

EXTRA GRAECIAM NULLA FORMA: A REVOLUÇÃO GREGA DA ARTE COMO UM PROCESSO HISTORIOGRÁFICO

EXTRA GRAECIAM NULLA FORMA: THE GREEK REVOLUTION OF ART AS A HISTORIOGRAPHICAL PROCESS

Gabriel Antônio Prechlak¹
Everton Grein²

RESUMO: Sob perspectiva da análise historiográfica, este trabalho aborda e problematiza algumas interpretações históricas sobre a emergência do estilo clássico na arte grega. A influente tese de Ernst H. Gombrich (1995) sobre a chamada “Revolução Grega” é o objeto central das discussões, explorando não apenas sua contribuição e importância, mas principalmente questionando-as, destacando a necessidade de revisão e qualificação do discurso histórico sobre a ascensão do estilo. Para isso, dialoga-se com as recentes contribuições da História e Arqueologia, especialmente os estudos de Jás Elsner (2006) e Andrew Stewart (2008), e suas abordagens que enfatizam o papel e a função da arte na *polis* grega. A discussão crítica também aborda a historicidade desses autores, ressaltando a complexidade das interpretações em relação ao contexto histórico e demonstrando como diferentes perspectivas teóricas e metodológicas podem contribuir para uma compreensão mais profunda e abrangente desse importante processo histórico.

996

Palavras-Chave: Revolução Grega. Arte Grega. Ernst H. Gombrich. Arte Clássica.

ABSTRACT: From a historiographical analysis perspective, this study addresses and problematizes some historical interpretations regarding the emergence of the classical style in Greek art. The influential thesis of Ernst H. Gombrich (1995) on the so-called "Greek Revolution" is the central object of discussion, exploring not only its contribution and importance but primarily questioning them, highlighting the need to revise and qualify the historical discourse on the rise of the style. To this end, the study engages with recent contributions from History and Archaeology, particularly the works of Jás Elsner (2006) and Andrew Stewart (2008), whose approaches emphasize the role and function of art in the Greek polis. The critical discussion also addresses the historicity of these authors, underscoring the complexity of interpretations in relation to the historical context and demonstrating how different theoretical and methodological perspectives can contribute to a deeper and more comprehensive understanding of this significant historical process.

Keywords: Greek Revolution. Greek Art. Ernst H. Gombrich. Classic Art.

¹Mestrando em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

²Orientador. Pós-doutorado em História (USP/2017). Professor Adjunto de História Antiga do Colegiado de História da Universidade Estadual do Paraná - UNESP/Paraná / Campus de União da Vitória.

I- INTRODUÇÃO

Toda a produção historiográfica está profundamente envolvida com o seu objeto de estudo, e por vezes constituindo a própria realidade desse objeto, pois mesmo que os historiadores e outros observadores não criem o fato ou uma paisagem histórica, eles verdadeiramente “formulam todas as categorias descritivas dessa paisagem e quaisquer significados que se possa dizer que ela tem” (Jenkins, 2001, p.28). É o que se evidencia na historiografia da arte grega, para qual foram criadas inúmeras ferramentas analíticas e metodológicas a fim de extrair dessa matéria-prima a sua própria inteligibilidade e interpretação. Como dizia Ricoeur (1968), a história faz o historiador tanto quanto o historiador faz a história.

Propõem-se dessa maneira, identificar e analisar essas interpretações sobre a chamada “Revolução Grega” da arte, compreendendo seu quadro explicativo, a natureza e as motivações dessas contribuições. Assim, o historiador da arte Ernst H. Gombrich ocupa a centralidade da análise, operando como fio condutor dessas questões que se relacionam com a historiografia antecessora e posterior das obras do autor. A influente proposta de Gombrich para a ascensão do estilo clássico, epitomizada na conhecida expressão “Revolução Grega” em 1960, foi um marco importante na história da arte, e ainda hoje é um texto pertinente e indispensável ao estudo da arte clássica como veremos.

997

A principiar pela singularidade da arte grega, dizem os estudiosos da arte que foi no século VI a.C que registrou-se pela primeira vez, “um ciclo de técnicas cuja motivação principal derivava do impulso para produzir fac-símiles convincentes das aparências visíveis das coisas, em lugar das formas e caracteres que se lhes conheciam” (Osborne, 1976, p.52). Então um movimento único na história da humanidade. Em outras palavras, é o “advento” de uma concepção “naturalista” da arte, em clara distinção da arte egípcia, identificada como uma arte mais “conceitual”. E embora tais categorias fossem inexistentes aos helenos, se referem os estudiosos à ilusão de vida que essa arte produzia aos observadores, fazendo dessa habilidade um tema que persistiu durante toda Antiguidade Clássica. Na memorável expressão de Gombrich, entre os gregos “a vida parecia ter penetrado no mármore”.

Embora fossem grandes devedores da cultura egípcia - e até emuladores da sua arte, ao devir dos séculos os helenos gradualmente abandonaram a referência conhecida, e sensivelmente acentuaram as formas realistas em suas obras, em observação da natureza e comparação com própria arte egípcia. Para Gombrich, bastava os gregos terem “mal-

compreendido” a arte egípcia como um tipo que buscava “convencer”, “para que se perguntassem por que ela pareceria tão pouco convincente” (Gombrich, 1995, p.142). De toda forma, os helenos fizeram sua “emancipação”, como trataram alguns historiadores. E é justamente essa “travessia do Rubicão” o grande fantasma dos historiadores, obscurecido na história da arte³. A tal singularidade determinou o caráter principal da arte europeia na Antiguidade, e após sua “dormência” durante a Idade-Média, a tradição ressurgiu na Renascença e se conservou hegemonicamente até meados do século passado:

O que se denominou "recesso da semelhança" ou "desumanização da arte" no século XX pode ser interpretado, em parte, como fuga à tradição do naturalismo para uma concepção mais antiga da arte. Mas a revolta contra o naturalismo deixou-nos, no século XX, diante de novos enigmas e perplexidades acerca da óbvia conexão da arte com a realidade do mundo que nos rodeia, e a compreensão do impulso naturalista, desde os seus primórdios entre os gregos, é uma útil e porventura necessária preparação para a solução de tais perplexidades (Osborne, 1976, p.54)

Como ressalta o arqueólogo Nigel Spivey (1997, p. 19), pertencemos a um tempo em que artisticamente celebra-se a abstração, até mesmo o primitivismo, e por isso mesmo rejeitamos narrativas de “progresso” ou superioridade na arte. No entanto, os estudiosos do passado possuíam uma interpretação diferente, o que era evidente nessa transição estilística constituía um “amadurecimento”, uma “emancipação”, pois não dependiam mais de conceitos mentais como os egípcios e sua arte “infantil”. Na historiografia contemporânea, Emanuel Löwy (1857-1938), professor de arqueologia clássica em Viena, foi um influente autor desse discurso. Para ele, tratava-se de um fenômeno particular na história da arte, se referindo como “a descoberta da natureza” pelos gregos de 600 a. C..

