

A COLUNA E O CORPO NA ANTIGUIDADE

THE COLUMN AND THE BODY IN ANTIQUITY

CAROLINA BORGES

Resumo

Vitrúvio propôs uma analogia entre a coluna enquanto elemento simbólico e as proporções do corpo humano, defendendo que a beleza e a harmonia da arquitetura derivam da geometria e da matemática a partir da observação da natureza. Em especial, Vitrúvio associa as ordens clássicas a diferentes características corporais humanas: o Dórico, à força masculina; o Jônico, à graça feminina. O estudo ressalta como essa concepção vitruviana fundamenta uma tradição que entende o corpo como medida e modelo de beleza e referência para a arquitetura sagrada.

Palavras-chave: Vitrúvio, coluna, proporção, analogia, modelos

Abstract

Vitruvius proposed an analogy between the column as a symbolic element and the proportions of the human body, arguing that the beauty and harmony of architecture derive from geometry and mathematics based on the observation of nature. In particular, Vitruvius associates the classical orders with different human bodily characteristics: the Doric, with masculine strength; the Ionic, with feminine grace. The study highlights how this Vitruvian conception underpins a tradition that understands the body as a measure and model of beauty and a reference for sacred architecture.

Keywords: Vitruvius, column, proportion, analogy, models.

INTRODUÇÃO

Portanto, se parece verdade que o número foi criado a partir das articulações do corpo huma-

no, havendo uma relação de medida, com base num determinado módulo, entre os membros tomados singularmente e o aspecto geral do corpo, é lógico que devemos admirar aqueles que não só planejaram os templos dos deuses imortais como ordenaram os membros das obras, de tal modo que, através de proporções e de comensurabilidades, as suas distribuições resultassem convenientemente, fosse em separado, fosse em conjunto (VITRÚVIO, 2007, p. 172).

A palavra *kanōn* representa algo como “vara reta” ou “vareta” – uma espécie de bastão que na Grécia significava uma vara de medida, régua ou prumo do pedreiro. O cânone de Policleto, denominado “Doríforo”, com a divisão do corpo em 7 cabeças, se tornou referência de medidas e proporções perfeitas para o corpo masculino. A estátua seria esse corpo humano idealizado, já que não representava o típico homem grego. A relação da coluna como sendo análoga ao corpo se dá, principalmente, em função das dimensões do diâmetro, que multiplicado por sete ou oito (dependendo da ordem arquitetônica), resultaria na altura da coluna.

Outra relação mais literal se dá pelo capitel que representaria a cabeça, o fuste que representaria o corpo, e a base representando os pés. O desenho do capitel jônico e coríntio se relaciona com o cabelo das mulheres e com flores de acanto, respectivamente. De toda forma, seria a natureza como referência de beleza para a arte, seja de uma forma mais conceitual, do processo da gênese da natureza, ou literal.

Para além dos aspectos visíveis, essas relações se dão pela *idea*. Força, estabilidade, dignidade, atemporalidade são expressas nas colunas dóricas, em templos dedicados a deuses como Poseidon, por exemplo. As jônicas, presentes em templos dedica-

dos não só a deusas femininas, mas aos deuses com um caráter menos guerreiro e mais voltado para as artes, tem um caráter mais delicado, ornamental, esbelto e elegante.

A cópia literal dos corpos femininos encontra-se nas cariátides, fazendo o papel de estátua\estrutura. De acordo com Vitrúvio, as cariátides receberam esse nome por causa das mulheres da pequena cidade de Cária, no Peloponeso: depois da derrota persa, as mulheres escravizadas foram representadas carregando a carga da cornija. Rykwert observa que, diferente da Kore, estátua arcaica grega, as cariátides não possuem postura ou olhar servil, ao contrário. Apesar de estarem suportando o peso da cobertura do templo sobre a cabeça, continuam com a postura ereta, elegante, austera e até com uma certa graciosidade, parecendo que o peso não existe. Ou seja, possuem postura segura e confiante, o que pode gerar alguma polêmica sobre a veracidade desta explicação. (Rykwert, pag.163). Mas provavelmente a razão principal é que a beleza do corpo feminino estava na graciosidade e delicadeza e estas características deixariam de existir se elas estivessem parecendo realmente suportarem o peso

Versão de Vitruvius:

