência e seu conhecimento de línguas antigas não só me salvaram de muitos deslizes, mas também me permitiram desenvolver algumas ideias de forma muito mais completa. Francesco Pellizzi me proporcionou assistência moral e editorial, durante esse longo período. Dedico-lhe este livro, como reconhecimento de uma longa e estreita amizade. A versão final foi crítica e generosamente lida por Walter Burkert, Myles Burnyeat e Ruth Padel, Hans-Karl Luecke e Anthony Snodgrass, embora eles devam ser absolvidos de qualquer responsabilidade por meus excessos. Algumas sugestões específicas comparecem nas notas de rodapé.

Minha associação com Roger Conover e Bruce Hunter já vem de muitos anos. Quero registrar aqui meu reconhecimento pelo seu enorme esforço em meu favor. Agradeço também a Alice Falk, cujos olhos perspicazes evitaram inúmeros erros.

Lamento profundamente o fato de minha esposa Anne não desejar ser designada como coautora deste livro – o que ela é, sob qualquer aspecto. Seu inexorável questionamento fez de cada sentença um esforço conjunto, não deixando espaço para ideias desastradas ou amorfas. Além

disso, sem sua intrépida habilidade ao volante pelas poeirentas trilhas turcas, suas habilidades de organização, sua infinita paciência com meus caóticos métodos de trabalho e sua familiaridade com a linguística e os problemas bibliográficos apresentados, eu não poderia ter levado a termo este trabalho.

Filadélfia, novembro de 1994.

Joseph Rykwert

VII: O Herói Como uma Coluna

- Base
- Coluna: O Fuste
- Coluna: O Capitel
- Vigas e Telhado
- Métopas
- Tríglicos
- Modelos
- Delfos: A Lenda
- Erétria e Lefkandi
- Dreros e Prínias
- Thermon
- Olímpia: O Templo de Hera
- Olímpia: A Casa de Enômao
- Delos: O *Oikos* de Naxos
- Corinto
- O Dórico Desajeitado

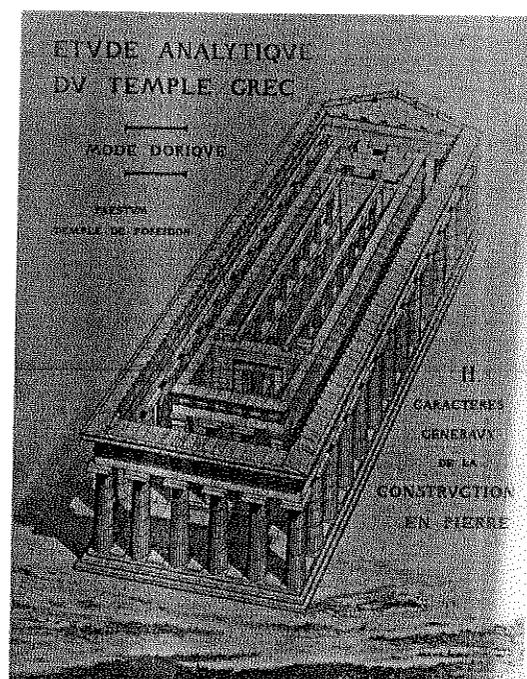
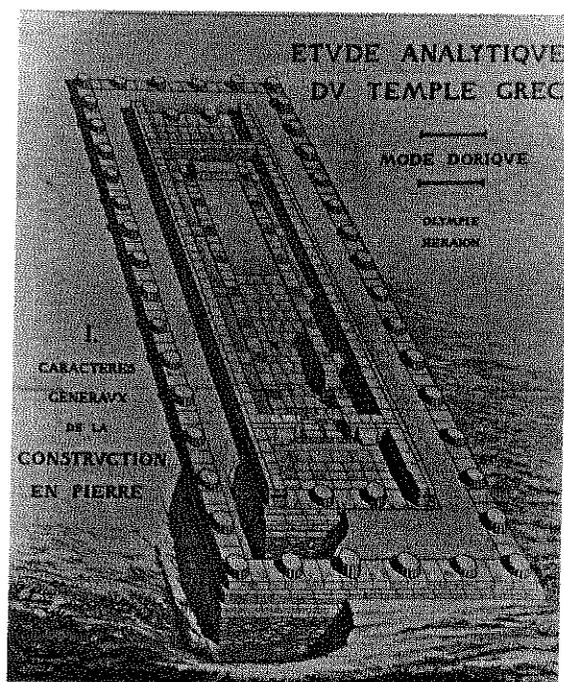
O que Vitruvius chamava *templum* e *fanum* ou *aedes*, os gregos haviam chamado *temenos* e *naos* ou *oikos*. *Naos*, o próprio edifício do templo, era o tipo de construção grega que mais se distinguia, não só porque dominava o espaço da cidade como seu mais alto – ou maior – edifício mas também porque sua característica mais proeminente, a coluna e a viga (e a exata relação entre elas) em seus diferentes gêneros, foi desenvolvida no e para o edifício do templo, como a essência da prática e do pensamento arquitetônicos gregos. Vitruvius alegava ter exposto os métodos e explicado as intenções dos construtores desses templos de maneira fidedigna. Não obstante suas pretensões sistemáticas e a evidência corroborada de outros escritores gregos e latinos, seu relato permanece desconcertante, no mínimo por ele ter escrito muito tempo depois que o objeto de estudo fora formulado pela primeira vez, e em um idioma diferente. Por conseguinte, algumas vezes ele apresentou argumentos contraditórios para a mesma característica, sem qualquer desculpa legítima pela natureza irreconciliável da evidência.

Na mais famosa de suas formulações, o templo foi medido ou dimensionado em termos do corpo humano masculino, para estabelecer a relação entre a figura humana e a geometria da estrutura do mundo. Mais especificamente, o homem era também o modelo ou a *idea* da coluna dórica. E ao expor a gênese da particular relação dórica, como também será o caso da feminina jônica, a antiga composição da coluna, antes de ser canonizada em pedra, é explicada com referência a materiais e práticas construtivas mais antigas – obviamente à carpintaria, mas também à cerâmica e, em menor extensão, à tecelagem.

Para colocar as coisas de outro modo: a analogia do corpo garantia a integridade conceitual da ordem, sua natureza incorporada, sua identidade numérica e dimensional, o aspecto cosmogônico e histórico-lendário da arquitetura; porém, a evidência casual era mais apropriada ao detalhe fastidioso, que era também uma lembrança da ação destrutiva do tempo. Petrificar aquilo que o tempo teria destruído era desafiar os elementos. Qualquer que fosse o significado disto para os egípcios ou para os

A reconstituição de um templo grego: o Heráion de Olímpia. (à esquerda) Fotografia segundo C. Chipiez.

A reconstituição de um templo grego: o Templo de Poseidon em Pesto (Paestum). (à direita) Segundo C. Chipiez.



indianos, tal desafio era heroico para os gregos. Os dois relatos de Vitrúvio sobre as fontes das formas arquitetônicas se completam: como na epopeia, a cosmogonia e a teogonia florescem na lenda heroica.

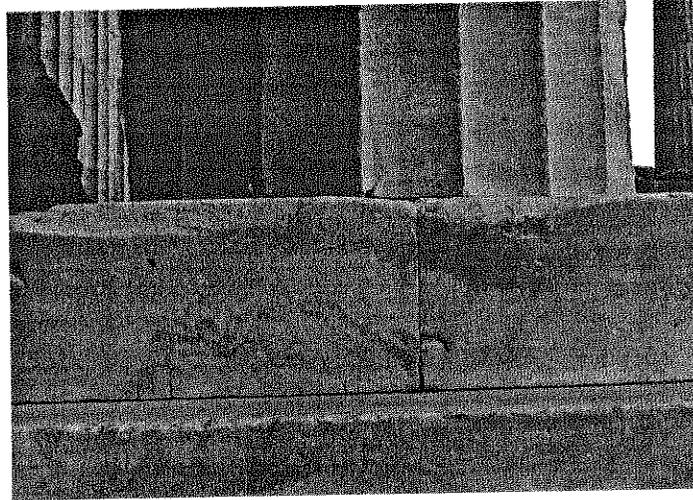
A fim de tecer comentários de forma proveitosa sobre a terminologia das diferentes características do templo, ainda que somente com o propósito de descrevê-las, devo abordar cada membro de maneira histórica, já que Vitruvius foi bastante dogmático acerca da fidelidade dos arranjos em pedra às técnicas dos edifícios primitivos que eles imitavam e representavam. Tendo, como pensou, exibido a analogia do corpo de forma bastante adequada, ele passou a comentar outro aspecto dos gêneros que parecia exigir justificativa, a começar pela cornija dórica, para dizer “como elas foram geradas, e segundo quais princípios foram delineadas pela primeira vez”. Vitruvius concluiu o raciocínio detalhado, que retomarei com frequência, proclamando sua regra geral de que “o que não poderia ter ocorrido [na realidade], eles [isto é, os antigos] acreditavam que não poderia ser realmente justificado como uma imagem”¹.

Ao descrever o templo – e, de fato, ao desenhá-lo – os gregos articulavam-no frontalmente, e procediam da base para cima; Vitruvius os seguiu, e serei fiel a ele. Vistas de frente, portanto, as principais áreas do edifício do templo eram óbvias: a base; o conjunto de colunas e paredes; e as vigas com sua estrutura do telhado, que incluía os frontões.

Base

A base propriamente dividia-se em duas partes: as fundações em pedra bruta (a *krêpis*, geralmente invisível), e a plataforma de acesso que a envolvia, na qual as colunas se perfilavam, e que erguia o templo acima do nível de aproximação.

A plataforma elevada do templo enfatizava e reafirmava os afloramentos ósseos e pétreos sobre os quais estavam assentados tantos templos, a rocha a partir da qual eles brotavam. Ela também tinha algo a ver com outra ideia difundida no mundo antigo: a elevação da casa dos deuses a um nível mais



Estilóbata e pé da coluna:
Templo de Afaia em Égina.
Foto do autor.

alto que o do comércio cotidiano dos homens, colocando os deuses sobre um plano superior, por assim dizer. Ela estava, portanto, mais próxima das montanhas artificiais da Mesopotâmia ou dos “lugares altos” dos sírios do que do conjunto de degraus que conduz aos edifícios “clássicos” de algum banco ou prefeitura. Nos templos etruscos (e, por conseguinte, também nos romanos do período da República) com os quais Vitrúvio estava familiarizado, esse efeito era muito mais óbvio, já que tais templos – que continuavam a ser erguidos em madeira e tijolo, muito depois que os gregos optaram pela pedra – apoiavam-se sobre uma base moldada em pedra, geralmente mais alta do que as dos templos gregos análogos. Ela era lisa em três lados, franqueando apenas com um lance de degraus bastante funcionais.

Correndo o risco de cansar o leitor, devo insistir que os próprios degraus da plataforma em um templo grego eram primordialmente considerados por seus construtores como uma representação e, por este motivo, quase sempre eram muito altos e profundos para que pudessem ser galgados. O visitante que quisesse se abrigar sob a colunata (ou adentrar a cela) deveria subir pelos blocos intermediários colocados sobre os degraus em pontos selecionados, ou subir por uma rampa². Nua e descalça, a coluna dórica apoiava-se sobre o degrau mais elevado da *krēpis*, na estilóbata. Quando os romanos familiarizaram a coluna (seguindo o uso helenístico durante o período republicano tardio), colocavam com frequência o fuste sobre uma base, que era moldada de maneira mais elaborada do que aquelas utilizadas pelos construtores romanos anteriores para as colunas etruscas ou toscanas³. Entretanto, em quase todo exemplo grego, as colunas desciam diretamente até a plataforma do templo. O degrau mais elevado era a própria “estilóbata” – das palavras gregas *stulos*, “um poste”, e *bainein*, “permanecer ereto”. *Stylobatum*, uma palavra latina, ao que tudo indica foi cunhada por Vitruvius e, como a maior parte de seus outros termos técnicos, é um neologismo greco-latino, transliterado de um dos muitos tratados helenísticos nos quais ele se baseou⁴.

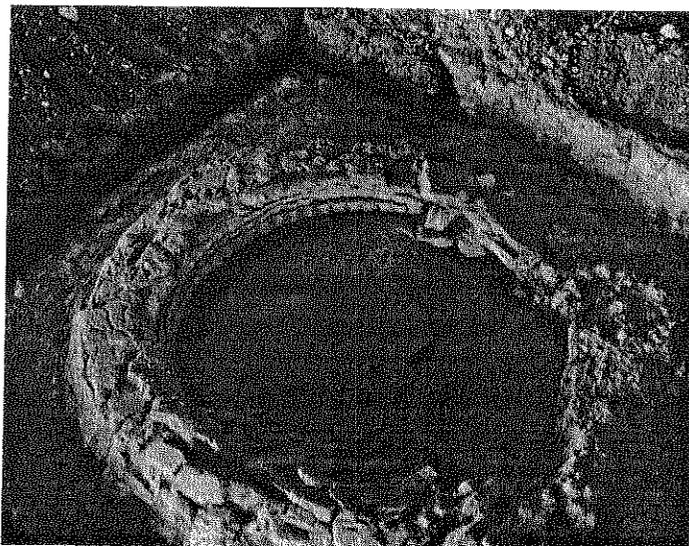
Tomada de forma estrita, estilóbata aplica-se apenas à superfície superior do degrau mais elevado, porém, por extensão, o nome foi dado à plataforma como um todo⁵. Ademais, o termo era empregado – no grego helenístico, de qualquer modo – quase como sinônimo de *krēpis* ou *krēpidōma*, que denota uma base na terminologia construtiva, apesar de coloquialmente significar um sapato ou uma sandália, especialmente a popular sandália amarrada⁶. *Krēpidōma*, *krēpis*, ou até mesmo *crepis* pode, pois, significar todo o lance de degraus, como Hesíquio aponta em seu dicionário⁷. Ela não ficava diretamente sobre a fundação, a *thēmeilia*, e há geralmente uma outra camada, a *euthuntēria*, de pedra mais fina que a da fundação e unida como a própria *krēpis*, que estabelece um dado para o edifício⁸.

Coluna: O Fuste

Entre a superfície da estilóbata e a parte inferior do fuste da coluna, nenhuma moldura ou outro fundamento visível se interpunha. As colunas que se erguiam sobre ela não eram padronizadas, embora se possa interpretar a regra de Vitrúvio a partir daquelas colunas que restaram nos principais templos gregos subsistentes. Sua abordagem experimental sugere que ele estava fornecendo um modelo, ao invés de uma prescrição rígida. É por essa razão que o termo “tipo” parece traduzir o texto de forma mais apropriada do que “ordem”, e por isso existem tantas variantes nas proporções, bem como no ornamento, da coluna dórica e de sua cornija durante os quatro séculos de seu maior vigor.

O caráter nu e tosco do fuste podia conter em si mesmo uma alusão a troncos de árvores grosseiramente trabalhados, colocados de pé sobre a base de pedra e mantidos no lugar apenas pelo grande peso que carregavam. Afinal, o uso de tais troncos de árvore adequava-se à autoimagem dos dórios, tal como era refletida por seus costumes. Em Esparta, que podia ser considerada o centro do território dórico, o uso da enxó era de fato proibido: a madeira só poderia ser trabalhada com uma serra ou um machado. A visão espartana da carpintaria super-refinada é ilustrada por uma anedota contada por Plutarco sobre seu famoso rei, Agesilau II, que, enquanto jantava em uma casa opulenta na Anatólia (onde estava em campanha), olhou para o teto e com falsa surpresa perguntou se as árvores realmente cresciam quadradas naquela parte do mundo. Quando lhe disseram que elas na verdade cresciam redondas, ele perguntou novamente: “E se crescessem quadradas, gostaríeis de fazê-las redondas?”⁹

Nos edifícios gregos pré-helenísticos, os fustes das colunas não parecem ter tido caneluras, cito como exemplos os encontrados no, assim chamado, Tesouro de Atreu em Micenas, ou no relevo sobre o Portal do Leão. No tesouro, a superfície lisa dos fustes tinha um padrão de listas em ziguezague preenchidas com espirais em toda sua extensão, ao passo que o fuste da coluna do Portal dos Leão aparentemente não possuía adornos. Contudo, próximo ao Portal do Leão, existe ainda outro túmulo, menos impressionante (mas quase igualmente bem preservado), em forma de colmeia, conhecido como o Tesouro de Clitemnestra, onde fragmentos da parte inferior de uma meia-coluna e de um capitel subsistem em um lado de sua porta¹⁰. Essas meia-colunas de gipsita possuíam caneluras, treze



Bases das colunas: Palácio em Pilos. Pórtico do Mégaro.
Foto do autor.

delas para a meia-coluna, e eram fixadas à armação principal mais tosca de conglomerado com grampos de metal. Existem alguns outros exemplares remanescentes desse tipo na construção micênica, inclusive uma amostra um tanto dúbia de canelura convexa ao invés de côncava¹¹.

Essas construções micênicas são de pedra. Há, entretanto, um exemplar parcialmente em madeira, e que em geral não é citado nesta relação: o chamado Palácio de Nestor, em Epano Englianos, na Baía de Navarino (que pode ter sido a antiga Pilos). O palácio foi construído por volta do início do século XV e queimado no final do século XIII, sendo talvez o último palácio micênico a ser assim destruído por invasores ou por rebeldes (ou ambos). Muitas das colunas de madeira, que foram irremediavelmente consumidas pelo fogo, deixaram uma impressão negativa nas suas bases: no mégaro principal, no átrio e nos anexos, como o edifício queimou, há buracos de encaixe endurecidos nas bases de argila e cacos de cerâmica. Essa evidência muito sutil sugere que elas se estreitavam de cima para baixo (como a maioria das colunas minoicas e micênicas), e que eram trabalhadas com algum tipo de lâmina curva que sulcava a madeira, embora os sulcos possam ter sido disfarçados com tinta ou decorados com uma pasta de acabamento lisa. As colunas eram quase certamente feitas de troncos de árvore inteiros; na verdade, a coluna minoico-micênica é um tronco de árvore colocado de ponta-cabeça¹².

O fuste dórico e a coluna helênica são geralmente afunilados de baixo para cima, na direção “natural”, enquanto a coluna minoico-micênica segue o costume de muitas comunidades rurais que posicionam estacas de cabeça para baixo. Esse era um recurso óbvio, como pensavam alguns têm pensado, para impedir o enraizamento. É claro que o mesmo problema de enraizamento dos troncos também deve ter existido para os construtores das primeiras colunas da Idade do Ferro ou para os dórios, mas então os construtores da Idade do Ferro usavam postes que eram simplesmente martelados no solo, ainda que colunas mais substanciais fossem colocadas em buracos próprios e cravadas. Todas elas devem ter apresentado o mesmo problema de enraizamento que os minoicos e micênicos evitavam, e que se tornaria muito menos urgente tão logo o costume de colocar a coluna de madeira sobre uma estilóbata ou base de pedra (e não sobre a terra batida ou a argila) se tornasse a regra; procedendo assim, esses construtores posteriores podiam estar seguindo alguma técnica importada ou estrangeira, embora pudessem evitar algumas das consequências dessa tendência de enraizamento “natural” com a utilização de madeira dura como o cipreste, que não cria raízes uma vez cortado – e cuja resistência ao apodrecimento a tornava uma madeira altamente valorizada, como insistem Plínio e Vitruvius.

Existe ainda outra distinção óbvia entre a coluna micênica e a coluna helênica da Idade do Ferro: o fuste da última, mesmo quando feito em mármore, estucado e pintado, parece ter sido desenhado em todos os seus detalhes para fazer referência insistente ao modo como a construção em madeira fora uma vez conjugada. Nenhuma dessas construções restou intacta na Grécia, mas no salão principal do tesouro do palácio em Persépolis, que fazia parte da fundação original de Dario, que empregou muitos construtores gregos por volta do ano 500, havia virtualmente uma floresta – 99 delas. A base, um toro único, carregava um fuste de tronco de árvore envolvido com faixas de junco para fazer um molde para o revestimento em estuque, que era altamente padronizado e brilhantemente pintado; as colunas em pedra (das quais havia diversos grupos) dos edifícios principais parecem todas ter recebido caneluras de maneira elaborada¹³.

A epopeia e a tragédia traziam esse tipo de detalhe de modo enfático. No vigésimo terceiro livro da *Odisseia*, há uma referência surpreendente a raízes de árvores em um edifício quando, depois que seus indesejados pretendentes foram massacrados, Penélope desafia Odisseu em uma prova final de sua verdadeira identidade. Após ter dito a um servo que tirasse a cama de seu aposento matrimonial, Odisseu reage com indignação à sua aparente falta de confiança e, na versão de Chapman diz:

Quem é que pode mover
 Minha cama de seu lugar?
 [...] foi feita
 Por mim, e ninguém além de mim, e assim foi feita:
 Havia uma oliveira que teve seu crescimento
 em meio a uma sebe, e da sombra orgulhava-se. [...]
 Por isso tive a compreensão
 de construir minha câmara nupcial; que é toda em pedra
 espessa como a árvore de folhas que ergui, e moldei
 sobre ela uma cobertura que não era pobremente adornada. [...]
 Então da oliveira cada ramo folhoso
 desbastei; e cortei a árvore; e então
 a ela me dirigi com meu machado e com minha plaina,
 ambos governados por meu plano.¹⁴

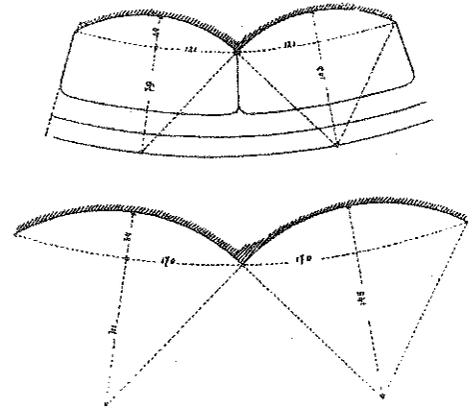
Está claro que Odisseu sabia que a cama seria irremovível, porque uma parte de sua estrutura ainda estava enraizada. E embora Chapman tenha acrescentado uma plaina à *chalkōi* de Homero, ele seguramente está certo (ao contrário de alguns outros tradutores) ao fazer do bronze de Homero um machado e não uma enxó¹⁵.