De fato, muitos historiadores e intelectuais do século XIX escreveram à luz de teorias darwinistas, de evolução cultural e entre outros discursos imperialistas, que retrataram a transformação da arte grega como um desenvolvimento ‘natural’ ou ‘amadurecimento’ do homem. O arqueólogo, neste sentido, acreditava que a mudança do conceitual para o naturalismo tratava-se de um fenômeno evolucionista (Sörbom, 1994, p.65).

O maior de seus pupilos, Ernst H. Gombrich (1909-2001), renomado historiador da arte, deu a esse “fenômeno” uma abordagem ainda mais dramática em seus escritos. Na célebre obra *História da Arte*, publicada em 1950, o capítulo que se refere aos gregos é chamado de *O Grande Despertar*, e mostram-nos, as páginas que se seguem, não somente uma forte influência de Löwy, como também todo um discurso historiográfico secular. Para o historiador, “foi na época em

³ Segundo Harold Osborne (1976, p.53), houveram outros períodos de naturalismo na arte, como o período mochica no Peru pré-colombiano. Porém, somente entre os gregos essa forma de representação vigorou estilisticamente.

que a democracia ateniense atingiu o seu mais elevado nível que a arte grega chegou ao seu apogeu” (Gombrich, 2018, p.69). Era evidente a influência do historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que em meio à verve iluminista do século XVIII, postulou a *Freiheit* ateniense como a razão da ascensão cultural da *pólis* grega⁴.

No entanto, embora Gombrich negue as espúrias interpretações de Löwy, também conhecia o suficiente sobre os artistas e a política clássica para saber que o argumento postiço e pouco explicativo da democracia era insuficiente. Foi em *Arte e Ilusão* (1960), obra subsequente e academicamente mais influente, um amplo estudo sobre estilo e interpretação nas artes visuais, que o historiador tratou da questão no inovador capítulo *Reflexões sobre a Revolução Grega*; sugerindo uma nova explicação a esse processo singular.

2- A REVOLUÇÃO GREGA DE GOMBRICH

Considerado intelectualmente honesto, o autor tomou por antemão rejeitar aqueles discursos etnocêntricos presente na historiografia, sobre “evolucionismo” e o “espírito grego”, considerando-as “explicações espúrias” que negavam a natureza histórica do processo, e defendia que o historiador deveria buscar as condições “que ditam a adoção de uma ou de outra maneira de tornar a natureza inteligível”, como através da “simples questão de como a função de uma imagem afeta a sua forma” (Gombrich, 1995, p.126). 999

Com isso, mais que compreender o “advento” do estilo clássico, sua questão pretendia iluminar a compreensão de um outro processo importante na história da arte: a Renascença italiana. A Renascença, para que faça sentido, precisava que um momento clássico de outrora tivesse acontecido e se perdesse. E era precisamente esse “algo” que perdeu-se durante a Idade Média, e que foi reencontrado na Itália pelos renascentistas e pais fundadores da história da arte, a resposta para ambos fenômenos.

O grande problema desse dilema historiográfico é que exigiu-se naturalmente que o historiador descrevesse a primeira como um reflexo da segunda, inclusive o surgimento a partir de um estilo que era essencialmente diferente, e seu declínio “para um medievalismo do qual não apenas o Renascimento em si, mas também seus historiadores significativos poderiam

⁴ O próprio Winckelmann foi influenciado pelos escritos do Terceiro Conde de Shaftesbury (1671-1713), que argumentou que sistemas ditatoriais ou opressivos de governo tendiam a empobrecer as artes. Contradicitoriamente, a “emancipação” artística dos helenos ocorre durante o século VI a.C., a era dos tiranos. Com um pouco de reflexão, também contatamos os problemas desse argumento ao sugerir que a arte floresce somente quando os cidadãos se sentem “livres” (Spivey, 1997, p.23).

ressuscitar a arte das cinzas da decadência” (Elsner, 2006, p.70). Desse modo, a Revolução Grega de Gombrich desempenhou perfeitamente o papel instrumental determinado pela tradição da história da arte renascentista e pela prática artística gerada cinco séculos antes de ele escrever.

Mas se todas as revoluções têm uma causa, então o que foi que causou a revolução grega? Gombrich argumentou que o fator mais significativo dessa transformação foi o modo de ‘contar histórias’ desenvolvido pelos helenos, especialmente Homero. Diferente de outras civilizações, suas narrativas concentravam-se não tanto com “o que” ocorria, mas em “como” ela ocorria a nível descritivo; como nos fragmentos de poetas, dramaturgos e historiadores, cujas narrativas eram qualitativamente distintas das histórias registradas na cultura egípcia e do oriente próximo⁵. Essa característica da narrativa grega foi “descoberta” pelos escultores e pintores que ensejaram o detalhe descritivo nas artes visuais, encorajando uma “ilustração”, ou ao menos uma iniciativa em tentar reproduzir as mesmas histórias em imagens no lugar de palavras (Gombrich, 1995, p.137). Embora o historiador aceite que seja impossível manter uma distinção entre “o que” e o “como”, pois qualquer artista anterior aos gregos teve de responder ao “como” antes de produzir sua obra, ele acredita que a liberdade da narrativa mitológica grega foi determinante em relação a outras culturas.

Ainda que também reconheça que não pode haver relatos sem descrição - lembrando das vívidas passagens em Gilgamesh ou o Velho Testamento, para ele “talvez haja ainda uma diferença na maneira pela qual Homero apresenta os incidentes diante de Tróia”, como a “reação do filho pequeno de Heitor, que se assusta com as plumas do capacete de seu pai” (Gombrich, p.137). Em suma, “desde que o poeta teve licença para abordar o mito e se deter no relato do “como” dos acontecimentos épicos, o caminho ficou livre e desimpedido para que os cultores das artes visuais fizessem o mesmo” (p.137-138)⁶. A partir daí, o artista tornar-se-ia também agente transformador dessa liberdade narrativa, pois “como poderia ele expressá-lo sem acrescentar algo à história nua e crua?”. Logo, ao contrário da arte egípcia, essencialmente totêmica que incorpora em seus sinais pictóricos eventos e presenças atemporais; a arte grega estava fazendo algo diferente: estava contando histórias. Eis sua função para com as *poleis* gregas.

1000

⁵ “O poeta é, aqui, testemunha ocular. Se lhe perguntarem como pode saber tão exatamente o que de fato aconteceu, ele invocará ainda a autoridade da Musa. Foi ela quem lhe contou aquilo tudo, quem possibilitou à sua visão interior alcançar para além do abismo do tempo” (Gombrich, 1995, p.137).

⁶ “A qualidade ilusionista e realista da pintura e escultura grega surgia do desejo do artista (assim como o do poeta) de capturar o momento passageiro da narrativa; era a busca por descrições vívidas (como em eventos como “O Julgamento de Páris” ou “O Sacrifício de Ifigênia”) que deu origem ao “realismo” grego” (Beard, 2010, p.208).

