

8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical



ANAIS

Iconografia Musical em perspectiva global:
fluxos, trânsitos, transculturação

Salvador: RIdIM-Brasil, 2025

ISSN 2318-7026

Realização



Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil

Presidente - Pablo Sotuyo Blanco



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitora - Gulnar Azevedo e Silva

Vice-Reitor - Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues



Programa de Pós-Graduação em História da Arte

Coordenação - Vera Beatriz Siqueira



Museu da República (Palácio do Catete)

Direção - Ana Cecília Lima Sant'Ana

Patrocínios



8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical ANAIS

Imagem da capa

Heitor dos Prazeres (1898-1966), LP *Macumba* (1955)

Artes de capa e contracapa

Joice Viecceli (PPGHA-UERJ)

Revisão, edição e diagramação

Equipe SONARE (Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música)

Comissão Organizadora do 8º CBIM

Maya Suemi Lemos – Presidente do Congresso (UERJ - RiDIM-Brasil/RJ)

Pablo Sotuyo Blanco – Presidente do RiDIM-Brasil (UFBA)

Vera Beatriz Siqueira (PPGHA-UERJ)

Comissão Científica e Corpo de Pareceristas do 8º CBIM

Presididos pela Comissão Organizadora, o evento conta com a generosa colaboração de conceituados acadêmicos de diversas instituições do Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, Estados Unidos, México e Portugal, que participam como pareceristas no sistema de avaliação duplo-cego.

Sumário

Apresentação	11
Conferência (resumo)	
<i>Tarantella: metamorfose identitária de uma dança</i>	
Massimo Privitera	15
Palestras (resumos)	
Imagens de Rodas de Samba nas Giras do Carnaval	
Leonardo Bora	16
A figuração de mulheres musicistas nas cenas de banquete nos vasos áticos	
José Geraldo Costa Grillo	17
Os sons do Além: evocações musicais em representações visuais do Juízo Final	
Tamara Quirico	18
Na floresta de Claudel: os instrumentos musicais no balé <i>O homem e seu desejo</i>	
Vera Siqueira	19
Mesas Redondas (resumos)	
Iconografia musical na produção visual de Sérgio Ricardo	
Pablo Sotuyo Blanco	20
Carnavalizando o outro: imagens da alteridade em fluxo entre ópera e carnaval	
Maya Suemi Lemos	21
<i>Música del Brasil: um encontro entre Mario de Andrade e Carybé</i>	
Maria José Spiteri Tavoraro Passos	22

A temporada lírica italiana de 1873 nas caricaturas de Aurélio de Figueiredo no periódico <i>Semana Ilustrada</i>	
Luciane Páscoa	23
Lucia nos trópicos: memórias literárias e visuais da criação da ópera gótica no Brasil	
Márcio Páscoa	24
Da Fenícia a Tarento: migração e recriação de instrumentos musicais. A trajetória da cítara retangular ápuila e do sistro ápuila	
Fábio Vergara Cerqueira	25
<i>Santa Cecília Padroeira dos Músicos</i>, obra pictórica de Arnaldo Mecozzi para a Catedral de Jundiaí, SP	
Mozart Alberto Bonazzi da Costa	26
Da dança Tupinambá ao xaxado	
Martha Tupinambá de Ulhôa	27
Iconografia musical na edição da partitura para canto e piano da <i>Pastoral</i> de Coelho Netto	
Lenita W. M. Nogueira	28
As diferentes faces de Gomes: uma incursão iconográfica	
Marcos Virmond	29
Possibilidades de abordagem e diversificação temática da proposta do <i>Atlas Mnemosine da Cultura Popular do Maranhão</i>	
Alberto Dantas Filho	30
Entre o real e o abstrato: a representação iconográfica nos arquivos	
Marcelo Nogueira de Siqueira	31
Interoperabilidade e convergência de acervos brasileiros de instrumentos musicais	
Adriana Olinto Ballesté	32

Comunicações

O tocar das trompas na gravura da *Descida de Cristo ao Limbo* de Andrea Mantegna (c. 1431–1506)

Andre Guimarães Mesquita 34

A iconografia musical nos murais cerâmicos das ruas de João Pessoa/PB: olhares transversais da cultura popular na arte naïf de Clóvis Júnior

Amarilis Rebuá de Mattos, Bernardina M. J. Freire de Oliveira,
Alba Ligia de Almeida Silva 52

A música silenciosa das imagens: interpretações e significados nas pinturas murais de Pompeia

Emanuelle Kotsan de Medeiros 81

A recepção de liras e cítaras na iconografia urbana de Pelotas

Caroline Melo Armesto 94

Representações iconográficas dos instrumentos musicais na Magna Grécia: o aulos na pintura dos vasos ápulos do século V e IV a.C.

João Pedro Vitoriano Fabri, Fábio Vergara Cerqueira 104

Uma visão arqueológica sobre a iconografia de músicos mitológicos da Grécia Antiga: entre a descrição e a interpretação

Lidiane Carolina Carderaro 117

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

Felipe Nascimento de Araujo 130

Humanidades Digitais aplicadas à Iconografia Musical: um panorama metodológico

Luiz Naveda, Loque Arcanjo 141

Estátuas como dispositivos de escuta: uma especulação sonora sobre a iconografia urbana

Fabício Fernandes Claussen 156

Iconografia do exótico no teatro musicado do Antigo Regime: representações do ‘turco’ em *Le Bourgeois Gentilhomme* e *L’Europe Galante*

Carina Amorim Oliveira 165

O baile das bruxas: músicos e instrumentos na iconografia do sabá

Camila de Macedo Souza 181

A iconografia de Zumbi dos Palmares: estudo a partir da composição do nº 5 dos *Quadros Brasileiros* de Alberto Montalvão

Nilton da Silva Souza, Lilian Maria Pereira da Silva 192

Sambas, maxixes e tangos *blackface*: iconografia da racialização nas capas de partituras soteropolitanas pós-abolição (1900–1930)

Welissa Lopes Saliba Maia Carvalho 213

Revistas ilustradas e iconografia musical: as charges sobre a estreia do *Requiem* de Verdi no Brasil (Rio de Janeiro, 1876)

Mário Alexandre Dantas Barbosa 231

As referências de elementos da cultura clássica na pós-modernidade: análise da capa do álbum *Treasure* da banda Cocteau Twins

Guilherme Alves, Márcio Leonel Farias Reis Páscoa 247

Elementos da cultura clássica e surrealista no rock progressivo: a capa do álbum *Nursery Cryme* da banda Genesis

Antonio Carlos Henn, Márcio Leonel Farias Reis Páscoa 254

Promptografia e IA na geração experimental de imagens do tipo social “capadócio”, com base em fontes históricas do teatro musical, da música e da literatura brasileira dos séculos XIX e XX

Luciano André da Silva Almeida, Clayton Gabriel dos Anjos,
Lennon Ferreira dos Santos 261

Entre Sons e Silêncios: a configuração do conflito entre Heroína e Vilã em “Coraline e o mundo secreto” (2009)

Diana Victória de Carvalho Farias, Luciane Viana Barros Páscoa 263

Sessão GT IMIA+ ARLAC-IMS

Mulheres e música nas estampas japonesas ukiyo-e

Sofia Beatriz Ferreira da Silva 285

**Silencio... grabando. Fuentes visuales en torno a la primera serie
discográfica de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México
(1979-1982)**

Alejandra Hernández Sánchez 303

**Una música inaudible: imágenes de recogimiento musical
en la pintura europea de los siglos XIX y XX**

Gorka Rubiales Zabarte 323

**A música na cidade do Rio de Janeiro sob o olhar
de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1877)**

Gilberto Vieira Garcia 332

**Base de datos de Iconografía Musical en Colômbia:
Período colonial (1550-1819)**

Camilo Alberto Jiménez Vera 339

**Música e Império: iconografia musical nas tapeçarias
do Museu do Caramulo**

Cláudia Sofia Pinto Sousa, Inês Pina 346

Apresentação

Profa. Dra. Maya Suemi Lemos
Presidenta do 8º CBIM

Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco
Presidente do RiDIM-Brasil

Estimados colegas e amigos,

Sejam bem-vindos aos Anais do 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, evento organizado pela Comissão Mista Nacional do projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil (RiDIM-Brasil), em conjunto com a Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ao promover a 8ª edição deste evento científico, técnico e cultural, procuramos aprofundar as discussões iniciadas nos congressos anteriores, buscando consolidar o trabalho que o RiDIM-Brasil vem realizando em torno da pesquisa sobre iconografia musical em território nacional, assim como fortalecer as ações que desenvolve pela documentação iconográfica musical no país. Atuar nacionalmente não significa apenas organizar e estabelecer grupos de trabalho locais e comissões mistas estaduais, mapear, catalogar e pesquisar o repertório de fontes iconográficas relativas à música no Brasil e suas características informacionais e ontológicas.

Também significa a exploração de novas estratégias de conhecimento que digam respeito a essas mesmas fontes documentais, incluindo a sua criação, produção, preservação, restauração, uso prático, circulação e recepção. Assim, este evento tem como objetivo congregar docentes, pesquisadores e técnicos, junto a outros profissionais e estudantes das áreas de Música, História, Artes Visuais, Antropologia, Sociologia, Arqueologia, Museologia e Ciência da Informação (dentre outras áreas, que se debruçam sobre a iconografia musical enquanto objeto de estudo), interessados em tudo que diga respeito a estas fontes documentais, tanto em nível nacional quanto internacional. Devemos nos esforçar não apenas em alcançar uma compreensão mais profunda dessa documentação tão particular, seja em termos de seu espectro de temas (explícitos e/ou implícitos), seus contextos e meios de produção, circulação e recepção, ou de marcos teóricos e metodológicos, mas também em estabelecer diálogos multilaterais profícuos sobre temas e questões que a atravessam e que nos interpelam.

É nesse sentido que o tema central desta edição, proposto como “Iconografia Musical em perspectiva global: fluxos, trânsitos, transculturações”, surge da atenção que vem sendo dada de maneira crescente – fato verificável tanto nas ciências humanas quanto nas ciências da natureza – às dinâmicas complexas de trânsito, conexão e interdependência que influem sobre os mais variados fenômenos, desde a sua gênese e seus mecanismos sistêmicos até sua historicidade e seus efeitos. Essa atenção responde, sem dúvida, a uma intensificação das trocas e da circulação em âmbito planetário, mas é certamente impactada também pela realidade gritante das emergências climáticas, por perspectivas de colapso ambiental que exigem um direcionamento do olhar à dimensão sistêmica das coisas, mais apta a dar conta de sua inescapável complexidade.

Os estudos em música vêm, recentemente, acompanhando essa tendência intelectual, dirigindo um olhar mais sistêmico sobre os fenômenos musicais, como comprova a emergência, notadamente no campo historiográfico e musicológico, de vertentes de pesquisa tais como a musicologia global ou a história da música global. Sob forte impacto, igualmente, dos estudos pós e decoloniais, elas vêm buscando revelar as assimetrias e apagamentos que resultaram (e ainda resultam) das formas de interação global de tipo colonial, ultrapassar recortes nacionais, nuanciar categorias classificatórias, complexificar as noções de centro e periferia, buscando melhor dar conta da realidade fenomênica complexa das coisas.

Considerando esse quadro de pensamento, a 8ª edição do CBIM convidou os pesquisadores a refletirem sobre as dinâmicas de fluxo e conectividade nas quais e das quais emerge a iconografia musical: circulação de imagens, modelos, gêneros, instrumentos, músicos, técnicas, processos; relações entre centro, margens, periferia; dinâmicas de transculturação, hibridação, contaminação, contágio; iconografia musical a partir do sul global, desafios conceituais, epistemológicos, éticos, museológicos, técnicos, tecnológicos, releituras descolonizantes.

Desse convite surgiram boa parte dos textos aqui incluídos, notadamente das comunicações. Estamos convencidos que não só contribuirão para enriquecer a discussão geral, mas também mostrarão que a documentação iconográfica musical desempenha um papel importante tanto na construção dos atuais discursos das humanidades e dos estudos culturais, quanto nas atividades ligadas à sua produção, preservação, conservação, restauração, uso prático, recepção, trânsitos, fluxos, derivação e transculturação.

Estes Anais não teriam se concretizado sem o apoio de muitas pessoas e instituições. Assim, gostaríamos de agradecer a todos que permitiram dar continuidade à tradição de realização bienal deste evento científico que, consolidado na última década, hoje itineira pelos diversos estados do Brasil. Agradecemos aos colegas da Comissão Organizadora, cuja colaboração e afinho foram fundamentais para a concretização do evento. Da mesma forma, agradecemos aos conferencistas, pal-

estranterias e participantes das mesas redondas, que muito generosamente aceitaram nosso convite e cujos textos completos serão incluídos em volume independente, incluindo o texto da comunicação merecedora do Prêmio RIdIM-Brasil 2025.