Cária, cidade do Peloponeso, tomou o partido dos inimigos Persas contra Grécia. Mais tarde, os Gregos [...] declararam guerra aos Cariátides. E assim, [...] mortos os homens, destruída a cidade, levaram as suas matronas para a escravidão. Não lhes permitido depor nem as sobrevestes nem os seus adornos de mulheres casadas, [...] se manteriam como eterno exemplo de servidão, oprimidas por grave humilhação, pareceriam suportar as penas pela sua cidade. Por essa razão, arquitetos que então viveram, desenharam para os edifícios públicos as imagens delas colocadas a suportar o peso, a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos o erro e o castigo dos Cariates, e assim fosse transmitido à memória futura (VITRÚVIO, 2009, p. 31-32).



Figura 1 – Estátua da Kore. Cerca de 530 A.C.



Figura 2 – Cariátide do Erecteion. Cerca de 406 A.C.

A analogia da coluna com o corpo continuou a ser estudada por tratadistas séculos depois. O primeiro a desenhar o perfil humano sobrepondo-o à seção de uma cornija, explicando o fundamento lógico que permite relacionar seus distintos elementos foi Francesco di Giorgio – os vértices do triângulo coincidem com a linha do cabelo, a do queixo e a abertura do ouvido.

Muitas vezes, ao considerar e investigar se as proporções de uma cornija não poderiam ser reduzidas à de uma cabeça humana [...] vi muitas que, mesmo se às suas partes pudesse ser dada uma forma definida, ainda assim suas proporções não poderiam ser certificadas por medidas, porém, ao medir muitas outras cornijas, encontrei que elas tinham a mesma proporção que a cabeça em meu desenho mostra: epistílio [ou arquitrave] para os ombros, um friso para o pescoço, um astrágalo para o queixo, dentículos para os dentes. (Francesco di Giorgio apud Rykwert, pag.78)



Figura 3 – Desenhos de Francesco di Giorgio.

Fonte: RYKWERT, 2015, p. 78.

A ideia da mimese, ou cópia literal da natureza, que vem da lógica da natureza como referência e ideal de beleza, teria motivado os artistas e arquitetos a buscarem uma forma idealizada, como uma espécie de “natureza melhorada”. E dentro dessa natureza, o homem seria o elemento “mais perfeito”, já que incorporava com equilíbrio e integridade as dimensões racionais da forma e as noções de *idea*. O racional e o emocional. O grande artista seria aquele que incorporava essa *idea* dentro da geometria euclidiana. Daí a reverência que as estátuas gregas vão representar não só na história da arte, mas na história social, religiosa e política do Ocidente.

A COLUNA NA ANTIGUIDADE

Atlas é retratado na fábula segurando o mundo, porque foi o primeiro a procurar ensinar aos homens com força de ânimo e sagacidade o curso do sol e o teor dos movimentos da Lua e de todos

os astros, sendo por isso, lembrando o benefício, representado pelos pintores e escultores sustentando o universo, encontrando-se as Atlântidas, suas filhas, às quais nós chamamos Virgílias e os gregos Plêiades, consagradas como estrelas no firmamento (VITRÚVIO, 2007, p. 322).

Os telamons (ou atlantes), colunas antropomórficas masculinas equivalentes às cariátides, se apresentam com o tronco nu musculoso e os braços erguidos sobre a cabeça para suportar o peso da construção. Já foram encontrados vários fragmentos de estátuas desse tipo, com barba, bigode e cabelo comprido ou barba e cabelo curto em cachos. Mas a mais conhecida e antiga delas é a que pertencia ao Templo de Zeus, em Agrigento (480 a. C).

Na mitologia grega, Atlas foi um titã condenado por Zeus a carregar o globo terrestre para toda a eternidade. Num sentido geral, representam os bárbaros carregando o peso da estrutura do templo, parecendo estarem ali também para servir de exemplo de obediência, decoro e manutenção de uma ordem.



Figura 4 - Maquete do Templo de Zeus (480 a.C)

Fonte: acervo fotográfico da autora, 2018.