Contudo, apesar de revelador, não era insuficiente para explicar a emergência da arte clássica. A poesia homérica era importante, mas não bastava unicamente. Na verdade, demandava uma necessária habilidade artística para o seu desenvolvimento. O processo gradual de aprendizagem necessário para criar uma arte convincente, é chamada de “esquema e correção” pelo historiador, que aliada à narrativa é responsável pela transformação de assimilar cada vez mais as representações com a natureza observável.

Essa proposta inicialmente esboçada por Emanuel Löwy, e posteriormente ampliada pelo egiptólogo Heinrich Schäffer (1868-1957), entendia que arte arcaica de um *kourus*, por exemplo, partia do esquema, da figura frontal e simétrica, concebida sob um único aspecto. Porém, comparando-a com a natureza observável e gradualmente realizando modificações e correções nessas figuras, o artista acumulou experiência suficiente para criar uma aparência convincente e natural do *kourus*. Assim artistas gregos tentavam gradualmente assimilar suas obras da forma mais convincente com a própria realidade; posto que cada geração de artistas, seja na escultura ou na pintura de cerâmicas, tentou assimilar a natureza observável melhor que a geração anterior. Por essa razão “o embalsamador egípcio saberia menos sobre o corpo humano que o escultor grego?” (Gombrich, 1995 p.128).

[...] O que faz tal revolução singular é, precisamente, o esforço dirigido, a modificação contínua e sistemática da *schemata* da arte conceitual, até que o fazer foi substituído pela imitação da realidade, através da nova habilidade da *mimese*. A natureza não pode ser imitada ou “transcrita” sem ser primeiro desmontada e montada de novo. Esse é um trabalho não só de observação, mas também de experimentação incessante (Gombrich, 1995, p.151).

1001

Esse método de “correção” é abrangente e poderia ser aplicado em muitas civilizações, mas é precisamente na amplitude dessa aplicação que está o “coelho da cartola” do historiador, pois perguntavam-se os estudiosos antecessores: o que aconteceu entre os gregos que o mesmo não aconteceu no Egito? E Gombrich respondia-lhes: ‘narrativa’, a maneira de contar histórias dos gregos. A consequência desses dois elementos culturalmente intrínsecos combinados foi uma ruptura, quando a aparência retratada tornou-se suficientemente convincente para permitir “a reconstrução imaginativa de eventos mitológicos ou históricos” por meio da arte (Gombrich, 1995, p.153).

No entanto, para o historiador Robin Osborne, essa relação de Gombrich é suficientemente atrativa para fazer esquecer sua arbitrariedade. A implicação que as aparências devem ser conquistadas em um grau particular antes que eventos mitológicos ou históricos

possam ser narrados e imaginativamente reconstruídos é revelado como um absurdo pela própria história da arte grega. Como observado por Osborne:

Não pode haver dúvida de que os espectadores das cenas da deposição do cadáver em potes geométricos atenienses foram capazes, com base nisso, de reconstruir imaginativamente o evento histórico; da mesma forma, mesmo o mais antigo dos *korai* permitia que os adoradores em santuários vissem a troca real de mulheres no casamento que era representada por essas donzelas núbias estendendo suas oferendas. *Não havia nenhum ponto mágico em que a narrativa se tornasse possível, diferentes tipos de narrativas se tornavam possíveis em diferentes estágios* (Osborne, 2018, p.18) (grifo meu).

O historiador austríaco não está totalmente equivocado, e sua fala sobre a reconstrução imaginativa é muito significativa, mas não devemos condiciona-la somente à sua delimitação, pois a reconstrução imaginativa é o que todo espectador faz com qualquer objeto que ele conhece ou assume ser representacional, depende somente das referências que esse objeto faz daquilo que deseja representar.

Finalmente observa Spivey (1997, p.20) e outros estudiosos, o capítulo de Gombrich é, com efeito, muito sedutor, “segue-se a explicação com um ar quase de um mágico tirando um coelho de sua cartola. Por mais grato que se possa sentir por tal truque, há a sensação de querer mais explicação”. O caráter incontingente que Gombrich tenta imprimir, desconsiderando outras possíveis interpretações, reforça ainda mais o tom das críticas ao seu conciso capítulo. Portanto, o que pensar de outros fatores e perspectivas de análise, sejam de origem histórica ou disciplinar para esse processo “revolucionário” da arte? A historiografia, como sabemos, transformou-se profundamente na segunda metade do século XX, e mesmo a inovadora proposta de Gombrich foi tomada pela roda-viva das novas discussões culturais, sendo minuciosamente revisada e criticada pela forma e as falhas do seu quadro explicativo.

1002

2- REFLEXÕES SOBRE A REVOLUÇÃO GREGA

A conceituada historiadora Mary Beard, professora de estudos clássicos na Universidade de Cambridge, foi responsável por uma das críticas mais contundentes ao texto do intelectual. Em seu texto *Reflections on “Reflections on the Greek Revolution”*, publicado pela primeira vez em 1986, refere-se ao capítulo de Gombrich como “profundamente enganador”, e que fornece uma base incerta para os trabalhos que se possam desenvolver a partir dele, valendo-se de um argumento sedutor e uma retórica elaborada que faz o leitor segui-lo inconteste. Porém, ao se examinar cuidadosamente, desmorona todo o argumento delicadamente equilibrado e sua retórica artística.

Não sem razão, Mary Beard determinou muito do tom e o caráter das críticas ao capítulo de *Arte e Ilusão*. É ela quem expôs a “mágica do coelho tirado da cartola” com relação à explicação e retórica de Gombrich sobre Homero e a narrativa, atacando deliberadamente os alicerces da lousa explicativa do austríaco como o processo de “correção” e o colapso do estilo no Império Romano. Naquela época os argumentos de Gombrich logravam enorme influência entre os acadêmicos de estudos clássicos.

No entanto, possivelmente a primeira revisão das explicações sobre a Revolução Grega partiram de seu próprio autor, que num artigo posterior e pouco conhecida do público, *The Art of the Greeks* (1966), expressava algumas dúvidas sobre sua própria abordagem, e até mesmo criava um certo conflito com a ordem de suas ideias presentes no discurso anterior. Apesar disso, ele não desenvolveu uma visão crítica nesse artigo nem em outro lugar mais com relação à tese anterior; deixando lacunas e perguntas sem respostas.

A convicção do historiador sobre a particular importância da narrativa dos gregos, originado das “descrições milagrosamente vívidas” de Homero, não permitiu argumentar objetivamente a diferença do escritor de *Ilíada* para o épico de Gilgamesh. Para Beard (2010, p.210) o injustificado argumento de que “talvez haja ainda uma diferença” simplesmente convida a outra: mas talvez não. Desse modo, para um argumento crucial, Gombrich é bastante elusivo e breve para convencer, e não mostra por que a narrativa deve ocupar o centro das discussões em detrimento de outros catalisadores importantes nessa mudança artística. Ainda assim, a narrativa formou a base assumida de muitas influentes ‘reflexões’ sobre a história da arte grega.