Agradecemos também aos altamente qualificado grupo de pareceristas, formado de pesquisadores de fontes visuais relativas à cultura musical, personalidades de destaque na comunidade acadêmica brasileira e internacional que garantiram a qualidade das comunicações aceites aqui publicadas.

Por último, mas não menos importante, agradecemos às várias instituições e agências de fomento que gentil e generosamente concordaram em patrocinar e apoiar a realização do congresso e publicação desta publicação, notadamente a Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES (Código de Financiamento 001) e o Museu da República (Palácio do Catete).

Que os textos aqui publicados resultem em acréscimos positivos, que contribuam motivando os acadêmicos, profissionais e técnicos do país e do exterior a se debruçarem cada vez mais em torno da documentação iconográfica musical, se constituindo assim em instrumentos de intercâmbio e discussão, alicerçando os esforços em prol da salvaguarda e do melhor conhecimento do nosso patrimônio iconográfico musical.

Desejamos uma enriquecedora leitura!

Resumos
Conferência inaugural,
palestras e
mesas redondas

Conferência Inaugural

***Tarantella*: metamorfose identitária de uma dança**

Massimo Privitera
Università degli Studi di Palermo

O *tarantismo* é uma forma de cultura popular do Salento (sul da Itália), documentada desde a Idade Média e que permaneceu vital até algumas décadas atrás. Nele, a música e a dança eram utilizadas para curar manifestações convulsivas de caráter orgiástico arcaico, atribuídas à picada de uma aranha chamada tarântula da cidade de Taranto. A música do tarantismo - *taranta* ou *pizzica* - espalhou-se ao longo dos séculos por todo o sul da Itália, assumindo diferentes formas e transformando o caráter ctônico da dança original em uma alegre dança de namoro. Tomando o nome de tarantela, entre os séculos XVII e XVIII esta dança consolidou-se como elemento central do folclore de Nápoles, tornando-se um emblema identificativo da nação e do povo napolitano. As representações da tarantela em pinturas, desenhos, guaches e gravuras são, nos séculos XVIII e XIX, numerosas e variadas. Criados por pintores e gravadores napolitanos e estrangeiros, espalharam-se pela Europa, Rússia e Américas. Contribuem para fazer da tarantela uma espécie de representação mítica internacional da alegria da dança, do corpo e do amor. No meu relatório abordarei algumas imagens particularmente exemplares deste mito, entre os séculos XVIII e XIX, e concluirei mostrando brevemente o renascimento que a taranta viveu em Itália nas últimas décadas, atraindo jovens e adultos em mega eventos pop.

Palestra 1

Imagens de Rodas de Samba nas Giras do Carnaval

Leonardo Bora
(PPGHA-UERJ / FL-UFRJ)

Breve estudo de parte da iconografia do Samba, observando como as criações de dois artistas plásticos brasileiros, Heitor dos Prazeres e Tomás Santa Rosa, traduziram o complexo cultural sambista, no decorrer do século XX. Verticalizando a leitura, observa-se como os trabalhos desses artistas influenciou a concepção do conjunto visual do desfile de 2023 do GRES Acadêmicos do Grande Rio – escola que, naquela ocasião, homenageou o sambista Zeca Pagodinho e propôs um olhar para a memória festiva de diferentes territórios do Rio de Janeiro. Trata-se de um primeiro movimento investigativo, ancorado na transdisciplinaridade e em pressupostos teóricos como Leda Maria Martins, Vinícius Natal e Igor Simões.

Palestra 2

A figuração de mulheres musicistas nas cenas de banquete nos vasos áticos

José Geraldo Costa Grillo
(UNIFESP – GT RIIdIM-Brasil SP)

Estudo sobre a participação de mulheres musicistas, como tocadoras de aulo, lira, cítara e crótalo, nas cenas de banquete pintadas nos vasos áticos. A serialização das imagens pelos instrumentos, a análise da composição de cada cena e a comparação com as cenas com musicistas masculinos, permitem compreender estas mulheres como musicistas profissionais, em contraposição ao entendimento de que elas seriam hetairas ou mesmo prostitutas.

Palestra 3

Os sons do Além: evocações musicais em representações visuais do Juízo Final

Tamara Quirico
(PPGHA-UERJ)

O Juízo Final é um dos temas mais importantes para a tradição cristã, concluindo a história que se iniciou com a criação do mundo. Sua dimensão teológica justifica representações do tema desde os primeiros séculos do cristianismo, de forma mais sintética ou desenvolvida. A tradição iconográfica do Juízo Final inclui um grande número de elementos, dentre os quais encontramos instrumentos sonoros ou outras formas de evocação musical. Pretendemos nessa palestra analisar esses elementos em algumas pinturas executadas entre o fim do Medievo e a Primeira Época Moderna.

Palestra 4

Na floresta de Claudel: os instrumentos musicais no balé *O homem e seu desejo*

Vera Siqueira
(PPGHA-UERJ)

A palestra parte da análise do balé *O homem e seu desejo*, criado por Paul Claudel (poema plástico), Darius Milhaud (música) e Audrey Parr (cenografia e figurino), quando estavam no Rio de Janeiro, entre 1917 e 1918. A ideia básica é pensar essa obra como parte integrante dos diálogos interculturais que fundam a modernidade global do início do século XX, investigando o papel desempenhado pelos instrumentos musicais na configuração da “floresta” de Claudel.

Mesa Redonda 1

Iconografia musical na produção visual de Sérgio Ricardo

Pablo Sotuyo Blanco
(UFBA; RIdIM-Brasil)

Artista multidisciplinar, multifacético e notável expoente dos fluxos e trânsitos na cultura brasileira, com todas as suas tensões entre transculturação e antropofagia cultural, Sérgio Ricardo (nascido João Mansur Lutfi) deixou uma produção visual (tanto plástica quanto audiovisual) de relevante significação que, como veremos, completa plenamente a sua obra musical e literária. Assim, esta apresentação discutirá a iconografia musical desse marco na cultura nacional, no alcance que o projeto Sérgio Ricardo Memória Viva nos permite.

Mesa Redonda 1

Carnavalizando o outro: imagens da alteridade em fluxo entre ópera e carnaval

Maya Suemi Lemos
(UERJ; GT RIIdIM-Brasil RJ)

Partindo de imagens produzidas no contexto de performances da opéra-ballet *Les Indes Galantes*, de Jean-Philippe Rameau, buscaremos refletir sobre os processos de carnavalização das figuras de alteridade na ópera, estabelecendo nexos com a iconografia do carnaval no Brasil e suas formas de outrificação inversa.

Mesa Redonda 1

Musica del Brasil: **um encontro entre Mario de Andrade e Carybé**

Maria José Spiteri Tavoraro Passos
(UNICSUL; GT RIIdIM-Brasil SP)

A obra de Hector Julio Parride Bernabó - ou simplesmente, Carybé - foi marcada por uma forte relação com a cultura brasileira. Tendo passado parte da infância, até a juventude no Rio de Janeiro, estreitou seus laços com Brasil. Natural de Lanús, na Argentina (1911), Carybé fixou residência em Salvador, Bahia, na década de 1950, o que marcou sua produção artística. Os costumes, o dia a dia do povo, as lendas, a mitologia, a religiosidade constituem temas que alimentaram muitos de seus desenhos, pinturas, gravuras e esculturas. Entre os diferentes segmentos de sua obra, o da ilustração ocupa um lugar especial: os trabalhos de Carybé podem ser vistos ao lado dos textos de importantes nomes da literatura como Gabriel Garcia Marquez, Jorge Amado, Mario de Andrade, entre outros. O movimento e o ritmo, que tanto encantaram esse artista, estão presentes mesmo em suas obras iniciais, por meio dos registros do cotidiano, das festas, lutas, danças e das performances de músicos em diferentes contextos, como se pode verificar em suas ilustrações para a versão argentina de “Música do Brasil”, de Mario de Andrade, publicada em Buenos Aires em 1944 e a respeito das quais trata o presente estudo.

Mesa Redonda 2

A temporada lírica italiana de 1873 nas caricaturas de Aurélio de Figueiredo no periódico *Semana Ilustrada*

Luciane Páscoa
(UEA; GT RIDIM-Brasil AM)

Aurélio de Figueiredo (1854-1916) foi um artista em atividade durante o Segundo Reinado e a Belle Époque, que atuou como pintor, desenhista, litógrafo, poeta e escritor. Formou-se na Academia Imperial de Belas Artes e completou seus estudos em Florença. Pode-se afirmar que Aurélio de Figueiredo iniciou no circuito de arte pelo desenho e pela caricatura. Em 1871, participou da Mostra de Desenho Figurado, organizada pela Academia Imperial de Belas Artes, onde ganhou a medalha de ouro e publicou suas primeiras caricaturas em *A Comédia Social* (1870-1871). Entre maio de 1873 e abril de 1875, foi caricaturista colaborador da *Semana Ilustrada*. Nas fontes acima mencionadas existe uma série intitulada *Nova Companhia Lírica Italiana*, que aborda personagens, músicos e cenas de palco da Companhia Lírica Italiana na temporada de 1873 no Teatro Lírico Fluminense, do Rio de Janeiro. Pretende-se, assim, desenvolver um estudo iconográfico das imagens selecionadas que representam cenas de palco caricaturizadas por Figueiredo, recuperando informações sobre a passagem da companhia de ópera, repertório, artistas, e sua recepção por parte da crítica. Para isso, fundamenta-se nos estudos de Panofsky (2014), Lima (1963), Magno (2012), Rocha (2010), Levy (1994), dentre outros.

Mesa Redonda 2

Lucia nos trópicos: memórias literárias e visuais da criação da ópera gótica no Brasil

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
(UEA; GT RIIdIM-Brasil AM)

A estreia de *Lucia di Lammermoor*, ópera de Gaetano Donizetti sobre libreto de Salvatore Camaranno, inspirada em romance de Walter Scott - um dos ícones da literatura gótica, de grande dispersão geográfica e temporal (Botting, 2005) - aconteceu em cidades brasileiras distintas por diferentes elencos, algumas vezes quase ao mesmo tempo. Concomitante a isso, outras óperas da mesma temática se juntaram a ela, reforçando um contexto sobre a condição da mulher nestas narrativas, alimentadas ainda pela constatação de que as vidas das personagens se interpolam entre si, à medida que se enriquecem pelos dados biográficos das cantoras que criaram tais papeis (Shaw; Chase, 1989). A condição espectral compartilhada entre as mulheres reais e as elaboradas pela arte se torna visível nas imagens que restaram como evidência memorial deste tipo de simbiose. Ao recuperar uma delas, é impossível não trazer outra consigo (Rayner, 2006). Ao citar determinada personagem, não há como deixar de mencionar aquela representada na noite seguinte pela mesma cantora. Nem mesmo uma cantora pode ser citada sem que sua colega seja lembrada por iguais realizações ou desventuras. Nessa ideia, de que uma mulher complementa a outra, seja real ou imaginária, a noção de espectralidade gótica se realiza, dispersando o gênero e suas características entre nós (Fillerup, 2017).

Mesa Redonda 3

Da Fenícia a Tarento: migração e recriação de instrumentos musicais – a trajetória da cítara retangular ápula e do sistro ápulo

Fábio Vergara Cerqueira
(UFPeI; GT RIIdIM-Brasil RS)

Do final do século V A.C. ao início do século III, a cidade de Taras (Tarento) no sudeste da Itália, uma colônia grega fundada por espartanos no final do século VIII, foi um importante centro de produção de cerâmica pintada na tradição grega, os chamados vasos ápulos, confeccionados na técnica de figuras vermelhas e técnica sobrepintada policromada, no estilo *di Gnathia*. Tais vasos carregavam repertórios iconográficos singulares com interesse musical, nomeadamente com representações de instrumentos musicais. Através da catalogação sistemática foi possível individualizar iconograficamente dois instrumentos de difícil correspondência com o que é relatado pelas tradições literárias: em mais de uma centena de vasos aparece a assim chamada, genericamente, “cítara retangular”, que propomos aqui definir especificamente como “cítara ápula”, e em mais de duas centenas de vasos está representado um idiofone em forma de escadinha que já foi identificado por alguns autores como xilofone e que preferimos definir como “sistro retangular ápulo”, ou “sistro ápulo”. A iconografia deste sistro retangular é completamente ausente dos repertórios imagéticos da Grécia de origem, onde as representações da cítara retangular são igualmente muito raras no período clássico e proto-helenístico. O estudo iconográfico comparado indica que o quadro retangular, com base plana, não é típico da caixa de ressonância da tradição de instrumentos de cordas do espaço do Mar Egeu, mas sim da tradição oriental, como evidenciam monumentos figurados fenícios, assírios e neo-hititas. Do mesmo modo, instrumento de forma homóloga ao idiofone retangular presente na iconografia ápula se faz presente em monumentos figurados orientais. Propomos assim que estes instrumentos tenham origem nos contatos da Itália meridional com a cultura oriental mediados pelos fenícios; porém, ao longo do tempo, por meio de um processo de transculturação, estes instrumentos tiveram um desenvolvimento singular na Magna Grécia, tornando-se, também, signos identitários da *koiné* cultural greco-italica, expressão da cultura musical compartilhada entre as cidades coloniais gregas da Itália meridional e os povos nativos itálicos que habitavam a *binterlândia* desta região.