A desconfiança espartana do acabamento elaborado, que mencionei anteriormente, foi canonizada pelas leis de Licurgo, que não permitiam o uso de nada mais fino que o machado para elementos estruturais, embora serras pudessem ser usadas para cortar tábuas¹⁶. Quando Odisseu estava fazendo sua cama (e ninguém ainda mostrou de modo convincente qual parte dela era o toco da árvore, nem tampouco a forma do quarto construído ao redor da oliveira)¹⁷, todo o trabalho bruto, é claro, tinha de ser feito com um machado; presumivelmente, as incrustações em prata e marfim que ele exalta foram trabalhadas mais tarde com uma faca ou um cinzel. Seu machado deve ter sido o machado duplo padrão, *pelekus*¹⁸, o tipo de machado com o qual os heróis são representados lutando nas imagens, e os sacerdotes utilizavam nos sacrifícios. Nenhum herói que se preze pode ser imaginado usando uma enxó. Infelizmente, o único exemplo do machado duplo empregado como uma ferramenta de trabalho na pintura grega representa Hércules derrubando uma coluna dórica¹⁹, se bem que em um fragmento euripídiano, uma personagem não denominada descreve os templos sagrados cujas vigas de cedro são ajustadas com precisão, com a ajuda de um machado de aço e de cola feita de pele de touro²⁰.

A curva usual da lâmina de um machado é um arco sobre uma corda, de modo que o perfil da canelura parece o seu negativo. No ajuste geral de uma estrutura de madeira como aquela descrita por Eurípides (embora a madeira efetiva das colunas fosse carvalho ou o pinho – enquanto a cama de Odisseu era de figueira), o espaço entre a cavidade da canelura e a curva do machado devia ser muito justo. O topo e a base do fuste de tronco podiam ser cortados com uma serra, é claro, mas na preparação da coluna tronco é bem possível que o trabalho de um machado a rodeasse e cortasse um entalhe em toda a volta, ou talvez marcasse com um número de entalhes para dar-lhe um acabamento. Na coluna de pedra, esses entalhes eram representados pelo *hypotrachelion*, literalmente, “sob a garganta”²¹. É quase como se a metáfora do corpo se sobrepusesse à descrição de uma característica que se refere ao trabalho do carpinteiro. Esses entalhes mostravam a um carpinteiro onde completar suas caneluras. O topo do tronco, acima do final das caneluras, era deixado tosco, para ficar oculto no interior do capitel.

Onde a extremidade de uma parede corresponde a uma coluna, a parede termina em um elemento cujas três faces reproduzem a ordem estrutural daquela coluna e suportam a mesma

cornija. Esse arremate de parede é chamado *anta* ou *parasta*: uma peça eco, um pedaço face. Ele pode ser lido como uma réplica em pedra das pranchas de madeira que protegiam o final de uma parede de tijolo ou de pedra bruta – um ortóstato (*orthostatēs*), por assim dizer, longo a ponto de cobrir toda a altura da parede em um ponto exposto. Toda a terminologia de *templum in antis* ou *naos in parastasin* fala de paredes perpendiculares à fachada, que podem ser imaginadas como sendo de tijolos secos ao sol, protegidas nas extremidades expostas com pranchas de madeira, que se equiparam às colunas e que, juntas, suportam um frontão²².



O estreitamento da canelura dórica. Segundo C. Chipiez.

Coluna: O Capitel

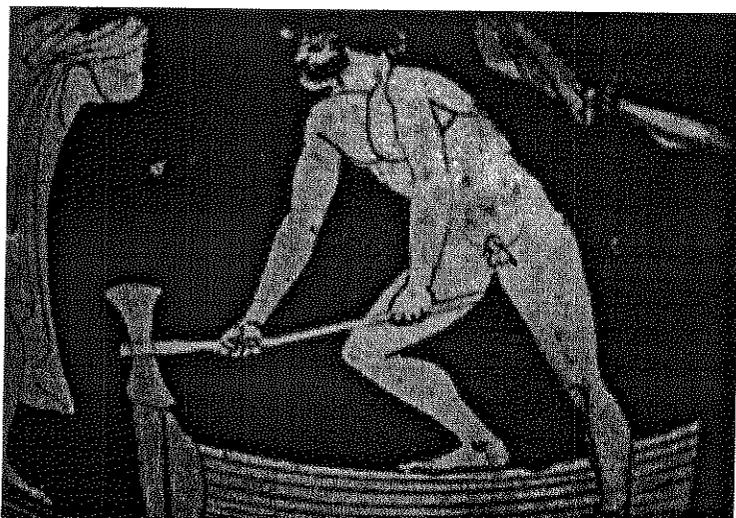
A própria palavra capitel obviamente reintroduz a terminologia da imagem do corpo: *capitelum*, como um diminutivo de *caput*, “a cabeça”²³. Trata-se de uma palavra bastante comum, usada até mesmo como um termo carinhoso, e apesar de Vitruvius não oferecer aqui o equivalente grego, é principalmente uma variação de *kranion*, “topo da cabeça ou crânio”: *epikranis*, “o cérebro” – mas também *epikranion*, “o coroamento ou touca”, bem como *kiokranion*, *kiokranon*. Às vezes é também empregada a outra palavra que denota cabeça, *kephalē*²⁴, se bem que a analogia seja tão óbvia que a maioria dos comentadores não se dá ao trabalho de comentá-la.

Inevitavelmente, a parte do fuste entre o *hypotrachelion* e o capitel era chamada de *trachēlos*, “colarinho”²⁵. De fato, no que concernia aos teóricos helenísticos, o capitel dórico propriamente dito começava no *hypotrachelion*²⁶. O colarinho quase sempre envolvia a finalização das caneluras em uma curva antes de encontrar a parte alargada do capitel, o *echinus*. No local em que o fuste da coluna adentrava o equino, sua linha curva se enrugava em uma série de anéis (que são algumas vezes substituídos por uma moldura ornamental), tradicionalmente denominados pelo termo latino *anuli*, “pequenos anéis”; via de regra, há quatro dobras labiadas que cobrem ou enfatizam a junção entre os dois membros²⁷.

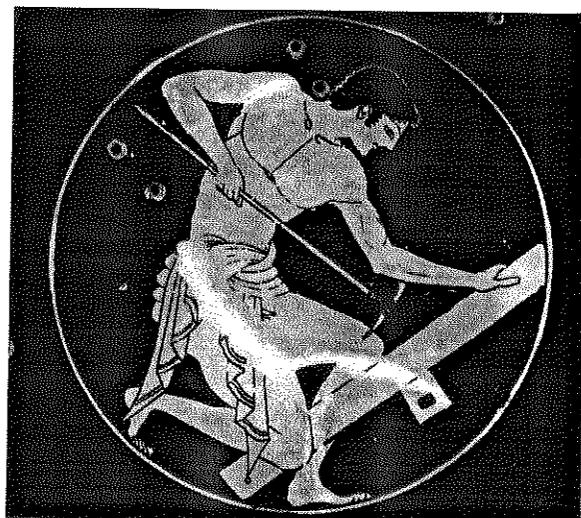
A convenção do anel quádruplo torna-se generalizada em algum momento anterior a 500 a.C. Antes disso, há vários exemplos nos quais a moldura é côncava, internamente esculpida em um relevo com desenhos florais. Esses foram encontrados no “novo mégaro” em Tirinto, no Grande Templo de Ártemis em Córçira (Corfu), no Antigo Templo em Siracusa – e em Pesto, no templo de Deméter e na “Basílica”, onde o relevo de palmetas no colarinho é particularmente crespado²⁸.

Se os detalhes do fuste metamorfoseiam e transformam a madeira trabalhada com um machado, os detalhes do equino, com suas molduras côncavas e convexas, parecem lembrar a cerâmica ou a argila moldada, talvez quando limpas e seccionadas com um fio. Várias formas de ornamento em palmetas, tais como os de Pesto, são comumente encontrados em fragmentos e peças de barro de vários edifícios dos períodos Geométrico e Arcaico²⁹. A moldura estreita, profundamente escavada, pode estar separada por um filete da larga ondulação do equino, ou a passagem pode se dar repentinamente de um perfil para outro. É o tipo de relação entre curvas e molduras geralmente encontrada em muitas ânforas ou crateras na maioria dos grandes museus que possuem uma coleção de vasos gregos.

Quanto ao equino, ele significa quase todo tipo de elemento curvo e espinhoso na natureza: a casca da castanha, por exemplo, ou um porco-espinho. Mais frequentemente, ele alude às várias



Héracles empunhando um machado. Segundo A. Orlandos (1966-1969).



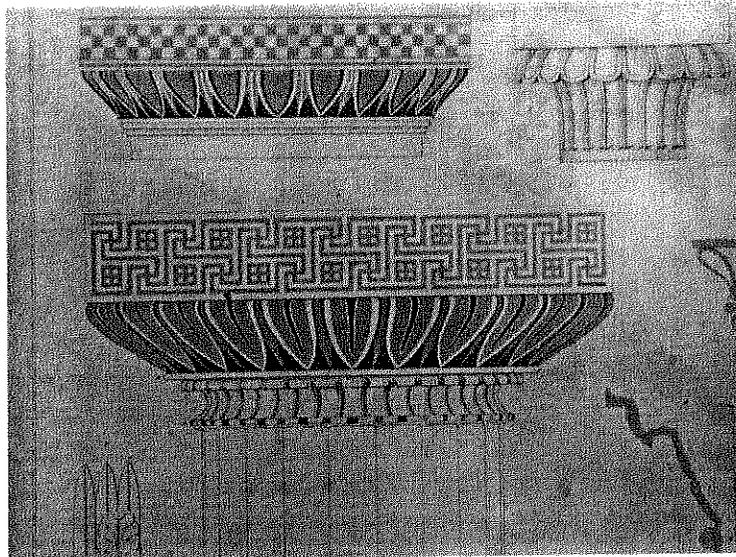
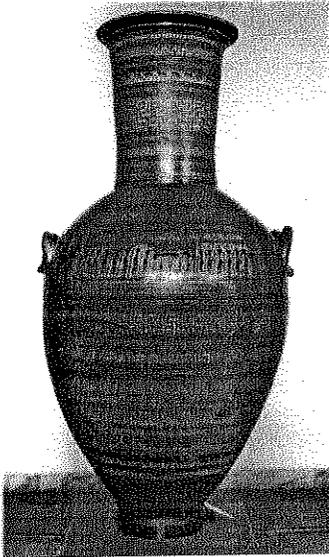
Carpinteiro manejando uma enxó. Londres, British Museum.

espécies de ouriços-do-mar, que fora da água perdem seus espinhos à medida que secam, transformando-se em finas conchas de cor bege ou rosa, usadas como taças: “Hipócrates” recomenda uma concha seca de ouriço-do-mar para misturar remédios, por causa de sua pureza³⁰. A palavra passou a significar uma taça de cerâmica e, mais tarde, praticamente qualquer vasilha ou prato; em sua forma latinizada, ela é quase qualquer item de cerâmica. Suponho, pois, que o nome da moldura se refira a uma peça de cerâmica, em forma de taça, que cobria a junção entre o poste e o suporte que ele carregava. De todo modo, os escritores antigos, inclusive Vitruvius, pouco têm a dizer sobre isso. Trata-se de um membro no arranjo dórico que se desenvolve consistentemente: em quase todos os exemplos primitivos, o equino chato, pouco profundo, corresponde a uma aguda curvatura do fuste da coluna de pedra e a um estreitamento mais apertado do fuste no *trachelion*. O posterior estreitamento e alongamento do equino é quase uma suave progressão desde a construção arcaica até a helenística, até que no final se torna um elemento aproximadamente vertical.

Um exame das cerâmicas do período Geométrico poderia quase endossar a ideia de que a moldura não era uma peça feita para esse propósito, mas, ao invés, o nome lembrava o uso de uma taça através da qual o tronco ou fuste da coluna era engastado. Trata-se de uma analogia com as grandes crateras do período Geométrico do final do século IX e início do século VIII a.C., que eram usadas como monumentos (algumas vezes do tamanho de um homem, isto é, por volta de 1,75m de altura) e tinham as bases furadas, de modo que as libações nelas derramadas penetrassem diretamente no solo. Certamente foram feitas muitas taças chatas para beber sem pés, tais como as que poderiam ter sido usadas para um equino dórico³¹.

Fios ou tiras, amarrados ao redor do fuste, imediatamente abaixo dele, mantinham o equino em posição. Esses eram o mesmo tipo de tiras de junco que atuavam como uma guia para o gesso sobre as colunas do tesouro em Persépolis, e que talvez tenham sido recordadas ou imitadas pelos *anuli*. Em todas as discussões posteriores, o caráter cerâmico da moldura, com pequenas saliências anelares atuando um debrum ou massa sulcada de marcação da junta, foi esquecido.

Contudo, a maneira pela qual o equino faz a transição entre a ponta estreita do fuste e a placa sobre a qual a viga é apoiada permanece constante. Essa placa, o ábaco, ajuda a fixar a viga sobre o poste e provê um elemento de transição, garantindo que ela fique plana. Em quase todos os exemplos existentes, a planta da terminação superior do equino é um círculo inscrito no quadrado desse ábaco. O ábaco é novamente um membro da carpintaria. No latim, *abacus* pode significar qualquer



Pito funerário gigante. De Atenas. Museu Metropolitano, Nova York. Foto do autor.

Reconstrução da decoração pintada sobre o equino e o ábaco. Segundo C. Boetticher (1874).

tipo de tábua: tábua de jogo, tábua de cálculo, banco, balcão, aparador³². A tábua quadrada e lisa sobre o topo da coluna parece ser o único membro do dórico a ter subsistido inalterado, tanto na forma quanto no uso, desde os tempos minoicos. Nas pinturas murais e nas joias, nos relevos e nos resquícios das colunas de pedra, a “ordem” minoico-micênica é coroada por uma moldura ondulada e coberta por uma tábua plana³³.

A articulação entre ábaco e equino deve ter sido ecoada – se os fragmentos arquitetônicos que sobreviveram forem tomados como representantes da prática grega geral – pelas cores que cobriam a maioria das molduras gregas em pedra, às quais retornarei mais tarde. No entanto, ao passo que muitas também eram esculpidas e moldadas, o equino e o ábaco eram apenas pintados. A partir dos fragmentos de cor que restaram, parece que ornamentos de folhas pendentes ou linguetas, às vezes arranjados de tal forma a quase se assemelharem a um padrão de óvalo-e-dardo, eram próprias do equino, enquanto o ábaco carregava uma grega retilínea (também denominada um “labirinto quebrado”). Essa relação de padrões – folhas pontudas na parte inferior do vaso, e a grega quebrada em uma das inscrições superiores – constitui também a forma mais comum em que eram pintadas as cerâmicas geométricas e arcaicas³⁴.

Vigas e Telhado

Tudo o que pertence a e ocorre acima das colunas dóricas, juntamente com toda a cornija ou entablamento que carregam, é uma representação confusa e que confunde de uma estrutura de telhado em madeira. O membro inferior se mostra bastante simples: em geral, é uma superfície plana e desprovida de ornamentos, a viga que repousa diretamente sobre as colunas, por assim dizer. Ele é chamado *epi-stilium* em latim, por analogia à estilóbata – a partir das palavras gregas *epi*, “em cima de”, “sobre”; e *stulos*, “uma coluna ou poste”. Contudo, ao que parece, esse termo não foi absolutamente usado nos textos gregos³⁵. Em algum momento no século xv, os italianos inventaram o neologismo *architrave* para denotar a viga principal, e este é o termo mais comum empregado hoje em dia³⁶.

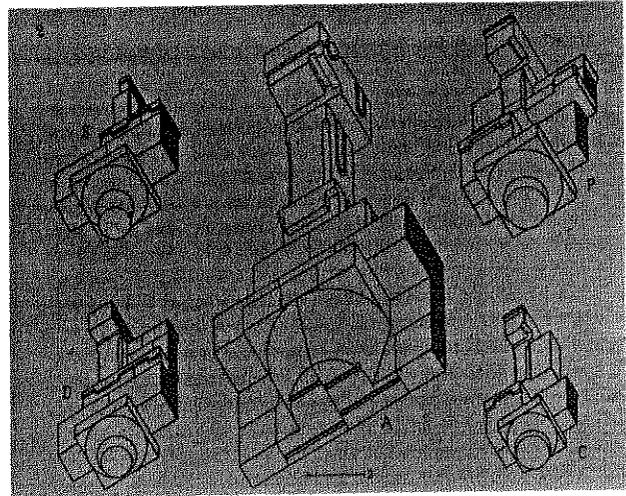
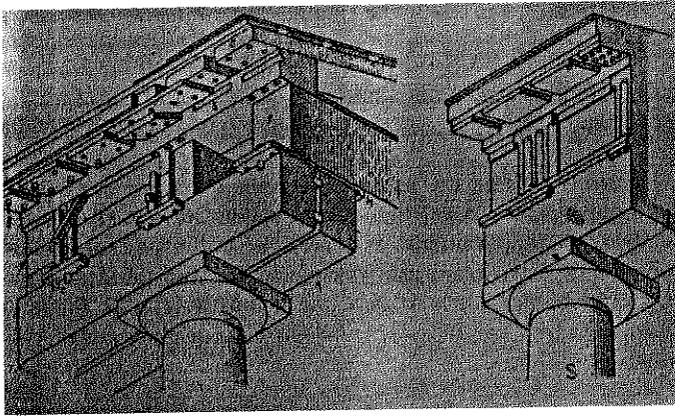


A "Basilica" em Pesto. Foto do autor.

Entre o epistílio e o próximo membro principal acima dele existe uma fina projeção chamada *tainia*³⁷, ou "filete", que parece ligar toda a estrutura. Na prescrição para as ordens, o epistílio e as vigas transversais que repousavam sobre ele, bem como os espaços preenchidos entre as vigas transversais, chamados *métopas*, contavam como uma armação estrutural. O nome da moldura, portanto, não guarda nenhuma relação particular com qualquer forma de construção, quer seja de madeira, quer seja de barro, mas já que o filete de lã chamado *tainia* era frequentemente usado por homens e mulheres para prender o cabelo, a palavra retorna a terminologia para a imagem do corpo, com referência agora não apenas à coluna, mas a todo o arranjo.

O nome moderno do membro alto e elaborado feito de *métopas*, as quais mencionei anteriormente, e das terminações serradas das vigas que elas separam é "friso". A palavra foi cunhada tardiamente, uma corruptela do latim *phrygiones*, *phrygium opus*: "um vestido bordado", ou apenas "uma bainha bordada", imitando o tipo de trabalho no qual as mulheres da Frígia, na Anatólia Central, eram consideradas particularmente hábeis. A expressão logo se deslocou do latim para o italiano: Dante já usava *fregio* para denotar "bainha" ou "ornamento", e até mesmo *fregiare* "ornamentar", e seu oposto *sfregiare*, "desonrar"³⁸. Na arquitetura, ela surge no século XVI. O termo técnico antigo era *zôphoros*: aquilo que carrega animais, figuras. E *zophoron* é como Vitruvius o chamava, transliterando o grego diretamente para o latim³⁹.

O friso dórico (para usar a expressão moderna) consistia de membros que se alternavam. Um deles, a *métopa*, carregava figuras em relevo sobre um fundo quadrado, e era separado do outro, constituído de formas mais estreitas. Este segundo membro, que se projetava além das *métopas* para fora do plano do friso, era chamado de *tríglofo*. A palavra significa "três marcas" (glifos). O *tríglofo* solta uma pequena língua, chamada *regula*, "regra", para baixo através da *tainia* à frente dos planos do epistílio e friso⁴⁰. Às *regulae* estavam presos pequenos blocos cilíndricos, delineados nitidamente contra a superfície lisa do epistílio; havia quase sempre dois deles para cada *saliência*



entre os glifos. Os pequenos blocos eram chamados em latim *guttae*, “gotas”; seu nome técnico grego parece não ter sobrevivido⁴².

Vitrúvio tece comentários acerca da cornija dórica, composta de tríglifos e métopas, e dos detalhes de todos os seus ornamentos, para insistir a respeito da regra geral sobre a imitação fiel da construção arcaica em pedra, ampliando o trecho que citei anteriormente:

Cada membro deve ser mantido em seu lugar, arranjo e categoria próprios. Em vista disso, e imitando o trabalho dos carpinteiros, quando os artistas edificam templos de pedra ou mármore, reproduzem tais detalhes [dos carpinteiros] esculpindo-os na pedra, e acreditam que os arranjos de madeira devam ser fielmente seguidos [...]. Por exemplo, artesãos antigos que estivessem construindo em certo local colocassem as vigas de tal modo que elas se projetassem para fora, para além da linha da parede, e preenchessem os espaços entre essas vigas com alvenaria; [...] então, serrasse as vigas rente à parede. Como isso não parecesse absolutamente agradável, colocasse placas cortadas do mesmo formato que agora fazemos os tríglifos, e as pintasse com um encáustico cerúleo, de modo que as pontas de veios rústicos não ofendessem a visão. [...] Foi assim que a ordenação dos telhados em tríglifos com métopas entre eles deu origem à arquitetura dórica.⁴³

Uma dificuldade é evidente a partir da primeira leitura do texto: Vitrúvio parece descrever um edifício cujas paredes externas paralelas são ligadas por vigas. Não há aqui nenhuma palavra sobre quaisquer colunas exteriores, nem a colunata muito menos qualquer inclinação para o telhado. As paredes são niveladas e as vigas colocadas sobre elas – sobre algum tipo de frechal, talvez. Então, entre os vazios deixados pelas vigas, a alvenaria é erguida até a face de baixo do sofito, ou talvez até mesmo mais para cima, de modo a formar um parapeito ao redor de um telhado plano.

Apesar de Vitrúvio não estar preocupado, nesse trecho, com princípios básicos – tomando como garantido o arranjo de coluna e viga – ele ainda quer demonstrar a etiologia de detalhes singulares para um investigador, e alude à controvérsia entre suas fontes:

Entretanto, outros artesãos projetaram mais tarde caibros perpendiculares à [linha dos] tríglifos, e os arremataram com uma moldura do tipo cimácio [ou calha]. Como os tríglifos eram derivados de um arranjo das vigas, assim os mútulos eram derivados daqueles caibro

Capitel dórico. A origem em madeira da construção em pedra. Segundo A. Choisy.

Capitéis dóricos. Construção em pedra da cornija em relação aos detalhes. Segundo A. Choisy.

que se projetavam no lado de baixo do membro superior da cornija. É por isso que os mútulos são, via de regra, esculpido em um plano inclinado nos edifícios em pedra [do mesmo modo] como os caibros teriam sido colocados, pois necessitavam da inclinação para lançar fora a água da chuva⁴³.

Como os tríglifos representam vigas dispostas horizontalmente, assim os mútulos representam os caibros colocados em uma inclinação; é claro que barrotes colocados sobre vigas horizontais estariam em ângulos retos, e não paralelos a elas – e, com o devido respeito a Vitruvius, não poderiam aparecer na mesma cornija.