1003

Outra parte do argumento posto à mesa pela historiadora é o processo de “esquema e correção”. Entretanto, a problemática que se estabelece chama a atenção para as imagens utilizadas por Gombrich, as próprias fontes de seu discurso, pois a arte grega que vale-se o autor, como aquelas preservadas em vasos de cerâmicas, são divindades, figuras e eventos míticos; como a conhecida pintura em urna do *Julgamento de Paris* (Gombrich, 1995, p.138-139). Pela lógica, portanto, não havia uma realidade que o artista aplicasse o “método” de observação e assimilação como o faz com outros elementos. Para a historiadora, é ainda mais difícil argumentar, mesmo em defesa do antropomorfismo, que os deuses pudessem ser representados pelo mesmo processo de correção que os homens; algo que subestima a complexa sutileza da crença grega.

Sabemos que houveram profícuos debates contemporâneos a respeito da natureza dos deuses, como o são? O que os distinguem? Sua forma é humana? Se sim, por que deveriam ter aparência de gregos quando são universais? Poderiam ter a pele negra ou olhos azuis? O primeiro crítico conhecido de Homero, Xenófanes de Cólofon, é bastante revelador nesse sentido, ao observar com pertinência que, se os gados, cavalos e os leões tivessem mãos e pudessem pintar e realizar obras como os homens, os cavalos pintariam os deuses à imagem dos cavalos, o gado à imagem do gado, e cada um deles moldaria os corpos dos deuses à sua própria forma (Graziosi, 2014).

É inegável que as artes desempenharam um papel fundamental nesse debate, desfilando diferentes opções em todos os tipos de representações possíveis. É o que justifica a natureza experimental da arte grega do século V a.C., alguns deuses foram representados em bronze, caso do Bronze de Artemísio; outros em ouro e marfim, imensos e brilhantes, como a Atena do Partenon; e aqueles que tinham a aparência de um atleta perfeito e ideal. De acordo com as palavras de Beard:

Todas essas foram explorações válidas de uma construção imaginativa do divino, culturalmente concordada, mas constantemente em mudança. De uma perspectiva analítica moderna, era a imagem que constituía a realidade do deus ou da deusa; a imagem não tentava, e não podia, replicar ainda mais fielmente alguma presença real no mundo observável. Gombrich falha em reconhecer a inadequação de qualquer processo de "fazer e combinar" quando a imagem representa necessariamente é a única "realidade" que o sujeito pode ter. Não é possível que sua versão do século V a.C. de "O Julgamento de Paris" seja mais "realista" do que a do século VI a.C.. A versão mais antiga representa simplesmente uma tentativa diferente de reivindicar uma realidade para o incidente. Da mesma forma, não pode haver uma representação mais ou menos realista de (digamos) um unicórnio; há apenas maneiras diferentes de "imaginar" (Beard, 2010, p.211).

1004

Por fim, essa arte clássica sofreu um processo de depuração após sua "fase heróica" (entre 550 e 350 a.C.) com o advento de religiões orientais, como cristianismo, em que função da arte seria novamente reavaliada na conjuntura tardia do Império Romano. A conquista convincente das aparências para permitir a narrativa de eventos históricos ou mitológicos, foi "o fim da arte clássica em qualquer sentido que se tome a palavra" (Gombrich, 1995, p.153). O triunfo dos cristãos trouxe de volta concepções pré-gregas da arte esquemática e conceitual, que representasse a vida atemporal de Cristo e os dogmas religiosos, em discordância com a "trivialização" da arte clássica pela indústria de reproduções romanas, espalhadas pelas cidades, vilas e residências particulares. Em suas palavras, "o colapso dos padrões clássicos foi, assim, preparado por uma falta de convicção (p.154), não se perguntava mais o "como" ou "quando", tudo estava reduzido ao "o quê" do relato impessoal.

O autor não faz referência às interpretações dos historiadores tardo-antigos e suas revisões desse período, e ainda que negue um sentido de decadência da cultura ocidental, trate-se de um “processo de seleção natural; não um esforço dirigido por um bando de pioneiros, mas uma espécie de sobrevivência do mais apto [...] a adaptação das fórmulas às novas exigências do ceremonial do Império e da revelação divina” (Gombrich, 1995, p.154). Consequentemente, a arte romana desse período de transição ao medievalismo – que ao historiador é em parte bastante obscura – é direta com o observador, não sugere mais a “interpretação”, mas de submetê-lo ao poder da imagem religiosa, pois há a “limitação do livre funcionamento da imaginação, tanto do artista quanto do observador” (p.155).

Essa afirmação extraordinária e quase absurda, era a tentativa de amarrar e finalizar sua explicação da maneira mais esquiva e breve possível, e o mais importante: sem se contradizer. Mas é muito leviana. É verdade, na observação de Beard (2010, p.212), que Gombrich gostaria de justificar essa mudança como um afastamento da narrativa na cultura ocidental, mas ele não podia deixar de reconhecer que as obras sobre a vida de Cristo, que os artistas do período estavam representando, semelhante aos predecessores gregos, também representavam uma história narrativa vívida e importante. O legado clássico da narrativa também estava implícito nos Evangelhos (Gombrich, 1995, p.155).

1005

A única alternativa plausível encontrada foi através da mudança da função, o ‘contar-histórias’ que a arte desempenhava para um tipo “totêmico” da era cristã. Pois a arte se fez, novamente, “um instrumento, e a mudança de função resultou numa mudança de forma” (Gombrich, 1995, p. 154). Ainda assim, é prematuro em sua conclusão, e não oferece sustentação alguma à crítica, mas apenas um equilíbrio retórico afeito ao imperativo historiográfico de seu tempo.

Não há dúvidas que *Arte e Ilusão* e seu particular capítulo são um marco na história da arte. Mas como apontou Bryson (1983), Beard (2010) e outros estudiosos em suas críticas, essa influência também é sua dificuldade. A explicação proposta para o evento se enraizaram de tal modo na história da arte, que na falta de uma tradição persistente em abordar essas questões a cada geração, tornaram-se tão familiares e amplamente aceitos, a ponto dos problemas que Gombrich abordou parecerem resolvidos de toda historicidade. Não obstante, é falho em seus argumentos mais eminentes e pouco convincente em seu quadro geral. Isso não implica dizer, necessariamente, que suas contribuições para o desenvolvimento da arte grega e ocidental não

possam ser rearticuladas de modo coerente, ou que a narrativa não ocupe uma influência no processo, apenas que deva ser tomada criticamente.

3- NOVAS LEITURAS DE ANTIGOS SIGNIFICADOS

Houveram outras tentativas de evocar uma resposta para esse fenômeno, mas em geral pouco explicativas. O grande historiador Moses Finley (1984, p.138), sugeriu a religião como uma presença indispensável da transformação: “seria quase verdadeiro, embora não exato, dizer que toda a escultura grega, pelos finais do século quinto (e grande parte, mesmo depois), estava diretamente ligada à religião”. Por vezes o empreendimento dos escultores clássicos eram descritos com uma demonstração do “poder de Pigmalião”. Em Ovídio, Pigmalião é um escultor, que deseja modelar uma figura de mulher a seu gosto e se apaixona pela estátua que fez. Roga a Vênus que lhe dê uma noiva à sua imagem, e a deusa converte o frio marfim num corpo vivo (Gombrich, 1995, p.99).