Mesa Redonda 3

***Santa Cecília Padroeira dos Músicos*, obra pictórica de Arnaldo Mecozzi para a Catedral de Jundiaí, SP**

Mozart Alberto Bonazzi da Costa
(PUC-SP; GT RIIdIM-Brasil SP)

A Catedral de Nossa Senhora do Desterro, presente na praça central da cidade de Jundiaí, Estado de São Paulo, Brasil, atingiu as formas atuais após inúmeras alterações. A singela capela erguida em 1651, pelos povoadores, substituiu um templo anteriormente existente nas proximidades. Há registros de novas obras construtivas na metade do século XVIII e desenhos de viajantes representando as suas formas. Na metade do século XIX, já tinha o porte que apresenta hoje, só que ainda sob o estilo original, luso-brasileiro, alterado pelo arquiteto Ramos de Azevedo, para o neogótico, em reforma executada entre 1886 e 1891. O templo só seria completado a partir de 1921, recebendo as capelas fundas, com os seus belos vitrais e as pinturas sacras do artista italiano radicado no Brasil, Arnaldo Mecozzi, de quem aqui se analisa a obra *Santa Cecília Padroeira dos Músicos*, que encima a entrada do Coro.

Mesa Redonda 3

Da dança Tupinambá ao xaxado

Martha Tupinambá de Ulhôa
(UNIRIO)

A iconografia relacionada à dança Tupinambá do século XVI em Hans-Staden e Lery / De-Bry já foi comentada e analisada em inúmeros textos, na sua maioria relacionados com o ritual antropofágico. Aqui, numa provocação, propomos um exercício de imaginar possíveis ressonâncias das coreografias descritas nos textos quinhentistas nos passos de danças tradicionais atuais. Ou seja, pensar e ver a iconografia como registro de uma postura corporal ancestral pronta para ou num momento de performance da dança.

Mesa Redonda 4

Iconografia musical na edição da partitura para canto e piano da *Pastoral* de Coelho Netto

Lenita W. M. Nogueira
(UNICAMP; GT RiDIM-Brasil SP)

A peça teatral denominada *Pastoral* foi escrita por Coelho Netto, que nesta época morava na cidade de Campinas, SP, onde a peça estreou no Natal de 1903. O texto tem música entremeada, composta por importantes compositores da época: Henrique Oswald (*A Anunciação*), Francisco Braga (*A Visitação*) e Alberto Nepomuceno (*Natal – Em Bethleen*). Em todas estas partes há trechos vocais e a única somente instrumental é o *Prelúdio* composto por Sant’Anna Gomes. Embora escrita para solistas, coro e orquestra, a partitura comentada aqui é a redução para canto e piano, distribuída como brinde pela revista *Renascença* em 1904. No início de cada quadro da partitura existem ilustrações, que serão comentadas neste trabalho.

Mesa Redonda 4

As diferentes faces de Gomes: uma incursão iconográfica

Marcos da Cunha Lopes Virmond
(UNICAMP; GT RIIdIM-Brasil SP)

Antonio Carlos Gomes, como compositor nascido no Brasil, tem expressiva posição na história da ópera italiana do século XIX, continuando a ser citado e discutido, ainda que com menor frequência, na literatura especializada ainda hoje. Sua trajetória inicial em Milão é pouco conhecida em seus detalhes, mas é o ponto de partida de sua experiência internacional. Entretanto, seu sucesso inicial permitiu-lhe uma presença iconográfica na imprensa da península italiana que permite acompanhar esta sua experiência de instalação no mercado operístico da época e melhor entender esse importante período de sua vida artística e pessoal. Objetiva essa apresentação entender, através na análise iconográfica de documentos da época, a trajetória inicial desse artista brasileiro, no intuito de melhor entender sua relação com o mundo milanês e com o mesmo, enquanto suas características de desterritorialização.

Mesa Redonda 4

Possibilidades de abordagem e diversificação temática da proposta do *Atlas Mnemosine* da *Cultura Popular do Maranhão*

Alberto Dantas Filho
(UFMA; GT RIdIM-Brasil MA)

Baseado no trabalho apresentado no 7º CBIM “Atlas iconográfico musical do Maranhão – algumas linhas sobre a proposta”, proporemos uma abordagem fundamentada na diversificação temática das possibilidades do Atlas Mnemosine e a forma pela qual este instrumento discorre, entropicamente, uma narrativa visual autogerada ou a partir do próprio material visual. Nesse sentido, abordaremos o trabalho realizado através do Instagram do pesquisador Jandir Gonçalves partindo dos seguintes temas: 1- Possíveis Fusões e Híbridagens Culturais; 2 - Apropriação Cultural e Resistência e Consciência Social; 3 - Expansão do alcance das manifestações através das redes sociais e das mídias digitais. Com isso, pretende-se, sobretudo, colaborar com o trabalho do pesquisador assentado na força das imagens por ele coletadas e que se constituem em um importante acervo iconográfico-musical.

Mesa Redonda 5

Entre o Real e o Abstrato: A representação iconográfica nos arquivos

Marcelo Nogueira de Siqueira
(UNIRIO; GT RIIdIM-Brasil RJ)

A imagem materializada é uma representação do real ou do imaginado e é permeada por subjetividades, construções simbólicas e conteúdos informacionais. Esse artigo analisa como as imagens-documentos (ilustrações, pinturas, fotografias etc.) são percebidas e tratadas pela Arquivologia, considerando sua função como valor probatório, registros de memória e interpretação simbólica da relação sociedade-tempo-espço. Diferente dos documentos textuais, o documento iconográfico necessita de metodologias específicas de classificação e descrição para garantir a preservação de seu contexto original, que buscam equilibrar a fidelidade à fonte e a necessidade de mediação interpretativa, garantindo que esses registros sejam acessados e compreendidos em sua integridade. Pretende-se discutir os desafios da representação iconográfica nos arquivos, refletindo sobre sua relação com a memória e a construção histórica.

Mesa Redonda 5

Interoperabilidade e convergência de acervos brasileiros de instrumentos musicais

Adriana Olinto Ballesté
(IBICT; GT RIidIM-Brasil RJ)

Discutimos os requisitos de interoperabilidade e convergência de acervos brasileiros de instrumentos musicais no Museu Virtual de Instrumentos Musicais (MVIM), que tem como inspiração o projeto europeu Musical Instruments Museums Online (MIMO). O MIMO foi criado em 2009 com o propósito de ser um ponto único de acesso online às bases de dados museológicas dos museus de instrumentos musicais da Europa. Atualmente, o MIMO integra a Europeana plataforma desenvolvida em 2019, com o intuito prover o acesso digital a itens do patrimônio cultural de instituições museais de toda a Europa. No MIMO e na Europeana os metadados das coleções são coletados diretamente nos repositórios dos museus e disponibilizados nas duas plataformas através da interoperabilidade. Motivado pela Europeana, foi lançado em 2023 pelo Ibram, o portal Brasileira Museums que busca conectar museus brasileiros em um repositório digital acessível. O MVIM que abarca importantes acervos brasileiros, criado em 2011, está preparando-se para atender aos requisitos de interoperabilidade tornando possível a conexão com as plataformas Brasileira Museums e MIMO e a coleta de dados em outros museus de instrumentos musicais, proporcionando, dessa forma, maior visibilidade às coleções brasileiras.

Comunicações

O tocar das trompas na gravura

Descida de Cristo ao Limbo

de Andrea Mantegna (c. 1431–1506)¹

André Guimarães Mesquita

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O presente trabalho propõe uma análise iconográfica e interpretativa da presença de trompas feitas de chifres — instrumentos musicais rudimentares — sendo tocadas por figuras demoníacas na gravura da *Descida de Cristo ao Limbo*, produzida no ateliê de Andrea Mantegna por volta da segunda metade do século XV. A cena, também conhecida pela designação inglesa *Harrowing of Hell*, integra o ciclo da Paixão de Cristo e teve ampla difusão imagética em toda a Europa medieval e moderna. Neste estudo, volta-se a atenção à versão gravada derivada do modelo de Mantegna, bem como outras obras que a teriam utilizado como base, observando-se particularmente a expressiva fisicalidade dos pequenos demônios que, ante a chegada triunfal do Salvador e a violenta ruptura dos portões do Inferno, sopram com vigor seus instrumentos sonoros.

A *Descida de Cristo ao Limbo* — ou aos *Infernos*, como denomina sua fonte original — é um tema largamente difundido na crença cristã da Europa medieval e dos primeiros anos da modernidade. De acordo com o texto do Credo, formulado em 325 no I Concílio de Nicéia e recitado nos mais importantes ritos cristãos, o episódio é entendido como parte da Paixão, e refere-se ao tempo entre a morte e a ressurreição de Cristo, em que este desce às Profundezas, onde estão aprisionadas as almas justas dos profetas e patriarcas do Antigo Testamento. Embora fossem eleitos, aquelas almas justas esperavam a vinda do salvador para serem admitidos no Paraíso. Assim, ele arrebenta os portões do Inferno, liberta os justos para sua Salvação e assinala seu triunfo sobre a morte e o Diabo.

O desenvolvimento da ideia de Limbo — tanto na definição de suas características espaciais quanto na compreensão dos impactos teológicos e narrativos do episódio da *Descida de Cristo* — ocorreu em paralelo à consolidação das técnicas artísticas e das tradições iconográficas que, entre os séculos XIII e XV, se formularam e se afirmaram na cultura visual europeia. Assim, enquanto a reflexão teológica esta-

1 Nota do Editor: A apresentação desta comunicação durante o 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (8ºCBIM), mereceu uma Menção Honrosa no Prêmio RIDIM-Brasil 2025.

belecia contornos mais precisos para o Limbo e para a função redentora da *Descida*, a prática artística encontrava novas maneiras de representar visualmente tais conteúdos, em um processo de mútuo reforço entre elaboração doutrinária e invenção figurativa. É, no entanto, na segunda metade do século XV que Andrea Mantegna (c.1431–1506), renomado pintor e desenhista paduano, ativo como artífice² chefe da Corte dos Gonzaga em Mântua, em meio ao fervor de um novo humanismo e à busca de novas fronteiras na representação pictórica de cenas religiosas, desenvolve uma nova conformação para a imagem da *Descida*: unindo tradições centenárias de representação a inovações ímpares em composição, iluminação e volume nas cenas, Mantegna apresenta uma representação espacial em conformidade singular com as figuras ali presentes, algo muito próximo da escultura e dos frisos comuns à arquitetura clássica. A nova visão, calcada em uma perspectiva renovada sobre o antigo, dá à cena uma dramaticidade única e impactante. Sua *invenzione*³ original não só deu origem a diversos trabalhos advindos de seu ateliê, como foram exportados na forma de gravuras, tendo sido estudados e apropriados por diversos grandes nomes da arte europeia no período e a posteriori, como Giovanni Bellini, Albrecht Dürer entre muitos outros.

Mantegna demonstrou evidente fascínio pelo tema, representando-o em várias ocasiões, com diversas técnicas e suportes. Em todas elas adotou uma perspectiva radical, mostrando Cristo de costas, com a entrada para as profundezas diretamente à sua frente — e também do espectador —, geralmente com demônios em revoada, acima, e os portões destruídos sob seus pés. À parte os desenhos preparatórios, o exemplo que melhor ilustra essa *invenzione* mantegnesca é a gravura com o tema (Figura 01), geralmente atribuída à oficina de Mantegna, mas aqui categoricamente apontada como fruto da inventividade e da experimentação do próprio mestre. Há uma extensa discussão historiográfica acerca da autoria das gravuras relacionadas ao ateliê de Mantegna, sua equipe e aprendizes. No entanto, para este estudo, consideraremos todas as incisões produzidas naquele que era o principal ateliê de Mântua, na segunda metade do *Quattrocento*, como produtos da inventividade artística e criativa de Mantegna, independentemente do grau de participação do mestre-artífice ou da contribuição de outros envolvidos em sua confecção.

2 O termo é uma tradução direta da palavra *artefice* usada por Vasari. Como é explicado na introdução à tradução americana editada em 1998, o termo deriva “do latim *artifex*, geralmente empregado para referir-se a Deus, o Criador em escritos teológicos” e é mais próximo da realidade do *Quattrocento* que o termo do italiano moderno *artista* (VASARI 1998. xii).

3 No *Quattrocento*, o conceito de *invenzione* abrange desde a aplicação de uma técnica específica até a escolha temática de uma imagem, incluindo por vezes um *modus* particular de interpretação, ou ainda aspectos como a composição e seus elementos, a representação da paisagem e/ou fundo, as figuras representadas, e assim por diante.