Uma das maneiras de lidar com tais contradições é pressupor que Vitruvius se refira a dois tipos de edifícios bastante distintos. Isso talvez se deva ao fato de basear-se em duas fontes gregas separadas, que ele não se deu ao trabalho, ou talvez não tenha conseguido, harmonizar. Se olharmos o detalhe com atenção, veremos que os mútulos de fato não se conectam estruturalmente com qualquer outro membro da cornija. Em nossos dias pós-ruskinianos (e pós-Viollet-le-Duc!) isso parece, em todo caso, um tanto excêntrico. E à medida que Vitruvius continua (no tom de alguém que explicou tudo), torna-se cada vez mais claro que seu relato não é plenamente satisfatório, nem sequer para si próprio. Na verdade, ele prossegue discutindo um ponto de vista que só foi mencionado de forma escrita por ele, se bem que deve ter sido bem conhecido e defendido por algum gramático ou arquiteto primitivo: “É impossível que os tríglifos tenham representado janelas, como sustentaram alguns”.

Métopas

Esse curioso aparte, que parece contradizer as explicações anteriores de Vitruvius dos tríglifos como coberturas para as extremidades das vigas, é uma tentativa de prover uma genealogia para a palavra *metope*. *Opaios* pode significar qualquer tipo de buraco ou abertura, e *metopaios*, ou *methopaios*, qualquer coisa que esteja entre tais buracos⁴⁴. A palavra definitivamente carrega a implicação de estar entre dois vazios, dois buracos-na-parede, quando usada arquitetonicamente. Nesse caso particular, os buracos só poderiam destinar-se aos encaixes da viga, a serem cobertos pelos tríglifos. Vitruvius considera a explicação das janelas totalmente inaceitável, até mesmo ofensiva:

tríglifos são colocados nos ângulos [de um edifício] e sobre os centros das colunas, onde é impossível colocar aberturas de janelas, qualquer que seja o motivo. [...] Pela mesma razão, os denticulos nos edifícios jônicos teriam que ser interpretados como se colocados nos espaços de janelas, já que os intervalos entre os denticulos, como aqueles entre os tríglifos, eram chamados *métopas*. Pois os gregos chamam de *opai* os buracos para vigas e caibros que nosso povo chama *columbaria*, “buracos de pombais”⁴⁵.

O problema parece ter sido causado pela fusão de duas terminologias que descrevem construções bastante diferentes: por um lado, é como se Vitruvius comentasse sobre um edifício composto apenas de paredes, no qual os encaixes da viga são, de fato, como aberturas em uma parede de alvenaria, como buracos de pombais. Essa descrição também seria acurada se a alvenaria continuasse para cima, sobre um frechal do mesmo material, particularmente se ela tivesse sido feita antes que as vigas fossem

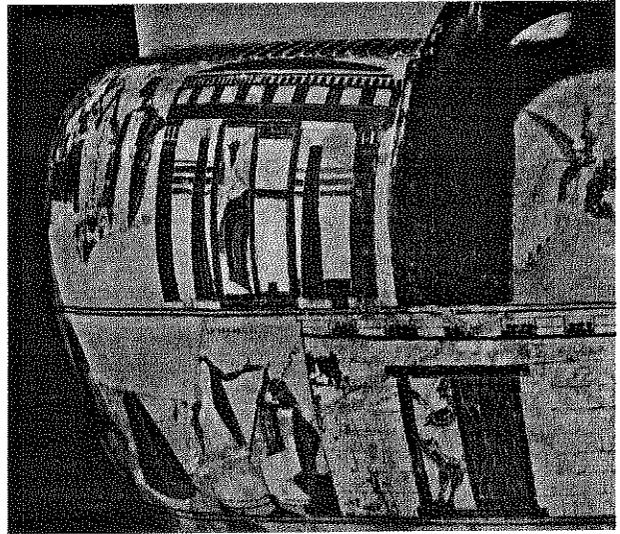
postas nos encaixes, ou um telhado plano colocado sobre elas. Por outro lado, se ele estivesse comentando acerca de uma estrutura de armação em madeira, então as vigas longas apoiadas sobre colunas carregariam vigas transversais e, por conseguinte, os espaços entre as vigas transversais pareceriam aberturas.

É justamente assim que elas figuram nas representações primitivas dos templos dóricos, tal como aquela no Vaso François de Chiusi, onde as extremidades da viga, os tríglifos, são visivelmente sólidos como o restante da estrutura, ao passo que as *metopai* (os espaços entre as vigas) aparecem como vazios. O Vaso François foi feito provavelmente entre 560 e 550 a.C., por volta da mesma época dos primeiros templos dóricos “clássicos” em pedra que restaram, como o Artemision de Córira⁴⁶. À semelhança de algumas outras representações em pinturas de vasos, o Vaso François mostra um edifício em madeira, tal como deve ter subsistido em seu tempo. Contudo, as ações representadas nos vasos e os edifícios que servem de cenário, não eram pensados para serem contemporâneos; ao invés, representava os feitos e moradas de heróis, até mesmo dos deuses em alguma época remota ou atemporal, embora os pintores contassem com sua própria experiência para muitos dos suportes e cenários.

Deixemos que Eurípides sirva novamente de testemunha para ilustrar as obscuridades vitruvianas: na passagem de *Ifigênia em Táuris*, citada anteriormente, Orestes e Píades planejam não apenas sua fuga, mas também o furto da imagem de Ártemis do templo de Táuris (fora esse o primeiro motivo de sua vinda). Enquanto olham para as paredes do templo, Píades observa: “Olha, na cornija, as lacunas entre os tríglifos [os *opai*]/são suficientemente largos para que possamos sair por elas”.⁴⁷

Embora as tragédias de Eurípides também relatassem eventos míticos, sua data pode ser determinada nos dias dos heróis. No caso das tragédias de Ifigênia, tratava-se da geração pós Guerra de Troia; os edifícios que Eurípides descreveu já eram, portanto, antigos, distantes dele há meio milênio.

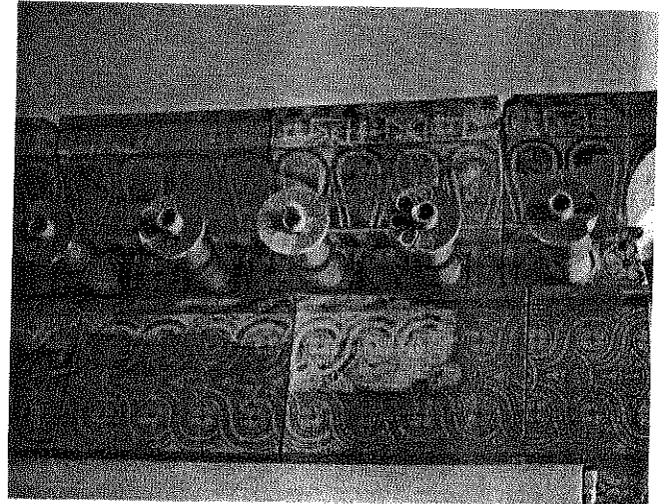
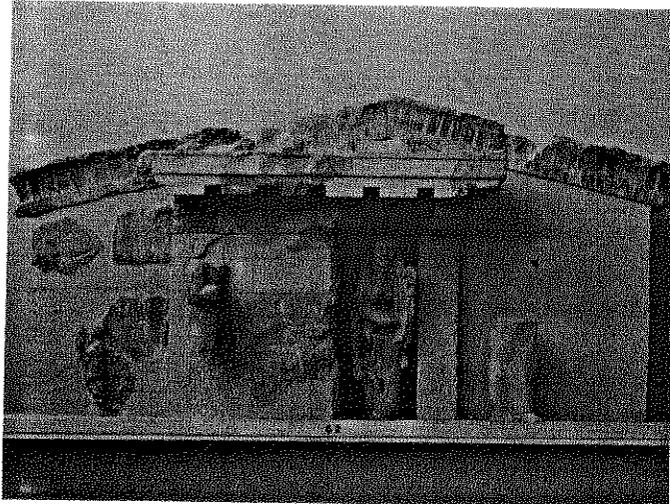
Para resumir: Vitruvius falava tanto sobre um tipo de edifício no qual as extremidades das vigas correspondiam a vazios, quanto sobre uma arquitetura de paredes mais antiga, na qual as colunas não desempenhavam nenhuma função. Em tal arquitetura sem colunas, os vazios seriam visíveis como *opai* antes que as vigas fossem assentadas, e as porções de parede entre eles poderiam ser corretamente chamadas de *metopai*. Teria Vitruvius, de qualquer modo, considerado edifícios desprovidos de colunas como templos? Estaria ele preocupado mesmo em elucidar o trecho nesses termos? Creio que não. No entanto, uma vez mais ele parece considerar uma arquitetura em madeira, ou parcialmente em madeira, na qual as extremidades da viga são vistas como sólidas e separadas por vazios, como parte de uma armação estrutural, que poderia ser erguida tanto sobre postes quanto sobre paredes.



Templo dórico. Detalhe do Vaso François. Florença, Museu Arqueológico. © Fratelli Alinari.

Tríglifos

Estes acabamentos de viga, os tríglifos, evidenciam o problema da representação em arquitetura de modo muito preciso. A palavra tríglifo se refere aos entalhes ou incisões, os glifos. Há dois sulcos completos na superfície do painel ou placa que é chanfrado no canto; e os dois chanfros, considerados como meio-glifos, perfazem um terceiro – ou assim



Modelo de templo arcaico. Do antigo Pártenon. Atenas, Museu da Acrópole. Foto do autor.

Detalhe de cornija em terracota: um tesouro em Selinunte. Museu de Agrigento. Foto do autor.

pensavam os comentadores do século XVI. De fato, o número de glifos pode variar, mas três é o preferido para a regra, já que três é o número da “inteireza”. As saliências entre eles são *femur*, em latim, *meros*, em grego – “um osso”, “uma coxa”, ou “um bloco”⁴⁸. A única regra, quase não quebrada, sobre a relação entre coluna e friso é que um triglifo deve ficar sobre o meio da coluna. Na versão em pedra, as gotas ou *guttae* que se projetam abaixo dos triglifos parecem cavilhas de madeira que calçam a placa no lugar, através da *tainia*, o que faz desta a representação de um frechal. Isso, de todo modo, é consistente tanto com uma possível construção em madeira quanto com o texto de Vitrúvio. Por sua vez, não existe definitivamente nenhuma explicação coerente no que se refere à presença de uma placa nesse ponto do edifício em madeira, aquela provida por Vitrúvio não é articulada o suficiente. A partir do texto, entretanto, não há dúvida que as vigas serradas, cosmeticamente representadas pela placa, eram vigas compostas – isto é, *trabes*, vigas feitas de diversas pranchas – e era uma regra firme que as pranchas em vigas compostas deviam ser separadas por espaços entre elas. Uma viga composta de quatro pranchas deveria produzir três desses *laxationes*, “intervalos”, com glifos correspondentes. Contudo, se as extremidades da viga fossem todas chanfradas, apenas três pranchas seriam necessárias para um protótipo do arranjo comum⁴⁹.

Podemos apenas conjecturar acerca de quando as extremidades não visíveis de viga foram, pela primeira vez, camufladas por placas (que também mantinham no lugar os painéis das métopas decoradas). A representação em pedra da construção em madeira foi uma representação de segundo nível: a placa de madeira do triglifo, introduzida no frechal e contra-calçada por cavilhas de madeira, já representava as extremidades chanfradas de uma viga composta. Essa explicação não tem satisfeito muitos especialistas; alguns sugerem que elas constituíam outro tipo de coluna, que derivava mais ou menos diretamente do Kyanos minoico-micênico ou friso triglifo, ou que elas (ou as métopas) eram as janelas de um sótão⁵⁰.

A parte de cima do triglifo era frequentemente projetada para fora de modo tênue, como uma faixa que poderia, algumas vezes, até mesmo continuar sobre as métopas. Uma moldura fina e chata era colocada imediatamente sobre o friso, no qual se alternavam triglifo e métopa. Assim como os triglifos fixavam as métopas no lugar, eram por sua vez fixados entre essa moldura chata e a *tainia* abaixo⁵¹; de vez em quando (se bem que raramente), a moldura entre o friso e a cornija era mais elaborada. A cornija acima se projetava para a frente de forma muito acentuada, e era inclinada para baixo, de modo a formar um ângulo agudo com a próxima moldura chata acima dela e prover uma pingadeira. A face de baixo do soffito nessa projeção desmente a função de simples

pingadeira. Era geralmente esculpida com painéis em relevo, um para o tríglifo e um para métopa, chamados *mutuli*, em latim, geralmente “modilhões” (a partir de uma corruptela do italiano); estes eram, por sua vez, guarnecidos com pequenos cilindros, geralmente três fileiras de tantas cavilhas quantas fossem gotas sob o tríglifo, e chamadas pelo mesmo nome⁵². Se de fato representassem caibros, como defendia Vitrúvio, a contradição mencionada anteriormente aumenta ainda mais, já que as cavilhas serviam, presumivelmente, para prender ripas (ou até mesmo tábuas) aos caibros inclinados (elas não seriam necessárias sobre as vigas planas).

Mais acima ainda, a faixa plana da cornija, algumas vezes separada das molduras abaixo e acima por filetes finos, é chamada *geison* (mas não por Vitrúvio), uma “faixa” ou “cima”; ou em latim *corona*, uma “grinalda” ou “coroa”⁵³. Como *tainia*, *geison* e *corona* são termos do corpo (parcamente) vestido. Ambas as palavras para a moldura plana implicam a amarração da cabeça: a grinalda e o filete. A palavra *corona* transforma-se em “cornija”, por meio de mais uma corruptela do italiano, mas sua implicação é clara: ela é a coroa do arranjo.

Na maioria dos casos, existe ainda outra moldura de topo, o cimácio: ele é algumas vezes contado como um único elemento junto com o *geison*⁵⁴. Os termos *cyma*, *cimatium*, e *sima* derivam do grego *kuma*, qualquer coisa ondulante ou dilatada, comumente uma “onda”. Esta ondulação particular, que presumivelmente retomou a terminologia da construção em terracota, agia como uma calha e, portanto, acompanhava um telhado inclinado. Em geral, era perfurado por gárgulas de cabeça de leão para descarga, com palmetas ou madressilvas espalhadas entre elas⁵⁵. Não fazendo propriamente parte do arranjo de coluna e viga, ela completava o edifício. A linha do telhado era decorada com acrotérios nas quinas e na cumeeira. A cornija não deveria ter *geison* ou cimácio no lado estreito do edifício se houvesse sobre ele um frontão⁵⁶.

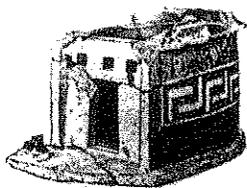
Assim eram a coluna e a viga do templo dórico com frontão. A relação entre ele e os primeiros templos com quatro águas em Ístmia e Corinto não foi ainda explorada de modo satisfatório. Ademais, ainda que todo esse arranjo se tornasse corrente no curso do século VII (como agora parece mais provável), a exata origem e implicação de cada moldura aparentemente já era caso de especulação naquela época, apesar de seus nomes lembrarem e celebrarem uma prática construtiva honrada pelo tempo, e de ainda estarem em uso algumas das técnicas às quais elas faziam referência.

Os membros separados da coluna e da viga foram discutidos até agora de maneira independente. Foram identificados e rotulados – mas suas relações e interconexões originais só podem ser apreciadas no contexto das escassas evidências que subsistiram em modelos, em alguns usos culturais, e em fragmentos nos vários sítios arqueológicos.

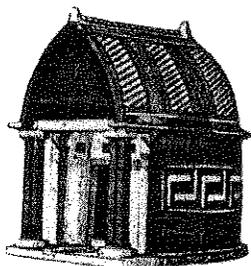
Modelos

Dos modelos relevantes que restaram, a maioria é de edifícios mais ou menos retangulares, com telhados de inclinação aguda, muito mais acentuada do que a de qualquer frontão clássico. Os dois exemplos mais conhecidos vêm de Argos e de Peracora. Eles possuem pórticos e empenas abertos, e são também pintados de forma bastante elaborada. Ambos possuem pequenas aberturas de janelas na parte alta de suas paredes.

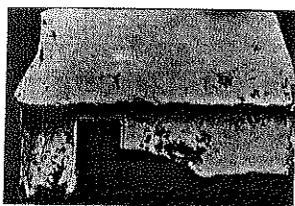
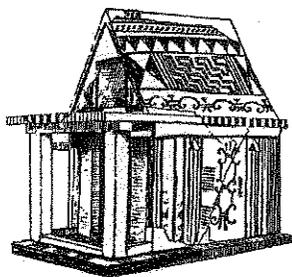
O modelo de Peracora possui uma planta em absíde, um telhado que se sobressai (presumivelmente de colmo), e suas paredes parecem feitas de tijolos crus rebocados; o pórtico é sustentado por postes duplos circulares. O modelo de Argos possui fundo quadrado e seu pórtico é sustentado por



Modelo: Do templo de Hera, em Peracora. *Estado atual e reconstrução. Atenas, Museu Arqueológico. Segundo J.N. Coldstream.



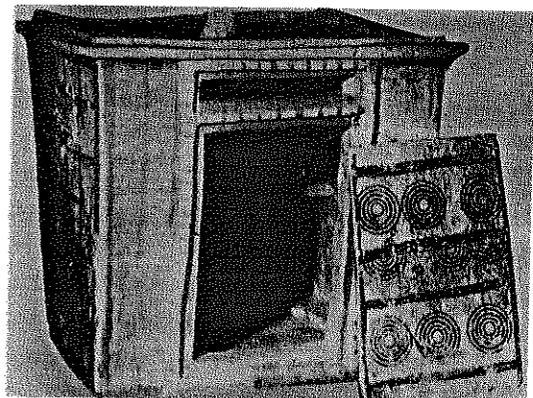
Modelo de um templo em Argos. Atenas, Museu Arqueológico.



Modelo do Heráion em Samos. Samos, Museu Vathy.

Modelo de Khania Tekke. Iráclio, Museu Arqueológico.

Modelo de um edifício circular de Archanes. Iráclion, Museu Arqueológico.



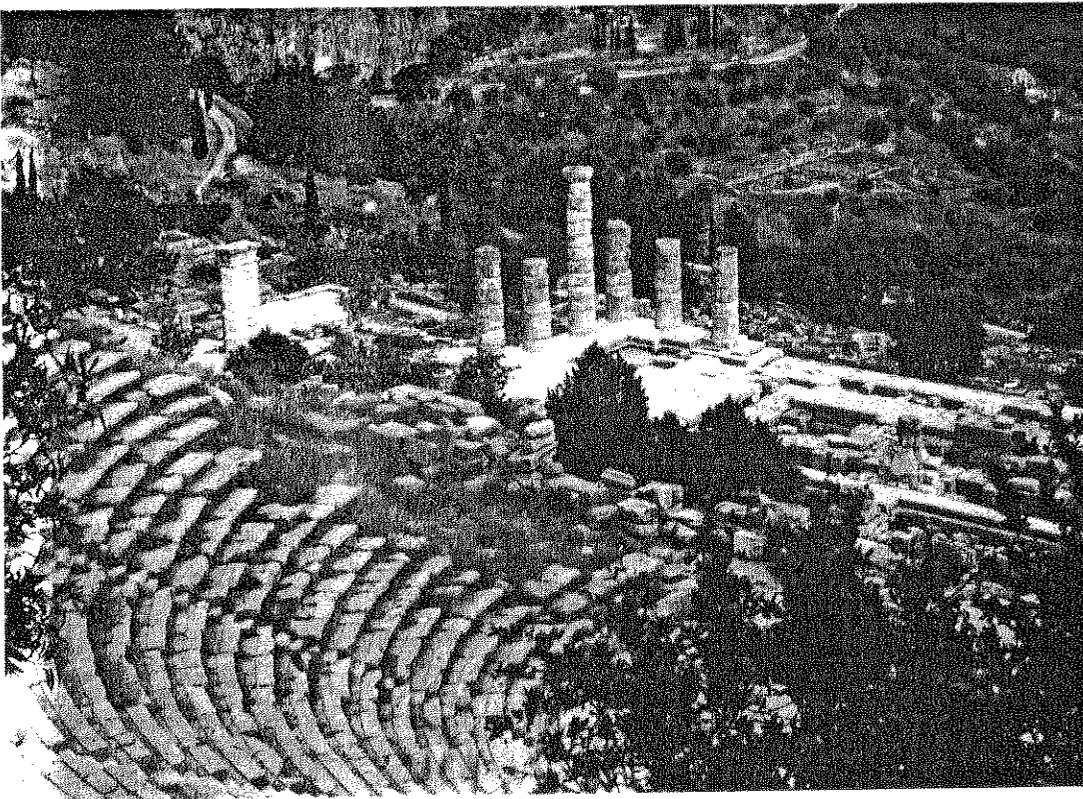
postes quadrados. O telhado pode ter sido de argila sobre junco; de qualquer modo, ele era pintado, assim como as paredes. O pórtico tem uma cobertura plana separada, que se prolonga em direção ao interior, como uma espécie de frechal sobre o qual o telhado parece repousar; as paredes são de nervuras, indicando construção parcialmente em madeira.

Outros modelos em pedra calcária – presumivelmente votivos – tanto de casas de telhado plano quanto de telhado inclinado de colmo, apesar de muito danificados, foram encontrados em Samos, no recinto do templo de Hera. A restauração das casas com fundo oval, cujas fundações foram encontradas na antiga Esmirna, com telhados íngremes em colmo apoiados sobre as absides e uma abertura de empena entre a curva do telhado e a cumeeira, tem seguido esses modelos⁵⁷.

Um modelo em terracota de uma casa com cobertura plana foi encontrado em Khania (ou Chania) Tekke, próximo ao Iráclio, em Creta. As paredes são ordenadas em quadrados, talvez indicando alvenaria regular. Há pequenas janelas quadradas laterais, enquanto a pesada moldura da porta possui, acima e moldada a ela uma claraboia (ou um vão para saída de fumaça?). O telhado plano avança além das paredes, e há uma chaminé proeminente. Esse deve ser o tipo de edifício de cobertura plana que Vitruvius tinha em mente ao escrever sobre a antiga cornija dórica. A folha da porta é ornamentada com os familiares círculos concêntricos da cerâmica do período Geométrico Tardio⁵⁸.