Figura 5 – Ruína do telemon do Templo de Zeus

Fonte: <http://www.taorminainforma.it>



Figura 6 – Ruína de um Atlante. Museu de Agrigento, aproximadamente 480 a. C. Fonte: <https://www.casaolimpia.it>



Figura 7 – Imagem de reconstituição do Templo de Zeus, Agrigento, 480 a. C. Fonte: <http://www.taorminainforma.it/agrigento/valle-03-2>

Os atlantes do Templo de Zeus possuem dimensões monumentais (7 metros de altura) e se distribuíam em todo o perímetro do templo, sustentando a estrutura. Foi o maior templo dórico já construído e o terceiro maior templo grego do mundo antigo: 112,7m x 56,30m e uma altura estimada em até cerca de 20m. Ao contrário do uso arquitetônico da época, as colunas eram adossadas a um muro que circundava o templo, talvez em função do enorme peso do entablamento. A cela era descoberta e, contrariando o padrão clássico, o número das colunas da fachada era ímpar (7x14), de modo que a entrada não poderia estar no centro da fachada frontal. A hipótese mais provável para a entrada do templo é que havia duas portas nos cantos da fachada frontal.

A arquitetura dos templos era pensada para ser bela não aos olhos dos homens, mas para o deus que iria ali habitar. No entanto, observamos que vários elementos de fachada, como as colunas e o intercolúnio, possuem características com o intuito de gerar impressões e visuais para o olhar do homem, que se encontraria a uma determinada distância do templo, em um plano mais baixo.

De acordo com Panofsky (1999, p. 139), a arte clássica grega levou em conta as dimensões do corpo humano como resultado do movimento orgânico, onde a perspectiva seria fruto da necessidade de se corrigir a impressão óptica do expectador através de ajustamentos “eurítmicos”. Deste modo, são duas as variantes que denunciam o agenciamento dos elementos da fachada orientados para o observador “humano”: a influência da perspectiva e a importância da impressão visual do expectador. Dessas condicionantes, o reconhecimento artístico da subjetividade é um fator em comum: “o movimento orgânico introduz no cálculo da composição artística a vontade e as emoções subjetivas (...); a perspectiva, a experiência visual subjetiva [...]; e aqueles ajustamentos “eurítmicos” que alteram aquilo (que é) certo em favor daquilo que parece certo, a experiência do expectador” (PANOFSKY, 1999, p.139).

O princípio de beleza grega estava nas proporções entre as partes e no modo como estas partes se re-

lacionavam. Uma estátua não necessariamente deveria seguir a verdadeira proporção de um corpo comum, mas levaria em conta o ângulo de visão do observador e a harmonia na relação entre as partes. Policleto dizia que “a beleza aparece, pouco a pouco, através de muitos números” (PLATÃO, 2003, p. 64). Aparentemente, o cânone de Policleto pretendia estabelecer uma lei de estética, que identificava o princípio da beleza com a harmonia das partes entre si e com o todo. Platão se refere a essa correção óptica como prática dos escultores em “O Sofista”, quando o Estrangeiro de Eleia e Teeteto discutem a “realidade” das imagens³⁹:

Estrangeiro: Vejo primeiro a arte de copiar, que consegue os melhores resultados quando o original é reproduzido em suas proporções de comprimento, largura e profundidade, além das cores apropriadas a cada parte, do que resulta uma cópia perfeita.

Teeteto: Como! Não é isso, justamente, que todos os imitadores procuram fazer?

Estrangeiro: Pelo menos, não é o que se verifica com os que modelam ou pintam obras monumentais. Pois se quiserem reproduzir as verdadeiras proporções do belo, sabes muito bem que as partes superiores parecerão menores do que o natural, e maiores as de baixo, por contemplarmos umas de longe e outras de perto.

Teeteto: Sem dúvida.

Estrangeiro: E então? E o que dá a impressão de belo, por ser visto de posição desfavorável, mas que, para quem sabe contemplar essas criações monumentais, em nada se assemelha com o modelo que presume imitar, por que nome designaremos? Não merecerá o de simulacro, por apenas parecer, sem ser realmente parecido?

Teeteto: Sem dúvida.

Estrangeiro: E não constitui isso parte considerável tanto da pintura como da arte da imitação em geral? Teeteto: Como não?

Estrangeiro: E a arte que produz simulacros, não imagens, não seria mais acertado denominá-la ilusória?

Teeteto: Certíssimo.

Estrangeiro: Aí temos, pois, as duas espécies de fabricação de imagens a que me referi: a imitativa e a ilusória.