Além dos elementos compositivos citados, a própria incisão — caracterizada pelo uso de feixes de linhas paralelas diagonais em vez de hachuras, que controlam refinadamente a iluminação e o volume⁴ — seria fruto de extensiva experimentação técnica, numa mescla de buril e ponta-seca, aplicados seletivamente para distintos elementos e efeitos. Aliados à evocação de motivos clássicos, como os corpos nus e o grande arco que emoldura a cena, tais recursos técnicos inscrevem-se em uma conjuntura humanista cristã do Quattrocento, na qual a recuperação da Antiguidade não se dissocia das exigências narrativas de caráter religioso. É precisamente nessa síntese que se abrem as portas para a introdução de novos elementos formais e iconográficos por parte de Mantegna, sustentando a originalidade de sua linguagem e alicerçando sua *invenzione*.

Entre esses novos elementos introduzidos por Mantegna destaca-se a figura dos pequenos demônios munidos de trompas que, ao tocar seus instrumentos, participam ativamente da cena. Sua presença se alinha com tradições iconográficas mais estritas da *Descida de Cristo ao Limbo*, mas vai mais além, revelando a capacidade do artista de articular a tradições de representação clássicas com alegorias sociais próprias de seu tempo, em uma composição de forte impacto visual e simbólico. Ao conferir protagonismo a tais figuras secundárias, Mantegna amplia o alcance narrativo da gravura, enriquecendo o episódio com uma dimensão sonora e grotesca que dialoga com a atmosfera humanista de sua época, em que o recurso a detalhes inusitados servia tanto ao deleite do espectador quanto à afirmação do virtuosismo artístico.

A iconografia de demônios soprando trompas, embora não inédita, é relativamente rara no norte da Península Itálica no período em questão. Tais imagens aparecem com mais frequência nas iluminuras medievais com a temática, produzidas na Inglaterra entre os séculos XIII e XIV (Figuras 02 e 03). O triunfo de Cristo era frequentemente figurado como uma conquista militar — estandarte em riste —, e o soar das trompas representava um alarme bélico — um chamado às armas por parte das forças infernais — ainda que inútil diante da potência divina. No entanto, nas produções italianas — e particularmente nas tradições figurativas paduana e veneziana incorporadas por Mantegna — embora o estandarte esteja sempre presente como atributo do Cristo Vitorioso, o motivo das trompas não é recorrente. A presença desses elementos na gravura em estudo suscita, assim, questionamentos sobre seus possíveis antecedentes visuais e literários, e sobre o modo como foram ressignificados no contexto específico do *Quattrocento* humanista.

4 Para a discussão acerca do uso de linhas paralelas ver CHRISTIANSEN (1992, 67–78).

Figura 01 – MANTEGNA. *A Descida de Cristo ao Limbo*



Andrea MANTEGNA (Escola de). c. 1465–1475. Gravura, 42,8 × 33,2 cm.
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: Biblioteca Nacional [sem data]

Figura 02 – *Descida* (iluminura)



ANÔNIMO. Livro de Horas. 1316-1331. Inglaterra, (York?). Pergaminho. The Morgan Library & Museum, Nova York, MS G.50 fol. 80r Fonte: The Morgan Library. <https://ica.themorgan.org/manuscript/page/20/76993>

Figura 03 – *Descida* (iluminura)



ANÔNIMO. Saltério. 1300-1310. Inglaterra, Winchester e East Anglia. Pergaminho. Bodleian Library, Universidade de Oxford, MS. Gough Liturg. 8, fol. 062v. Fonte: Univ. de Oxford.

Com efeito, o tipo de trompa representada, feita de chifre — também frequente em cenas de caça —, aparece na iconografia da *Descida* associado a um contexto marcadamente militar. Trata-se de um instrumento característico da atividade de cerco, em que o toque sonoro, lançado das muralhas de uma fortificação, assinalava tanto o alarme da defesa quanto a convocação das tropas para o combate. Nota-se, no entanto, na gravura de Mantegna, que o próprio formato dos instrumentos difere daqueles mais tradicionalmente encontrados em representações norte-europeias. À primeira vista, os instrumentos representados nas mãos dos demônios guardam certa semelhança com o corneto (ou cornetto), instrumentos da família dos aerofones, dotado de orifícios que permitiam a digitação das notas (Figura 04).

Figura 04 – Anjo com corneto, detalhe da Tapeçaria do Apocalipse. c. 1380



Tapeçaria. Castelo de Angers.
Fonte: DICKY, Bruce [sem data]

Tal instrumento ganhou grande popularidade no norte da Península Itálica, sobretudo a partir do início do século XVI, desempenhando papel importante

tanto na música sacra quanto profana (GALLON [s.d.]).⁵ Contudo, a análise minuciosa da representação mantegnesca revela diferenças substanciais.

Primeiramente, os elementos técnicos que caracterizam o corneto não são figurados por Mantegna: os furos dispostos ao longo do corpo do instrumento, indispensáveis para a execução melódica, não aparecem na gravura. Do mesmo modo, a postura física dos demônios instrumentistas não corresponde àquela necessária ao uso próprio do corneto, e sua digitação. A ênfase visual recai antes sobre o esforço do sopro, perceptível no tensionamento da empunhadura e nas bochechas infladas, indicando a pressão exercida contra o bocal. Esse detalhe sugere que se trata de outro tipo de aerofone, mais próximo de um instrumento de caráter natural, sem recursos de digitação.

A função sonora que a cena evoca também se distancia do timbre aveludado e flexível do corneto. O contexto iconográfico aponta antes para um uso como sinal, um som de alerta ou convocação, cuja natureza estridente e penetrante remete diretamente a outro instrumento muito singular em sua forma e usos, e que conta com diversos registros relevantes para a iconografia da cena: o *shofar*.

Essa a trompa ritual confeccionada a partir do chifre de carneiro (Figuras 05 e 06), ocupa lugar central na tradição hebraica, sendo amplamente documentado em contextos bíblicos e litúrgicos. Mais do que um simples instrumento sonoro, ele se apresenta como veículo de significados religiosos, sociais e simbólicos, cujos usos estão estreitamente vinculados a ocasiões específicas do calendário judaico, a ritos de guerra e penitência, bem como a práticas cerimoniais de rememoração e renovação espiritual.

É importante então notar que o *shofar* aparece no Talmude e nos textos antigos em hebraico com tais funções específicas, que mais tarde se refletirão nos textos bíblicos latinos. Por exemplo, o Talmude está repleto de menções ao uso do

5 Já no final da Idade Média, o instrumento é conhecido sob duas formas: o *cornetto a bocchino* e o *cornetto muto*. Elas são antinômicas em todos os aspectos. O primeiro é geralmente preto (a menos que seja confeccionado em marfim), curvo, dotado de bocal (*bocchino*), feito a partir de duas peças de madeira escavadas, coladas e recobertas de couro. Sua seção é em geral octogonal, mas pode também ser arredondada. Possui, em regra, um som brilhante. Entre 1580 e 1630, na Itália, foi considerado o instrumento virtuoso em concorrência direta com o violino. Era igualmente utilizado em conjunto com bombardas, *chalémies* e trombones para execuções ao ar livre, dado que seu som podia ser bastante potente. O *cornetto muto*, por sua vez, era geralmente confeccionado em madeira clara, reto, torneado em uma única peça, e sem bocal (por essa razão, denominado mudo). É a parte inicial do corpo do instrumento que é trabalhada em forma de embocadura. Seu som é mais suave, amplo e aveludado. Embora pouco mencionado no repertório, cerca de um quarto dos exemplares de cornetos preservados pertencem a essa categoria. Durante três séculos, esteve associado ao trombone para dobrar e substituir as vozes, sobretudo nas cerimônias religiosas, em toda a Europa, ao passo que seu uso como instrumento virtuoso foi mais característico da Itália setentrional e, mais tardiamente, dos países germânicos. Ver: GALLON, [s.d.].

shofar em tempos de calamidade, inclusive aos sábados, quando normalmente é proibido o uso de instrumentos musicais. Por exemplo, em Ta'anit 14a, o Talmude afirma: “Soava-se o alarme quando uma cidade estava cercada por uma tropa devastadora, ou ameaçada por uma inundação de rio, ou quando um navio estava naufragando no mar” (TALMUD BAVLI, Ta'anit 14a). A referida seção do Talmude discute profundamente as diferenças para “soar o alarme” — o verbo hebraico *shofarot* — e outras nuances de alerta nos quais o uso do *shofar* não seria permitido.

Figuras 05 e 06 – Exemplos de *shofar*



Shofar de chifre de carneiro. Fonte: Wilimedia Commons.

De forma análoga, as fontes bíblicas do Antigo Testamento que trazem situações como as relatadas do Talmude têm em sua origem o uso do *shofar*, que através da tradução latina, ganhará outras conotações. Para o uso do *shofar* como trombeta de guerra, o episódio mais conhecido é, naturalmente, o de Jericó (Josué 6), embora ali tenham sido os sacerdotes que tocaram o *shofar*. Vale observar, contrariando a interpretação popular, que o texto sugere que não foi o som dos sete *shofarot* que derrubou os muros, mas sim o brado do povo, para o qual o toque do *shofar* serviu de sinal: “Gritou, pois, o povo, tocando os sacerdotes as **trombetas**; e sucedeu que, ouvindo o povo o som da trombeta, gritou o povo com grande brado; e o muro caiu abaixo, e o povo subiu à cidade, cada um em frente de si, e tomaram a cidade” (Josué 6:20).⁶

É importante observar que na tradução da *Vulgata* latina, os termos empregados para designar estes instrumentos de sopro são **tuba** e **tubis**, geralmente usados nos apresentados contextos de guerra ou liturgia. Nas versões em língua portuguesa, tais termos são comumente vertidos como “**trombeta**” ou “**trombetas**”, opção tradutória que tende a uniformizar a variedade de significados e usos instrumentais presentes nos textos originais.

⁶ Na vulgata latina: “igitur omni vociferante populo et clangentibus **tubis** postquam in aures multitudinis vox sonitusque increpuit muri ilico corruerunt et ascendit unusquisque per locum qui contra se erat ceperuntque civitatem” (Josué 6:20).

Nas escrituras, era o *shofar* o instrumento utilizado para convocar o povo em “assembleias populares” e em outras ocasiões civis, por exemplo, como atesta Jeremias: “Anunciai em Judá, e fazei ouvir em Jerusalém, e dizei: Tocai a **trombeta** na terra, gritai em alta voz, dizendo: Ajuntai-vos, e entremos nas cidades fortificadas” (Jeremias 4:5).⁷

Há ainda o uso do instrumento em Isaías, para fazer a convocação das nações: “E será naquele dia que se tocará uma **grande trombeta**, e os que andavam perdidos pela terra da Assíria, e os que foram desterrados para a terra do Egito, tornarão a vir, e adorarão ao Senhor no monte santo em Jerusalém” (Isaías 27:13).⁸

Profundamente enraizado nas tradições judaicas, o *shofar* mantém até o presente uma função ritual, e seus primeiros registros indicam que seu uso era restrito aos *kohanim*,⁹ sendo posteriormente estendido aos demais sacerdotes e servidores do templo.

Cabe ressaltar que as tradições judaicas e seus aparatos não eram estranhos à Mântua da segunda metade do século XV. Sob o domínio da família Gonzaga (1328–1708), a cidade tornou-se um refúgio para comunidades judaicas, acolhidas como hábeis agiotas, mercadores e artífices que fugiam da perseguição em outras regiões. (JAFTE-BERG 2022, 1-32). Durante o século XV especificamente, o tratamento dispensado aos judeus variou, sendo por vezes favorecidos pela família Gonzaga no poder. Federico I Gonzaga (1441-84) — Marquês herdeiro de Mântua após a morte de seu pai, Ludovico III, que contratou Andrea Mantegna — tinha um médico judeu, que mantinha próximo à família, embora tenha proibido os judeus de manterem criados cristãos, exceção feita aos serviços necessários realizados no sábado (FRIEDENWALD 1922, 192). Com efeito, sob os Gonzaga, que em geral encorajavam as atividades e talentos de seus súditos judeus, Mântua tornou-se um refúgio de relativa tolerância racial e cultural, e a comunidade apresentou um crescimento significativo. E em diante, nos séculos posteriores, a comunidade floresceu, estabelecendo, inclusive, uma das maiores oficina tipográficas hebraicas

7 Na vulgata: “*adnuntiate in Iuda et in Hierusalem auditum facite loquimini et canite tuba in terra clamate fortiter dicite congregamini et ingrediamur civitates munitas*” (Jeremias 4:5). Novamente aqui “*canite tuba in terra clamate fortiter dicite congregamini*”, tem origem na transcrição da versão hebraica “*tiq'u shofar baarets qiru malu v'imru heasfu*” (Tocai o *shofar* na terra, gritai: ajuntai-vos e dizei: reuni-vos!).

