

Pressupostos teóricos-metodológicos para elaboração de uma metodologia de análise histórica específica para iconografias musicais: a proposição da Metodologia de Análise da Imagem Musical

Felipe Nascimento de Araujo¹

Introdução

Nos primeiros anos de minha pesquisa de doutorado, assim como a maior parte das pesquisas conduzidas por minha orientadora Maria Regina Candido,² a metodologia para a análise de documentos imagéticos foi a *Análise Semiótica da Imagem*, organizada em formato de tabela. Em linhas gerais, essa sistematização aborda isoladamente cada elemento da iconografia em forma de tópicos/campos, além da exibição de seus dados catalográficos em conjunto com a imagem (que pode ser disposta na lateral, para fins ilustrativos e de consulta). O objetivo desta

1 Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; pesquisador do Núcleo de Estudos da Antiguidade NEA/UERJ; professor do Cursos de Especialização de História Antiga e Medieval (CEHAM) da UERJ; Membro associado do MOISA Society – *The International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage*. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001; nas modalidades de: bolsa Demanda Social (DS) e Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE). A pesquisa também teve financiamento parcial da *École Française d'Athènes* – EFA, tradicional instituição greco-francesa.

2 Exemplos de algumas pesquisas orientadas pela Profa. Dra. Maria Regina Candido, que utilizaram extensamente a grade de análise de imagem de Martine Joly são: as dissertações de mestrado de Trícia Magalhães Carnevale, *Hekate, de Deusa Ctônica dos Atenienses do Período Clássico à Deusa da Feitiçaria no Imaginário Social do Ocidente* (2012), e Allan Arthur de Souza Camuri, *Rede de conectividade marítima e comercial entre gregos e egípcios na região de Náucratis entre os séculos VII e V a.C.* (2022); e a tese de doutorado de Marina Pereira Outeiro, *Andrômeda de Méroë: a conectividade sociocultural da Grécia e Cuxe no teatro e na cerâmica ática* (442-412 a.C.), de 2023.

implementação foi facilitar a delimitação do tema de estudo e a construção do objeto de pesquisa, bem como buscar uma decodificação dos signos, significados e sentidos presentes em nosso corpus documental imagético (CANDIDO 2011, 13). Sendo assim, considera-se que as imagens apresentam uma estrutura de sentidos complexa que possibilita leituras alternativas dos elementos simbólicos representados, ou seja, o signo é constituído através de faculdades que provocam uma significação, pela qual uma determinada imagem comunicaria mensagens.

Pelo conceito de *signo*, entende-se fundamentalmente um elemento que “exprime ideias e suscita” uma atitude interpretativa por parte do analista ou espectador (JOLY 2007, 30). Segundo os estudos de semiótica citados por Joly,³ a teoria dos signos está baseada na relação entre três elementos: o *significado*, definido pelo interpretante; o *significante* (ícone), meio pelo qual os signos são transmitidos; e o *referente*, ou seja, o objeto que o *significante* buscou representar. A partir desses (e outros) pressupostos teóricos,⁴ pode-se definir o campo *significante icônico* como um objeto socioculturalmente determinado pela imagem, ou seja, dando “de um modo codificado uma impressão de semelhança com a realidade utilizando a analogia perceptiva e os códigos de representação” (JOLY 2007, 86). Em outras palavras, o *icônico* pode corresponder a um estado “natural” da mensagem,⁵ ou seja, algo não codificado que demande interpretação aprofundada por parte do analista, resumido apenas ao seu ícone. Por exemplo: ao observarmos a imagem de um flautista realizando uma performance solo, o campo do *significante icônico* corresponderá ao seu significado mais primordial, podendo ser descrito como um “homem de perfil tocando um instrumento de sopro”, no qual são indicadas somente as informações básicas do elemento iconográfico, os *ícones* que estão presentes na imagem. Nessa etapa, o nome do instrumento não é citado e a descrição do indivíduo restringe-se a descrever seu gênero ou espécie, nas ocasiões em que são representados animais ou seres híbridos e/ou mitológicos (sátiros, harpias, sereias, entre outros). Outro campo presente na grade de análise, localizado após o *significante icônico*, é o *significado de 1º nível* que corresponde a uma descrição primária do signo expresso pelo ícone. Neste campo, o flautista que antes fora descrito somente como um homem de perfil com um instrumento, agora tem seu instrumento definido e seus outros aspectos são destacados (tipo de indumentária, posição na cena etc.).