Para Spivey (1997, p.53), em última análise, essa fantasia é o que explica a conciliação entre o ideal e o natural na arte grega: a religiosidade “continua sendo uma motivação muito geral, já que a atividade religiosa na Grécia antiga dificilmente pode ser diferenciada das estratégias cotidianas de negócios sociais, políticos e até mesmo econômicos”. E continua, “a base subjacente do dinamismo estilístico da escultura grega é a convicção de que o divino e o místico não estão além da compreensão da imaginação humana”.

Mais recentemente, o historiador da arte e classicista britânico Jás Elsner, tornou-se responsável por um influente e moderno estudo sobre a arte clássica. Simpático às ideias de Gombrich, em *Reflections on the ‘Greek Revolution’ in Art* (2006) o classicista contempla a particularidade da visualidade e a subjetividade do espectador na arte escultórica greco-romana. Sua perspectiva está centrada, por essa razão, não na narrativa mitológica ou na escultura simplesmente, mas no espectador dessas obras; em estrita sintonia “com as perspectivas da Antiguidade Tardia, Medieval e Bizantina sobre a arte grega” (Elsner, 2006, p.70).

Ao contrário de muitos historiadores, Elsner tem em mente que as grandes contribuições atenienses à visualidade podem ser lidas tanto como uma série de ganhos quanto como uma série de perdas, mas o fato é que ninguém ousou contar a história como um “lamento pelo que foi perdido na franqueza e abstração arcaica quando os gregos descobriram o naturalismo” (p.70). É assim que o autor discorre ao tratar do olhar frontal das esculturas arcaicas. O que lhe preocupa não é o que pode ou não estar certo na história de Gombrich, mas o que ela não

contempla. Desse modo, o historiador não pretende emergir uma nova explicação a partir das falhas de Gombrich, na verdade, em alguma medida, seu escrito parece seguir as próprias revisões pouco desenvolvidas pelo autor austríaco; como a ‘ilusão de vida’ e o ‘desejo de visualidade’ presentes no artigo de 1966. Embora Elsner não invente a tendência, seu caráter reverente a Gombrich sugere reinterpretá-lo sob uma perspectiva mais coerente.

Quando tomamos contato com a arte antiga, devemos considerar que ela está fora de seu contexto original, e ausente de sua concebida função, na maior parte fazemos isso através de imagens que tornam incognoscível o verdadeiro sentido delas. Podemos abstrair a técnica e as qualidades de uma escultura Ática, mas conhecer a visualidade de seus contemporâneos é mais complexo, é necessário pagar diligência à literatura clássica e seus autores - que registraram as suas próprias observações, para tentar engendrar o que o homem antigo via e representava.

O que o historiador defende é que o olhar frontal da escultura arcaica constituía um endereço direto ao espectador, estabelecendo uma relação de confrontação e grandeza com ele, ao contrário do estilo posterior que implementa um olhar de soslaio e egocêntrico. Mais que isso, a frontalidade do *Kouros* ou da górgona no frontão de Córcea (c.590-580 a.C.), promete e ameaça uma troca de olhares que é intrusiva e imediata, observando-o imponentemente, ao passo que evoca uma inevitável comparação com o observador. Em vista disso, a objetividade da estatuária arcaica estabelece uma relação com o espectador que é definido pelo olhar, não apenas uma troca de olhares rápidos e apressados, de soslaio ou relance, mas um longo confronto de olhares mútuos. O “*kouros* convida o espectador a uma posição particular de troca de olhares, porque somente ali há um diálogo possível. Essa opção de troca de olhares é essencial para a arte arcaica [...]” (Elsner, 2006, p.76).

1007

Ao seu ver, a grande mudança que ocorre na arte é justamente o abandono desse endereço ao espectador pelo *kouros* e a *koré* a partir de 480 a.C.. O espectador deixa de ser a segunda parte em uma troca e torna-se a terceira parte, livre para observar, porém não ser observado. Pois a estatuária clássica está tão absolvida em sua própria experiência, que acaba cortando essa linha com espectador e fica em universo particular, estranho e paralelo. Segundo Elsner, portanto, de 480 a 460 a.C. houve uma mudança fundamental nas subjetividades atenienses, que posteriormente se prestaram a usos não atenienses e depois renascentistas.

Para o estudioso essa dinâmica distinta em que está inserido o espectador clássico, não se limita apenas às artes visuais, mas faz parte de uma série de mudanças formais no cenário cultural da Grécia do século V a.C., especialmente em Atenas. Ele chama atenção ao que

acontece no teatro, então marcado por dois processos paralelos ao surgimento do naturalismo na arte: as inovações de Ésquilo, aproximadamente em 480 a.C., e as de Sófocles, em 460 a.C.. O primeiro inovou ao incrementar o número de atores de um para dois, diminuir a participação coral e conferir protagonismo à fala. Já Sófocles introduziu três atores e a técnica de pintura de cenas. A partir da sua perspectiva centrada no espectador, está claro para ele que a “invenção do segundo ator é o principal evento para quebrar o padrão arcaico de contato direto” (Elsner, 2006, p.87). Ao invés do dramaturgo se dirigir poeticamente à cidade por meio do coro e do orador, como tradicionalmente, seus personagens (incluindo o coro) começaram a conversar entre si. E com mesmo efeito produzido pelo naturalismo, o espectador deixou de ser o destinatário direto de uma declamação poética e, em vez disso, tornou-se “observador de um mundo construído de maneira imaginativa para ser semelhante ao seu próprio mundo, com o qual a relação de visualização é de identificação indireta e absorção imaginativa” (p.88).

Neste sentido, muitas outras inovações culturais gregas podem ser amplamente interpretadas por essa mudança da “autoridade” ao “performático”. Além da tragédia no início do século V a.C., são as mudanças análogas na comédia e na filosofia no século IV a.C. Nesse último caso, configura-se pela invenção da forma do diálogo por Platão, no qual há a remoção da autoridade de qualquer uma das vozes faladas em sua “dramatização filosófica”, em contraste com a declamação dos filósofos pré-socráticos. Mesmo Heródoto, o primeiro historiador, que faz uso de inúmeras fontes orais e escritas e nem todas se importou em julgar, endossar ou autorizar - algo que foi percebido como um problema de confiabilidade dessas fontes. Pode ser interpretado, por sua vez, “como uma genuflexão genérica à cultura ateniense do naturalismo democrático, no sentido de encenar uma série de perspectivas e deixar para a audiência a formação de um julgamento final” (Elsner, 2006, p.91). É precisamente essa transformação da visualidade e da subjetividade do espectador, não lhe negando as circunstâncias sociopolíticas e ideológicas, nem as particularidades e crises específicas das *poleis*, onde reside o caráter revolucionário da Revolução Grega.