8 Na vulgata: “*et erit in die illa clangetur in tuba magna et venient qui perdit fuerant de terra Assyriorum et qui eieci erant in terra Aegypti et adorabunt Dominum in monte sancto in Hierusalem*”.

9 “*Kohen* (em hebraico: כהן, pl. כהנים, *kohanim*) é o termo aplicado, na Torá, aos sacerdotes descendentes da linhagem de Aarão. Estes constituíam a classe sacerdotal propriamente dita, incumbida das funções centrais do culto. Os demais servidores do Templo eram em sua maioria *levitas*, também de origem tribal israelita, mas não aarônica, responsáveis por serviços auxiliares e funções de menor prestígio no ritual, em contraste com as atribuições dos sacerdotes aarônicos.”

da Itália na primeira época moderna e uma vida cultural proeminente, que incluía músicos célebres, atores e artífices.

De fato, a primeira edição do *Zohar* foi impressa em três volumes, entre 1558 e 1560. Este feito marcou o êxito de uma aventura editorial e financeira, que resultou em uma das mais importantes obras, filologicamente exemplar, no campo do misticismo clássico.¹⁰

É de se notar que durante os anos de Mantegna em Mântua, a comunidade judaica se fazia presente em vários âmbitos, e o *shofar* não seria de modo nenhum objeto estranho aos olhos, sobretudo àqueles da corte dos Gonzaga e seus círculos humanísticos. Representar o instrumento empunhado e tocado por pequenos demônios às portas do Inferno não parece de modo nenhum uma escolha arbitrária. É uma clara afirmação e crítica, que muito se alinha ao pensamento cristão comum à época de Mantegna.

O *shofar*, com claro emprego simbólico no judaísmo — como instrumento de anúncio, advertência e mediação entre o humano e o divino — encontra, portanto, paralelo convincente no papel de inversão atribuído a esses instrumentos demoníacos, os quais, em vez de harmonizar, visam perturbar, alarmar e marcar a passagem ao espaço do inferno. Como anteriormente assinalado, a presença dos demônios é um elemento tradicional nas representações da *Descida*. No Limbo, a antessala, assim como para outras representações do Inferno, há uma evocação da *queda* como pedagogia da Salvação. A ruína da forma demoníaca servia assim como espelho moral ao espectador, reforçando a noção da Salvação como conquista racional e espiritual — seguindo uma “desorientação daquilo que é reconhecido como ordem divina ou humana”, como assinala Barbara D. Palmer. Essa pedagógica expressão do caos se dá na “irônica percepção das diferenças entre o modo como as coisas deveriam ser ou parecer e suas aparências distorcidas na iconografia diabólica” (PALMER 1992, 27).

Na *invenzione* de Mantegna é importante notar que os demônios que sopram enfaticamente seus instrumentos, enquanto sobrevoam dramaticamente a cena, evocam representações de anjos em lamento diante do Cristo morto, como, por exemplo, nos afrescos de Giotto na Capela Scrovegni, em Pádua (Figura 07)

10 Mântua se tornou um dos mais importantes centros judaicos da Itália entre os séculos XV e XIX. Esta cópia impressa é a primeira de sua espécie, mas apresenta também um paradoxo: a imprensa possibilitou reproduzir e difundir o livro mais secreto e precioso dos judeus europeus, que agora podia ser divulgado, ainda que em uma língua que poucos eram capazes de compreender à época. O refinado acabamento dessa edição inspira também orgulho: o livro é um tesouro único, atualmente parte da coleção judaica de Mântua, que compreende textos religiosos, poéticos, filosóficos e teatrais, hoje digitalizados e disponíveis aos pesquisadores (GOOGLE ARTS & CULTURE [s.d.]).

— obra certamente conhecida por Mantegna. Essa transfiguração do sagrado em grotesco, perceptível ao espectador do *Quattrocento*, reforça o dinamismo da composição: uma antítese expressiva que acentua a monstruosidade das figuras infernais, retratadas em revoada serpenteante e vociferando contra o assalto divino aos domínios infernais — *Harrowing of Hell*.

Figura 07 – Justaposição comparativa: a inversão



A) Giotto. *Lamentação sobre o Cristo morto* (detalhe). c.1304–1306. Afresco, 200 × 185 cm. Capela Scrovegni, Pádua. B) Andrea Mantegna (Escola de). c. 1465–1475. Gravura, 42,8 × 33,2 cm. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Com o sopro das trompas, as figuras salvas por Cristo já fora do Limbo se contorcem e buscam se proteger, indicando o som que remete à desolação e ao desespero, marcados nas expressões faciais representadas. Os pequenos demônios que sopram os instrumentos, a dupla mais à esquerda, parecem concentrar-se em seu dever, sobretudo dado o esforço evidente do ato de soprar — o volume do som é indicado pelos gestos, tanto na maneira de segurar os instrumentos como no encher de suas bochechas, e a quantidade de ar é um indicativo do volume final. No entanto, ambos parecem conservar uma expressão mais plácida, ou complacente. O demônio calvo, ao centro, fecha os olhos ao tocar o instrumento. Já o terceiro demônio, à esquerda, vira de ponta-cabeça em pleno voo, assinalando a tradicional referência aos sentimentos de desespero e desolação, como visto anteriormente, aqui de maneira análoga aos coros angelicais tradicionalmente representados em iconografias variadas — uma inversão de valores ao serem figurados por um demônio às portas do Limbo.

Embora seja difícil estabelecer de forma precisa as fontes iconográficas diretas que informaram a composição de Mantegna, a presença de certos elementos clássicos sugere uma possível mediação de narrativas da Antiguidade reinterpretadas sob o viés moralizante do humanismo cristão. A aparência visual bastante singular desses pequenos demônios, por exemplo, remete mais a figuras clássicas da mitologia, que poderiam ser encontradas na literatura e nas representações visuais greco-romanas (Figuras 08 e 09), do que propriamente aos tradicionais atributos dos diabos do catolicismo ocidental. É possível, por exemplo, reconhecer ecos das *Metamorfoses* de Ovídio, cujos episódios povoados por tritões, monstros marinhos e dramaticidade narrativa¹¹ parecem encontrar reflexo nas formas clássicas dos demônios exasperados que povoam a cena da *Descida*. Mais do que uma divindade específica, figuras híbridas, meio humanas e meio peixe, acompanhadas da inscrição “tritão”, já se apresentam como motivo recorrente desde pelo menos o século VI a.C. Supõe-se que, nesse período, “tritão” tenha se tornado um termo para designar genericamente tais seres fantásticos, ou outros seres marinhos análogos (LATTIMORE 1976, 56).

Figura 08 – Estátua de Tritão



Anônimo. Final do século I a.C. – início do século I d.C. Mármore, altura 104 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, inv. 522. Fonte: *Les sculptures romaines maritimes de Forum Iulii*.

¹¹ Por exemplo, na épica passagem do Livro IV das *Metamorfoses* de Ovídio. Perseu chega à costa da Etiópia, onde Andrômeda é acorrentado a uma rocha como sacrifício ao monstro marinho, Ceto, enviado por Netuno/Poseidon como punição. Enquanto Perseu se prepara para combater o monstro, a população local e os pais de Andrômeda estão presentes, antecipando o desastre iminente, mas testemunham a vitória do poderoso herói (OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 604-705).

Figura 09 – Placa de Milo

Anônimo. 475–450 a.C. Relevô em argila, 12,5 × 18,5 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: Museu do Louvre

A representação tanto da divindade Tritão, como dos diversos tritões mais genéricos, portando ou tocando um instrumento de sopro — em geral uma concha marinha utilizada como trompa — é recorrente na tradição clássica e se manteve ao longo dos séculos como atributo distintivo destas entidades marinhas. No comentário de Cristoforo Landino (1424–1498) à obra de Virgílio, Tritão é referido como o “trombetista de Netuno”¹² (LANDINO 1508, H iii). Novamente o termo latino utilizado para denominar aquele que toca o instrumento: *tubicen* (trombetista) — de *tuba*, *tubis* (trombeta) — aproxima a **concha**, um instrumento ainda mais distinto, às qualidades sonoras e simbólicas da **trompa**, ou como é sempre traduzido, sobretudo nas escrituras, **trombeta**. Aqui, a figura do deus e o som produzido pelo sopro não apenas reforçam sua ligação com o domínio das águas, mas também com o poder de convocar, ordenar ou amedrontar por meio do estrondo marítimo evocado pelo instrumento.

Essa fusão de atributos em um único termo frequentemente extrapola a própria forma convencional que se esperaria do instrumento. Um exemplo notável encontra-se no *Le Livre des échecs amoureux moralisés* (*O Livro dos Xadrezes Amorosos Moralizados*), manuscrito confeccionado entre 1496 e 1498 (Figura 10). Entre suas iluminuras de caráter moralizante, inspiradas em passagens clássicas, figura uma cena em que Netuno aparece ladeado por tritões. Estes são representados como seres marinhos de maneira mais próxima da observação empírica do que da simples imaginação fabulosa, e portam em suas bocas trombetas que, diferentemente

12 No latim: *Neptuni tubicen*.

das conchas marinhas tradicionais, assumem a forma e os atributos da trombeta propriamente dita. Esses *Neptuni tubicines* ilustram, de modo eloquente, a convergência de valores então vigente: as passagens da Antiguidade recém-redescoberta eram reinterpretadas à luz de um humanismo cristão emergente, que delas extraía tanto ensinamentos morais consonantes com a fé cristã quanto elementos capazes de satisfazer a curiosidade erudita de um público nobre.

Figura 10 – Évrard de Conty. *Le Livre des échecs amoureux moralisés*.



Évrard de Conty - Iluminura - 1496-1498 - Bibliothèque nationale de France, Paris, ms. fr. 143, f. 130. Fonte: BNF

Tais motivos clássicos faziam parte do repertório de Andrea Mantegna, como atestado pelas duas gravuras da *Batalha dos Deuses Marinhos* (Figura 11), produzidas no ateliê do mestre-artífice em torno de 1470, apresentando em uma cena original criaturas com características similares aos demônios da *Descida*.

A operação de Mantegna não se limita, no entanto, à citação visual, mas consiste numa apropriação simbólica, onde a passagem clássica é evocada junto aos seus ideais morais, que são reconduzidos a novos horizontes de sentido em uma imagem religiosa tradicional, mas profundamente afinada com os debates filosófico-morais de sua época. E junto a essa evocação de motivos clássicos, Mantegna

propõe uma inversão de valores visuais entre o sagrado e profano ao, não por acaso, colocar um instrumento característico das tradições judaicas à boca dos demônios do Limbo. Do mesmo modo, as próprias formas dessas criaturas afastam-se das representações demoníacas convencionais associadas ao espaço do Limbo: seus corpos assumem contornos animais e inspirados em figuras mitológicas, enquanto seus rostos evocam antes o imaginário daqueles mesmos sacerdotes levitas.

Figura 11 – Batalha dos Deuses Marinhos (porções esquerda e direita)



Andrea MANTEGNA. Anterior a 1481. Gravura em placa de cobre, 28,5 × 43 cm (esquerda) e 28,6 × 37,5 cm (direita). Observação: Uma cópia da gravura correspondente à porção direita encontra-se na reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: Elaborado pelo autor / Wikimedia Commons [sem data]

É neste contorcido ambiente de embates morais que se desenrola a cena da *Descida de Cristo ao Limbo*, e o soar imaginário das trompas acompanha a processão. A tensão entre o ruído e a redenção encenada na gravura — um contraste equivalente ao de luz e sombra que constrói o espaço da composição — adquire, assim, um sentido dramatúrgico, amplificando um antigo sentido da cena: Cristo não apenas *desce* aos Infernos, ele os desestrutura. A violência da entrada é simultaneamente simbólica e sensorial, e a resposta sonora dos demônios revela o abalo da ordem infernal diante da autoridade redentora. As trompas não anunciam apenas o alarme de guerra, mas lamentam, gritam, reagem, e os pequenos demônios que as soam não apenas compõem o cenário infernal da narrativa religiosa, mas corporificam uma tensão expressiva entre o som e o silêncio, a ordem e o caos, o antigo e o novo. O impacto do som das trompas é aqui sugerido pela agitação dos corpos, pela expressão dos rostos e pela deformação das formas: tudo vibra em torno do acontecimento central — a chegada de Cristo — e os demônios, em seu estrépito

desesperado, traduzem visualmente o colapso das forças infernais e a vitória do Salvador sobre a Morte e sobre o Mal.