Enquanto na Itália muitos modelos elaborados de casas circulares (e de algumas retangulares) eram feitos como urnas cinerárias, não há na Grécia virtualmente nenhum desse tipo; por outro lado, alguns foram encontrados em Creta, um dos quais – provavelmente de finais do século IX – é de terracota pintada, e está melhor preservado do que os outros. Seu telhado cônico ergue-se até uma chaminé ou vão para saída de fumaça; duas figuras sobre o telhado (acompanhadas por um cão?) parecem estar olhando para baixo. Na lateral do edifício em miniatura fica um nicho que se eleva até a altura total da parede, e contém uma figura feminina – *orans* – protegida por uma porta removível, que era presa por uma barra transversal. Sugeriu-se que esse tipo fosse uma importação oriental, que pode ter se destinado a cultos domésticos: o fato de que pudessem ter sido usados como santuários, dos quais a porta com barras era removida para o culto da deusa, explicaria, de qualquer modo, por que cada um deles, qualquer que seja seu tamanho, possuía tal característica⁵⁹; sugeriu-se igualmente que pudesse representar a revelação de um túmulo tolo enterrado.

Os modelos cretenses, ao que tudo indica, não tiveram sucessores diretos, tampouco estão obviamente relacionados a quaisquer edifícios remanescentes. De fato, o desenvolvimento do edifício (como do tipo de coluna) não foi levado a cabo nas construções circulares, mas sim nas retangulares da Idade das Trevas e do período Geométrico, muitas das quais são conhecidas apenas a partir das lendas⁶⁰. Destas, as que cercam o edifício do santuário em Delfos são, em sua maneira enigmática, talvez as mais intrigantes e evocativas.



Templo de Apolo em Delfos: vista a partir do teatro. Foto do autor.

Delfos: A Lenda

Quando visitou o santuário de Apolo, o viajante Pausânias ouviu várias lendas. De acordo com um de seus informantes, o santuário havia sido feito primeiramente “em forma de uma cabana” e foi construído com madeira de loureiro trazida de Tempe, o vale da Tessália onde era celebrado o principal festival de Apolo Dafnéforo, o portador de louro. Ele foi presumivelmente construído de varetas finas e vergas; o loureiro não cresce em forma de árvore e não é muito útil para construção⁶¹. O loureiro, *daphnē*, está presente com frequência no culto de Apolo. A lenda mais conhecida fala de Dafne, uma jovem que ele persegue amorosamente, transformada em uma árvore de louro doce ao escapar de seu abraço⁶². Em Delfos, a crer em Pausânias, uma cabana de louro era queimada regularmente. Um jovem era nela confinado, porém salvo para liderar uma procissão dafnéforica com seus contemporâneos até Tempe (o vale do rio Peneo, pai de Dafne).

Aquele ritual comemorava o primeiro santuário. Duas lendas alternativas fornecem detalhes sobre o segundo. Alguns alegavam que ele tivesse sido feito por abelhas, de cera e penas, e enviado para os hiperbóreos por Apolo; de acordo com essa versão, Oleno (um cantor hiperbóreo) seria o fundador do oráculo (aos hiperbóreos eram sempre atribuídos diversos poderes sobrenaturais, como nas lendas sobre Pitágoras)⁶³. De acordo com a outra versão contada a Pausânias, o santuário teria sido construído “por um homem chamado Pteras”, que não é de outro modo conhecido na mitologia, mas cujo nome significa “asa/alado”. *Pteron* significa uma “aba”, “barbatana” ou “asa” – mas também um “leme”, ou “remo”, ou “vela”. Também significava “abrigo” ou “teto”; o mais importante aqui: sua derivação *pteroma* era o termo técnico para designar a colunata ao redor do templo – e é assim que Vitrúvio o emprega. *Pteris*, entretanto, também significa “feto arborescente”, a planta emplumada; e ainda em outro relato da mesma lenda délfica, Pausânias descarta a sugestão de um de seus informantes de que os fetos fossem o material original do santuário. Se aquele segundo santuário era semelhante ao pequeno edifício que os arqueólogos restauraram em Erétria, talos de fetos (ou talvez gramíneas de fetos?) poderiam ter sido torcidos em uma corda de amarração em sua construção, ou entrançados em esteiras para as paredes. A conjunção feto-pena-asa-colunata é outro exemplo da parcialidade grega pelo jogo de palavras⁶⁴.

O terceiro santuário teria sido em bronze, e Pausânias relata que Hefesto foi reconhecidamente seu construtor ou forjador; ele não aceita a história totalmente, mas tampouco vê razão para desacreditar na existência do edifício em bronze e, na verdade, cita paralelos⁶⁵. É possível que pelo menos algumas partes desses edifícios – portas, elementos do telhado – fossem realmente de bronze, quer seja de chapas marteladas ou de peças moldadas de cera perdida. A maioria dos ambiciosos primeiros bronzes gregos eram feitos por meio da técnica da cera perdida (*cire-perdue*). A associação de abelhas e cera com um edifício em bronze é portanto plausível, ainda que o modelo em cera fosse inevitavelmente destruído no processo de moldagem.

Todavia, como material de construção, o bronze não era comum; presumivelmente, a folha de bronze era usada sobre um núcleo de madeira, como em muitas folhas de portas que remaneceram (as da entrada do Panteão romano ainda retêm seu núcleo de madeira original, bem como sua cobertura em bronze, como também ocorre com aquelas um tanto posteriores na Santa Sofia, em Constantinopla).

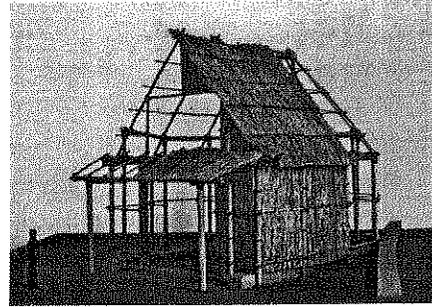
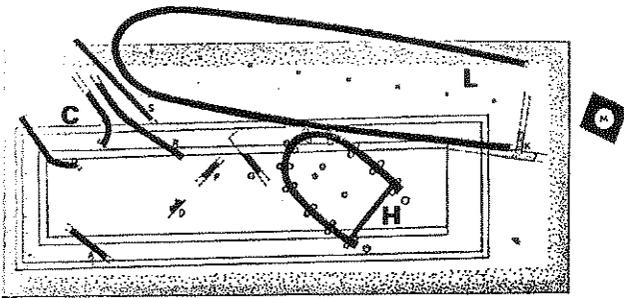
Esse tipo de construção, muito usado na Mesopotâmia para coisas como portões de cidades, constituiu um estágio intermediário óbvio entre o acabamento em terracota e madeira e a dura permanência da pedra; e o bronze, é claro, podia ser usado para ornamentar uma estrutura em madeira, do mesmo modo que a terracota. Presumivelmente, tivesse um núcleo em madeira coberto por uma folha de bronze batido – se bem que o ornamento, como os acrotérios, talvez fosse moldado separadamente. Pausânias, entretanto, descarta como implausível o louvor de Píndaro aos “seis magos todos de ouro” que cantavam sobre sua empena; ao que tudo indica, tratava-se meramente de acrotérios com figuras meramente douradas (sobre o bronze?)⁶⁶. No entanto, uma vez que os elementos de construção em bronze eram geralmente derretidos e reutilizados, sendo pois eliminados de qualquer registro arqueológico futuro, a reconstrução é notoriamente difícil⁶⁷.

Mesmo se não aceitasse que havia acrotérios de ouro sobre o templo, Pausânias não tinha dificuldades com a parte do bronze na história: de fato, ele cita muitos edifícios em bronze, lendários e reais. O templo délfico em bronze havia então, sem sombra de dúvida, desaparecido, e se Pausânias não admitiu que ele tivesse sido deliberadamente derretido, tampouco tinha certeza de que fora tragado pela terra ou derretido em um incêndio. De qualquer modo, ele foi substituído por um templo de pedra desenhado por dois renomados e celebrados heróis-arquitetos, Trófônio e Agamedes. Aquele primeiro templo de pedra também fora queimado no primeiro ano da 58ª Olimpíada (554 a.C.). O grande e famoso segundo templo de pedra, que Pausânias realmente visitou e que os arqueólogos desde então reconstruíram, era o edifício dórico desenhado (assim lhe contaram) por um tal Espíntaros de Corinto, sobre quem nada mais se sabe⁶⁸.

Erétria e Lefkandi

Apolo Dafnéforo também era o deus cultuado no antigo edifício (talvez do século VIII) com o fundo em abside, que foi substituído no século VI por um templo retangular, na cidade de Erétria ou Eubeia, não distante de Tebas. O edifício com abside [cuja planta lembra a forma de um grampo], um hecatômpeda, possuía um pórtico com antas e uma fileira central de colunas, como a maioria dos templos dos períodos Geométrico e Arcaico cujas plantas remaneceram.

Bem próximo a ele, em um nível inferior e posicionada em um ângulo estranho, havia uma cabana muito menor, proporcionada quase exatamente como o modelo de Peracora: em planta, um

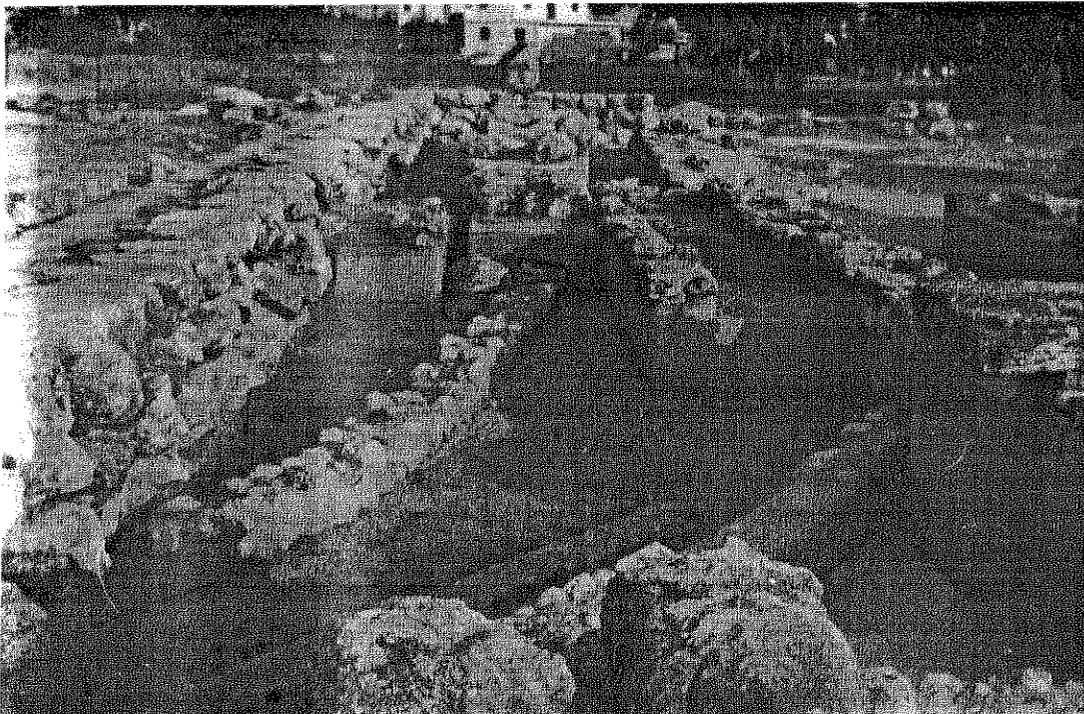


Dafnéforo de Erétria:
Planta do local. Segundo P.
Auberson (1968).

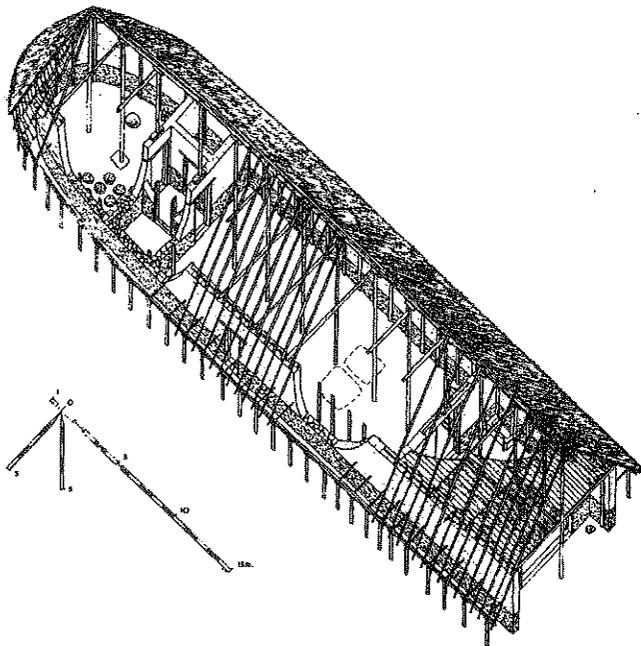
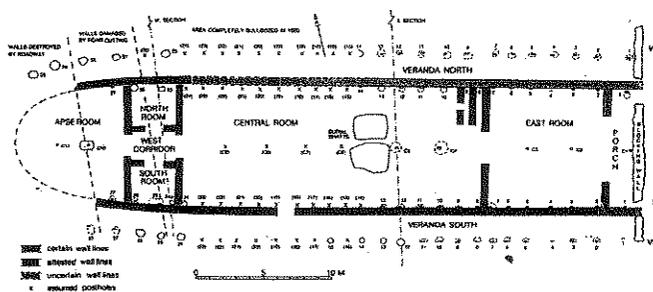
Modelo reconstruído da
cabana: Dafnéforo de
Erétria. Segundo P. Auberson
(1968).

grampo curto, meio quadrado, quase uma ferradura. A parede do edifício do templo propriamente dito possui um afundamento para incorporar a extremidade dessa minúscula cabana, talvez para mostrar sua prioridade no local. Apenas em Erétria a estrutura do edifício menor – que aparentemente era leve e de madeira amarrada com corda – foi provavelmente colocada em ambos os lados de uma parede de borda diminuta, talvez de esteira de junco, ou até mesmo de *pisé*⁶⁹. Esse arranjo único sugere que ela, na verdade, deve ter sido desenhada como os modelos, com três postes ao redor de um fogo (talvez um fogo para sacrifícios com base no precedente micênico), enquanto a fumaça saía por um buraco no frontão, ou talvez por um buraco triangular entre o topo do pórtico e o declive do telhado principal. O espaço ocupado pela revelação do deus no templo clássico era simplesmente deixado aberto.

Outra descoberta realizada a poucas milhas dali, em 1980, modificou consideravelmente as suposições dos estudiosos acerca da Idade das Trevas. Um edifício substancial, agora chamado algumas vezes de um *heroon*, foi encontrado próximo à vila Eubeia de Lefkandi. O lugar não parece ter sido mencionado em nenhum texto antigo, nem tampouco nomeado pelos estudiosos modernos. Esse *heroon* é uma sala orientada, de uns cinquenta metros de comprimento, subdividida em mais compartimentos do que era usual na época de sua construção, provavelmente por volta de 1000 a.C., ou pouco depois. Seu telhado colmado repousava sobre uma linha central de postes



Dafnéforo de Erétria:
Escavação. Foto do autor.



Heroon de Lefkandi. Planta da escavação, segundo M. Popham (1933).

Heroon de Lefkandi. Reconstrução axonométrica, segundo M. Popham (1933).

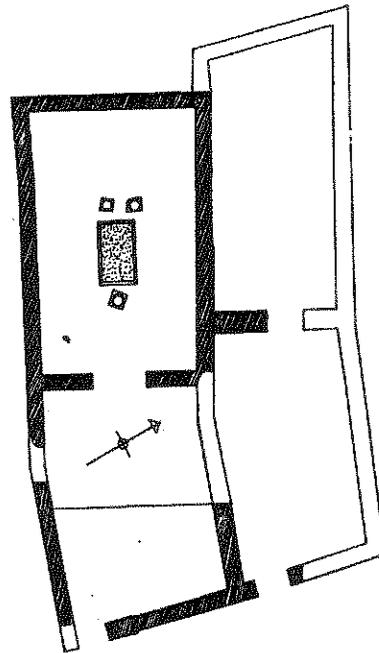
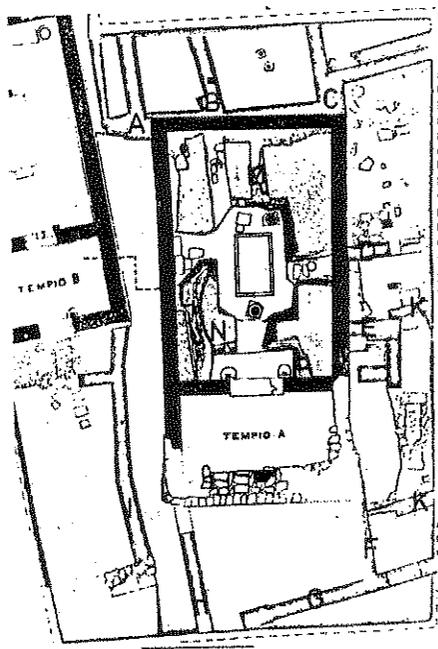
circulares, sobre paredes de tijolos crus com base de pedra, e havia uma linha dupla de postes retangulares, muito menores – uma se alinhava dentro das paredes e perto delas, a outra a uma distância de cerca de um metro – formando o que os escavadores chamaram uma “varanda” ao redor do edifício. Todos os postes estavam em buracos especiais, e seguros com pedras – um cuidado inusual para a época. O pórtico leste se abria para uma sala frontal, quase quadrada (talvez aberta para o pórtico), seguindo-se então a câmara principal; a abside, da qual pouco restou, era fechada por duas outras salas menores, ao que tudo indica utilizadas como depósitos.

A câmara principal continha a característica mais singular, duas fossas de sepultamento intatas, de ambos os lados da colunata central. Em uma delas estavam os esqueletos de quatro cavalos. Na outra, encontravam-se enterrados os restos cremados de um homem, embrulhados em um pano púrpura e colocados no interior de uma urna de bronze (provavelmente cipriota), que devia ter mais de um século por ocasião do sepultamento. Adjacente à fossa havia os restos inumados de uma mulher consideravelmente mais jovem, cujo tórax estava coberto com um peitoral de ouro, a maior peça de ouro datando da Idade das Trevas da Grécia; havia outra joia, uma espada em uma bainha, e outros objetos. Esse enterro “homérico” parece ter sido de alguma figura importante ou de um potentado: das muitas tumbas encontradas naquela parte da Eubeia

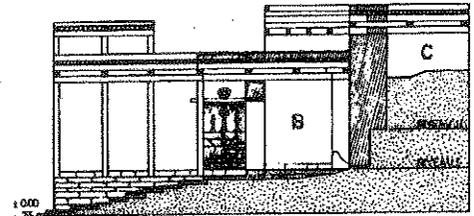
(principalmente do período Geométrico), ele é de longe o mais impressionante⁷⁰.

O edifício de Lefkandi, ao que tudo indica, permaneceu acima do solo por cerca de quarenta anos, sendo então deliberadamente arrasado. O telhado caiu no interior das paredes, mas os túmulos não foram tocados, o que sugere que ele não foi destruído por inimigos hostis, saqueadores. A ruína foi coberta por uma tumba. Não está muito claro se esse era um edifício de culto no qual eram realizados enterros, ou se um culto celebrava os enterros. Contudo, o que é pertinente aos meus propósitos é a construção em dois estágios: primeiro, as paredes de pedra bruta e de tijolos secos ao sol, depois a estacada, que parece ter sido quase um períptero elementar. Isso sugeriu a alguns que o telhado inclinado de certos edifícios posteriores da Idade das Trevas ou do período Geométrico foi adicionado a uma estrutura de telhado plano, talvez, de tipo micênico. De qualquer modo, de acordo com uma sequência plausível de eventos, as paredes foram construídas antes da cremação do “guerreiro” e o telhado, depois do sepultamento. A cerca de uma milha desse local há um assentamento da Idade do Bronze, conhecido como Xerópolis, ainda não suficientemente escavado quando da redação deste livro, e que pode guardar alguma chave para desvelar o significado do edifício de Lefkandi. Ele foi certamente ocupado tanto durante a Idade do Ferro quanto a do Bronze⁷¹.

Erétria e a próxima Chalkis tiveram seu papel na lenda grega: foi a partir de lá que os gregos zarparam para conquistar Troia, e mesmo que não se conheça muito sobre a história primitiva da ilha, não é de surpreender que destroços não registrados nas crônicas tenham se provado importantes.



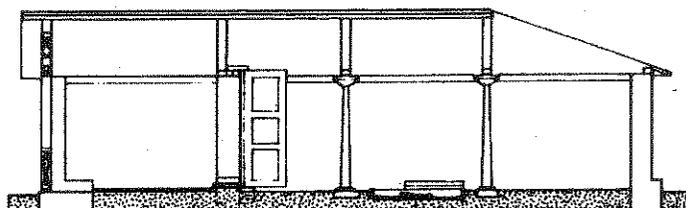
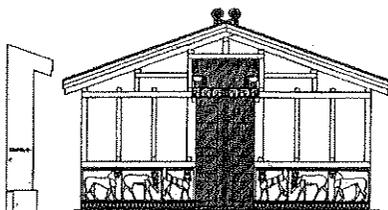
Restauração de um templo em Dreros. Segundo I. Beyer (1976).



Dreros e Prínias

Por outro lado, Creta, que fora o local dos maiores edifícios europeus em finais da Idade da Pedra e na Idade do Bronze, pouco contribuiu para a principal corrente durante o grande meio milênio da história grega. Nada de muita importância foi ali construído durante o período Clássico, porém, na Idade das Trevas e no período Geométrico-Arcaico que se seguiu, Creta viveu uma era de brilhante inovação legal e constitucional. Dois pequenos templos desse período inicial, um na parte setentrional central, o outro ao norte da caverna Ideon, sugeriram a alguns arqueólogos que eles, na verdade, estavam lidando com um encontro de tradição conflitante na então empobrecida ilha.

O principal santuário em Dreros (próximo à baía de São Nicolau) permite uma ampla visão de uma grande ágora de uns trinta por quarenta metros, a partir da qual ele é alcançado por uma escadaria. Evidências mostram que ele era dedicado a Apolo. Foi tão bem construído que suas paredes de alvenaria seca ainda se erguem por mais de dois metros. No interior há uma *eschara* retangular de pedra de um lado, e duas bases de colunas em ambas as extremidades que provavelmente suportavam uma cobertura plana. Uma pequena górgona em pedra calcária é sua única peça de escultura arquitetônica; mas três estátuas de bronze encontradas no interior foram interpretadas como sendo Leto e seus dois filhos, Apolo e Ártemis⁷². O deus tem a cabeça exposta, está despido e caminha; as duas mulheres estão estáticas, vestidas e têm a cabeça coberta. As estátuas foram feitas de chapas marteladas e cravadas, colocadas sobre um banco no interior da sala do santuário. Presumivelmente, eram as estátuas do culto, e bem podem ser posteriores ao edifício propriamente



Restauração de um templo em Prínias. Segundo I. Beyer (1976).