1008

Trata-se da tentativa de uma nova abordagem por Elsner, ou melhor, de não reinventar a roda numa área tão pouco definida academicamente como é a história da arte clássica⁷. Há alguns estudiosos, no entanto, que usaram as fronteiras compartilhadas da História da Arte e da Arqueologia para escapar das restrições implícitas no estudo da arte. Beard (1996, p.128) até

⁷ Ver Beard (1996), em *Re-Reading the Greek Revolution*.

se considera parte de um “grupo heterogêneo de dissidentes” de estudos clássicos, e do qual Elsner certamente tem sido um dos grandes contribuidores.

Se a terminologia de Gombrich (Revolução Grega) é apropriada ou não, os estudiosos anglo-americanos estão presos em sua porta giratória, procurando pagar a devida diligência à Arte e Ilusão e a uma mudança na prática representativa que Winckelmann já havia apontado como moldada pela democracia ateniense e pela formação da arte ocidental. Como os classicistas fazem isso sem reinventar a roda? Não simplesmente defendendo uma resposta inovadora sobre por que a arte grega se afastou dos esquemas que a governavam e se tornou mais “naturalista” (pois isto é trabalhar dentro dos parâmetros existentes), mas, como fizeram os historiadores da arte romana, reescrevendo a fórmula, ou desenvolvendo uma nova linguagem que postula a continuidade dentro da mudança, e se concentra nas transformações de como os objetos em questão pedem para ser vistos e usados. (Vout, 2014, p.246).

É essencialmente fazendo uso da literatura clássica para explorar formas antigas de ver e representar que Elsner reescreve a fórmula, e não tradicionalmente quando apenas os aspectos técnicos de produção e patrocínio das obras eram contemplados. Para isso, recorre-se a teóricos franceses como Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan e na teoria literária para substituir o *connoisseurship* pela cultura visual (Vout, 2014, p.247). Se para Gombrich é sobre como os artistas veem o mundo, para Elsner é como os espectadores veem as estátuas. Sob essa perspectiva, o desenvolvimento do naturalismo “não se trata da relação de imagem e modelo, mas sim da relação de imagem e observador” (Vout, p.249). A proposta de Elsner é, consequentemente, mais receptiva, condicente e abrangente que a de Gombrich, ainda que 1009 compartilhem pontos em comum.

Entretanto, da mesma forma ambos os autores convergem na mesma limitação de fontes. Ao se aterem em estátuas independentes, como o *kouros* e a *koré*, ignora-se o fato que elas não envolvem a totalidade das esculturas arcaicas – sem mencionar as pinturas em cerâmicas⁸. Enquanto o *kouros* não pode ‘contar histórias’ ao sentido de Gombrich, os contemporâneos relevos das esculturas arquitetônicas seguramente o fazem. Como apontado por Osborne (2018, p.20), os frisos e métopas em templos atenienses mostram cenas da mitologia particular, como episódios de Héracles e dos Cercopes, e até estruturas mais complexas e engajadas, como o Tesouro dos Sifnianos em Delfos; em que o friso leste ilustra a feroz batalha entre Aquiles e Mêmnon.

E embora a escultura arcaica faça mais uso da frente, não há dúvida alguma observando essas cenas de que somos a “terceira parte”. O mesmo se verifica em relevos na base dos *kouroi*,

⁸ Para as pinturas, ver Neer (2010), em The Emergence of the Classical Style. Assim como Elsner, Neer reconhece que o naturalismo está na visualidade do observador.

em que há cenas que mostram jogos de bola e outras atividades diversas, como ginástica e luta de galos. Evidentemente ter uma visão mais ampla da escultura grega “não invalida as interpretações de Gombrich e Elsner, mas certamente as qualifica - suas revoluções acabam sendo efetivamente restritas à escultura livre” (Osborne, 2018, p.20). A mudança geral na perspectiva dos gregos, portanto, como sugerem esses exemplos, possui uma tendência anterior.

4- A PERSPECTIVA ARQUEOLÓGICA

Mas afinal qual é a perspectiva arqueológica sobre as tendências e os fatores para a emergência do estilo clássico? Será que outros aspectos sociais, religiosos e políticos tem alguma influência sobre a mudança estilística? A complexidade dessas questões se tornam mais claras ao considerarmos o próximo autor, que de maneira geral nos serve de algumas respostas. Naturalmente, a arqueologia não se envolve com a literatura clássica para desvendar as formas antigas de ver e representar o mundo, sua ênfase está em como as evidências materiais podem acessar questões históricas que a literatura – em sua amplitude – não consegue. Em verdade, essa divisão em um terreno tão interdisciplinar como a arte clássica é um pouco exagerada, embora existente. É o caso do arqueólogo Andrew Stewart, profundo conhecedor da arte grega, que teve amplos estudos envolvendo a teoria literária antes de seu último trabalho, 1010 declaradamente arqueológico⁹

A principiar seu estudo, de início somos apresentados a um novo tipo, o “estilo severo” da arte grega, um estilo particular que surge entre o estilo Arcaico e o Clássico. Identificado pela primeira vez por Winckelmann e posteriormente difundido por estudiosos alemães, foi a arqueóloga Brunilde Sismondo Ridgway (1970) quem consolidou o estilo ao catalogar seus traços mais proeminentes. Em comparação com as peças arcaicas, notamos algumas razões para a distinção das estátuas severas. Em se tratando da forma, ganharam expressões que “sugerem vida”, denotando emoções ou sofrimento físico; há o aumento da caracterização das obras, com retratos mais identificáveis; predominância do bronze; mudança nas vestes e ornamentos, assumindo maior simplicidade; e poses que demonstram relaxamento e movimento. É dessa fase, por exemplo, o surgimento do *contrapposto*.

Na síntese de Stewart, o estilo que encerra o *kouros* assume essencialmente as características que lhe fazem o nome, como a “simplicidade, força, vigor, racionalidade,

⁹ The Persian and Carthaginian Invasions of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style (2008). O texto está dividido em três partes.

autodisciplina e pensamento inteligente” (Stewart, 2008, p.602). Mas antes de tudo, deve-se tê-lo qualitativamente como um estilo diferente, e mais que isso, restrito às artes representacionais:

O Estilo Severo está confinado às artes representacionais. É um modo de figuração. A arquitetura e a literatura gregas do século V não experimentaram tal revolução. As ordens dórica e jônica desenvolvem-se serena e suavemente através da divisão arcaico/clássico, e não há nada de austero ou simples na poesia de Simônides, Píndaro e Ésquilo (Stewart, 2008, p.602).