Eles corporificam a dimensão dissonante da Salvação diante do destino certo da condenação, desafiando a composição iconográfica da cena com um elemento não-visual e ampliando seu potencial de compreensão. Em oposição aos coros celestiais e anjos musicistas, que tradicionalmente anunciam a chegada de Cristo em variadas iconografias, as forças infernais sopram os instrumentos não como arautos de uma vitória, mas como testemunhas de sua própria ruína. A cena não retrata apenas um evento teológico — o resgate das almas justas do Limbo — mas sim um embate cósmico entre ordem e caos, luz e sombra, som e silêncio. Um abalo à ordem infernal: *harrowing of Hell*.

Ao representar os demônios soando suas trompas infernais, desde a fisicalidade exigida pelo gesto até os efeitos imaginados de seu som, Mantegna mobiliza meios inovadores para interpelar o observador e orientar sua interpretação, estruturando um ambiente espacial e ideológico, e desafiando as noções convencionais do “olhar” do início do Renascimento, mesmo no meio monocromático e ainda incipiente da gravura.

Referências

BEITING, Christopher. *The development of the idea of Limbo in the Middle Ages*. Tese (P.h.D.) – Universidade de Oxford, 1997.

BÍBLIA. *Isaias*, cap. 27, v. 13. Versão: Vulgata Latina. [S. l.]: YouVersion, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bible.com/bible/823/ISA.27.13>. Acesso em: 28 maio 2025.

BÍBLIA. *Josué*, cap. 6. Versão: Vulgata Latina. [S. l.]: YouVersion, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bible.com/bible/823/JOS.6.VULG>. Acesso em: 28 maio 2025.

BÍBLIA. *Jeremias*, cap. 4, v. 5. Versão: Vulgata Latina. [S. l.]: YouVersion, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bible.com/bible/823/JER.4.5>. Acesso em: 28 maio 2025.

BODLEIAN LIBRARIES. *Psalter, etc. Miniature cycle illustrating the life of Christ*. MS. Gough Liturg. 8. Fol. 62v. Oxford, [s.d.]. Disponível em: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/b4b78b85-e040-438b-ab12-cb0726fd7463/>. Acesso em: 28 maio 2025.

BROWN, Howard Mayer. *Music in the Renaissance*. 2. ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1999.

CAMPBELL, Stephen. *Andrea Mantegna: Humanist Aesthetics, Faith, and the Force of Images*. Turnhout: Brepols, 2020.

CHRISTIANSEN, Keith. Some Observations on Mantegna's Painting Techniques. In: MARTINEAU, Jane (ed.). *Andrea Mantegna*. Milão: Electa, 1992. 67-78.

CONTY, Évrard de. **Livre de la Propriété des Choses**. Iluminura: Robinet Testard. Códice: ms. fr. 143, f. 130. Paris: Bibliothèque Nationale de France. c. 1496-1498. Disponível em: <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/a8d16ae1-6d2e-4098-a500-efbbd45a14bb-neptune-avec-son-trident-entoure-tritons>. Acesso em: 06 ago. 2025.

FRIEDENWALD, Harry. Jewish Physicians in Italy: Their Relation to the Papal and Italian States. In: *Publications of the American Jewish Historical Society*, Baltimore, n. 28, p. 133-211, 1922.

GALLON, Eric. *William Dongois et le Cornet à Bouquin*. [S. l.], [s.d.]. Entrevista. Disponível em: <http://www.eric-gallon.fr/cire-llonga/Dongois.pdf>. Acesso em: 27 maio 2025.

GOOGLE ARTS & CULTURE. *Jewish Mysticism*. [S. l.], [s.d.]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/jewish-mysticism-biblioteca-teresiana/KwWRazbQHo5bJg?hl=en>. Acesso em: 27 maio 2025.

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

JAFFE-BERG, Erith. *Introduction: 'Under the Happy Shadow and Secure Protection'*. In: JAFFE-BERG, Erith. *Jewish Theatre Making in Mantua, 1520-1650*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022. 1-32.

LATTIMORE, Steven. *The Marine Thiasos in Greek Sculpture*. Los Angeles: Institute of Archaeology, University of California, 1976.

LANDINO, Cristoforo. *Tertius & Quartus in Publij Virgilij Maronis Allegorias*. Estrasburgo: Schurer, 1508. p. H iiiii. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=a9VaAAAacAAJ&pg=PP91#v=onepage&q&cf=false>. Acesso em: 25 maio. 2025.

LEMOINE, Yvon. Les sculptures romaines maritimes de Forum Iulii. In: CARRE, Marie-Brigitte; EXCOFFON, Pierre (org.). *Les ports dans l'espace méditerranéen antique*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.pup.65157>. Acesso em: 26 maio 2025.

MANCA, Joseph. *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance*. New York: Parkstone Press, 2006.

MARTINEAU, Jane(ed.). *Andrea Mantegna*. Milão: Electa, 1992.

OVÍDIO. *Metamorphoses*, Book IV. Card 604 e 706. Disponível em: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0959.phi006.perseus-eng1:4.604-4.705>. Acesso em 28 de abril. 2025.

PALMER D. Barbara. The Inhabitants of Hell: Devils. In: DAVIDSON, Clifford; SEILER, Thomas H. *Iconography of Hell*. Kalamazoo: Western Michigan University, 1992.

SCHMIDT, Gary D. *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995.

TALMUD BAVLI. *Ta'anit, 14a*. [S. l.]: Sefaria, [s.d.]. Disponível em: <https://www.sefaria.org/Taanit.14a?lang=en>. Acesso em: 27 maio 2025.

THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM. *Book of Hours*. MS G.50. Nova York, [s.d.]. Fol. 80r. Disponível em: <https://ica.themorgan.org/manuscript/page/20/76993>. Acesso em: 28 maio 2025.

VASARI, Giorgio. *The Lives of the Artists*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

A Iconografia Musical nos murais cerâmicos das ruas de João Pessoa, PB: olhares transversais da cultura popular na arte *naif* de Clóvis Júnior

Amarilis Rebuá de Mattos
Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira
Alba Lúcia de Almeida Silva
Universidade Federal da Paraíba

1. Introdução

Quem passa pelas ruas de João Pessoa se depara com obras de arte em frente dos edifícios e estabelecimentos comerciais. Existem diferentes tipos de arte como esculturas em gesso ou cimento brancas, outras com materiais como ferro. Uma série dessas obras se destaca pela beleza, colorido e diversidade de cenas da cultura popular nordestina e de costumes da própria cidade de João Pessoa. Estas são as obras do artista plástico paraibano Clóvis Júnior (1965), natural da cidade de Guarabira - PB, e estabelecido nesta capital há mais de quatro décadas. O material utilizado nestes murais nas de rua são feitos em azulejaria cerâmica. Em sua maioria possuem iconografias musicais e são representações de momentos da cultura paraibana, como o bloco carnavalesco tradicional o “Boi do Bessa” e das festas de São João.

A presença destas obras em frente ou nas fachadas dos edifícios se dá devido à uma lei municipal que aborda a arte nas ruas, como a Lei nº 5.738 de 29/08/1988, *Obra de Arte nas Edificações*, que trata da obrigatoriedade da existência de obras de arte em edificações em João Pessoa. Esta estabelece que “edificações com áreas de construção entre 1000m² e 2000m² devem conter obras de arte em locais de destaque, seja interna ou externamente à edificação”.

Sobre a arte de Clóvis Junior, os professores Richard Sansone e Steven Cunningham, consideraram sua obra como um êxtase barroco, “uma arte que brilha com pássaros, animais, peixes, frutas, árvores e anjos, que naturalmente coexistem numa sintonia de cores vivas, até escandalosas, mas que nunca chocam nem incomoda”. Há na arte do mestre “uma profundidade inexplicável de duas dimensões. É uma explosão de cores e criaturas dividindo um alegre ecossistema equilibrado”.

De acordo com Paulo Cheida Sans, a criatividade na obra de Clóvis “nasce facilmente recriando imagens que marcaram a sua infância com elementos atuais de convívio”.

A obra de Clóvis reflete o ápice da natureza humana. Mostra o homem disposto a servir. A amizade, a sinceridade e a paz que parecem estar de modo assíduo neste mundo proposto. O artista é direto, não se preocupa em iludir o espectador com recursos de claro e escuro. A figuração é baseada em contornos e cores definidas. A alegria, a esperança, a festa, a satisfação de viver pertencem às cenas propostas por Clóvis. O artista nos apresenta um mundo calmo, sem corrupção e sem maldade. A obra nos mostra um sonho que gostaríamos que saísse das telas e que nos envolvesse no dia a dia. (SANS 2023)

De acordo com Michele Vasconcelos de Brito, a pintura de Clóvis Júnior nasce de suas invenções do espírito, onde seres reais e imaginários formam uma geração híbrida. Este realismo fantástico é o que sua arte *naif* proporciona.

Seus painéis em mosaico que correm metros contam nossa vida, mostram nossos melhores sonhos, suas inspirações de um tempo em que muitos de nós já passamos ou vivemos. Obras, muitas delas possuem uma simbologia, uma irreverência e quando essa salta confunde-se com realidade e imaginário. (BRITO 2022)

Casimiro Neto, poeta e escritor, conhecedor da obra de Clóvis desde o final da década de 1990, delinea as qualidades deste artista, que acompanha a evolução deste artista, menciona a diversidade de materiais que passou a usar para imprimir a sua obra.

Sua técnica, acrílico sobre tela, agora está também em murais cerâmicos, publicações, camisetas, estampas e panos de festivais e festas populares, e também em variadas peças e objetos de arte, com o intuito e vontade expressa de colocar na rua sua arte popular e colorir a todos sem distinção de classe, credo ou etnia. (NETO 2023)

A obra de Clóvis Júnior não apenas exhibe sua maestria artística, mas também reflete sua essência como cronista visual da cultura popular nordestina. Cada mural e peça de azulejaria não é apenas um conjunto de formas e cores, mas um portal para histórias que interligam o passado e o presente. Através do uso de elementos como o caju, os instrumentos musicais e os ícones das festas, ele constrói narrativas que transcendem o espaço físico das cidades. A catalogação dessas obras é, por sua vez, uma tentativa de manter viva essa conexão, permitindo que futuros admiradores compreendam o impacto cultural e social que sua arte exerce.

2. Fundamentação teórica e metodologia

Este artigo visa analisar as iconografias musicais existentes em murais em azulejaria cerâmica colorida nas fachadas de edifícios ou decorações de paredes de estabelecimentos comerciais espalhados pelas ruas da cidade de João Pessoa, Paraíba.

Os conceitos apresentados por Erwin Panofsky no seu trabalho *Significado nas Artes Visuais*¹, irão permear o processo de identificação e descrição das iconografias, fornecendo assim os fundamentos para a interpretação iconológica de seu significado intrínseco nos elementos visuais que compõem a expressão da arte naïf de alegria estampada nas obras do artista paraibano Clóvis Júnior (Guarabira - PB, 1965) devidamente contextualizada. Os conceitos de iconografia e iconologia, orientam o estudo de Panofsky, que apresenta uma percepção não apenas simbólica cultural, mas também histórica². Ele define Iconografia como a descrição e classificação das imagens, sugerindo um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico, estabelecendo datas, origem e autenticidade, permitindo o marco necessário para interpretações posteriores. Por sua vez, a palavra Iconologia, segundo o mesmo autor, sugere algo interpretativo, advindo da síntese mais do que da análise.

Para Panofsky podem ser definidos três momentos altamente interdependentes no ato interpretativo: a) a leitura da imagem no sentido fenomênico; b) a interpretação de seu significado iconográfico; e c) a compreensão do seu conteúdo e significado mais profundo³. Assim as ideias de Panofsky sobre os três níveis da compreensão da história da arte podem ser expressos nos seguintes termos:

1. Primário, aparente ou natural. Este é o nível mais básico de entendimento e consiste na percepção da obra em sua forma pura, despojada de qualquer conhecimento ou contexto cultural. Este estágio equivale a uma ordenação de motivos artísticos, ou seja, à descrição pré-iconográfica.

2. Secundário ou convencional. Este nível avança um degrau e traz a equação cultural e conhecimento iconográfico. É apreendido quando um conceito é associado aos motivos artísticos, ou seja, quando se reconhece num motivo artístico um significado determinado por convenção. Diz respeito ao domínio daquilo que identificamos como imagens, histórias e alegorias.

3. Significado intrínseco ou conteúdo (Iconologia). Este nível é identificado como a camada da essência. Leva em conta a história pessoal, técnica e cultural para entender uma obra. A arte deixa de ser um incidente isolado, mas um produto

1 Erwin Panofsky, *Significado nas Artes Visuais* (São Paulo: Perspectiva, 1976).

2 Panofsky, *Significado nas Artes Visuais*, 47-84.

3 Panofsky, *O sentido das artes visuais*. 2ª. ed. [trad: Maria Clara F. Kncese] (São Paulo: Perspectiva, 1979), 49.

de um ambiente histórico. O significado intrínseco “é apreendido pela determinação dos princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”.⁴

Desta forma, para realizar uma análise iconológica, o pesquisador deverá investigar outros documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país investigado. Panofsky apresenta uma metodologia fincada nos três níveis de análise, que são baseados na descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica, ou seja, a compreensão da fonte visual. Segundo Panofsky, a análise temática deve ser iniciada através da observação do objeto artístico. No nível denominado pré-iconográfico é feito um reconhecimento da obra no sentido da identificação primária do tema, recorrendo à experiência prática⁵, onde se descreve em termos formais, o significado primário presente na imagem observada. Este olhar é fundamental, sendo uma das bases para a sua boa compreensão simbólica contextual posterior.