As correções de partes do edifício e de linhas horizontais eram praticadas de modo geral, ainda assim tão sutilmente que nem a êntase foi notada por alguns analistas do século XVIII, mas foi percebida aos poucos na década de 1920. As estilóbatas e as arquitraves de muitos edifícios dóricos eram curvos e muitas colunas de canto eram levemente inclinadas para dentro. Em alguns edifícios, toda a colonata tinha uma leve inclinação para dentro.

O arquiteto grego Fídias, em certa ocasião, fez estátuas sobre um templo de acordo com as regras de óptica e de geometria. Sabia que quanto mais altos os objetos, menor eles parecem ser. Assim, suas estátuas tinham lábios protraídos e narinas proeminentes.⁴⁰ A sua Atená tinha a parte inferior do corpo mais curta para parecer “correta” quando a estátua era colocada bem acima do nível dos olhos.⁴¹ Vitruvius explica no Livro 6 que, “seja porque a partir do movimento das imagens, seja porque o sentimento a partir das emanações dos raios provenientes dos olhos, [...] por uma e por outra razão parece que a visão dos olhos apresenta em si falsos juízos (VITRÚVIO, 2007, p. 301).

³⁹ PLATÃO, 2003, p. 64. Disponível em: <http://www.odialetico.hpg.ig.com.br/>.

⁴⁰ RYKWERT, 2015, p. 226.

⁴¹ ANOFSKY, 1999, p. 100.

Para Vitruvius, o belo decorre da “devida proporção”, que é a aparência graciosa e o aspecto bem relacionado entre os elementos nas composições, assim como acontece com o corpo humano.⁴² Explica as alturas das colunas devem sempre corresponder ao diâmetro do fuste e recomenda alguns ajustes ópticos para os fustes que, segundo ele, precisam ser mais largos à medida que a distância entre as colunas aumenta:

Em um areóstilo, se as colunas forem um décimo de sua altura, elas parecerão esguias e delgadas (...) porque o ar consome e reduz a espessura do fuste (...). Se, por outro lado, elas forem um oitavo da altura em um picnostilo, elas parecerão mais grossas e deselegantes pela proximidade e aperto do espaço intermediário (...). As colunas do canto precisam ter o diâmetro 1/50 maior, porque são cercadas de ar e parecerão aos espectadores mais delgadas. (...) Portanto, onde o olho nos engana, a razão precisa remediar o defeito (VITRÚVIO, 2007, p. 182).

Na descrição dos tipos de templos, Vitruvius apresenta números concretos sobre as proporções (fundamentados a partir da analogia das colunas em relação ao corpo humano). A coluna dórica deve corresponder ao corpo humano o qual tem seis pés de altura; portanto, a altura da coluna dórica (incluindo o capitel) deve ser seis vezes maior que seu diâmetro inferior. Em correspondência com as proporções do corpo feminino, Vitruvius atribui à coluna jônica a relação de 1:8 entre o diâmetro inferior da coluna e sua altura, mas acrescenta que posteriormente ambas as ordens foram proporcionadas de modo mais esguio: Coluna dórica 1:7 / Coluna Jônica 1:9:

Levantaram depois um templo a Diana, procurando uma forma de novo estilo, [...] e dispuseram em primeiro lugar o diâmetro da coluna segundo a oitava parte da sua altura, a fim de que ela apresentasse um aspecto mais elevado. Na base, colocaram uma espira imitando um sapa-

to; no capitel, dispuseram [...] volutas, como se fossem caracóis enrolados pendentes de uma cabeleira; ornamentaram a fronte com cimácios e festões, dispostos como madeixas e por todo o fuste deixaram cair estrias como o drapejado das sobrevestes de uso das matronas (VITRÚVIO, 2007, p. 202).



Figura 08 – Interpretações antropomórficas. À esquerda, capiteis dórico e jônico. À direita, origem do campanário de Giotto, em Florença, e da coluna dórica.

Fonte: ZEVI, 1977, p. 164

Na Antiguidade tardia, surge um conceito de beleza mais semelhante ao nosso, aplicando-se o princípio da euritmia que, posteriormente, alinhou-se com a simetria. Simetria e euritmia, na acepção grega, não somente se diferenciavam, mas eram também opostos. Com o tempo, os artistas gregos passaram a dividir-se em duas correntes: aquela partidária da euritmia e outra da simetria. Os mais antigos, como Vitruvius, trabalhavam segundo o princípio da simetria e buscavam por um cânone de beleza, aproximando-se do belo absoluto, cósmico, divino. A segunda corrente buscava uma forma que aparentaria determinada imagem, como uma arte “ilusionista”, de modo que a definição da beleza na qual as partes se relacionam entre si, nas formas, medidas e cores, já não era suficiente.