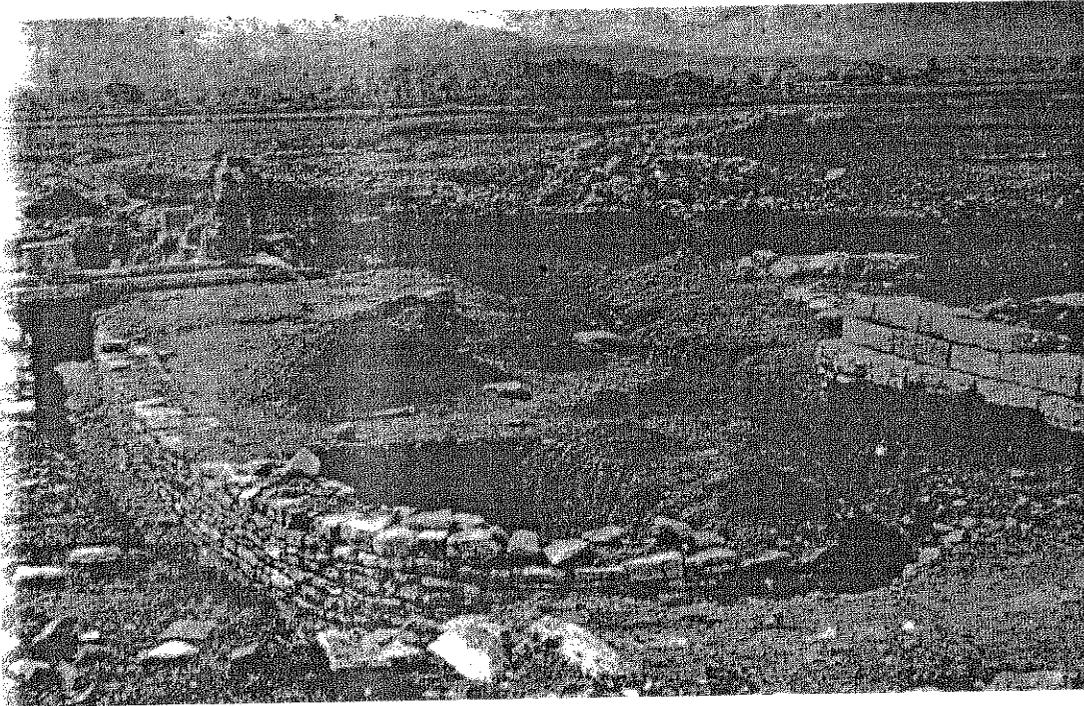
dito, talvez colocadas depois que ele já estivesse em uso por algum tempo. O escavador original, Spiridon Marinatos, inspirado pelo modelo de Peracora, sugeriu que o pórtico possuía um telhado plano, enquanto a câmara do templo teria um telhado muito inclinado, o que permitia um grande vão triangular para saída de fumaça entre o pórtico e o santuário. Restaurações recentes mostram-no mais parecido com o modelo de Khania Tékke, com um telhado plano sobre todo o edifício, e talvez uma ventilação de clerestório de tipo micênico ou uma chaminé sobre a *eschara*⁷³.

O templo em Príniaç (localizado quase no meio da ilha, na metade do caminho entre os dois grandes palácios de Festo e Cnossos) foi provavelmente construído cerca de cinquenta anos após o de Dreros, e as ruínas oferecem uma confusão de esculturas arquitetônicas de pedra e terracota. Ele foi restaurado por seus escavadores como uma câmara de pedra com telhado plano e pesados pilares quadrados de pedra formando um pórtico; os relevos de animais foram ordenados como um friso. Mais recentemente, a restauração foi revisada e o edifício mostrado como uma construção parcialmente em madeira, com empena ou frontão na frente, com o telhado desaguando sobre a parede nos fundos, o telhado de duas águas, um tipo replicado da estrutura de pilares mestres, baseada em paralelos cipriotas. Ao invés de serem colocadas sobre o friso, as placas em relevo foram restauradas como ortóstatas, beirando as paredes de tijolos de barro (que liga o edifício às tendências orientalizantes na cerâmica contemporânea). No interior há uma *eschara* de pedra, como em Dreros, e as colunas devem ter sido duas em ambos os lados ou mais colocadas em um triângulo, como os postes no santuário de Erétria⁷⁴.

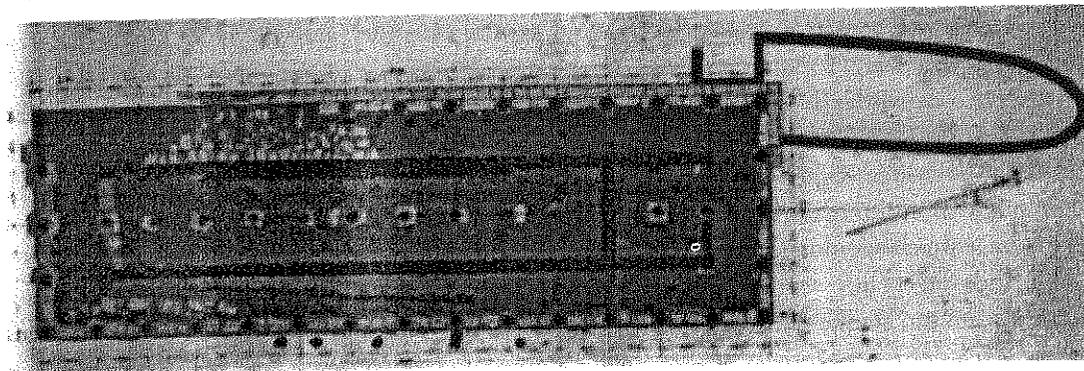
Thermon

Vestígios de um templo dórico períptero completo, que não foi reconstruído em pedra, sobrevivem em Thermon, junto ao Lago Trikhonis, a noroeste de Delfos. Os resquícios de uma colunata em madeira não só constituem uma peça principal de evidência que corrobora o relato vitruviano, mas sua construção relativamente leve não perturbou os edifícios mais antigos em níveis mais profundos. Thermon parece oferecer uma documentação particular do desenvolvimento do arranjo dórico⁷⁵. O local foi provavelmente assentado em tempos micênicos e já possuía na época uma espécie de santuário, pois um pequeno grupo de edifícios muito mais antigos circunda as fundações de um templo do século VII. O mais longo (conhecido como edifício A) é uma sala com planta em forma de grampo sem colunas, com seu pórtico usual na entrada, ou assim parece. Outros edifícios de natureza incerta eram alinhados ao redor dele no mesmo nível, presumivelmente construídos ao mesmo tempo. Mais tarde, porém ainda na Era do Bronze, outro e mais ambicioso edifício, B, foi colocado quase exatamente paralelo ao edifício A. Era mais largo, também tinha um pórtico sem colunas, mas era retangular, com uma câmara separada (um “tesouro”?) oposta ao pórtico. As quinas e extremidades das paredes bem podem ter sido protegidas por antas de madeira.

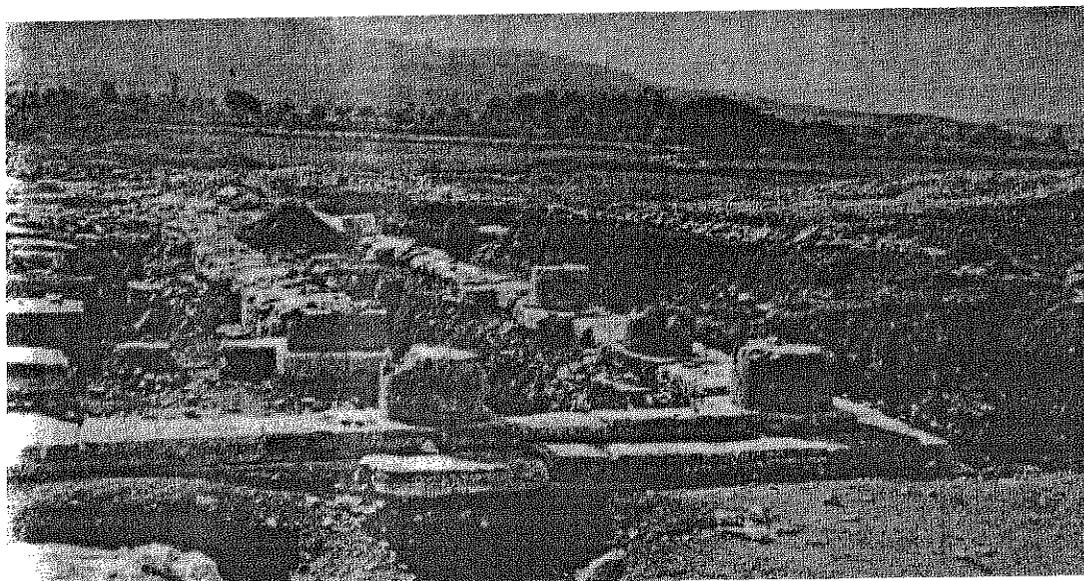
Talvez um século ou mais depois de sua construção, esse edifício posterior de terminação plana (e provavelmente de telhado plano) foi circundado por uma linha de postes que reproduziam ou ecoavam a planta em forma de grampo do edifício original A (que então devia ter desaparecido). Esses postes foram interpretados de maneira variada, como uma estacada demarcando um pequeno tēmenos, ou como os suportes de um novo e inclinado telhado em duas águas (e, portanto, presumivelmente colmado?). Sugeriu-se inclusive, o que é improvável, que eles fossem estacas



Thermon: Escavação dos edifícios A e B. Segundo G. Soteriadis (1901).



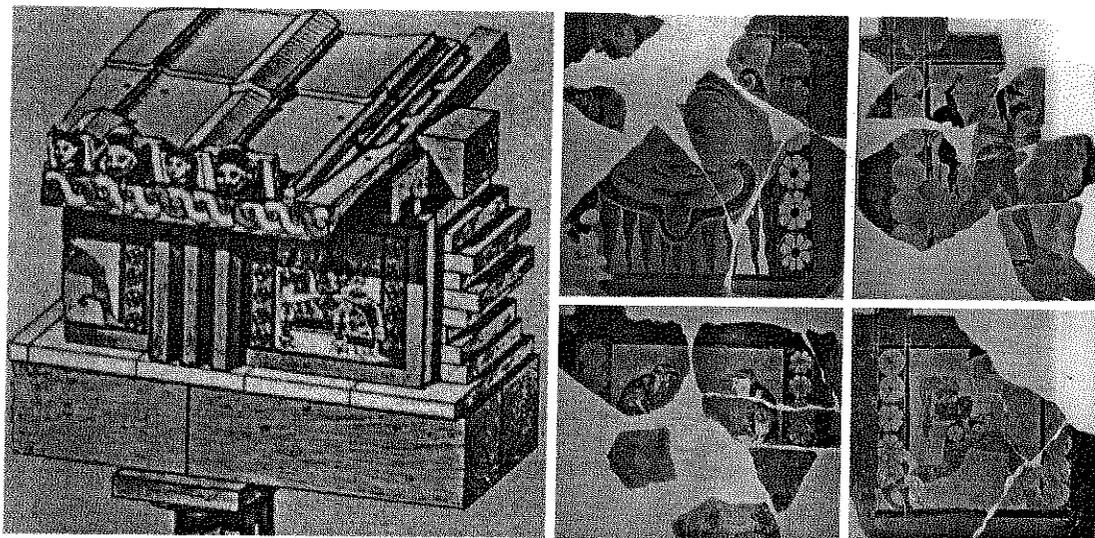
Thermon: Planta da escavação. Segundo G. Soteriadis (1901).



Thermon, Templo de Apolo: local do templo. Foto, segundo G. Soteriadis (1901).

Thermon: Reconstrução da cornija, projeção. Segundo G. Soteriadis (1901).

As quatro placas métopas sobreviventes, restauradas a partir de fragmentos. (em sentido horário, a partir do alto à esquerda) a. Gorgoncion; b. Caçador segurando presa; c. Jogo de xadrez(?) entre dois homens; d. Perseu com a cabeça da Medusa. Atenas, Museu Arqueológico.

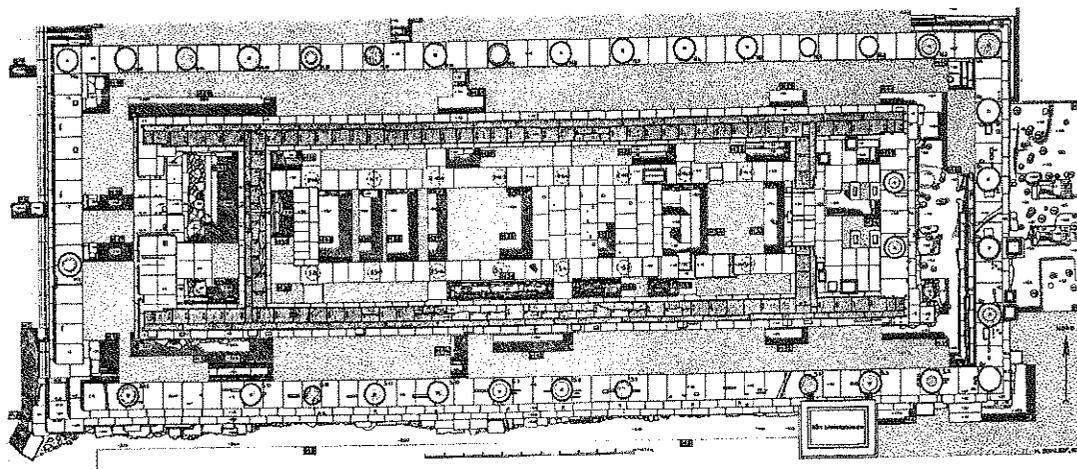


oblíquas que reforçavam a resistência à pressão do telhado, como em alguns telhados colmados do norte da Europa. Talvez a interpretação mais provável é que um edifício com abside, chamado B1 e fazendo uso de grande quantidade de postes de madeira, tenha substituído o edifício retangular B que, por sua vez, serviu de base para C. De fato, o telhado do edifício B, como na maioria dos edifícios com abside, teria sido inclinado. Quanto a seu uso, grandes depósitos de material orgânico carbonizado foram encontrados nas extremidades meridionais de ambos os edifícios, em um poço de bordas de pedra nas proximidades e em pitos dentro e fora do edifício, sugerindo anos de sacrifícios pelo fogo.

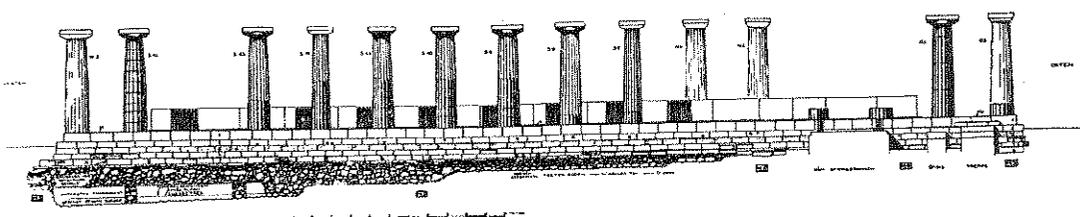
Em todo caso, esse novo mégaro com colunas foi destruído no século VII para dar lugar àquele templo dórico muito maior e mais novo. Este era uma estrutura de madeira sobre uma estilóbata em pedra, com elaborados acabamentos em terracota, e nunca foi transformado em um templo de pedra. Todavia, era um santuário rico e importante, que servia como o centro da Liga Etólia até ser destruído em um ataque selvagem por Filipe V, o último rei independente da Macedônia⁷⁶. O que sobreviveu à destruição forjada pelas tropas de Filipe V é a própria estilóbata e, sobre ela, as bases de algumas das colunas, bem como fragmentos de quatro métopas em terracota e fragmentos de cerâmica da cornija. Como em muitos santuários arcaicos, a cumeeira do telhado era suportada por uma linha central de colunas, presumivelmente muito semelhantes às do períptero, a colonata exterior; as duas séries de colunas, ao que parece, tinham o mesmo diâmetro. Esse, de qualquer modo, era o arranjo seguido em templos arcaizantes muito posteriores (tais como a “Basílica” em Pesto), onde a linha de colunas centrais carregava uma parede anã para suportar a cumeeira. Uma vez que nada restou de ambas as linhas de colunas, tudo são conjecturas⁷⁷. A sucessão de edifícios no local e as similaridades de localização, dimensão e forma sugerem uma continuidade entre as ocupações micênica e helênica.

Um edifício similar, do qual poucos vestígios restam, foi construído por volta da mesma época um pouco mais ao sul, em Calidon. Os poucos fragmentos em terracota que sobreviveram são tão parecidos com aqueles de Thermon, sugerindo-se, inclusive que fossem provenientes da mesma oficina de Corinto, ainda que o detalhe de fixação das métopas à estrutura principal seja diferente em cada uma: por peças de apoio salientes moldadas como parte dos painéis em Thermon, pelo ato de escarear para embutir cavilhas na parte traseira em Calidon⁷⁸.

Embora Thermon fosse rica e politicamente importante como capital da Liga Etólia, ela não era central à vida da nação grega. A sobrevivência de seu templo em madeira em tempos helenísticos



Planta: Heráion em Olímpia. Desenho de H. Schleif, segundo W. Dörpfeld (1935).



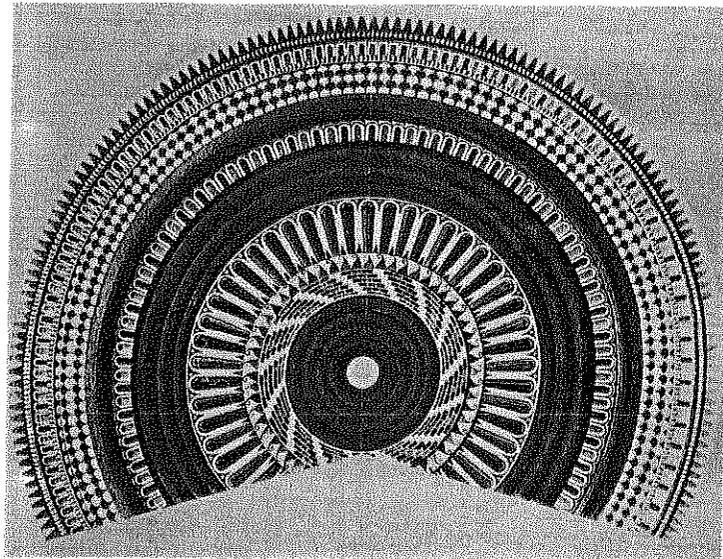
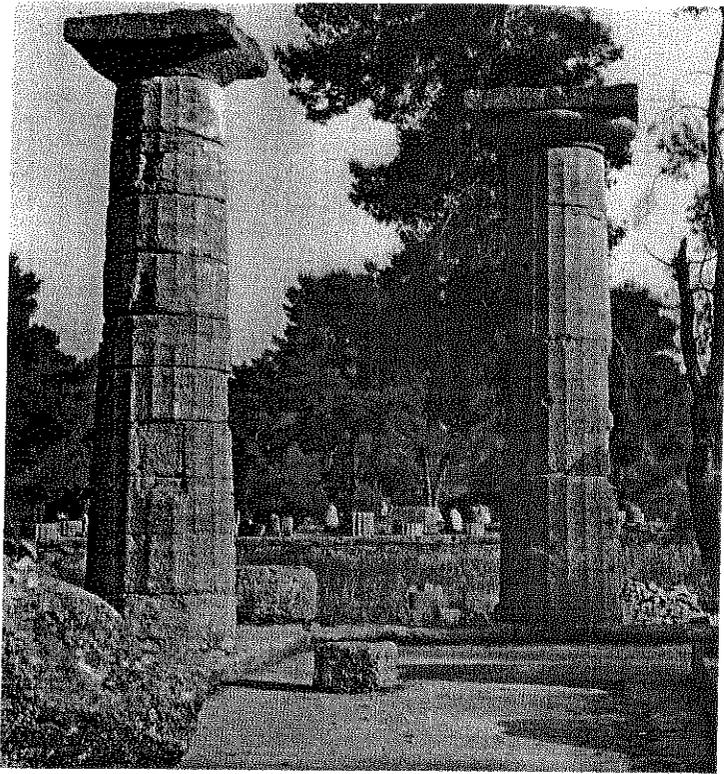
Elevação: Heráion em Olímpia. Desenho de H. Schleif, segundo W. Dörpfeld (1935).

pode ser considerada como um arcaísmo provinciano. Muito mais importante, se bem que mais enigmático, era o templo de Hera em Olímpia, o santuário dos grandes jogos pan-helênicos e um dos santuários universalmente reverenciados da nação grega.

Olímpia: O Templo de Hera

O Heráion de Olímpia era o templo mais famoso de construção mista – usando pedra, terracota e madeira – ainda em existência nos tempos de Vitruvius. Dois séculos depois, quando o templo foi descrito por Pausânias, o viajante, ainda era um dos grandes santuários do mundo de língua grega, mais venerável que o grande templo de Zeus nas proximidades, muito maior, que abrigava uma das Sete Maravilhas do Mundo, a estátua do deus, de Fídias⁷⁹.

Pausânias visitou o templo em 176 d.C. e encontrou, no pórtico posterior (ou opistódomo), uma coluna em carvalho ainda de pé entre as de pedra. Esse relato intrigara comentaristas anteriores, mas foi confirmado e explicado pelas escavações do século XIX. A primeira surpresa ocorreu quando as colunas do templo foram reagrupadas, já que os capitéis e fustes, diâmetros e perfis eram totalmente diferentes, até mesmo em sua construção; a maior parte das colunas era feita de tambores, mas três eram monolíticas. No total, dezoito subsistiram; não existe resquício da única coluna em madeira. Ela naturalmente pode ter sido substituída por uma coluna em pedra após a época de Pausânias, já que cada coluna em madeira do templo original do século VII foi substituída por outra em pedra, como um presente votivo circunstancial de algum potentado ou cidade, e o templo foi usado até o século IV d.C.



Colunas mostrando cortes para placas votivas: Heráion em Olímpia. Foto do autor.

Heráion de Olímpia: acrotério central, restaurado a partir de fragmentos. Olímpia, Museu Nacional. Segundo W. Dörpfeld (1935).