3 Martine Joly (1994, 35) ao elaborar os parâmetros básicos da análise de imagem se utiliza de conceitos da semiótica de Charles Peirce e Roland Barthes.

4 Explicitados ao longo da obra *Introdução à Análise da Imagem* (1994) de Martine Joly,

5 Conforme explicita Martine Joly (1994, 86): “aquilo que Barthes chama seguidamente o *icônico não codificado* remete para a *naturalidade* aparente da mensagem, ligada à utilização da fotografia, por oposição à utilização do desenho ou da pintura”.

Em seguida, os campos das *conotações* se referem aos aspectos do significante que são dependentes do contexto social do qual os símbolos foram produzidos. Esta é a parte da análise na qual se torna necessário o conhecimento e a descrição dos códigos sociais e culturais da sociedade que fabrica os signos, buscando a contextualização histórica do *significante icônico* destacado na grade. As conotações se dividem entre 2º e 3º nível, aprofundando-se a análise de acordo com o nível. O flautista definido no *primeiro nível* teria sua idade estimada nas *conotações de segundo nível* e os detalhes pertinentes à análise, como sua indumentária, localização na imagem e outros possíveis aspectos, seriam descritos nesta etapa. Por fim, as *conotações do terceiro nível* constituem a parte onde uma conceituação/contextualização histórica mais aprofundada é realizada acerca do *signo* expresso na imagem. A relação do ícone com a temática de pesquisa é concretizada nesta etapa.

Contudo, ao expandirmos nosso catálogo de imagens foram identificados algumas peculiaridades e demandas específicas de nossa pesquisa: (1) a metodologia de *Análise Semiótica da Imagem* não é destinada para um tema específico, como por exemplo, cenas de banquete, performances teatrais, narrativas mitológicas, competições atléticas, entre outras. Com o aumento de vasos observados e analisados, concluiu-se que a pesquisa se beneficiaria consideravelmente caso fosse elaborada uma metodologia que tratasse especificamente de imagens musicais. Inevitavelmente, tal empreendimento acarretaria a mobilização de outros conceitos. (2) Caso aplicada de forma completa, considerando todos os referentes, *signos* e *significantes icônicos* presentes em uma imagem de vaso, a metodologia de Martine Joly pode se revelar exaustiva em uma análise qualitativa que vise identificar um processo histórico de longa duração (Quadro 1). Uma metodologia de análise que possuísse menos elementos, ainda mantendo seu formato de grade/tabela para sistematização de informações de uma imagem, aumentaria a eficiência de sua aplicação para um maior número de documentos iconográficos. Abaixo, segue um exemplo de somente um elemento imagético para ilustrar sua extensão. Considerando que iconografias de vasos gregos, assim como outras imagens, podem conter dezenas de elementos, uma análise qualitativa de cada imagem representa uma tarefa extensa, o que pode limitar o número de imagens analisadas em uma pesquisa.

Considerando nosso intento de analisar um número considerável de imagens,⁶ nossa proposta metodológica consiste na elaboração da *Metodologia de Análise da Imagem Musical*⁷ construída com base na *Análise Semiótica da Imagem* de Martine Joly, conforme sua instrumentalização por Maria Regina Candido e a

6 Na versão da minha tese de doutorado defendida no primeiro semestre de 2025, foram analisadas 61 imagens de performances musicais.

