

Resenha:
STANSBURY-O'DONNELL, MARK D.
PICTORIAL NARRATIVE
IN ANCIENT GREEK ART

O Livro *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, de Mark D. Stansbury-O'Donnell, publicado em 1999 pela editora da Universidade de Cambridge, faz parte de uma série de publicações na área, o *Cambridge Studies in Classical Art and Iconography Program* dirigido pelo eminente classicista Harvey Alan Shapiro e que tem por interesse principal trazer, ao público especialista, monografias que representem as rápidas e profundas mudanças no estudo da iconografia grega, no contexto dos estudos realizados pela escola francesa com Claude Bérard, François Lissarrague e Françoise Frontisi-Ducroux.

Mark Stansbury-O'Donnell é professor associado de História da Arte na Universidade de St. Thomas em Minneapolis. Tem contribuído com artigos para várias antologias acerca de aspectos da arte grega, assim como para o *American Journal of Archaeology*, no qual publicou três artigos sobre o pintor grego Polignotos (1988, 1990, 1992). Neste livro, ricamente ilustrado com 88 reproduções de vasos, placas de bronze e esculturas, o autor apresenta uma possibilidade de leitura e interpretação da arte antiga que pretende aplicar elementos da teoria literária sobre narrativa, especialmente a semiótica e a análise estrutural.

Dividido em cinco capítulos além da conclusão, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art* tornou-se uma obra de consulta obrigatória para o pesquisador em iconografia antiga pois é com erudição e detalhismo que o autor revisita a teoria poética de Aristóteles e a análise estrutural da semiótica de R. Barthes, delineando o percurso da problemática a partir de C. Robert em seu livro *Bild und Lied* (1881), F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis* (1895) e K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (1947).

O livro trabalha com três períodos da história da arte grega, o Geométrico, o Arcaico e o Clássico, segundo o autor, não por serem os mais importantes ou os mais interessantes, mas por permitirem a articulação do que ele pretende demonstrar como o elemento narrativo. Embora o traçado do texto obedeça de certa forma a cronologia das obras e artis-

tas, iniciando o segundo capítulo com a definição de narrativa e origens no Período Geométrico e finalizando o capítulo cinco com uma reconstituição dos painéis da *Iliopsis* de Polignoto em Delfos, o livro não pretende ser uma obra descritiva de história da arte e, portanto, as unidades temáticas têm predominância sobre a temporalidade das peças.

Stansbury-O'Donnell identifica os múltiplos níveis nos quais a narração opera, dos mais básicos signos do objeto e sua micro-estrutura até sua relação com a macro-estrutura política e social. A princípio, seguindo Weitzman, usa os termos *simultâneo*, para designar um tipo onde múltiplos momentos da história estão combinados na mesma imagem, técnica que dominou a arte do período Arcaico; *monoscênico*, quando a ênfase é a unidade de espaço e tempo: uma imagem, um espaço, um tempo, o que segundo Weitzman é próprio do período Clássico; e *cíclico* como o método desenvolvido pelos artistas dos períodos Clássico e Helenístico, onde cada mudança na situação da narrativa geraria uma imagem separada, criando assim uma série de composições consecutivas com ações distintas e atores repetidos.

Logo o autor discute as transformações e adições a este modelo tripartido feitas por A.M. Snodgrass, J.M. Hurwit, E.Harrison, H.A. Shapiro, J.B. Connolly forjando um quadro de taxonomias muito útil ao estudioso e orientando as possibilidades do uso dos conceitos conforme o contexto observado nas imagens. Salienta que tendo em vista a densa produção dos teóricos na área, hoje seria impossível considerar o modelo tripartido de Weitzman utilizável, pois a narrativa pictográfica demonstrou-se mais complexa e menos permeável a uma hipótese progressiva e evolucionista.

Sustentando que teorias desenvolvidas para o estudo da literatura escrita podem ser aplicadas para as artes visuais, já que, segundo o autor, “o processo de compreensão da percepção é similar”, O'Donnell toma da *Poética* de Aristóteles alguns conceitos e o último capítulo recupera-os quando trata do –Objeto da Narrativa–, dividido entre *mythos* (enredo) e *ethos* (personagem). Seguindo Aristóteles, o autor pressupõe que o “*ethos* é revelado através da ação ou através da escolha da ação que uma figura faz”(pg.160) e o conceito de *dianoia* (pensamento) também toma parte da semiose da imagem.