Esse processo de substituição parece ter começado logo depois que o templo foi erguido. Em alguns dos fustes das colunas existem incisões que atravessam diversas caneluras, e cada qual funciona como um nicho para abrigar uma placa dedicatória⁸⁰. A primeira coluna em pedra é quase contemporânea às fundações. Da cornija nada restou, e supõe-se que ela fosse de madeira, embora os resquícios dos acrotérios e de outros acabamentos mostrem que ela era adornada em terracota, à semelhança dos santuários anteriores; a sua relíquia mais esplêndida é o grande acrotério em forma de prato, apoiado sobre a cumeeira, de frente para o altar. De todo modo, o templo tornou-se um repositório da devoção das nações gregas (e de seus aliados) ao lugar olímpico, assim como os ricos tesouros que o velavam. O altar, ao redor do qual era encenado um rito que era parte crucial dos Jogos Olímpicos, ficava em frente ao templo. Ainda é o local em que a tocha é acesa para os jogos modernos.

O Heráion, cujos resquícios vemos agora, foi provavelmente construído por volta de 600 a.C.; como muitos outros templos famosos, erguia-se no local de dois santuários sucessivos mais antigos, incorporando partes de ambos. Pouco sabemos acerca de tais santuários mais antigos, embora o informante de Pausânias tenha lhe contado que o primeiro foi construído por Oxilo, o mítico rei de Élis na Idade do Bronze que, segundo relatos, teria aparecido no Peloponeso com os filhos de Hércules: isso situaria sua fundação em algum momento entre 1100 e 1090 a.C.⁸¹ Por outro lado, credita-se a Hércules a instituição dos jogos propriamente ditos⁸², o que estabeleceria sua fundação numa época anterior, até mesmo na cronologia de Pausânias. Como observei no Cap. VI, os jogos alegavam uma variedade de ancestrais míticos, porém os históricos, que se tornaram um dado da cronologia grega, foram registrados pela primeira vez em 776 a.C. Na época, o mais antigo

santuário de Hera e o grande altar ao ar livre de Zeus deveriam parecer suficientemente veneráveis para atuar como edifício de consagração para o mais grandioso evento pan-helênico.

O templo do século VII é, de fato, o mais antigo remanescente a ter uma dupla colunata interna ao invés de uma única, característica do Período Arcaico. É também o mais antigo de cuja figura de culto (uma estátua de Hera em pedra calcária, de cerca do dobro do tamanho natural) restaram algumas relíquias⁸³. Sua construção material assemelha-se mais à do templo em Thermon do que à de qualquer outro grande santuário clássico. A base e as paredes eram de pedra com alguns tijolos, contudo também eram metade em madeira, enquanto a estrutura colunata periptera era de madeira e as decorações todas de terracota⁸⁴.

Olímpia: A Casa de Enômao

Pausânias escreveu também sobre outra coluna de madeira em Olímpia, mais venerável ainda, cuja exata localização e forma não foram recuperadas. A partir de sua descrição podemos inferir, entretanto, que ela ficava quase na metade do caminho entre o “grande” altar (em frente ao templo de Hera), e o “novo” templo de Zeus. Os eleanos, o povo local, chamavam-na de pilar de Enômao. Esse Enômao era um rei-herói de Pisa, em Élis (muito próximo a Olímpia) e filho de Ares, o deus da guerra: de acordo com uma versão de sua lenda, era também genro do gigante Atlas. Enômao determinou dar sua filha Hipodâmia como prêmio a qualquer pretendente que pudesse vencê-lo em uma corrida de bigas, mas se perdessem, morreriam. Enômao sempre vencia e matava todos os pretendentes. Seus crânios eram exibidos sobre o telhado de seu palácio, do mesmo modo que os táuridas exibiam aqueles dos gregos sacrificados. Pélops, o filho-herói de Tântalo, revivido pelos deuses após ter sido morto por seu pai e servido a eles em um guisado, venceu a corrida com um golpe baixo. Os cavalos de Enômao arrastaram-no para a morte, Pélops casou-se com Hipodâmia, e deu seu nome ao Peloponeso; entretanto, sendo este um mito grego, ninguém viveu feliz para sempre⁸⁵.

A Casa de Enômao, que provavelmente pode ser pensada como um complexo de mégaro do tipo micênico, foi destruída por Zeus, e a única coluna que Pausânias ainda viu em Olímpia foi tudo o que dela restou, unida por aros de ferro e coberta por um dossel sustentado por quatro pilares, para impedi-la de ruir. Pausânias acrescenta:

Há uma pequena placa em bronze sobre a qual se lê esta inscrição elegíaca:
 Sou tudo o que restou de uma famosa casa, estrangeiro;
 Fui um pilar na casa de Enômao,
 e agora por Zeus croniano encontro-me em grilhões.
 Agora sou venerável: o fogo terrível não me devorou.⁸⁶

Essa placa deve ter sido análoga às *vota* sobre as colunas do Heráion. De qualquer modo, Pausânias apresentou sua ideia convencional acerca da idade dessa coluna, apesar de a inscrição implicar que ela seja talvez a coisa mais antiga no local. De todo modo, seria anterior ao primeiro santuário de Hera (e mesmo ao seu culto), e que, de fato, poderia ter sido fragmento de uma construção micênica. Quando quer que tenha sido consagrada, já deve ter sido identificada como uma relíquia.

Tais antiguidades de construção em madeira não eram comuns, mas existiam em outros lugares. Próximo a Mantinea havia um santuário em madeira de Poseidon, o Cavalão ao redor do qual o imperador Adriano construiu uma caixa exterior em pedra. Pausânias registra não ter visto o interior, que era acessível apenas aos iniciados. Havia-lhe relatado que o edifício original fora erguido por Trofônio e Agamedes, os lendários construtores do primeiro templo de pedra em Delfos. Havia alguns desses edifícios “primitivos” de construção mista ainda em uso no final do paganismo. Entretanto, alguns foram deliberadamente erguidos de forma arcaizante, ao passo



Placa votiva de bronze “personalizada”. Atenas, Museu Nacional. Foto do autor.

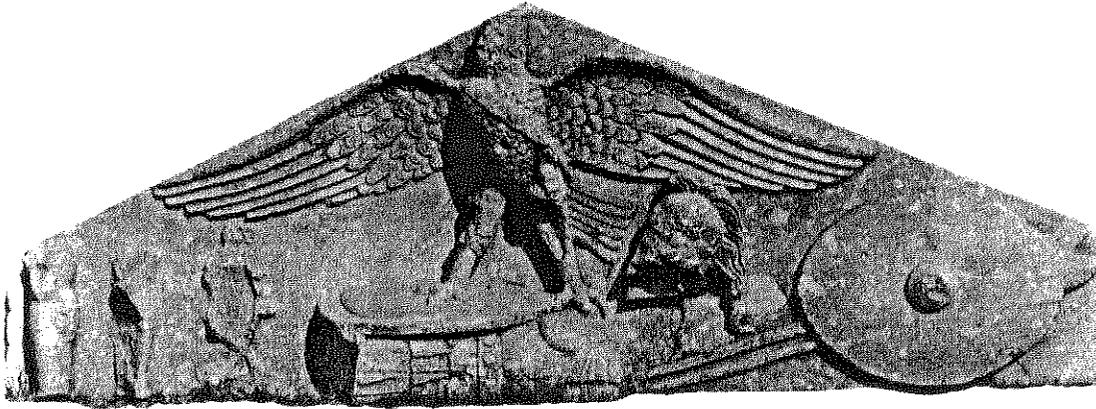
que outros foram mantidos inalterados e reconstruídos regularmente. O ritual, por conseguinte, manteve viva a memória da construção arcaica e, portanto, no imaginário popular⁸⁷.

Delos: o *Oikos* de Naxos

A progressão desde os pequenos templos, construídos parcialmente em madeira, com uma fileira central de colunas, para a planta “helênica” padrão em pedra, com nave e duas alas, é ainda regular demais. Existe, inevitavelmente, um exemplo que coloca a progressão em reverso: o *Oikos* dos naxianos em Delos mostra a transformação oposta. Do edifício original (no lugar que alguns consideram o primeiro templo de Apolo na ilha), as paredes externas de granito envolviam uma colunata dupla em madeira, construída por volta de 650 a.C. ou, logo depois, quase na mesma época do templo dórico em madeira de Thermon, e talvez um século depois da transformação do mégaro de Tirinto. O edifício, que aparentemente nunca teve um pteroma, ganhou um pórtico tetrastilo. O que parece ter sido uma bacia de libação em mármore, e duas fileiras de oito buracos de pilares na rocha, são as relíquias da planta interna. O *kouros* colossal, com cerca de 7,60m de altura – uma das primeiras (e das maiores) esculturas monumentais em pedra da Grécia – foi colocado próximo, na verdade quase tocando, do lado norte do edifício logo após sua construção. Quase um século mais tarde, talvez por volta do tempo da “purificação” de Delos por Psístrato em 540, esses postes internos foram derrubados e um novo pavimento em pedra colocado sobre o piso de terra batida do edifício original, cujas paredes externas provavelmente foram deixadas intactas. De mais a mais, a colunata dupla foi substituída por uma fileira central de colunas jônicas de mármore de Naxos, para suportar um novo telhado de duas águas⁸⁸. Não está nada claro por que, ao mesmo tempo em que a ascendência ateniense sobre Delos substituiu a de Naxos, os naxianos escolheram transformar o seu “avançado” edifício do século VII em um edifício “arcaico”. É possível que em Naxos a modificação da planta interna marcasse uma mudança de uso, de templo para tesouro. O principal templo de Apolo em Naxos foi construído por volta daquela época, a poucos metros de distância.

Corinto

É claro que o inventor – se essa for a palavra certa – do templo dórico periptero de nave central, cujo exemplo mais antigo a ter subsistido ainda parece ser o Heráion de Olímpia, nunca foi nomeado. Píndaro, que pode ser considerado o herói-fundador da lisonja profissional, louvou Corinto como o lar da paz e da justiça, e acrescentou que a cidade também era a casa dos avanços *técnicos* gregos: os coríntios criaram os ditirambos dionisíacos e o freio de cavalo, e “nas casas dos deuses [eles] colocaram o duplo pássaro real”⁸⁹. O “duplo pássaro real” tem sido interpretado por muitos comentaristas como referência aos frontões gêmeos do templo dórico. O pássaro real é quase sempre a águia, *aetos*; e esta é também a palavra para frontão, porque este possui a forma de um pássaro com as asas abertas⁹⁰. Posteriormente o frontão, por metonímia, passou a representar o templo todo, de modo que o verso elíptico de Píndaro foi interpretado como uma asserção de que uma (se não *a*) “ordem” dórica foi inventada em Corinto,



Águia do frontão. Museu de Perga. Foto do autor.

em meados do século VI, quer seja como culminação de um período experimental, quer seja como uma nova criação⁹¹. Essa é uma sugestão atraente, já que sete colunas do templo de Apolo ainda se mantêm pitorescamente em pé na cidade, e apresentam características arcaicas familiares: elas não possuem êntase, mas os intercolúnios finais são estreitados, as colunas das extremidades ligeiramente mais finas, a estilóbata encurvada para correção óptica. É um templo longo, já que possui a cela usual para a imagem de culto bem como uma câmara posterior (que tem sido interpretada como um outro santuário, ou como um tesouro). O templo foi provavelmente construído logo depois do ano de 550, algumas décadas após o Heráion de Olímpia.

Até o século XVI havia no local outro templo dórico, um pouco mais tardio, que foi destruído pelos venezianos. De fato, até mesmo o templo “regular” de Apolo não foi o primeiro santuário: existira um templo de início do século VII para abrigar uma imagem que, como indicam os fragmentos do telhado, seria um edifício de quatro águas, à semelhança do templo de Poseidon na Ístmia vizinha, com decorações em terracota brilhantemente pintadas. Ele pode ter sido destruído quando Corinto passou da tirania para a oligarquia, no final do século VII, após o que teve início o subsistente templo de Apolo.

Plínio quis nos fazer crer que todo o aparato de revestimentos em terracota, acima da borda com suas máscaras de gárgulas e relevos escultóricos em argila (bem como o *fastigium*), foram todos inventados em Corinto por Butades (ou Debutades) de Sícion. Ele contou a encantadora lenda da filha de Butades desenhando o perfil da sombra projetada pela cabeça de seu amante que partia: o pai fez um relevo em argila a partir desse traço e inventou a arte de fazer retratos⁹². É também possível que o aperfeiçoamento do ladrilho da cobertura fosse obra dos ceramistas de Corinto. Seu emprego geral, a partir do início do século VI em diante, levou a um rebaixamento da linha do telhado e, portanto – o que quer que Plínio quisesse dizer –, à formação do frontão triangular figurado como um elemento essencial do templo.

O Dórico Desajeitado

A ligação das construções dóricas maduras com alguns dos exemplos que mencionei anteriormente, como a pequena cabana-santuário em Erétria, ou os modelos de Peracora, de Samos e da Acrópole, permanece um enigma. A maioria delas possuía pórticos com postes ou colunas nas quinas sobre os quais as vigas deveriam se cruzar; de qualquer

modo, elas denotavam edifícios cujos telhados eram parcialmente em duas águas e parcialmente planos, talvez como resultado da transmissão de técnicas construtivas, que bem podem ter sido trazidas de uma época anterior.

Qualquer que seja a natureza dos relatos – lendária, pseudo-histórica, topográfica, arqueológica – a transição da madeira e da argila impermanentes para a aparentemente indestrutível pedra, algumas vezes mediada pela terracota, pelo bronze, ou por ambos, é comum a todos eles. Contudo, existe algo escandalosamente violento em uma metáfora que demandava que uma forma estrutural concebida para ser talhada e encaixada com cavilhas e cunhas, como qualquer carpintaria tosca, fosse transformada em escultura na mais dura e cristalina das pedras para construção, e que a bela e miraculosamente trabalhada pedra fosse coberta com estuque colorido, manchado ou pintado de modo a imitar mais de perto o original em madeira.

Essa violência não é totalmente camuflada pelo estilo afável de Vitrúvio. O próprio Vitrúvio não se sentia à vontade com o arranjo dórico, apesar de oferecer um relato tão extenso e detalhado dele. No final, ele desaconselha (ou pelo menos previne contra) o seu uso. Na verdade, os romanos raramente o utilizavam, enquanto os arquitetos helenísticos, que o fizeram muito esguio e reduziram a cornija a uma fração de sua profundidade original em relação às colunas, tampouco estavam muito satisfeitos com ele. “Vários arquitetos da Antiguidade,” diz Vitrúvio, “não pensavam que fosse adequado construir templos na ordem dórica, por causa de suas “proporções defeituosas e discordantes [*mendosae et disconvenientes*].”⁹³

A razão pela qual esses arquitetos dos séculos v e iv rejeitaram a ordem dórica só se tornará aparente quando a maneira como ela se desenvolveu for contrastada com o cânone totalmente convencionalizado, no qual as manifestas contradições históricas que marcam o relato de Vitrúvio serão expostas. O que se segue a partir delas, de qualquer maneira, são todos aqueles desalinhamentos que Vitrúvio menciona: a impossibilidade de levar o sistema de tríglifos e métopas ao redor da quina, de espaçar coluna e friso com alguma regularidade. Todos aqueles desacordos entre os cânones arquitetônicos e as demandas da ótica, bem como da construção (à semelhança das dissonâncias da música), poderiam ser suavizados apenas pela distância de um passado lendário.

- duas metades de uma estátua (talhada ao meio, da cabeça à virilha), uma em Samos; a outra em Éfeso e, depois, as reuniram. Diodoro menciona em particular um cânone de $21 \frac{1}{4}$ módulos, supostamente medindo a figura da sola dos pés até a linha dos cabelos, assim como no novo cânone estabelecido nas reformas metrológicas da vigésima sexta dinastia no século VIII a.C.; sobre esse cânone, ver E. Iversen, *Canon and Proportion in Egyptian Art*, p. 17s., 75s.
67. Ver Pl. *Leg.* II. 656d e seguintes sobre escultura e música; de modo mais geral, ver também *Tim.* 21c e seguintes.
68. Essa questão foi intensamente debatida, por vezes com sacrasmo, na segunda metade do século XVIII (ver J. Rykwert, *The First Moderns*, p. 297s.) continuando a ser discutida na França e na Alemanha na primeira metade do século XIX. A transformação dos materiais não foi afirmada como um princípio universal da arquitetura antes de G. Semper, *Der Stil*, v. 1, p. 213s.
69. Sobre o festival Heb-Sed, ver H. Frankfort, *Ancient Egyptian Religion*, p. 1s. Sobre a sua relação com os primórdios do duplo reinado e o ano novo egípcio, ver K. Sethe, *Urgeschichte und Aelteste Religion der Aegypter, Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes*, 18, p. 181s. Sobre o campo Heb-Sed, na pirâmide de Djoser, ver J.-P. Lauer, *Saqqara, The Royal Cemetery of Memphis*, p. 93s.
70. Schliemann foi o primeiro a propor essa interpretação, ver H. Schliemann, *Tiryns*, p. 47s., 229. Mas a sua escavação foi bastante destrutiva, e as sucessivas opiniões dividiram-se. M. Nilsson (*The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion*, p. 475s.; *Geschichte der Griechischen Religion*, v. 1, p. 346) foi seu proponente ativo, mas o argumento foi rejeitado por G. Rodenwaldt, *Votivpinax aus Mykenai, MDALIA*, p. 137s. Um resumo das posições pode ser encontrado em H. Drerup, op. cit., p. 17s. A estátua de Hera ficava no Heráion em Argos, sobre uma coluna votiva, ao lado da imagem de Policeto, onde ambas foram vistas por Paussânias (II.17.viii). Ele a chamou de “a mais antiga” estátua de Hera.
- Um problema à parte para os opositores do santuário de Hera no mégaro é apresentado pelo capitel dórico que foi encontrado ali por Schliemann, e que estava no museu em Nauplion, K. Schuchhardt, *Schliemanns Excavations*, p. 133; B. Wesenberg, *Kapitelle und Basen*, p. 50s. H. Sulze apresenta uma revisão da literatura anterior em AA, *Das Dorische Kapitell der Burg von Tiryns*, p. 14s.; ele acreditava que esse capitel assim como o capitel similar originário de Agrigento (conforme o argumento sugerido por Wesenberg) já eram capitéis de pedra em colunas de madeira, sustentando uma viga de madeira.

VII: O HERÓI COMO UMA COLUNA

1. *Ita quod non potest in veritate fieri, id non putaverunt in imaginibus factum posse certam rationem habere*, Vitruvius, IV.2.1, v. Talvez valha a pena ser um tanto desajeitado e traduzir *imagines* por “representações”.
2. Rampas subsistiram no templo de Zeus em Olímpia, e no templo de Afaia em Égina. Os degraus da *krēpis* nem sempre eram da mesma altura, mas em geral tinham aproximadamente de 0,30m a 0,60m; as escadas utilizáveis eram, às vezes, feitas por meio de incisões nos degraus maiores e não por blocos posicionados sobre eles.
3. O dórico grego foi revivido em edifícios públicos tais como o Propileu da ágora – o portão de Atena Archegetes, custeado por Júlio César. Ver M. de G. Verrall e J.E. Harrison, *Mythology and Monuments of Ancient Athens*, p. 197s.
4. Felizmente, Vitruvius fornece uma bibliografia em VII. praef. 11s.
5. Sobre as fontes da terminologia vitruviana, ver (ainda) S. Ferri, *Vitruvius*, p. 2, 4s.
6. Ver PW, s.v. “krēpis”; ver também R.E. Martin, *Manuel d'architecture grecque*, p. 335, 2n.
7. Hesíquio de Alexandria, s.v. “krēpis”, 4074 (ed. K. Latte, 1953-1966, v. 2, p. 529). Sobre a variação *krēpidima* (fundações internas) e *krēpidia* (blocos de pavimentação), ver R.E. Martin, *Manuel d'architecture grecque*, p. 335, 2n.
8. A palavra refere-se à colocação adequada, correção, nivelamento: poderia quase ser traduzida como “nível de referência”. *Stereobates*, o termo bastante estranho empregado por Vitruvius (III.4.1: sua única ocorrência), que tem causado uma certa confusão para os comentaristas, pode ser apenas uma transliteração a partir do grego, ainda que o texto aqui possa muito bem estar lidando com um dispositivo de construção romano e não grego; ver, contudo, W. Alzinger... quae stereobates appellatur., *JOANW*, 50, p. 95s.
9. Sobre o comentário sarcástico de Agesilau, ver Plutarco, *Apoth. Lac.* 210d; 227c oferece uma anedota similar sobre Leotyichidas 1: Sobre as *rhetrae* de Licurgo e sua motivação, ver nota infra 16.
10. A tumba foi nomeada pela primeira vez em homenagem à sra. Schliemann, que dirigiu as escavações. Por outro lado, o Tesouro de Atreu e o Portal dos Leões já eram conhecidos por estes nomes na Antiguidade; testemunhá Paussânias II, 16.v. que, naturalmente, registrou que os átridas eram enterrados ao redor da cidade, já destruída na época de Tucídides (I.1.2-5), no final do século v. Sobre a escavação, ver L. Deuel, *The Memoirs of Heinrich Schliemann*, p. 227s.; e K. Schuchhardt, *Schliemann's Excavations*, p. 148s. Acerca da tumba e do fragmento, ver G.E. Mylonas, *Ancient Mycenae*, p. 91s.; o fragmento é ilustrado na lâmina 30. Os “tesouros” e os túmulos em forma de colmeia foram pesquisados por O. Pelon, *Tholoi, tumuli et cercles funéraires*. O túmulo de Clitemnestra é seu I H (p. 166s.); ele discute a data relativa dos tesouros (p. 385s.) e a decoração (p. 425s).
11. Até agora, este fragmento provou ser único; ver A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, v. 1, p. 344, v. 2, p. 520s.; 1913, p. 76s.; ver C.W. Blegen e M. Rawson, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, v. 1, p. 40. Evans encontrou traços “negativos” de colunas convexamente estriadas na
- “Área Lustral” do “Pequeno Palácio”. Sua restauração enumera 28 caneluras e remete a forma aos feixes de junco da arquitetura egípcia (v. 2, 519s., figs. 323s.). Fragmentos de afrescos de Cnossos e Pilos parecem igualmente implicar colunas com caneluras, porém não são claras o bastante para que seja possível deduzir o plano ou método de construção das colunas.
12. C.W. Blegen e M. Rawson, *The Palace of Nestor at Pylos...*, v. 1, p. 39s., 61, 80, 191s., 250s.; C.W. Blegen em D. Zakithinos et al., *Xaristērion tīs Anastasion k. Orlandon*, v. 1, p. 122s. Onde o anel inteiro está preservado, as caneluras parecem contar 32, 44 ou 64.
- Seria possível até argumentar que toda a coluna micênica-mínoica fosse invertida, já que o capitel era formado por três molduras, não muito diferente da sequência *torus-scotia-torus* base ática da, ao passo que a base moldada poderia ser tomada como uma antecipação do equino dórico.
13. Na sua inscrição, Dario alegava que as colunas em pedra com caneluras eram obra de construtores gregos (R. Ghirshman, *The Arts of Ancient Iran from Its Origins to the Time of Alexander the Great*, p. 215), se bem que ele nada diz, naturalmente, sobre as menos importantes, em madeira e argamassa. Foram encontradas e reconstruídas por R.C. Haines: ver E.F. Schmidt, *The Treasury of Persepolis and Other Discoveries in the Homeland of the Achaemenians*, p. 53s.
14. Homero, *Od.* xxiii, 187s. (em Chapman, versos 276s.). Acerca de um possível mal-entendido por trocadilho sobre este trecho, ver J.T. Kakridis, *Homer Revisited*, p. 151s. V. Bérard (*Introduction à l'Odyssee*, v. 3, p. 157) faz da oliveira um dos quatro pés da cama. Homero escrevera que apenas um deus poderia mover a cama.
15. De fato, carpinteiros e construtores navais gregos modernos, em muitas comunidades rurais, trabalham habilmente utilizando apenas um machado. São capazes de moldar curvas simétricas e tridimensionais bastante complexas, tais como proas de barcos, apenas a olho e com um machado de mão, sem utilizar modelos. Por essa razão, é pelo menos concebível que membros estruturais bastante complexos pudessem ser desbastados em madeira a de construção, ou mesmo finalizados com um machado.
16. Sobre as leis de Licurgo concernentes à carpintaria, ver Plutarco, *Es. Car.* 2 (997 c-d); ver, porém, V. Lye. 13 (47c). Plutarco acrescenta que Licurgo não atacava enxós ou formões, mas pensava que o acabamento grosseiro pudesse desencorajar a corrupção da suntuosidade.
17. Ver G. Germain (*Homère et la mystique des nombres*, p. 211s.) acerca da cama enraizada como sinal mágico de estabilidade no casamento e de fidelidade.
18. R.E. Martin, *Manuel d'architecture grecque*, p. 39s. Vale a pena mencionar que, como Martin observa, *le type névolue pas*. É estranha a ligação dos carpinteiros gregos com o machado, tendo em vista a antiguidade do machado-enxó, forma comum mesmo na pedra polida por toda a Europa: no Egeu, ver H.-G. Buchholz e V. Karageorghis, *Prehistoric Greece and Cyprus*, p. 46s.; no início da Era do Bronze na Europa, ver H. Müller-Karpe, *Handbuch der Vorgeschichte*, v. 3, pl. 384B, Creta; 455^A, Hungria; 475C, G, H, Checoslováquia; 675, Romênia; 699, norte do Irã. Acerca do