7 Outra possibilidade de nome é *Metodologia de análise da imagética musical*.

equipe do NEA/UERJ ao longo dos anos. A organização apresenta-se de maneira similar, em formato de tabela, porém reduzida a somente três elementos: o *referente*, conforme o conceito mobilizado por Joly; a *Contextualização Histórica*, campo de função similar às *conotações* da *Semiótica da Imagem* por buscar a relação da imagem do referente com seu contexto histórico; e por último a *Representação de performance musical*, campo original baseado nos pressupostos teóricos das *paisagens sonoras*. Do mesmo modo que na mobilização da metodologia da *Semiótica da Imagem* por Regina Candido (2011, 13), nosso objetivo com a elaboração desse modelo é facilitar a delimitação do objeto de pesquisa e a instrumentalização e sistematização dos dados e informações presentes nas imagens de vaso, porém com o foco exclusivamente dedicado às performances musicais. Segue abaixo a organização dos campos no formato de grade, porém em branco (Quadro 2).

Quadro 1 – Organização da metodologia de Análise Semiótica da Imagem de Martine Joly: seus respectivos campos e exemplos de preenchimento

Significantes icônicos	Significados de 1º nível	Conotações de 2º nível	Conotações de 3º nível
Homem de perfil tocando instrumento aerofone	Flautista, sendo o instrumento é uma flauta transversal em material prateado	Músico profissional realizando uma performance, pois seu instrumento é de uso especializado. Por conta da barba, trata-se de um adulto.	Pelo seu posicionamento e postura dentro da imagem, pode-se assumir que o músico pretende estabelecer uma relação com a <i>Folk music</i> europeia, porém visando traduzi-la para um público contemporâneo
Indumentária de cores berrantes	Parte da indumentária do músico	Elemento importante de sua performance: parte constitutiva de sua expressão artística.	Seu conjunto de roupas remete ao imaginário comum do período renascentista e do imaginário medieval estabelecido na Idade Moderna, algo que remete a personagens folclóricos como o flautista de Hamelin.

Quadro 2 – campos metodológicos da Análise da imagem musical

Referente	Representação imagética da performance musical (<i>paisagens sonoras</i>)	Contextualização histórica

A ordem dos elementos foi disposta fundamentando-se nas etapas da análise a ser empreendida pelo pesquisador. Primeiramente, ao observar a imagem deve-se identificar qual *referente* esta pintura objetivou representar: foi uma competição musical? Trata-se de um contexto de educação musical com um jovem aprendiz e seu mestre? O referente situa-se em uma *memória cultural* representada por seres mitológicos? O segundo elemento *Representação imagética da performance musical* trata-se do mais complexo: identificar as *paisagens sonoras* que o artista pretendeu ilustrar por meio de seus traços, visando expor uma ideia quase sinestésica da imagem musical, ao notar como os sons “se expressam visualmente”. Após a identificação da natureza da performance musical e suas características que a imagem nos permite analisar, concretiza-se a última etapa: a relação da *paisagem sonora* expressa na imagem com o seu contexto histórico de produção, visando assim construir efetivamente nossa temática ou objeto de pesquisa a partir da imagem enquanto documento de cultura material, porém “enxugando” os parâmetros conceituais de Joly que não são essenciais para a temática específica das *imagens musicais*.

O campo específico do *referente* mantém-se inalterado na *Metodologia da Semiótica da Imagem*, sendo preenchido da mesma forma em nossa tabela. Em outras palavras, estamos utilizando dos mesmos parâmetros conceituais mobilizados por Joly. Em contraste, o campo da *Representação da performance musical* baseia-se em um conceito não mobilizado por Joly: a *paisagem sonora*. De difícil definição,⁸ pode ser delimitado primordialmente como a representação de sons produzidos por um indivíduo ou grupo de indivíduos (VINCENT 2015). Inicialmente foi explorada pelo compositor e musicólogo canadense R. Murray Schafer nos livros *The New Soundscape* (1969) e *The Tuning of the World* (1977), traduzido para o francês como *Le paysage sonore* em 1979. Apesar do pioneirismo, seus pressupostos conceituais careciam dos critérios metodológicos e rigor científico da disciplina histórica, sendo sua descrição de sons do passado “impressionista” (VINCENT 2015). Um dos experimentos de Schafer e seus alunos foi o registro de *paisagens sonoras*, entendidas como os sons naturais, de cinco comunidades rurais na Europa.⁹ Posteriormente, estudos devidamente embasados serão publicados por A. Corin em *Les Cloches de la Terre*¹⁰ (1994).