A questão de Stewart é estritamente cronológica: determinar a emergência do estilo severo. A implicação é que, “se pudermos determinar quando exatamente surge o “estilo severo”, teremos de fato uma nova lente, ou pelo menos uma lente mais bem focada, para reexaminar o papel e a função da arte na sociedade” (Vout, 2014, p.247). Estudos mais tradicionais datavam as esculturas severas anterior à invasão de Atenas pelos medos em 480-479 a.C, sendo que algumas dessas obras já chegaram a ser datadas em 525 a.C.. No entanto, tamanho é o problema das origens do estilo, e a insistência do autor numa data pós-persa, que o levaram a reexaminar as escavações de depósitos da Acrópoles de Atenas, realizadas pelo arqueólogo Panagiotis Kavvadias (1850-1928). A razão disso é que, autores que se propõem a explicações, alguns anos podem fazer completa diferença no contexto histórico; é o íntimo entrelaçamento entre o “quando” e o “o quê”. Nas palavras de Vout:

Enquanto a mudança for o que estiver em questão, fixar o ponto de inflexão é um imperativo óbvio. No entanto, as publicações sobre a “Revolução Grega” oferecem pouco consenso. Apesar de toda a linguagem revolucionária de Gombrich, sua revolução foi um processo iniciado no século VI a.C. e que atingiu o clímax somente no século IV. Para Elsner, a mudança de marcha mais radical ocorreu no primeiro quarto do século V, e para Neer, o “High Classical” (em oposição ao “Early” e ao “Late Classical”) foi a chave, surgindo pouco antes da metade do século V e florescendo nas últimas décadas desse século (Vout, 2014, p.247-248).

1011

Com base em recentes estudos estratigráficos e numismáticos, e a análise de cerâmicas e estátuas em depósitos, assim como seus templos, o arqueólogo encontrou uma sólida posição para argumentar que o estilo quase certamente não antecedeu a invasão persa da Ática. Ao contrário do era difundido o único depósito da Acrópoles que parecia ser puro *Perserschutt*, continha apenas material arcaico. Enquanto que os depósitos restantes, em que foram encontradas 19 esculturas de estilo severo, são aterros de construções posteriores da invasão persa, de c. 467-430 a.C.. Em suma, “quando todas as evidências são analisadas em conjunto, o caso factual e circunstancial para o início do Estilo Severo após os eventos de 480-479 a.C. parece esmagador” (Stewart, 2008, p.380).

Ao estabelecer esse *terminus post quem* do estilo severo, ligeiramente, mas imprescindivelmente posterior ao saque persa, o autor estava livre para sugerir explicações

historicamente mais contingentes que a ‘narrativa’ de Gombrich jamais logrou. E de fato, após a minuciosa revisão cronológica da estatuária severa encontrada na Ática e outras regiões, eliminando qualquer possível contradição material, é que o arqueólogo estadunidense tece sua teoria a respeito das origens, experiências e significados do estilo na transformação daquela sociedade.

Como vimos, as características mais notáveis do estilo foram traduzidas por simplicidade, autodisciplina e austeridade, transmitidas através de poses dinâmicas e modelagem robusta, por roupas simples e sem ornamentos, e por expressões faciais sóbrias, focadas em algum alvo ou desviadas do observador. Segundo o arqueólogo, as características do estilo emergem de duas tendências culturais importantes naquele contexto: as vestimentas e as práticas mortuárias. O primeiro aspecto refere-se à mudança pan-helênica das vestimentas no século V a.C., que Tucídides atribuiu aos espartanos a forma simples de vestir-se que tornou-se comum em outras partes do mundo grego, principalmente em Atenas; que supõe o arqueólogo, onde “o desejo de maior equidade política deve ter crescido discretamente por algum tempo” (Stewart, p.603).

De qualquer forma, a nova moda, mais simples, com sua poderosa mensagem de igualdade social e financeira entre cidadãos, vai gradualmente eliminando a antiga, até que, por volta de 470 a.C. essa última praticamente desapareceu. Ao mesmo tempo, os túmulos elaborados e os bens funerários diminuíram drasticamente, tanto em quantidade como qualidade; são o caso de jóias, estátuas e lápides esculpidas que desaparecem pouco antes do final do Arcaico. Por sua vez, essa austereza funerária parece ter íntima relação com a nova democracia, provavelmente uma restrição oficial à ostentação, desconfiada da autoafirmação da aristocracia que eleva o indivíduo acima do coletivo, podendo aspirar a tirania. Mas a própria democracia, como fator considerável para a mudança artística, é, na melhor das hipóteses, problemática, se considerarmos os tiranos da Sicília e outras regiões que o estilo se desenvolve (Stewart, 2008, p.602).

Mas apesar do estilo severo atender e responder a essas crescentes tendências igualitárias e “antiaristocratas” da sociedade ateniense, são insuficientes para explicar o seu aparecimento repentino em Atenas, totalmente formado em princípios de 470 a.C. É nesse contexto que as célebres vitórias dos gregos sobre seus invasores nas batalhas de Termópilas, Salamina, Plateias, Mícale e Hímera possuem um efeito considerável, pois estabeleceram sua superioridade física e espiritual sobre seus inimigos, assim como colocaram as resistentes colônias gregas em

igualdade com o continente – o que sugere o caráter pan-helênico do estilo. Ao passo que, a violência e a destruição que os persas infligiram na Ática criaram uma espécie de “*tabula rasa*” escultural e pictórica, resultando num “campo livre para a afirmação” dos gregos em face aos orientais (Stewart, 2008, p.605). O arqueólogo atribui o protagonismo à *sophrosyne* dos gregos, palavra que definirá o estilo severo e a mentalidade dos gregos na sequência da guerra¹⁰:

A simplicidade, a racionalidade, o pensamento ponderado e a autodisciplina - resumidas na palavra-chave *sophrosyne* - foram precisamente as qualidades que (supostamente) as hordas bárbaras derrotadas e seus monarcas caprichosamente despóticos eram em grande parte ou completamente carentes, e os gregos vitoriosos e de mentalidade igualitária possuíam em grau extraordinário (Stewart, 2008, p. 605-606).

Os Persas de Ésquilo (472 a.C.), são assim, por consequência, o primeiro material inequívoco do orientalismo, “o discurso pelo qual a imaginação europeia dominou a Ásia desde então, conceituando seus habitantes como derrotados, luxuosos, emocionais, cruéis e sempre tão perigosos” (Stewart, 2008, p.607). Na peça, as populações medas eram exemplos do que os helenos não são e, particularmente, o que os atenienses não são: “tirânicos e tiranizados, populosos, ricos, materialistas, delicadamente luxuosos, cruéis, baseados na terra, hierárquicos, insensíveis à liberdade. A construção do grego e a construção do bárbaro, como sempre, estão intimamente ligadas” (Pelling, 1997, p.13).

1013

Rejeitando-os enfaticamente e a tudo o que representavam como irremediavelmente decadentes, “o Estilo Severo atacou-os e à sua *hybris* insensata tanto quanto aos excessos das elites locais gregas” (Stewart, 2008, p.608). Mas quem primeiro traduziu essas noções nas artes visuais, num momento o qual tudo parece completamente diferente, foram os escultores Crítio e Nesiotes, autores dos amantes tiranicidas, dedicada em 477/6 a.C.. Não apenas são os exemplos mais antigos do novo estilo, mas também revolucionários; pois representam dois cidadãos atenienses, Harmódio e Aristógora, supostos “cruzados contra a tirania e o excesso, tanto internos quanto externos” (p.608).