- problema geral da distribuição de machados na Europa meridional e no Egeu, ver J. Bouzek, *The Aegean, Anatolia, and Europe*, p. 41s. No entanto, a ferramenta já é substituída na Creta minoica pelo machado duplo, herdado pelos micênicos e pelos heróis. Via de regra aparece como um atributo de heróis praticando atos de violência: para uma relação de tais imagens, ver A. Orlandos, *Les Matériaux de construction et la technique architecturale des anciens grecs*, v. 1, p. 30, 1n. Entretanto, o machado duplo é também um atributo dos trabalhadores e especificamente de Hefesto (que o utilizou para romper o crânio de Zeus para o nascimento de Atena), como no *pelekus* desenhado na ânfora de figura vermelha de Vulci (BM E 410). Às vezes é chamado *distomos*, “de duas bocas”, “de duas bordas”.
19. *Lekythos* ânfora de figura vermelha Cápuia (Louvre G 210); ver A. Orlandos, op. cit., v. 1, p. 27s.; e R.E. Martin, *Manuel d'architecture grecque*, p. 40, c. pl. 4, fig. 3. As outras figuras são Silcu (e sua filha Xenodike – Xenodoke em *Tzetzes, Chil.* 11, 429s.), se bem que segundo as lendas Hércules mata Silcu com uma enxada ou com uma pá; Apolodoro 11.40.iii e seguintes, Diodoro Sículo IV.31. O tema é exibido com frequência em vasos áticos (geralmente com Hércules empunhando um machado duplo: RW, s.v. “Syleos”).
 20. Eurípides, *Krit.* (ed. Nauck, fr. 472).
 21. *Hupo*, “sob”; *trachelos*, “o pescoço ou a garganta”. Curiosamente, não há um membro da ordem denominado *trachelos*, *collum* ou *cervix*, ou mesmo *faucis*, por sinal, embora tais termos fossem muito comuns quando aplicados a potes de argila ou de metal.
Hypotrachelium (grafia latina: Vitrúvio III, 3, xii, 5.xi; IV.3.iv, 7.iii) ou *hypotrachelion* (transliteração do grego) ocorre somente em relação à coluna ou à anatomia humana; no corpo humano, é a parte do pescoço bem acima da clavícula.
 22. *Anta* é uma palavra tanto grega (como em *anta antein*, “em frente de”) quanto latina. *Parastas* é qualquer coisa que está ao lado ou em frente a – como as ombreiras da porta, por exemplo. Embora *pastades* seja às vezes empregado como uma contração de *parastades*, possui na verdade uma origem diferente. Acerca da origem das palavras gregas, ver PC, s.v.; sobre a origem e o arranjo, R.E. Martin, *Manuel d'architecture grecque*, p. 470s.
 23. Varrão, L.L. VIII.14, 79. Varrão fornece grafias alternativas; *capitulum*, *capitulum*. Em IV.3.vi, Vitrúvio também chama a moldura do topo do tríglifo de *capitulum*.
 24. Eles não são sinônimos: *kranon* significa “o crânio”, “o topo da cabeça”; *kēphalon*, “a cabeça”, também “a pessoa”, é empregada na construção para “uma cumeeira”. Eurípides usa *epikranon* para o capitel da coluna a partir do qual o cabelo brotava no sonho de Ifigênia (*Iph. Taur.* 51); ver, no entanto supra, Cap. V, nota 50, p. 401.
 25. L.B. Alberti (VII.8) introduziu variantes latinas nesta terminologia: *collum* para *hypotrachelion*; *lanx* (tigela ou prato) para o equino; *operculum* para o ábaco. Havia inclusive um provérbio, relatado por S. Jerônimo (Hierônimos, em *Ep. Eph.*, 15): *dignum patella operculum*, “o prato é digno da cobertura”. Contudo, apenas o primeiro dos termos de Alberti foi comumente aceito.
 26. Vitrúvio não dá nenhum termo específico para o espaço entre o *hypotrachelion* e os pequenos anéis; embora faça parte da coluna, o capitel é sempre calculado do *hypotrachelion* para cima.
 27. A grande variedade de pequenos anéis pode ser apenas registrada em secções em grande escala. Não foi realizada recentemente nenhuma pesquisa coordenada de capitéis dóricos.
Os pequenos anéis são o único membro da ordem para os quais Vitrúvio fornece um termo em latim (e não em grego). Ainda assim, constituem a parte mais arcaica da moldura, o testemunho mais persistente da natureza maleável dessa moldura. “Annulus”, uma grafia medieval incorreta de “anulus”, introduziu o segundo *n* no termo inglês.
 28. Estes exemplos são os que mais se aproximam das molduras dos capitéis micênicos e talvez inclusive dos minoicos, que aparentemente eram muito semelhantes.
 29. E.D. van Buren, *Archaic Fictile Revetments in Sicily and Magna Graecia; Greek Fictile Revetments in the Archaic Period*.
 30. Hipócrates, *De Foem St.* III.24. Demóstenes usa *echinos* de modo quase técnico para o vaso de cerâmica ou de metal no qual os documentos de uma ação deveriam ser depositados e selados: para que fossem considerados tão intocáveis como um ouriço-do-mar ou um porco-espinho, segundo as palavras de um comentarista afeito a trocadilhos.
 31. Sobre o equino, ver B. Baldo, *Lexicon Vitruvianum*, em Vitrúvio (ed. Joannes de Laet), parte 2, p. 42. Em Horácio, *Sat.* I.vi.117, o *echinus vilis*, a “tigela comum” é parte do cenário para o simples jantar do poeta. A palavra grega para ouriço-do-mar foi meramente transliterada no latim, conforme observou Varrão (L.L.V.77) ao discutir os diversos nomes nativos ou adaptados para animais marinhos. Era também um nome bastante comum, e um herói epônimo chamado *Echinus* deu nome a uma série de cidades (acerca do qual ver Estevão de Bizâncio). Havia uma ilha com esse nome na extremidade noroeste do Golfo de Calidón. De fato, RW apresenta dezessete usos diferentes da palavra (a parte arquitetônica do artigo é de autoria de R. Delbrück); ver também R. Hampe, *Ein Bronzenes Beschlagblech aus Olympia*, AA, 3-4, p. 359s.
Carl Boetticher baseou sua interpretação do equino na concepção de que ele é idêntico à cimália (ver infra, nota 54), e de que o cimácio era uma moldura que significava a resolução entre as funções horizontal e vertical, uma espécie de análogo em mármore de síntese dialética (*Die Tektonik der Hellenen*, v. 1, p. 38s., 63s., 70s.); contudo, a fim de manter esse argumento de forma consistente, ele se viu forçado a adotar o ponto de vista “altamente crítico” de que o termo *echinus* fora adulterado, uma vez que ele denomina o membro equivalente do capitel jônico de *cyrtium*. Seu emprego do termo depende de sua derivação fundamentada do cimácio a partir das folhas inclinadas e pontiagudas (e, portanto, do equino) que quase sempre (segundo ele) ornamentam os cimácios jônicos em relevo, ao passo que no equino dórico, elas são pintadas (p. 70s., 187s.). Como Boetticher foi o primeiro historiador de arquitetura a desenvolver o estudo de paralelos entre detalhes arquitetônicos em pedra e formas de cerâmica (p. 128s.), esse desvio curioso é digno de nota: seu ponto fraco já foi apontado por J. Durm, *Die Baukunst der Griechen*, p. 254s. Inevitavelmente, pouquíssimos exemplos de equino subsistiram, já que eram destacadamente frágeis. Ver, entretanto, B. Schweitzer, *Greek Geometric Art*, p. 37s.
 32. Varrão (L.L. IX.33) usa *abacus* para denotar “aparador”, mas não considera a etimologia; o termo é muito comum e seu diminutivo *abaculus* é empregado para balcões e contas em jogos de azar. O termo grego *abax* (diminutivo *abakion*, *abakiskos*) tem sido derivado, por alguns filólogos (que adotam a sugestão de Sexto Empírico, *Adv. Math.* IX.282, que insiste sobre a materialidade das linhas traçadas sobre o ábaco em contraposição à imaterialidade das linhas geométricas, ou de Pérsio Flaco, *Sat.* I.131) do semítico ocidental *abaq*, “poeira” – isto é, da poeira ou da areia sobre a qual os primeiros matemáticos escreviam. No entanto, *abaq* é “poeira que sopra”; o termo hebraico para “poeira assentada” é *afar*, esta derivação, por conseguinte, *reste indémontrable* (como PC, s.v.).
 33. Assim já L.B. Alberti (VII.8) em meados do século XV. Embora essa forma de coluna se baseasse no precedente romano (a Basílica de Emílio no Fórum Romano e o Tablinium são exemplos óbvios), a fórmula de Alberti foi severamente descartada por R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, pl. 13. É extraordinário o fato de que a única colunata dórica grega que restou em Roma, as vinte colunas em mármore de Himeto em San Pietro in Vincoli (uma igreja muito conhecida como a tumba de Júlio II, obra de Michelângelo) tenha passado despercebida e não registrada até fins do século XIX. Ver R. Krautheimer et al., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, v. 3, p. 178s.; S. Pietro in Vincoli and the Tripartite Transept in the Early Christian Basilica, *APS*, 84, p. 353s.; ver também G. Matthiae, *Ricerche intorno a San Pietro in Vincoli*.
 34. Esta convenção, ao que tudo indica, foi conservada na ordem jônica (capitéis pintados no Museu da Ágora, Atenas: A 1595 de Sounion, A 2973 de um edifício desconhecido), onde a grega na base plana e o ovalo-e-dardo sobre o equino são pintados sob as volutas. O único capitel coríntio sobrevivente (agora destruído) do templo de Apolo em Bassa também possuía uma grega pintada sobre o ábaco. C.R. Cockerell, *The Temples of Jupiter Panhellenicus at Aegina and of Apollo Epicurus at Bassae*, pt. 2, pl. xv. A colocação de uma grega sobre um padrão de ovalo-e-dardo é por demais comum para exigir uma referência específica. Muito já se escreveu a respeito das origens desses dois padrões. Um glossário e um índice dos padrões é oferecido por J.N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, p. 395s. Para uma bibliografia sobre as controvérsias concernentes aos padrões, ver C.G. Starr, *The Origins of Greek Civilization*, p. 144, 9n; e N. Himmelmann-Wildschütz, *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments*, em *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse No. 7*.
 35. Varrão (R.R. III.5) usava *epistilium* assim como Plínio (*NH* XXXV.xlix.172), o termo é definido por Festo (*trabs, quae super columnas ponitur*; 58, p. 72).

- Em grego, a palavra é encontrada em inscrições (IG I².372; CIG 2751) e ocasionalmente em autores helenísticos (Plutarco, v. *Per.* 13).
36. Ambos, *epistilium* e *architrave* seriam ofensivos para Alberti, que simplesmente utiliza a palavra *trabs* (vii.9). No entanto, Filarete e Leonardo usam *architrave*, assim como Castiglione. Na época de Palladio, já é um termo familiar.
37. Prender o cabelo com um filete de lã era algo muito comum, mas empregava-se a palavra também para denotar um traje cerimonial. *Tainia* é meramente a mais comum das palavras para as muitas formas de coroar a cabeça pelas quais os gregos demonstravam interesse – de *mitra* para baixo. Quando o ébrio Alcibiades chega ao Simpósio de Agathon (Platão, *Symp.* 212c.s.), ele porta uma grinalda de hera, *stephanos*, atada com *tainia*, e faz muita brincadeira com a hera e as fitas. A. Krug (*Binden in der Griechischen Kunst*) reconhece quatorze tipos de tais faixas. Filetes de lã, que também eram chamados *tainia*, eram usados em muitas formas de rito (como sepultamentos) que exigiam que nós fossem atados. A aplicação da palavra ao filete que circundava o edifício era, pois, uma espécie de metonímia visual.
38. B. Baldo em Vitruvius (op. cit., v. 2, p. 144). O termo foi amplamente utilizado em italiano no período medieval como referência a bordas ornamentais: por exemplo, Dante (*Inferno* viii.46s.), sobre o emproado Filippo Argenti:
- Quei fu al mondo persona orgogliosa
Bontà non è che sua memoria fregi.*
- Ou ver Petrarca (*Rime* 263):
- Il bel tesoro
Di castità par ch'ella aforni e fregi*
- que ele, à semelhança de Dante, faz rimar com *dispregi!*
- Uma vez mais, Alberti evita o termo; *fregio* bem pode ter sido apontado à terminologia da construção por Grapaldi, assim como ocorreu com *architrave*.
39. Vitruvius iii.5.x. No grego helenístico, em geral, a palavra era empregada como sinônimo de *Kuklos*, para denotar o zodíaco, e as duas palavras são, às vezes, emparelhadas, *zōphoros kuklos*, como em Aristóteles (*De Mundo* 392a), e em *Corp. Herm.* xiii.12. Ver A.D. Nock e A.J. Festugièrre (*La Révélation d'Hermès Trismégiste*, v. 2, p. 206), se bem que o termo também significasse “dar à luz”, “dar vida”.
40. Palladio traduz *regula* “uma regra” em ambos os sentidos da palavra, como *listello*, “uma ripa ou tabuinha”.
41. As *guttae* primitivas são quase sempre pinos cilíndricos, e as mais tardias transformaram-se em cunhas. A tentativa de Alberti de substituir *guttae* pelo latim *claviculi* (vii.9), ao que tudo indica não foi adotada por mais ninguém. Em alguns edifícios de cor natural (como o templo de Apolo em Bassa), as *guttae* são de um material diferente do restante da cornija, mármore branco em contraposição à pedra calcária turquesa.
42. Vitruvius iv.2.ii.
43. Id., iv.2.iii.
44. A. von Gerkan (*Von Antiker Architektur und Topographie*, p. 386) mantém que “das Metope als femininum nicht ein substantivisches Adjektivum ist, sondern ein Hauptwort, foglich ein Loch zwischen abderen Teilen”, o que estabelece, seguindo Vitruvius de forma por demais literal, a possível interpretação de *metopa* como um “buraco-entre-outras-coisas”, em contraposição ao comum “o-que-está-entre-os-buracos”, ao mesmo tempo em que despreza a etimologia da noção, como em H. Kähler, *Das Griechische Metopenbild*, p. 13s. Essa distorção etimológica é digna de ser citada como a única solução possível (tanto quanto posso ver) ao problema que a palavra, caso contrário, deve impor, o que sugiro seguindo S. Ferri (ed.), op. cit. Esse trecho forneceu material para muitos comentários. Ver R. Demangel, *Fensterarum Imagines*, *BCH*, 55, p. 117s.; *Fensterarum Imagines*, bis, *BCH*, 70, p. 132s.
45. Vitruvius iv.2.iv; mas ver x.4.ii, onde *columbaria* são aberturas em máquinas para sucção de água. Ver, contudo, Vitruvius, C. Fensterbusch (ed.), *Zehn Bücher über Architektur/Vitruv*, p. 138s.
46. O Vaso François (ateniense, encontrado em Chiusi) é assinado pelo ceramista Ergótimos e pelo pintor Clítias; ver, a respeito, M. Robertson, *A History of Greek Art*, v. 1, p. 124s.; e J.D. Beazley, *The Development of the Attic Black Figure*, p. 26s.; Vasos de Figuras Negras atenienses 76 I 29. No que concerne ao Artemision em Corfu, ver A.W. Lawrence, *Greek Architecture*, p. 113s.; e W.B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece*, p. 73s. A principal publicação é de G. Rodenwaldt (ed.), *Korkyra*.
47. Eurípides, *Iph. Taur.* 112s. Esse texto já foi citado por Winckelmann para sustentar a ideia da *metopa* como uma abertura *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, p. 24s. Em *Or.* 1371, Eurípides faz com que o covarde frígio escape “por cima do pórtico de cedro, entre os triglifos dóricos”. Uma vez mais, a aliteração quase o faz gaguejar.
- Em *Iph. Taur.* 119, *hopoi* é uma preposição, “de onde”. Embora ela possa ter a finalidade de enfatizar uma palavra ou expressão que possui dois significados diferentes, um dos quais obscuro, não creio que possa ser empregada (como o fez I. Beyer, *Der Triglyphenfries von Thermos C.*, *AA*, 87, p. 204) para corroborar a ideia de que havia outros triglifos além dos dóricos.
- Metōpon*, no sentido de resta, frente – de qualquer coisa, inclusive de um templo – é assimilado nesta noção por G. Hersey, em *The Lost Meaning of Classical Architecture*, p. 32s.; deriva-se de *ōps*, em geral grafado com ômega e psi no nominativo e, por conseguinte, não me parece ser de grande valia aqui, embora esteja também relacionado a *op* (qualquer buraco ou abertura). De todo modo, “resta” ou “frente” não servem de auxílio no que diz respeito ao significado do termo técnico.
48. Vitruvius emprega a palavra não apenas para essa parte de projeção do triglífo, mas também para toda a sua face, como sinônimo de *femur* (iv.3.5) e para o *kanōn* do rebocador (vii.3.5), uma borda reta ou mesmo uma barra de ferro (v.10.iii). Esse é um dos motivos pelos quais a identificação de G. Hersey (op. cit., p. 31s.), a saber, do *meros* com as coxas sacrificiais três vezes fendidas, gotejando “líquidos sagrados”, não me parece de todo convincente: não se pode ter coxas na cabeça.
49. Ambos foram discutidos por J. de Laet em *De Verborum Significatione*, no seu *Vitruvius* (1649; s.vv. *metoche*, *metope*, *triglyphus*); ver, contudo, S. Ferri (ed.), op. cit., p. 162s. Para Festo era óbvio que *trabs* nunca poderia ser uma viga sólida; podia apenas significar “duo ligna compacta”, W.M. Lindsay (ed.), *Notes on Festus and Plautus*, *The Classical Quarterly*, 1913, v. 7, n. 2, p. 504. Vitruvius explica os *laxationes* em iv.7.iii, ao considerar a “disposição etrusca” (à qual dedicarei o Cap. xi).
50. Sobre essas várias alternativas, ver P. Zancani Montuoro (*La struttura del fregio dorico*, *Palladio*, 18.2, p. 49s.), que se fundamenta, entretanto, nos exemplos praticamente únicos de triglifos que se estreitam para cima, no Heráion em Foz do Sele, nas proximidades de Pesto, onde realizou suas escavações. A derivação micênica é mantida por W. Dörpfeld (*Alt-Olympia*, v. 1, p. 199s.), se bem que este friso aparentemente tenha sido utilizado para *orthostates* e não para cornijas. Talvez de forma mais plausível, E. Lorenzen avalia os triglifos em termos de toros rachados lascados e não trabalhados (*De Dorike Traetemplers Bygningsshistorie*, *Arkitekten*, 13, p. 241-262). H. Robert (1970) vê a cornija dórica como uma versão formalizada do sótão de armazenamento numa construção protogermânica de um celeiro. Essa tese assaz implausível (nuances de Strzygowski!) constitui a base de uma versão muito mais erudita e elaborada, de I. Beyer (*Der Triglyphenfries von Thermos C.*, *AA*, 87, p. 197s.), que apresenta sua restauração do templo em Thermon (ver infra, nota 74); contudo, exige que ele tenha um epistílio excessivamente alto e causa outros problemas.
51. H. Kähler (op. cit., p. 28s.) chegou a sugerir que havia *metopai* de madeira pintadas antes das de terracota, se bem que até agora não foram descobertos quaisquer vestígios disso.
52. *Mutuli*, em latim, comumente significa “console”, pedaços de madeira que se projetam para frente, como em Varrão, *R.R.* iii.5, ou em Columela, *de R.R.* viii.9, onde a natureza dos suportes de madeira é tornada explícita. Os dicionários atribuem ao termo uma raiz etrusca ou derivam-na de *mitulus*, homônimo da palavra grega que significa “podada”, “cortada”, “mutilada”, que se transforma normalmente no italiano *modiglione*, do qual deriva *modilhões*. Os espaços entre os modilhões são chamados *viae* (Vitruvius iv.3.vi), termo para o qual parece não haver uma tradução padronizada. A inclinação raramente é superior a 17,5°. Com frequência, é a mesma inclinação do ângulo do telhado, já que os mútulos representam a parte de baixo das pranchas do telhado.
53. Como cumeeira: Eurípides, *Or.* 1570, 1620; *Phoen.* 1158, 1180. Como bainha ou franja de uma vestimenta (análoga a friso): Aristófanes, *Fr.* 762. Figura igualmente em inscrições. Estevão de Bizâncio (s.v. “monogissa”) afirma que a palavra é de origem cária. A descrição mais completa das molduras gregas foi apresentada por L.T. Shoe, *Profiles of Greek Mouldings; Profiles of Western Greek Mouldings*.