8 « Anthropologues, ethnologues, historiens, sociologues et bien d'autres encore ont usé de son apparente facilité de compréhension et de sa beauté synesthésique, au risque d'un écartèlement de la définition. Le chercheur peine actuellement de plus en plus à cerner la signification exacte d'une notion qui s'avère en réalité faussement simple » (HOWES 2015, 1).

9 Neste caso, na França, Suécia, Alemanha, Itália e Escócia (VINCENT 2015, 14-15).

10 «L'espace considéré par A. Corbin est social autant que physique : à l'esthétique de R. Murray Schafer se substituent totalement les rapports sociaux révélés par les sonneries campanaires. Le bruit des cloches sert de porte d'entrée à l'analyse des (dés)équilibres sociaux parcourant les campagnes françaises du XIX^e siècle, de leurs tensions religieuses, mais aussi culturelles et économiques. Le son n'a donc pas de sens en soi mais en rapport avec ses émetteurs et ses récepteurs» (VINCENT 2015, 21).

A proposta de se trabalhar com *paisagens sonoras* na Antiguidade foi materializada no programa *Paysages sonores et espaces urbains de la Méditerranée ancienne* da EFA, *École française de Rome* e do *Institut français d'archéologie orientale au Caire*, cuja primeira publicação foi a obra coletiva¹¹ *Le Paysage Sonore de l'Antiquité: Méthodologie, historiographie et perspectives* (2015). Nesse estudo se buscou estabelecer os parâmetros essenciais acerca dos fundamentos teóricos do conceito e sua aplicação em diferentes contextos históricos (Egito, Roma, Grécia e outros). Para uma pesquisa com viés histórico, Alexandre Vincent no capítulo *Paysage Sonore et Sciences Sociales* argumenta que para o historiador a “paisagem sonora não está na soma de sons ouvidos exteriormente, mas na interação entre o mundo sonoro e um indivíduo receptor” dos sons com as ferramentas sensoriais de sua época (VINCENT 2015, 28). Hélène Ménard complementa ao expor que “a paisagem sonora é um objeto histórico entrelaçado por múltiplos fios”, no sentido em que o diálogo idealizado entre diferentes categorias documentais (arqueológicas, imagéticas, escritas) possa oferecer alguma forma de acesso a uma determinada sonoridade perdida (MÉNARD 2015, 261-265), não registrada em notações musicais ou em mídias audiovisuais. Em outros termos, o objetivo desse ideal seria a concretização de uma análise sinestésica¹² da imagem ou outra categoria documental.

Segundo Vincent, a ideia de sinestesia já é sugerida no nome do conceito, implicando a possibilidade de podermos “ouvir” paisagens. No entanto, a objetividade científica desse ideal é bastante “difícil de definir de maneira eficaz” (VINCENT 2015, 10). Sylvain Perrot, no capítulo da obra intitulado *Pour une archéologie des expériences sonores en Grèce antique*, reafirma que a *paisagem sonora* é conceitualmente imprecisa, “pois mistura duas realidades bem distintas, a visual e a sonora, e deve-se garantir que essa sinestesia produza sentido, e não ambiguidade”, além do fato do conceito “não captar adequadamente todos os processos cognitivos envolvidos na percepção e representação dos sons” (PERROT 2015, 176).

Frente a essas críticas, num primeiro momento, poderíamos supor que as ‘paisagens sonoras’ representam uma metáfora interessante, porém marcada por uma imprecisão conceitual que impossibilita sua mobilização metodológica ou in-

11 Organizada por Sybille Emerit, especialista em sons e na música do Antigo Egito; Sylvain Perrot, especialista nas sociedades helênicas; e Alexandre Vincent especialista em Roma e suas províncias.