No segundo nível proposto por Panofsky é realizada a análise iconográfica propriamente dita, no qual o objetivo é discutir o conteúdo temático da obra. Para obter essa compreensão é necessário recorrer às tradições culturais, às fontes literárias da época (ou de épocas a ela vinculadas), a símbolos e alegorias⁶. No terceiro nível de observação, a obra de arte é compreendida como documento histórico. A análise é feita através da observação da obra na época e no contexto na qual ela foi concebida. O que diferencia a iconografia da iconologia é o tipo de análise, pois a primeira apenas classifica a imagem visual, enquanto a última investiga, compreende, ordena e por meio de um juízo, traz à luz seus nexos históricos. De acordo com Argan, o método iconológico de Panofsky é uma investigação histórica, pois “reconstrói o desenvolvimento ou o percurso das tradições da imagem”⁷.

Segundo Casimiro, este método, em sua plena aplicação permite interpretar a história representada e compreender o significado dessa história no contexto em que foi criada. Isso pressupõe conhecer o comitente, o local original para onde a iconografia foi realizada e o programa iconográfico aonde se deveria inserir.⁸ Este tipo de análise iconográfica e iconológica foi utilizado outrora por uma das autoras

4 Panofsky, Significado nas Artes Visuais, 52.

5 Panofsky, *Significado nas Artes Visuais*, 55.

6 PANOFSKY, 58-62.

7 Giulio Carlo Argan, *História da Arte como História da Cidade*. (São Paulo: Martins Fontes, 1992), 52.

8 Luís Alberto Casimiro, “A anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500 -1550) : análise geométrica, iconográfica e significado iconológico.” (Universidade do Porto, 2004), <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/18025>.

deste artigo⁹. Assim sendo, o desenrolar esta pesquisa visa discutir a catalogação abrangente e análise da Arte de Rua e iconografia de Clóvis Júnior. Existe a necessidade de descrever, documentar e fotografar várias obras, tanto musicais quanto não musicais, localizadas em espaços públicos e locais internos. Esta tarefa envolve criar uma retrospectiva das exposições de Clóvis Júnior, identificando e analisando obras específicas, como o ‘Boi do Bessa’, bloco carnavalesco de João Pessoa, sua reprodução em azulejaria, compreendendo também os elementos temáticos de outras festas populares como São João, suas danças, instrumentos musicais e animais retratados em sua arte. Através de análise minuciosa, buscar-se-á identificar determinados padrões no uso de elementos como: os instrumentos musicais retratados, animais e frutas, particularmente a significância do caju no ‘Boi do Bessa’, verificando a constância desses elementos nas obras identificadas. Através desta análise detalhada será possível entender a coerência e evolução dos temas artísticos de Clóvis Júnior. Por fim, buscaremos mapear as localizações dessas obras na cidade de João Pessoa.

3. Objetivos

Neste contexto, os objetivos traçados incluem:

- Fotografar as obras de Arte de Rua de Clóvis Júnior, garantindo dois momentos tanto de dia quanto à noite, ordenando cronologicamente os murais cerâmicos, identificando seus temas principais.
- Identificar e analisar as reproduções em azulejaria do ‘Boi do Bessa’ em seus respectivos anos, verificando a presença diversos elementos nele contidos e sua evolução ano a ano, e a representação de instrumentos musicais nesses murais.

4. O Artista Clóvis Júnior

O paraibano da cidade de Guarabira, Clóvis Dias Júnior, nasceu em 1965 e desde 1982 estabeleceu-se em João Pessoa, onde desenvolve até os dias atuais sua vida e carreira artística, dedicando-se à arte Naif e explorando diferentes linguagens como a pintura, a escultura e a gravura.

Na década de 1980, ingressou no curso de Educação Artística da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), período em que teve contato com a técnica da gravura em metal sob a orientação de Hermano José. Sua trajetória expositiva iniciou-se em 1983, aos 18 anos, com a primeira mostra realizada na Biblioteca Central da UFPB. Nesse momento, passou a assinar suas obras como “Clóvis Júnior”, consolidando gradualmente sua identidade no cenário das artes visuais, tanto em

⁹ Mattos, Amarilis Rebuá. *A iconografia musical nas igrejas do Carmo do nordeste brasileiro: um estudo preliminar*. Anais 2º CBIM. Salvador, 2015.

âmbito nacional quanto internacional. Nesse universo,

os desenhos sempre fizeram parte da sua vida, seja através das leituras de histórias em quadrinhos, ou por meio das releituras dos personagens dessas histórias. Em 1985, ingressou no Curso de Educação artística da UFPB e fez o curso de gravura com o professor e mentor Hermano José. Nesse período, o artista intensificou os seus estudos de desenhos e cores com a orientação do professor Hermano, e passou a conhecer os artistas emergentes e aqueles (as) que já se destacavam em seus estilos. Clóvis Júnior trabalha com pinturas (em tela e em cerâmica), gravuras e com esculturas em pedra. No ano de 1994, a partir de uma conversa com Cassandra, sua esposa, surge a ideia de fazer um bloco carnavalesco ecológico, visando conscientizar os moradores sobre a crescente derrubada dos cajueiros. O bloco tem um boi com chifres de caju como símbolo. (ASSEMBLEIA... 2024, 1)

Quase duas décadas depois, em 2013, o bloco alcançou 19 anos de existência, reunindo a cada edição um número crescente de foliões. As obras do artista, marcadas pelo estilo *Arte Naïf*, destacam-se pelo uso de cores vibrantes e por temáticas fortemente ligadas às festas populares, à religiosidade e às referências de sua terra natal. Elementos como caju, bois e pássaros tornaram-se recorrentes em suas composições, refletindo também sua vivência no bairro do Bessa, local escolhido para residir e que inspira parte significativa de sua produção artística.

Figura 1: Clóvis Júnior



Fonte: @clovisdjuniior (2025)

5. Catalogação da Arte de Rua de Clóvis Júnior

No catálogo comemorativo em homenagem aos 40 anos de arte *naif* de Clóvis Júnior, intitulado de *Clóvis Júnior, guardião da natureza em viva cor* (2023), sete murais cerâmicos foram registrados e apenas três identificando o local onde se encontram: o primeiro no SESC – Cabo Branco – PB (2012), sendo que este mesmo mural foi reproduzido da praia de Manaíra (2011); o segundo, do acervo do Tribunal de Justiça da Paraíba (2012); e o terceiro, no painel em cerâmica no Cabo de Santo Agostinho - PE. Os outros quatro serão aqui registrados, embora ainda não tenha sido possível saber onde estão localizados.

Tabela 1: Obras registradas em *Clóvis Júnior, guardião da natureza em viva cor* (2023)

	Data	Título	Tamanho	Localização
01	2010	O Boi do Bessa	140 x 80	<i>40 Anos de Arte Naif de Clóvis Júnior</i>
02	2010	Violeiro (Séria Azul)	102 x 136	<i>40 Anos de Arte Naif de Clóvis Júnior</i>
03	2012	Frida Khalo (série azul)	140 x 104	<i>40 Anos de Arte Naif de Clóvis Júnior</i>
04	2012	Violeiro, percussionista e outros	330 x 220	<i>40 Anos de Arte Naif de Clóvis Júnior</i>
05	2013	Temas diversos	170 x 374	<i>40 Anos de Arte Naif de Clóvis Júnior - TJPB</i>
06	2016 ?	Cabo de Santo Agostinho - PE	-	<i>40 Anos de Arte Naif de Clóvis Júnior</i>

Fonte: Pesquisa Amarilis de Rebuá

Neste trabalho iremos focar nas iconografias musicais, identificando também aquelas não musicais. Portanto, foram localizadas nove iconografias musicais, uma relativa à música, apresentando a dança da Ciranda e um retrato de mulher, porém sem relação nenhuma com a música. Assim, se faz necessário registrar as obras de Arte de Rua de Clóvis Júnior, resultado da presença dos murais em azulejaria cerâmica colorida nas fachadas de edifícios ou como decoração de paredes em estabelecimentos comerciais espalhados pelas ruas da cidade de João Pessoa, Paraíba.

Tabela 2: Relação das Artes de Rua de Clóvis Junior localizadas em João Pessoa

	Data	Nome	Tamanho	Localização
01	2011	O Boi do Bessa da praia de Manaíra	204 x 204	Enseada Residence, 995 - Manaíra (SESC-PB)
02	2011	O Boi do Bessa da UPA Oceania	390 x 210	Av. Gov. Flávio Ribeiro Coutinho, 70 - Aeroclube
03	2012	Uma festa no Res. Garcia Lorca	240 x 150	R. Prof. Álvaro Carvalho, 100 - Tambauzinho
04	2012	O Boi do Bessa no Oasis Plaza	300 x 200	R. Severino Nicolau de Malo / R. Joakim Schuler
05	2015	Uma Ciranda no SINCREDI	330 x 210	R. Profa. Severina de Souza Souto, 83 – J. Oceania
06	2016	O Boi do Bessa do Hotel Manaíra	150 x 540	Av. Gen. Edson Ramalho, 1131 - Manaíra
07	2017	Retrato de mulher (série azul)	120 x 60	Infinity Tambaú Residence 380
08	2019	Violeiro e vendedor de Cajú	330 x 180	Hotel ANNAMAR PREMIUM
09	s/d	Uma festa (obra danificada)	380 x 200	Av. Guarabira com/?
10	s/d	Sereias e Violeiros	180 x 240	HC Hotel na praia de Manaíra
11	s/d	Torre em Festa	480 x 160	R. Sidney Clemente Dore - Maison Elysée 225

Fonte: Pesquisa Amarilis de Rebuá

Análise do ‘Boi do Bessa’ e os murais em cerâmica

No sábado que antecede o Carnaval, os moradores se reuniam numa antiga e grande palhoça que existia no final da praia do Bessa, em João Pessoa. A festa começava pelo meio-dia e no final da tarde, saíam em carreata, seguindo a bandinha carnavalesca e o alegre Boi que possui dois Cajus em seu chifre. O cortejo seguia pela praia até ao antigo Iate Clube e depois se dispersava. Com o tempo, com a ingerência do Estado, perdeu um pouco da sua originalidade, e este bloco passou a se concentrar na Praça do Cajú, onde permanece até hoje.

Sobre o Boi do Bessa, Brito busca descrever o inconsciente do pintor ao fazer os estandartes deste Bloco Carnavalesco nascido de uma brincadeira dos moradores do Bairro do Bessa.

Seu consciente transcende a razão e brinca como homem e menino, porém todos recebem vida na ponta do seu pincel e seu ápice chega no carnaval. Seu

encantamento vira realidade e todos vão à rua para vê-lo passar. Agora já não é o pintor, é o fazedor de cultura popular, o Boi do Bessa. Como todo mestre, ele agora é o dono da brincadeira que leva seus folgozões para as ruas num cortejo de arte e alegorias. Ele é um defensor da tradição. Apesar da nossa terra ser tão árdua, muitas vezes o seu sol aparece de uma beleza infinita nas histórias por ele pintadas. (BRITO, 2022)

O Boi do Bessa foi confeccionado em 1999, conforme informa o pequeno estandarte assinado pelo artista da foto a seguir. Ele é uma estrutura em madeira com uma cabeça de boi com chifres ornamentados com um caju e fitas coloridas. Seu corpo é envolto em um tecido que cobre seu interior, e possui motivos de blocos carnavalescos de João Pessoa e de Recife. A presença do caju como ornamentação é devido ao fato do bairro do Bessa ter sido inteiro arborizado com cajueiros, sendo muitos deles nativos ou segundo contavam os antigos moradores, ainda eram da época que os índios aqui abitavam. Hoje existem muito poucos cajueiros nesse bairro. Outro motivo é devido ao ateliê de Clóvis Junior estar localizado nesse bairro e nas proximidades da Praça do Caju.

Figura 2: Boi do Bessa e a bandinha de 2025



Fonte: Fotos de Amarilis de Rebuá

Na pintura estampada no tecido lateral, podemos identificar o próprio Boi do Bessa, com um músico tocando trompete, pois a banda que acompanha este bloco é formada por percussão e instrumentos basicamente de metais, como

trompete e trombone. É possível identificar duas figuras, como um casal, com guarda-chuvas coloridos, típicos do frevo pernambucano, o Homem da Meia-Noite, o Galo da Madrugada, estandartes, pássaros, uma igreja e um anjo voando sobre esta festa animada e colorida.