54. O membro inclinado do frontão, via de regra, repete a *corona* e adota o cimácio, que se estende ao longo das compridas laterais do edifício. Ver, no entanto, B. Wesenberg, *Kymation und Astragal*, *Marburger Winckelmann Programm*, p. 15.; e E. Wistrand, *Bemerkungen zu Vitruv und zur Antiken Architekturgeschichte*, *Eranos*, p. 191-225. Contudo, ver também PW, s.v. "kymation", e EAA, s.v. "Cornija".
- A *cyma* não constitui, na verdade, um perfil único, mas todo um grupo de molduras. A.W. Lawrence (op. cit., p. 132s.) dividiu as cimalthas em dois grupos: (1) calhas, tais como o cimácio propriamente dito, o cimácio reverso, a *simu* e o caveto, e (2) molduras de base e da cornisa, tais como uma de perfil quadrado, óvulo e bico de ave: o cimácio reverso também pode servir como moldura de base, embora isso bata de frente com a divisão de Carl Boetticher entre *Werkformen* e *Kunstformen*, a distinção de tipo parece válida.
55. Vitruvius sugeriu, caracteristicamente, que apenas as cabeças de leão sobre as colunas deveriam descarregar água, ao passo que as intermediárias deveriam ser máscaras sem gárgulas (III.5.xv). A conexão com Plutarco, *Symp* IV quaest. 5 (De por que os judeus não comem carne de porco; ed. G. Xylander, *Quae exstant omnia*, II, 669e), aludida por alguns comentaristas dos séculos XVI e XVII, parece obscura.
56. Vitruvius (II.8.xviii) emprega a palavra *corona* para qualquer cumeceira ou outra moldura utilizada para impedir que a água escorra pela superfície da parede. Como várias dessas molduras possuem um perfil agudo denominado "o bico", uma etimologia bastante curiosa associa a derivação italiana *cornice* com *cornacchia*, "um corvo", por intermédio de *cornicione*. De fato, desde o século XVI, *cornice* passou a significar qualquer tipo de moldura. O termo em inglês é simplesmente o italiano anglicizado. O significado original de *corona*, "grinalda" bem como "coroa", permaneceu inalterado em italiano, enquanto o termo de construção passou por transformações.
57. E. Akurgal, *Ancient Civilizations and Ruins of Turkey*, p. 119s.; R. Hampe e E. Simon, *The Birth of Greek Art*, p. 56s.
58. Um modelo bastante diferente, mas também de terracota pintada, vem de Sala Consilina, na Lucânia. Não há pórtico, porém uma grande janela lateral: os acrotérios acornados nas duas extremidades do telhado e as estátuas de pássaros na cumeceira são dignos de nota. Parece pertencer a outra tradição construtiva, apesar de ser classificado junto com as gregas por H. Drexler, *Griechische Baukunst in Geometrischer ArchHom*, 2, p. 69.
- Contudo, outro modelo de terracota pintada, de Ítaca, ainda não foi publicado por seu escavador; ver, no entanto, I. Beyer, *Die Tempel von Dreiros und Prinias A.*, pl. 25.
59. J. Boardman em *Brit. Sch. Ann.* 62 (1967, p. 66s.). Ver ainda infra, Cap. VIII, nota 14, p. 415.
60. Acerca da importância e do desenvolvimento de edifícios circulares, ver F. Seiler, *Die Griechische Tholos*, passim.
61. Pausânias X.5.v e seguintes. O loureiro é, naturalmente, *daphnē*, e Dafne foi a jovem transformada em um loureiro ao fugir do deus enamorado. As associações com o mel e a cera (à parte todas as considerações pertinentes à cera perdida) possuíam uma conexão poderosa com Delfos, onde Sibila era chamada "abelha"; Píndaro, *Pyth.* IV.60s. Ver também C. Sourvinou-Inwood, *Reading Greek Culture*, p. 194s.; e R. Triomphe, *Le Lion, la vierge et le miel*, p. 257s.
62. A mais conhecida fonte da estória encontra-se em Ovídio, *Met.* I.452s.; existem, no entanto, distintas versões em Pausânias X.7.viii, Nonnos XLII.387s. Sobre outras referências, ver PW, s.v. "Daphne".
- O culto a Apolo Dafnéforo, "portador do louro", ao que parece, era principalmente béocio. Pausânias recebeu uma informação sucinta sobre ele em Tebas (IX.10.iv), porém o culto é descrito em maiores detalhes por Fócio (Schol. Ad Clem. Alex. *Protr.* II.27). Ele envolvia uma árvore "inventada": um tronco de oliveira, ao qual ramos de loureiro estavam atados, era decorada com fitas e flores, e coroada com uma bola de metal, da qual pendiam muitas outras, provavelmente para representar a árvore celestial. Ver M.P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, v. 1, p. 125s.; J.E. Harrison [1912] *Themis*, p. 473s.
63. Oleno foi um dos fundadores lendários do oráculo (Pausânias X.5.viii e seguintes). Pausânias também conhece um Oleno lício, "o autor dos mais antigos hinos gregos" (IX.27.iii; seus hinos a Aqueia, V.7.viii; a Hera, II.13.iii; a Ilítia, I.18.v, VII.2.iii, IX.27.iii), que deu aos délios seus cantos: ambos podem ter sido a mesma pessoa, ver PW, s.v.; M.P. Nilsson, op. cit., col. 1, p. 548.
- A cabana de cera e penas de Apolo surge como um exemplo de frugalidade divina em Flávio Filóstrato, *V. Apol. Thy.* VI.10. Há, todavia, outra conexão com a profecia apolínea: o homérico *Hino a Hermes* (552s.) fala sobre três irmãs, as trías, que viviam sob o monte Parnaso e foram ensinadas por Apolo a profetizar; elas diriam a verdade apenas se fossem alimentadas com mel.
64. Feto é o nome comum do *Aspidium filix-mas* ou do *Pteris aquilina*, de caules duros e resistentes, que eram às vezes utilizados para cobrir o telhado, e possuíam usos medicinais. A estipa, *Stipa pennata*, não é muito diferente do esparto, um material comum de cobertura também familiarizado para fazer corda. Qualquer uma dessas plantas pode ter aparecido na lenda, e o jogo de palavras acerca dos diferentes significados de *pteron*, desde "pena" até "ala de um edifício", nem sempre é de fácil compreensão.
65. Hefesto é, afinal, visto como um construtor experiente na *Iliada* (I.607s.; XIV.166s., 338s.; XX.9s.).
66. Pausânias X.5.xii, citando um canto de glória perdido, de Píndaro (ed. A. Puech, *Pindar*, fr. 12; v. 4, p. 134s.; Schroeder, fr. 61). Este canto de glória baseava-se numa lenda com a qual Pausânias pode ter-se familiarizado independentemente muitos séculos depois. O fragmento foi encontrado – junto com outros – em um dos papiros de Oxyrhincus e publicado em 1922; fala também de "paredes de bronze, e colunas todas de bronze". Provavelmente, o canto dos "magos" era metafórico, mais do que mecânico ou miraculoso. Ver, entretanto, C. Sourvinou-Inwood op. cit., p. 201s.
67. Exatamente da mesma forma, o papa Urbano VIII substituiu as vigas de bronze (ou talvez revestidas de bronze) do Panteão romano por uma armação de madeira, derretendo-as para obter metal a fim de moldar o *baldachino* de Bernini para a Basílica de S. Pedro.
68. Porém o próprio Deus (de acordo com Homero, *Hym. Pyth.* 294s.), estabeleceu a fundação. Os dois arquitetos figuram em conjunto num fragmento de Píndaro (ed. A. Puech, op. cit., fr. 2; v. 4, p. 87) como tendo recebido conselhos do deus arqueiro. O fragmento não deixa claro se esse conselho era o mesmo que o presente da morte com o qual o deus os recompensou (Plutarco, *Consol. Ad Apoll.* 14, Cícero, *Tusc.* I.47).
- Trofônio foi morto por abelhas selvagens, e era provavelmente o mesmo Trofônio (filho de Apolo! ou de Zeus) patrono de um oráculo muito famoso e discutido em Lebadia, na Boécia (Pausânias, IX.39.iii e seguintes; ed. J.G. Frazer, *Description of Greece*, v. 5, p. 198s.) que, de fato, fora descoberto por abelhas. Ver C. Sourvinou-Inwood, op. cit., p. 192s., 204s.
69. A primeira reconstrução por Paul Auberson, um dos escavadores, foi publicada por C. Bérard (*L'Héron à la Porte de l'Ouest*, p. 59s.), e republicada por P. Auberson e K. Schefold, *Führer durch Eretria*, p. 118s. Foi duramente criticada por H. Drexler (*Das Sogenannte Daphnephorion in Eretria*, p. 608s.) e menos radicalmente por J.J. Coulton (*Post Holes and Post Bases in Early Greek Architecture*, MA, 1, p. 59s.). A parede anã com plano em formato de grampo, com buracos para postes de ambos os lados, sugere que o restante da construção não era de pau-a-pique, como estipulava Auberson, mas de tijolos secos ao sol; todavia, Coulton rejeita a concepção de Drexler de que os postes e a parede pudessem pertencer a períodos distintos. Por outro lado, o edifício poderia ter sido uma estrutura temporária, construída para ocasiões especiais de modo a ser removida ou destruída após uma única utilização – e a parede anã pode ter servido para debruar o piso e não para dar suporte às paredes.
70. Publicado por M.R. Popham et al. (eds.), *Lefkandi II*, v. 2. Sou grato ao sr. Popham por ter-me generosamente mostrado uma planta em grande escala de levantamento da escavação, antes da publicação.
71. Ver M. Popham e L.H. Sackett (eds.), *Excavations at Lefkandi*, p. 34s., para um sumário.
72. A publicação fundamental é de S. Marinatos, *Le Temple géométrique de Dréros*, BCH, 60, p. 214s., 257s.; ele a datou como pertencendo à primeira metade do século VIII. Sobre a relação entre o santuário e a ágora, ver R.E. Martin, *Recherches sur l'agora grecque*, p. 107, 180; ver p. 226 acerca da relação com as outras ágoras geométricas cretenses. Aquela que leva as primeiras inscrições drierianas, em grego e em etocretense, testemunha a continuidade da população "minoica" na Creta daquele tempo.
- G.M.A. Richter (*Kouros*) data os bronzes de cerca de um século mais tarde, assim como P. Demargne, *The Origins of Aegean Art*, p. 350s. Uma tríade em terracota um pouco anterior foi encontrada no santuário de Apolo em Amiclea, perto de Esparta; encontra-se atualmente no Museu Nacional em Atenas, e os bronzes de Drexler estão no Museu Heraklion (n.

- 2445-2447). Ver E. Walter-Karydi, Die Entstehung der Griechischen Stuetenbasis, *AK*, 1, p. 8s.; e I. Beyer (*Die Tempel von Dreros und Prinias A.*, p. 154s.), que data os bronzes da primeira metade do século VIII.
73. I. Beyer, *Die Tempel von Vreos und Prinias A.*, p. 17s.
74. Ibidem, p. 24s.; ver, contudo, H. Drerup, Griechische Baukunst in Geometrischer Zeit, *ArchHom*, 2, p. 187s. A reconstrução de Drerup com estacas oblíquas foi criticada por J.J. Coulton, Post Holes and Post Bases in Early Greek Architecture, *MA*, 1, p. 63s.
75. Nem uma única monografia está disponível. A melhor documentação ainda é o relatório das escavações: G. Soteriadis, Anaskephai en Thermon, *EA*, 11, 14, 16, p. 165s.; K.A. Rhomaios, Ek Tou Preistorikou Ithermou, *Archaio-logikon Deltion*, 1, p. 225s. Para uma reconstrução, ver G. Kawerau e G. Soteriadis, Der Apollo-Tempel zu Thermos, *AntDenk*, 2; e I. Beyer, Der Triglyphenfries von Thermos C., *AA*, 87 p. 197s. Uma discussão recente a respeito dos resquícios anteriores figura em A. Mazarakis-Ainian, Contribution à l'étude de l'architecture religieuse grecque des Ages Obscurs, *AC*, 54, p. 12s.; e B. Wesenberg, Thermos Bl., *AA*, 22, p. 149-157.
76. Por cujo ataque Filipe foi repreendido por Políbio v.8-18, XXVIII.44s.
77. Ver, no entanto, uma suposta reconstrução do templo de madeira com duas águas, por J.J. Coulton, *Greek Architects at Work*, p. 35s.
78. R. Hampe e E. Simon, op. cit., p. 53s.; A.M. Snodgrass, *The Dark Age of Greece*, p. 421s.; e P. Demargne, op. cit., p. 315s.
79. P.A. Clayton e M.J. Price, *The Seven Wonders of the Ancient World*, passim. As listas das sete maravilhas foram cotejadas por M.L. Madonna, Septem Mundi Miracula, *Piscon*, 7, p. 25s.; e estátua do Zeus Olímpico figura na maioria delas.
80. Várias dessas placas, algumas talvez de colunas, subsistem nomeadamente no Museu Nacional em Atenas. Algumas colunas levavam dedicatórias; uma delas, numerada S 2 por Dörpfeld, tinha até dez, op. cit., v. 1, p. 170s.
81. Segundo W. Dörpfeld (op. cit., v. 1, p. 137s.), o templo do século VII foi o terceiro a ser construído no local, e o primeiro teve duas fases distintas. Ele via esse primeiro templo como uma espécie de mégaro com um clerestório, e considerava a linha de colunas no interior da cela como uma sucessora dos suportes daquele clerestório. A discrepância entre as colunas e os capitéis, e a relação entre isso e as duas colunas em madeira de Pausânias (bem como a coluna de Enômao) já foram apontadas por A. Boetticher, *Olympia*, p. 193s.
82. Ver supra, Cap. IV, nota 27, p. 395, e Cap. VI, nota 5, p. 404. Aulo Gélio 1.1 cita uma obra perdida de Plutarco, que alegava ter registrado o ensinamento de Pitágoras de que a altura de Hércules – bem como sua força e virtude – excedia a de outros homens do mesmo modo que o estádio de Olímpia era maior que outros estádios na Grécia. Aparentemente, havia uma corrida de mulheres, de mais de 60m (sendo estes medidos a partir do templo de Hera), e uma corrida correspondente de homens, também de 60m (medidos a partir do templo de Zeus); ver H.M. Lee, em W.J. Raschke (ed.) (*The Archaeology of the Olympics*, p. 113s.), que extrapola a partir de Pausânias v.16.ii.
83. Apenas a cabeça e alguns fragmentos da estátua subsistiram. Podem de fato ser posteriores à edificação do templo, e sua identificação como a estátua do culto do templo foi discutida. Ver L. Drees, *Der Ursprung der Olympischen Spiele*, p. 131s., 176 nota 20s.).
Contudo, é curioso registrar que no início dos jogos, os juizes e competidores prestavam juramento no *bouleuterion*, a “casa do conselho”, que consistia de dois edifícios com planta em formato de grampo com uma colunata central, um paralelo ao outro: o primeiro provavelmente data de meados do século VI, o segundo é um pouco posterior. O juramento era prestado diante da estátua de Zeus Horkios, que se encontrava em algum lugar nesse grupo de edifícios.
84. Sobre a relação entre os templos do século XI e VII, ver W. Dörpfeld, op. cit., v. 1, p. 125s.; E.N. Gardiner, *Olympia*, p. 207s.; e K. Schefold, *Die Griechen und ihre Nachbarn*, p. 237s. A cela é um hecatómpedo, “cem pés”. A única peculiaridade verdadeira da planta são as paredes transversais colunas alternadas à parede da cela, que servem como suportes internos.
85. As principais fontes da lenda são Píndaro, *OL*.1.36s.; Apolodoro, *Épit.* 11.35s.; Hígino, *Fab.* 83. Tântalo ainda sofre no mundo dos mortos por causa de seu crime e dá seu nome a formas de frustração. Ele manifesta dois avatares, um herói lídio e um primitivo rei de Argos, bem como duas tumbas, uma em Argos e a outra no monte Sipylus, nas proximidades da Magnésia. Ver Pausânias, 11.22.iii (ed. J.G. Frazer, op. cit., v. 1, p. 104; v. 3, p. 202s.; ed. H. Hitzig e H. Blumner, *Description of Greece*, v. 2, p. 436, 588); Homero, *Od.* xi.582; Eurípides, *Or.* 5. Ele também possuía a fama dúbida de ter sido o primeiro marido de Clitemnestra: Pausânias, *loc. cit.* Sobre a antiguidade dos jogos, ver supra Cap. VI, nota 5, p. 404, e C. Renfrew, em W.J. Raschke (ed.), op. cit., esp. p. 21s.
86. Pausânias v.20.vii; J.G. Frazer (ed.), op. cit., v. 1, p. 267s.; v. 3, p. 620s. L. Drees (*Olympia: Gods, Artists and Athletes*, p. 28) é de opinião que Pausânias equivocou-se, e que nenhum dos resquícios pré-helenísticos no local poderia ter feito parte das fundações de um palácio micênico. Isso o leva a argumentar que o pilar fora meramente um falo, relacionado às corridas. No entanto, Wilhelm Dörpfeld (op. cit., v. 1, p. 32s., 71, 93) já apontara que o texto sugere que o pilar fora trazido de outro lugar para a posição em que Pausânias o viu.
87. Pausânias, VIII.10.i. e seguintes. Sobre Trófônio e Agamedes, ver supra, nota 68.
88. P. Courbin, *L'Oikos des Naxiens*, p. 11s., 26s., 43s.; Le colosse naxien et le palmier de Nicias, *BCH*, suppl. 1. Publicação original de Théophile Homolle e Maurice Holleaux (*Exploration archéologique de Délos faite par l'École Française d'Athènes*, fasc. 33), sobre o edifício mais antigo: acerca de sua data e relação com o colosso, ver p. 29s. Sobre o próprio colosso, que tinha quatro vezes o tamanho natural, formando uma única peça com a base de mármore de Naxos, ver também G.M.A. Richter, *Kouroi*, v. 1, p. 51s., n. 15; e W. Deonna, *Dédale, ou la statue de la Grèce Archaique*, v. 1, p. 112s., 426, 465. Como várias estátuas arcaicas, o colosso possuía um colar de bronze (com medalhão? – “amuleto”) e um cinto (e um avental; dourado?) a ele pregado.
89. Píndaro, *OL* XII.21s.
90. *Etym. Magn.*, s.v. Ver, contudo, Pausânias III.17.iv. Sobre esse trecho ainda vale a pena ler Aetos Prometheus, de Solomon Reinach (*Cultes, mythes et religions*, v. 3, p. 68s.), que rejeita essa interpretação e acha que a frase diz respeito a acrotérios de pássaros, e não à assimilação de formas da qual o *Etymologicon* falava.
91. T.N. Howe, *The Invention of the Doric Order*, p. 370s.; A.W. Lawrence, op. cit., p. 143s.; H.S. Robinson, Temple Hill, Corinth, em U. Jantzen (ed.), *Neue Forschungen in griechischen Heiligtümern*, p. 239s.; W.B. Dinsmoot, op. cit., p. 89s.; e H.N. Fowler e R. Stillwell, *Corinth*, p. 115s.
92. Plínio, *NH* xxxv.xliii.152; ele também fala acerca da invenção da *prostypa* (figura em baixo-relevo) e *ectypa* (figura em alto-relevo) por Butades, que bem podem denotar alto e baixo relevos. Não está claro se o (fastígio) do qual Plínio fala aqui é o frontão com suas esculturas, ou meramente os acrotérios.
93. Vitruvius, IV.3.i. Ele cita como suas autoridades Arcesius, que figura posteriormente em sua obra como o projetista de um templo de Asclépio em Tralles; Pytheios, um arquiteto do século IV; e o mais famoso de todos, Hermógenes, que realmente tinha todo o material pronto para um templo dórico, mas mudou de ideia no último minuto e construiu um templo para “Liber Pater” – Vitruvius provavelmente alude ao templo de Dioniso em Teos (Sigaçik), nas proximidades de Esmirna/Izmir. Sobre esse templo, ver P. Hermann, Antiochos der Grosse und Teos, *Anatolia*, 9, p. 29s.; Y. Béquignon e A. Lamounier, Fouilles de Teos, *BCH*, 49, p. 281s.; e R.W. Chandler et al., *Ionian Antiquities*, p. 1s. Os códices divergem no que concerne ao nome de Arcésio – Arcesius, Arkesios, Argelius, Terchesius – se bem que nada se saiba sobre qualquer um deles. Sobre Pytheios e Hermógenes de Alabanda (o favorito de Vitruvius), ver *FW*, s.v. e W.B. Dinsmoot, op. cit., p. 273s.

VIII: O QUE SE SABE E O QUE SE VÊ

1. A mais famosa das plantas de templos irregulares foi a do Atena Erecteion, embora vários esforços tenham sido feitos para apresentá-lo como um fragmento de um edifício simétrico incompleto.
2. Vitruvius indica templos sem teto ou hípteros – *sub divo* – para os deuses celestiais: Júpiter Tonans (trovejador); o céu, o sol, a lua (1.2.v). Em outra

obra, (11.2.viii), Vitruvius afirma que os templos devem ser decástilos, ao passo que o único desse tipo a que ele se refere é o templo coríntio de Zeus Olímpico em Atenas que (segundo ele) era na verdade um octástilo. O Didymaion (Didimeu) nos arredores de Mileto era um templo jônico, decástilo, híptero (ainda que sem a colunata interna que Vitruvius exige),