12 A palavra sinestesia é derivada do grego *synaesthesia*, “junção sensorial”, cujo significado refere-se à percepção simultânea entre diferentes sentidos, como interpretar os acordes através de cores ou sugerir cheiros em fotos ou pinturas. Comumente utilizada como figura de linguagem na literatura e na poesia, também se refere a uma condição neurológica extremamente rara onde há confusões entre as informações sensoriais. Para maiores detalhes acerca da condição neurológica, consultar FIOCRUZ. *Sinestesia: experiências sensoriais cruzadas*. 2022. Disponível em: <https://www.invivo.fiocruz.br/saude/sinestesia-experiencias-sensoriais-cruzadas/>. Acesso em 25 de março de 2025.

tegração em um instrumental teórico. Entretanto, o debate conceitual elaborado por Alexandre Vincent (2015, 20-27) que examina o desenvolvimento da *paisagem sonora*, seus fundamentos e suas ramificações historiográficas propõe que, caso seja minuciosamente definido, o conceito pode ser útil à disciplina histórica.¹³ Nesse caso, entre os seis critérios propostos pelo autor para formular a paisagem sonora, três são particularmente úteis ao historiador para compreender tanto sua dimensão subjetiva quanto sua materialidade: (1) a *paisagem sonora* é uma representação, (2) produzida por um indivíduo ou grupo social, (3) cujos sentidos produzem uma construção social historicamente datada e contextualizada.¹⁴ Portanto, ainda que a documentação não nos forneça os sons do passado, através de sua descrição textual ou ilustração imagética podemos apreender sua percepção sonora por sujeitos históricos, cujos sentidos são contextuais, construídos socialmente e culturalmente. Assim, sentidos como visão e audição não são apreendidos como atributos fixos, absolutos e invariáveis, mas imbuídos de subjetividades múltiplas.

Mesmo Perrot, que na mesma obra sugere o abandono da expressão *paisagem sonora* para fins de análise, e de maneira provisória, concorda com os pressupostos de Vincent ao sustentar que uma experiência sonora é concebida pela racionalidade humana. Sylvain Perrot estabelece três níveis de concepção (PERROT 2015, 202-203): (1) dentro do âmbito linguístico, no qual a experiência é verbalizada e o som é identificado. (2) No nível da interpretação, pois os sons para os gregos raramente eram neutros, havendo a necessidade de atribuir uma origem de um determinado ruído ou voz, seja no aspecto material ou metafísico. No caso do segundo, quaisquer sons que fugissem de sua compreensão eram associados com o divino. (3) Capacidade de produzir o som, seja utilizando ferramentas como instrumentos musicais ou outros meios de difusão acústica do som. Desse modo, ao demarcar que a mobilização do conceito *paisagens sonoras* necessita de um rigor teórico como seus três níveis de recepção/concepção dos sons, Perrot alinha-se¹⁵ aos

13 “Au terme de ce survol du contexte de développement du paysage sonore, de ses fondements et de ses ramifications historiographiques, il apparaît donc que, correctement définie, la notion soit utile à la discipline historique. Malgré les approximations qu’elle a pu entraîner, malgré les incompréhensions qui ont emmaillé son utilisation par les diverses sciences sociales, il semble qu’au prix d’un effort de définition stricte, le paysage sonore puisse avoir sa place en histoire et là peut-être plus que dans d’autres disciplines » (VINCENT 2015, 27-8).

14 Os outros três critérios estabelecidos por Vincent (2015, 28) são que (4) as *paisagens sonoras* são constituídas por um conjunto de manifestações de ruídos, músicas, vozes etc.; (5) apreendidas e compreendidas em um contexto histórico de produção específico (6) podendo ser um local urbano ou rural.

15 « (...) si l’on doit conserver l’expression de « paysages sonores » pour des raisons poétiques et pratiques, il faut toujours en garde à l’esprit une définition rigoureuse, qui prenne en compte les trois niveaux d’analyse que nous avons développés. Ce faisant, nous rejoignons pleinement avec celle qu’Alexandre Vincent propose dans son article » (PERROT 2015, 203).

postulados defendidos por Vincent em seu capítulo.