Ao contrário de Gombrich e Elsner, portanto, essa é uma revolução com líderes, o que explica seu caráter súbito, e como em pouco mais de uma década a nova forma havia se espalhado por todas as regiões da Grécia. Representando o novo ideal cívico ateniense, o *kouros* e seu mundo foi relegado à história e inaugurou-se formalmente a primeira fase do estilo clássico. Historiograficamente, tanto Stewart quanto Elsner compreenderam bem as tendências

¹⁰ Para Jones (2021, p. 380) a palavra *sophron* (a forma substantiva é *sophrosyne*) tem uma ampla gama de sentidos: modesto, sensato, prudente, discreto, obediente às leis. A *sophrosyne* é uma virtude constantemente recomendada pelos escritores atenienses àqueles que querem fazer tudo certo.

do mundo grego, e souberam defini-las enquanto fatores para a mudança estilística; nem sempre convergentes, porém complementares. Stewart diverge de Elsner ao dizer que “em contraste com as figuras arcaicas, que raramente nos convidam a interagir com elas”, as do Estilo Severo regularmente convidam e até mesmo exigem nossa atenção (Stewart, 2008, p.602-603). Ainda assim, nesse embate o verdadeiro derrotado foi o discurso do suposto “amadurecimento” das técnicas gregas, como tradicionalmente se definia.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

O historiador da arte Ernst H. Gombrich, ao escrever suas ‘reflexões sobre a Revolução Grega’ tecia um capítulo fundamental na história da arte, desafiava-se compreender um fenômeno caro para a historiografia, então ainda descendente de discursos incertos e problemáticos. O historiador, no entanto, ao discutir e emanar luz sobre as causas da transformação da arte grega, se demonstrou lacunar nos aspectos mais cruciais de seus argumentos; que em detrimento de toda influência, não conseguiram persuadir a parte mais crítica dos estudiosos. O principal fator da revolução estilística atribuído ao modo particular dos gregos em contar histórias através da arte, inspirados pelas descrições retumbantes e vívidas de Homero; o historiador se limitou a distinguir a generalização de seu argumento. Pois embora outras sociedades não tivessem uma tradição tão difundida de narrativas épicas, certamente a narração de histórias através da arte não se restringiu apenas aos artistas gregos.

Igualmente generalizável era o processo de “correção”. A história da arte não pode ser compreendida simplesmente como um aprimoramento gradual das habilidades de observação e motricidade dos artistas; como fosse a imagem de um indivíduo desde a infância até à maturidade. Na sua moderna compreensão, compartilhada pelos atuais estudiosos da arte, a escultura ou pintura em cerâmica são os meios pelos quais os artistas agem no mundo, e quando as esculturas ou as pinturas mudam, é porque aquilo que os artistas querem fazer muda, ou porque fazer as mesmas coisas em um mundo diferente significa fazê-las de forma diferente.

Deve-se compreender que a Revolução Grega é, antes de tudo, uma revolução das formas. Indiferente se sugerem uma evolução interna motivado pela religião, uma transformação na narrativa ou na visualidade, ou se reivindicam uma nova mentalidade resultante das guerras persas, o que todas essas explicações tem em comum é a concentração exclusiva na forma e no estilo. Esse panorama é próprio da tradição na história da arte, mas

permanece latente na historiografia, desconsiderando o que os artistas representavam pela aparência da obra, como atualmente reivindicam os pesquisadores das cerâmicas gregas.

No entanto, é essencial reconhecer que a história da arte e sua historiografia estão em constante transformação, sujeitas a novas interpretações e descobertas. A crítica mais recente aponta que, ao se limitarem à forma, os historiadores negligenciaram uma dimensão importante dos atores históricos e uma parte significativa da evidência visual. Isso nos leva a compreender que essa história ainda está em construção, a ser escrita e reescrita na história da arte. As contribuições de Gombrich sobre a narrativa, de Elsner na visualidade ou a mentalidade por Stewart, são importantes formas de compreender o objeto, e com efeito, seria estranho se esses fatores fossem desconsiderados de toda problemática; mas suas obras somente significam em conjunto, nunca parcialmente.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BAZIN, G. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BEARD, M. **Re-Reading the Greek Revolution**. Review Articles, Vol. 19, No.1, p.128-155, 1996.

BEARD, M. **Reflections on ‘Reflections on the Greek Revolution**. Journal of Art Historiography, p. 207-213, 2010. 1015

BRYSON, N. **Vision and Painting: The Logic of the Gaze**. New Haven: Yale University Press, 1983.

ELSNER, J. **Reflections on the ‘Greek Revolution’ in art: From Changes in Viewing to the Transformation of Subjectivity**. In Goldhill, S.; OSBORNE, R. *Rethinking Revolutions Through Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

FINLEY, M. I. **Os Gregos Antigos**. Lisboa: Edições 70, 1984.

GRAZIOSI, B. **The Gods of Olympus: a History**. Nova York: Henry Holt and Co., 2014.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

GOMBRICH, E. H. **Reflections on the History of Art: Views and Reviews**. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1987.

JONES, P. V. (Org.). **O Mundo de Atenas: Uma Introdução à Cultura Classica Ateniense**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2º ed., 2021.

MALERBA, J. **A História Escrita: Teoria e História da Historiografia.** São Paulo: Contexto, 2006.

MENESES, U. B. de. **Preliminares para o Conhecimento da Arte Clássica.** Revista de História, n° 64, p.257-264, 1965.

OSBORNE, H. **Estética e Teoria da Arte.** São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

OSBORNE, R. **The Transformation of Athens: Painted Pottery and the Creation of Classical Greece.** Princeton: Princeton University Press, 2018.

PELLING, C. **Aeschylus' Persae and History.**" In Pelling, C. (Org.) **Greek Tragedy and the Historian.** Oxford: Clarendon Press, 1997.

RAGUSA, G. (Org.). **Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica.** São Paulo: Hedra, 2013.

RICOEUR, P. **História e Verdade.** Rio de Janeiro: Editora Forense, 1968.

RIDGWAY, B. S. **The Severe Style in Greek Sculpture.** Princeton: Princeton University Press, 1970.

ROMILLY, J. de. **Compêndio de Literatura Grega.** Lisboa: Edições 70, 2011.

RÜSEN, J. **Razão Histórica: Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica.** Brasília: Editora UNB, 2001.

1016

SÖRBOM, G. **Gombrich on the Greek Revolution.** Noruega: Nordisk Estetisk Tidskrift, 1994

SPIVEY, N. **Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings.** London: Thames and Hudson Ltd, 1997.

STEWART, A. **The Persian and Carthaginian Invasions of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style:** Part 1, The Stratigraphy, Chronology, and Significance of the Acropolis Deposits. *American Journal of Archeology*, p.377-412, 2008.

STEWART, A. **The Persian and Carthaginian Invasions of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style:** Part 2, The Finds from Other Sites in Athens, Attica, Elsewhere in Greece, and on Sicily; Part 3, The Severe Style: Motivations and Meaning. *American Journal of Archeology*, p.581-615, 2008.

VERNANT, J. P. (Dir.). **O Homem Grego.** Lisboa: Editorial Presença, 1994.

VOUT, C. **The End of the “Greek Revolution”?** Perspective, p. 246-252, 2014.