Plotino criticou os postulados da simetria e desenvolveu novos modos de ver a beleza que tiveram desdobramento no final da Antiguidade e na Idade Média. Não negava que o belo consiste na proporção e na correta disposição das partes, no entanto, o belo

⁴² VITRÚVIO “Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura”, 2007, p. 23-26.

não se resumiria a isto. A bela arte, produzida pelo homem, seria dotada de “*anima*”. (TATARKIEWICZ, 2000, p. 136).

Mesmo sendo partidário da simetria, em vários momentos em seu texto, Vitruvius fala das impressões visuais causadas por estátuas e colunas a partir de uma determinada distância – algumas distorções seriam necessárias para produzir uma visão da proporção “correta”, como é o clássico caso da êntase nas colunas dos templos antigos.

Por mais que o conceito de subjetividade não tenha sido tratado na antiguidade, o modo de percepção de um objeto por parte dos homens é citado e é reconhecido, tanto na configuração dos elementos de uma arquitetura ou de uma estátua como na descrição de obras por parte de pensadores do período. A regularidade geométrica (simetria) seria a forma adequada e correta da conformação da obra. Mas existem outras condicionantes como a comensurabilidade, a conveniência e o decoro, que expressam o modo com que as partes se relacionam entre si, com o conjunto, com o espaço, com as funções, os hábitos, costumes sociedade e o tempo. Séculos depois, Leon Battista Alberti irá reunir essas condicionantes, dando o nome de *concinnitas*, que será um grande avanço no trato consciente da subjetividade na arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G. C. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

_____. *Imagem e Persuasão*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

D’AGOSTINO, M. H. S. *Geometrias simbólicas de arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. *A Beleza do Mármore*. São Paulo: Annablume, 2010.

FLORIÊNSKI, P. A. *A perspectiva inversa*. Tradução de Neide Jollageas e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

GHYKA, M. C. *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes*. Tradução para espanhol de J. Bosch Bousquet. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1953.

_____. *El Número de Oro*. Tradução para o espanhol de J. Bosch Bousquet. Barcelona: Editorial Poseidon: Los Ritmos, 1978.

GIEDION, S. *Espaço, Tempo e Arquitetura: o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2000.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KOTHE, R. F. *Vitruvius revisto*. In: *Revista de Estética e Semiótica*. Brasília, n. 6, set. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v6.n1.2016.07>. Acesso em: 01 de março 2019.

LOEWEN, A.; D’AGOSTINO M. H. *Ornamento e Decoro em Alberti e Vitruvius*. In: *Designo: Revista de História da Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: Annablume: FAU/USP, n. 2, set. 2004.

PANOFSKY, E. *Significado das Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

_____. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Virginia Careaga. 4. ed. Barcelona: Fabula

Tusquets Editores, 2010.

_____. *Idea: Contribuição à História do Conceito da Antiga Teoria da Arte*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.

PLATÃO. *O Sofista*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Juscelino D. Rodrigues. Fonte Digital: Site “O Dialético”, 2003. Disponível em: <http://www.odialetico.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 01 mar. 2019.

RASMUSSEN, S. *Arquitetura Vivenciada*. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

RYKWERT, J. *A Coluna Dançante: Sobre a Ordem na Arquitetura*. Tradução de Andrea Loewen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de la Estetica: I – La Estetica Antigua*. Tradução de Danuta Kurzyca. Madri: Akal, 2000.

VITRÚVIO, P. *Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura*. Tradução de Don Joseph Castañeda. Madrid: D. Gabriel Ramirez, 1761.

_____. *Tratado de Arquitetura. Dez Livros*. Tradução do latim por M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Tratado de Arquitetura. Dez Livros*. Tradução do latim por M. Justino Maciel. 3. ed. Lisboa: IST Press, 2009.

ZEVI, B. *Saber ver a Arquitectura*. 2. ed. Lisboa: Ed. Arcádia, 1977.