Diante do exposto, a *paisagem sonora* enquanto conceito pode ser instrumentalizado dentro da nossa metodologia, sendo enquadrado no campo *Representação de performances musicais*. Após discernimos o *referente*, a segunda etapa analítica consiste em decifrar a materialização dessa representação mental, transposta em forma de traços e cores no suporte cerâmico, ou seja, na configuração concreta da imagem pictórica. Essa parte se assemelha ao exame do *significante icônico* de Martine Joly, e na *Arqueologia da Imagem* é análoga ao conceito de *esquema*. Em relação ao conceito de *paisagem sonora*, essa etapa analítica corresponde ao nível 1 de Alexandre Vincent: a compreensão da *paisagem sonora* enquanto representação das concepções subjetivas de som que circulam em uma dada sociedade. Consequentemente, o segundo nível de Vincent é implícito nesta etapa: a representação imagética da performance musical é produzida por um sujeito que a materializa nas pinturas de vaso. Em outras palavras, a imagem revela, através da mediação interpretativa do pintor, a materialização de uma *memória cultural* subjetiva na qual se localizam os códigos culturais de seu contexto de produção. Para fins didáticos, analisaremos pontualmente uma iconografia musical específica: o logo da banda de rock progressivo Jethro Tull que ilustra o líder e *frontman* da banda, Ian Anderson, tocando sua flauta enquanto se apoia em somente uma perna (**Fig. 1**).

Figura 1 – Logo da banda Jethro Tull

Representação em alto contraste do líder da banda, Ian Anderson, em sua pose clássica: tocando sua flauta transversal, apoiado em somente uma perna



Fonte: Imagem disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1a/Tull_flute_pose_sil.jpg. Acessado em 15 de agosto de 2025. Licença: CC BY-SA 3.0

O exemplo de aplicação da grade de *Análise Semiótica da Imagem* de Martine Joly presente no Quadro 1 se aplica perfeitamente a essa imagem, pois trata-se da descrição analítica de um flautista profissional executando uma performance, dentro de um contexto performático profissional. A pose expressa em alto contraste no logo, de natureza altamente figurativa, também é presente em registros fotográficos de shows ao vivo do Jethro Tull, nos quais Ian Anderson constantemente se apoia no pé em meio aos seus solos e passagens melódicas da flauta. Com o tempo, a pose se tornou sua marca registrada, sendo incorporada ao logo da banda e às capas de diversos materiais como álbuns e DVDs ao vivo. Conforme a análise apontada no Quadro 1, a pose remete a um contexto medieval e renascentista, algo inerente ao estilo musical da banda que visa mesclar a *folk music* das ilhas da Grã-Bretanha com o rock progressivo. Uma aplicação do quadro da *Metodologia de Análise da Imagem Musical* chegaria a resultados similares, porém seu direcionamento seria mais específico e preciso, por conta da mobilização do conceito da *paisagem sonora* (Quadro 2).

Quadro 2 – exemplo de preenchimento a partir do logo do Jethro Tull

Referente	Representação imagética da performance musical (<i>paisagens sonoras</i>)	Contextualização histórica
Ian Anderson, cantor e líder da banda Jethro Tull, em uma performance ao vivo	Sua pose empregada ao tocar a flauta, mesmo representada de modo primário em alto contraste, quase que análoga a uma pintura rupestre, remete diretamente a uma identidade visual da banda totalmente relacionada com suas expressões artísticas e estilísticas. Neste caso, as <i>paisagens sonoras</i> que esta imagem suscita relaciona-se diretamente com o objetivo de Ian Anderson e do Jethro Tull de unir o moderno, representado musicalmente pelo rock progressivo característico da década de 1970, com o tradicional, inspirando-se em melodias medievais, renascentistas e barrocas da <i>folk music</i> britânica.	A partir dessa associação entre o tradicional/folk e o moderno/rock, pode-se assumir que o Jethro Tull não representou somente uma das principais figuras do rock progressivo britânico, um movimento musical que pode ser considerado um dos marcos da década de 1970, mas também uma expressão artística do resgate de um tradicionalismo tipicamente britânico. Tal aceção nos permite traçar algo aproximado com a afirmação de uma identidade cultural associada com as antigas tradições celtas e folclóricas.