E é através da semiótica e da análise estrutural que o autor vai ascender ao último momento constitutivo da sua proposição teórica: a semiótica, em particular, por tratar com as relações do signo, ou o aspecto material representado numa obra de arte com seu referente ou objeto. A análise estrutural, por lidar com a mecânica da estrutura narrativa e a interação com a audiência e com os arquétipos e modelos que uma histó-

ria cria. Ambas dividem, no entanto, uma abordagem comum ao identificarem unidades básicas e examinarem como elas interagem em diferentes níveis para criar sentido ou experiência perceptual.

Através de R. Barthes, no texto *Introduction to the Structural Analysis of Narratives* (1982), O'Donnell encontra a articulação para o estudo da narrativa que ele adapta para o uso nas artes visuais. As unidades mais básicas da narração, Barthes chama *funções*; são quatro: as funções cardinais ou *núclei*, catalísticos, índices e informantes. Podem estar combinadas para descrever uma ação num nível mais elevado da narrativa onde cada ação pode ser dimensionada como um tipo específico de *praxis*: desejo, comunicação ou confronto. Num terceiro nível, temos ainda a própria narrativa, que consiste no discurso entre narrador e espectador/leitor. No segundo capítulo, estes elementos são largamente descritos e exemplificados com leitura de cenas representadas em vasos.

Um exemplo extremamente instigante da recriação da experiência narrativa executada pelo autor é realizada no último capítulo com a reconstrução do Lesche dos Cnídios, grande painel retangular pintado por Polignoto em Delfos, que não sobreviveu a não ser nas descrições de Pausânias. Segundo as fontes literárias, à direita, no lado leste, estava a *Iliupersis*, não a representação do momento do saque, mas a manhã seguinte, com as prisioneiras sendo levadas e à esquerda, ocupando três lados da sala, a *Nekyia*, com o sacrifício de Odisseu, descrito na *Odisseia*, 11, junto a grandes heróis gregos e troianos. Através da sua detalhada descrição e suas reações como observador, o autor pretende não só reconstruir a composição, mas medir o resultado e sentido da organização narrativa para o observador antigo.

O impacto do *ethos* da imagem é demonstrado por uma comparação com a tragédia *Agamemnon* de Ésquilo e a percepção de conjunto do trabalho, que une vários momentos da história numa narrativa panorâmica, forma com os dois painéis um conjunto cíclico dos eventos, desde a preparação até a partida no final da guerra. Citando-o: “a seleção dos *núclei* e *catalysts* de cada cena e a coordenação com o contexto da observação revelam uma coordenação de tempo – do observador, da narração e da história – que alarga as dimensões da narrativa”, além disso, enfatiza que, ao mesmo tempo, as cenas menores estão conectadas entre si e à ação principal, através de uma estrutura de composição simétrica e circular, resultando numa complexa experiência narrativa, onde as partes se interconectam.

Sua análise minuciosa segue as observações de Pausânias, procurando os efeitos que tal pintura possa ter causado com sua escolha espe-

cífica de elementos, personagens, ordem de colocação no espaço e temporalidade dos eventos, dando ênfase aos contrastes intencionalmente criados por Polignoto, como no caso de Neoptólemo, que não aparece matando ninguém, como era tradicional em cenas de Tróia e Pausânias comenta. Seu esforço na recriação e contextualização da obra é impressionante e nos fornece dados preciosos para uma reflexão quanto às intenções do pintor e a experiência narrativa proposta por ele e pelo século V, momento de releitura do mito, na qual ela se inscreve.

Se alguma crítica puder ser feita, é no sentido da rapidez com que o autor trata de algumas personagens e sentido de cenas, quando às vezes tais unidades iconográficas são de estabelecimento duvidoso ou problemático. Sente-se falta da discussão a respeito do porquê tal ou qual opção foi feita, ou sobre quais bases ele funda o que muitas vezes não passa de mera suposição. Exemplos são os casos da *hydria*, atribuída ao pintor Kleophrades, com cenas da queda de Tróia, largamente investigada no livro (figs. 58, 72, 73 e 74), ou a cratera do pintor de Dokimasia, com a cena da morte de Egisto (fig. 45). Nestes casos, temos o que parece ser uma desnecessária pressa em reconhecer personagens em ações conflitantes com a tradição em que estão inscritos, sem qualquer suporte psicológico ou referência literária conhecida.

Por outro lado, a importância deste estudo se encontra na intersecção de paradigmas de leitura, nas analogias estabelecidas e na adequação de taxonomias para lidar com eventos, situações dramáticas, seqüências de ações em relação ao espaço e ao tempo, simetrias e assimetrias concernentes ao sentido da leitura da imagem, ou seja, elementos que projetam nova luz sobre antigos problemas que estão longe de ser esgotados.