Conforme exposto, a proposição metodológica baseada na tabela de *Análise da Imagem Musical* permite uma abordagem mais centrada nos aspectos musicais das representações visuais. Tal possibilidade decorre da mobilização do conceito de paisagem sonora, integrado à metodologia de análise, em um movimento ainda em fase experimental, considerando que a defesa de minha tese de doutorado ocorreu recentemente, no primeiro semestre de 2025. Nesse contexto, o principal objetivo deste trabalho consistiu justamente em compartilhar algumas reflexões iniciais sobre a implementação dessa proposta, bem como registrar e submeter seus pressupostos à apreciação crítica de meus pares acadêmicos. A tabela apresentada foi construída a partir dos três critérios da paisagem sonora de Vincent, sobretudo por sua versatilidade, em contraste com os três níveis de Sylvain Perrot, cuja formulação se mostra mais adequada à análise da documentação textual. De fato, Perrot privilegia o estudo de passagens escritas, aspectos semânticos e gramaticais do grego antigo, o léxico dos sons e sua relação com o material sonoro, a poética e a racionalização do som, bem como a materialização da experiência acústica no texto. Concluindo, a proposta aqui delineada, portanto, não busca substituir modelos consolidados, mas abrir caminho para uma via de investigação que valorize o caráter sonoro das imagens musicais e, com isso, amplie as possibilidades de diálogo interdisciplinar entre história, arqueologia, musicologia e estudos de imagem.

Referências

BRUNEAU, Phillipe. De l'image. *Revue d'Archeologie Moderne et d'Archeologie Generale – Ramage*, Paris, Centre d'archéologie moderne et contemporaine de l'Université de Paris-Sorbonne, n. 4, 1986, p. 249-296.

CANDIDO, Maria Regina. et al. Novas perspectivas sobre aplicação metodológica em História Antiga. In: BELTRÃO, Claudia. et al. (Org.) *A Busca do Antigo*. Rio de Janeiro: Trarepa Nau, 2011, p. 13-23.

ÉMERIT, S. GUICHARD, H. JEAMMET, V. PERROT, S. THOMAS, A. VENDRIES, C. VINCENT, A. ZIEGLER, N (orgs) *Musiques ! Échos de l'Antiquité*. Paris : Louvre-Lens, 2018

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Ed. 70, 2007.

MÉNARD, Hélène. Explorer les paysages sonores de l'Antiquité pour une approche historique. In : EMERIT, Sibylle; PERROT, Sylvain; VINCENT, Alexandre (eds). *Le Paysage Sonore de l'Antiquité : Méthodologie, historiographie et perspectives*. Caire : Institut Français d'Archéologie Orientale, 2015, p. 256-267.

PERROT, Sylvain. Le paysage sonore des cités grecques, d'Homère à Aristoxène de Tarente. Des vestiges archéologiques à la théorie musicale. *Chroniques d'Archimède*, n. 1, 2020, p. 25-27.

PERROT, Sylvain. Pour une archéologie des expériences sonores en Grèce Antique. In : EMERIT, Sibylle; PERROT, Sylvain; VINCENT, Alexandre (eds). *Le paysage sonore de l'Antiquité : Méthodologie, historiographie et perspectives*, Actes de la journée d'études tenues à l'École française de Rome, le 7 janvier 2013. Caire : Institut Français d'Archéologie Orientale, 2015, p. 175-209.

VINCENT, Alexandre. Paysage Sonore et Sciences Sociales : Sonorités, Sens,, Histoire. In : EMERIT, Sibylle; PERROT, Sylvain; VINCENT, Alexandre (eds). *Le Paysage Sonore de l'Antiquité : Méthodologie, historiographie et perspectives*. Caire : Institut Français d'Archéologie Orientale, 2015, p. 9-40.