Figura 3: Estampas laterais do *Boi do Bessa*



Fonte: Foto de Amarilis de Rebuá

4.1. O Boi do Bessa e o Violeiro (2010)

Dois murais cerâmicos de 2010 ainda não foram localizados nas ruas de João Pessoa: O Boi do Bessa e o Violeiro da Série Azul. O Boi do Bessa foi a primeira imagem estampada em cerâmica com pinturas em azulejaria. Este mural, além do Boi, pássaros e caju, teve o acréscimo da Sereia do Bessa, um músico tocando viola e um possível gato. Como se trata de um animal estilizado e imaginário, pelo comportamento dele, no colo da sereia e segurando uma de suas mãos, nos remete à um animal dócil e carinhoso, que no caso, parece um gato. O Violeiro possui a maioria das figuras em tonalidades de azul e preto. O mural se compõe de duas mulheres, um homem, dois pássaros um animal estranho, que pode ser um veado, e vários caju. Poucos elementos possuem outra cor, como o amarelo que circunda a figura central, dando destaque à mesma. Os caju e o chapéu do violeiro são em cor magenta. Os lábios das três pessoas são levemente rosados, assim como o rosto e as mãos de uma das mulheres. O violeiro se destaca no centro da imagem com o chapéu magenta e o cabelo amarelo. Ainda não foi localizada esta cerâmica na cidade.

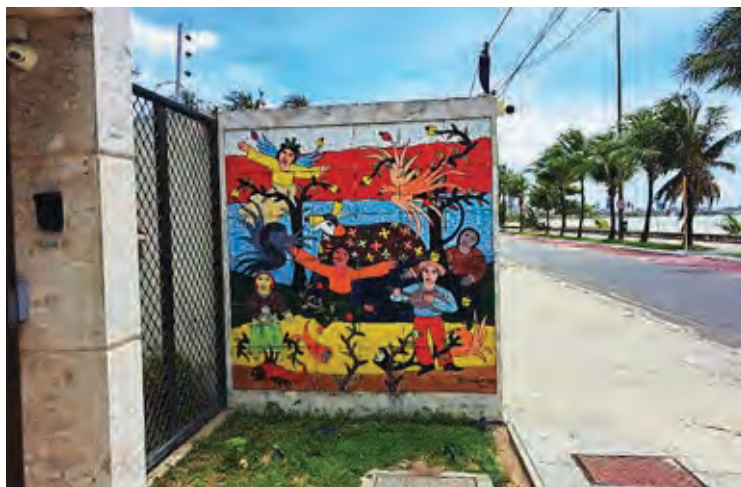
Figura 4: *O Boi do Bessa* (140 x 80 cm) e o *Violeiro* (104 x 136 cm)

Fonte: Catálogo *40 Anos de Arte Naïf de Clóvis Júnior*

4.2. *O Boi do Bessa da Praia de Manaíra e o da UPA Oceania* (2011)

Foram localizadas duas obras cerâmicas de 2011 com o mesmo motivo do Boi do Bessa, sendo que em cada momento outros personagens foram sendo inseridos nos murais. O primeiro está localizado na praia de Manaíra, na altura do número 995, no Enseada Residence. Nele podemos ver o Boi bem ao centro, um músico violeiro, brincantes, pássaros e peixes. Alguns com uma fisionomia de ser humano e outros não. O diferencial neste mural é uma faixa azul como pano de fundo para os dois cajueiros que estão visivelmente plantados em terra fértil e verde. A faixa azul possui a parte superior pontilhada de branco e outras tonalidades de azul, enquanto a parte inferior deste azul, junto ao verde, é mais escuro e liso. Pela localização deste mural pode-se imaginar que o pintor fez a diferença do azul do céu, pontilhado de nuvens e o mar. De acordo com o Catálogo *40 Anos de Arte Naïf de Clóvis Júnior*, existe uma reprodução deste no SESC- Cabo Branco. Na parte inferior do mural vemos o violeiro e os peixes com fisionomias humanas. (Figura 6)

Figura 5: O Boi do Bessa da praia de Manaíra (204 x 204 cm)



Fonte: Foto de Amarilis de Rebuá

Figura 6: Detalhes do Boi da praia de Manaíra



Fonte: Foto de Amarilis de Rebuá

O segundo mural se encontra na fachada da UPA Oceania, localizada na Av. Gov. Flávio Ribeiro Coutinho, nº 70 – Aeroclube, no “Retão de Manaíra”, apelido que o povo deu à esta avenida.

Figura 7: Vista noturna do Mural da fachada da UPA Oceania (390 x 210cm)

Fonte: Foto de Amarilis de Rebuá

Neste enorme mural, encontramos novos elementos, tais como o vendedor de peixes e frutos do mar, a Sereia, barcos diversos, podendo ser a remo ou com velas triangulares semelhantes às das jangadas. Nesta imagem, aparecem dois personagens com etnias definidas, pois apresentam a cor da pele mais escura: o músico violeiro e o vendedor de peixe. Desta vez, a viola que o músico está tocando, possui duas cores diferentes e tem a parte redonda no centro do instrumento. Quatro figuras estão no centro da pintura. Da esquerda para a direita, vemos um casal, depois o violeiro, seguido de uma mulher com o filho nos braços e o vendedor ambulante. Os outros elementos circundam estas figuras centrais e aparecem em tamanho menor. O interessante deste mural é que aparecem dois braços d'água. O inferior, de um azul mais escuro está permeado de casinhas, ao passo que o segundo, com duas tonalidades de azul, na parte superior da pintura, tem quatro barcos a vela e uma lua cheia bem no centro da pintura. Desta vez a tonalidade do azul está invertida. A presença da lua sugere que é noite, e o azul claro passa a ser o mar e o escuro o céu noturno. Agora vem a pergunta: por que dois braços d'água? O Bairro do Aeroclube e do Bessa possuem dois braços do rio Jaguaribe que desembocam no mar. É possível que o autor possa ter se lembrado disto e imortalizado neste mural, que possui o nome de Oceania, assim como o Bairro Jardim Oceania, próximo deste lugar.

4.3. Uma Festa no Garcia Lorca e o Boi do Bessa do Oasis Plaza (2012)

Em frente ao Residencial Garcia Lorca, localizamos um mural cerâmico, que eu intitulei *Uma Festa* de 2012.

Nela podemos verificar que a figura de um violeiro se encontra bem no centro da pintura, usando um chapéu cor-de-rosa. Existem duas pessoas a seu lado estão com papéis na mão, como se fosse um livro ou um programa que estavam seguindo. Uma outra moça está com uma cesta de frutas, possivelmente, cajus, em um deles percebe-se o formato desta fruta. Outras duas pessoas com os braços abertos, demonstram alegria. Diversas aves, permeiam essa festa, onde duas, em vermelho e rosa) voam no alto e duas azuis voam próximo ao chão. Uma terceira ave rosa e vermelha aparece se esconder uma atrás da moça com cesta de frutas. Por trás dessa cena, um pé de caju reina, com duas aves nele entrelaçadas.

Figura 8: *Uma festa* no Residencial Garcia Lorca (2012) (240 x 150 cm)



Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

O mural 'Boi do Bessa', localizado na esquina do Edifício Oasis Plaza, na R. Severino Nicolau de Mello com a R. Joakim Schuler, O mural é dividido em duas colunas, criando uma ilusão de ótica onde as imagens parecem conectadas quando vistas de longe. Este mural é único.

Figura 9: Mural ‘Boi do Bessa’ do Ed. Oasis Plaza (300 x 200 cm)



Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

Formado por cerâmicas de 20x20 cm sendo 5x15cm em cada parte, totalizando duas partes de 300x100cm, que juntas formam uma imagem única 300 x 200 cm. A coluna da esquerda apresenta uma lua vermelha, uma jangada entrelaçada com galhos de cajueiro simbolizando a árvore da vida, e várias figuras incluindo mulheres, um homem segurando um caju e pássaros. A coluna da direita contrasta com uma lua amarela, mais pássaros e pessoas em uma jangada. Inclui também uma casa, corpos d'água e o Boi do Bessa sem o caju no chifre, ao contrário do original. O mural também retrata um músico com um caju na cabeça e uma pessoa se divertindo. Na parte inferior das duas colunas podemos ver as “Sereias do Bessa.” A data do mural está bem nítida: 2012. A descrição iconográfica enfatiza os elemen-

tos culturais e naturais representados no mural, como os cajueiros prevalentes em Bessa e o significado da árvore da vida, assim como o Boi, o Violeiro, as Jangadas e as Sereias.

4.4. A Ciranda: uma iconografia Relativa à música (2015)

A Ciranda do SINCREDI é uma obra muito interessante. Ela não tem nenhuma iconografia musical, porém, por se tratar de uma ciranda, uma dança, é uma obra relativa à música. Nela aparecem seis pessoas dançando de mãos dadas. Uma pessoa está dentro da roda e outra do lado de fora. Esta, como está de calça comprida, pressupõe-se tratar de um homem. Este carrega um pedaço de pau, ou algo parecido. Isto poderia ter sido um instrumento musical que o autor não terminou, ou alguém que está comandando a dança, como se fosse um maestro. Na ciranda, muitas vezes fica uma pessoa do lado de fora, que tem relação com a pessoa que está do lado de dentro da roda. A pessoa de dentro da roda, pressupõe-se ser uma mulher por estar vestida de saia, e está com as duas mãos levantadas dando a impressão de estar segurando a lua. E, ao mesmo tempo, é como se ela fosse uma árvore, porque entrelaçados em seus braços, estão os galhos de uma árvore. O chão está cheio de galhos de pequenas mudas de cajueiros plantados. Foram identificados pelo menos quatro pássaros. Dois azuis, um todo pintado e um amarelo. Os pássaros azuis estão voando neste céu noturno, porque se percebem as estrelas e eles estão dançando à luz da lua.

Figura 10: Ciranda (330 x 210 cm)



Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

4.5. O Boi do Bessa do Hotel Manaíra (2016)

O Boi do Bessa, do Hotel Manaíra, de 2016, é um painel muito grande, exibido de forma proeminente na frente desse hotel, na entrada da garagem. Este inclui vários pássaros, um céu estrelado e uma paisagem com o mar, areia e vegetação. O painel é notável por sua iluminação vibrante e detalhes intrincados, incluindo cajueiros entrelaçados e pássaros.

A obra apresenta como figuras centrais um violeiro e uma mulher carregando uma cesta de cajus, cercadas por elementos de carnaval como um boi do Bessa, uma burrinha e duas sereias. O violeiro é retratado em movimento, parecendo dançar, pois suas pernas estão em posições diferentes. O corpo da viola que ele toca é redondo, semelhante a um bandolim, e possui uma flor como decoração. A mulher ao seu lado, vestida com uma saia azul e com os cabelos soltos, carrega uma cesta de caju, ao passo que o violeiro está com um chapéu. Geralmente, nas obras de Clóvis Junior, os violeiros sempre usam um chapéu.

Do lado esquerdo do violeiro, existem dois elementos do carnaval: o Boi do Bessa, com um caju no chifre e uma burrinha. Uma pessoa, com os cabelos soltos com uma flor na cabeça, parecendo ser uma mulher, conduz a burrinha. Ao lado dela está uma sereia e uma pessoa brincando com os braços abertos aparece também. Do lado direito do painel, existe outra sereia deitada. Aos pés da mulher, vemos uma pessoa com asas, simbolizando um anjo, também brincando com um outro elemento que parece um pássaro. Como pano de fundo, pode-se ver o mar, a areia, e a vegetação verde. Nesse cenário existem duas jangadas, uma de cada lado das duas figuras centrais. Além disto, existem casas, como se fosse uma cidade, sempre divididos entre as duas figuras centrais. Mais atrás, está o céu estrelado. Em toda a obra aparece essa divisória do céu, do mar, da terra e os elementos que os compõem: vários cajus e árvores entrelaçadas por toda a obra.

Figura 11: O Boi do Bessa do Hotel Manaíra (150 x 540 cm)



Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

4.6. Retrato de Mulher (2017) [apenas para registro]

Esta obra não tem nenhuma iconografia musical, porém, como ela não está catalogada no livro de comemoração aos *40 Anos de Arte Naif de Clóvis Júnior*, ela foi inserida neste artigo como forma de registro como uma das Obras de Rua deste autor. São dois painéis com tamanho de 120 x 60 cm, sendo um em tonalidades de azul claro e outro de azul escuro. As duas figuras são diferentes, principalmente a expressão fisionômica e os adereços da cabeça e os colares em volta do pescoço. Os dois adereços de cabeça possuem caju como elemento principal. Esta obra está localizada no Infinity Tambau Residence, nº 380, na esquina da Rua Helena Meira Lima com a Rua Silvino Lopes.

Figura 12: Retrato de mulher (2017) (120 x 60 cm)



Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

4.7. Violeiro e vendedor de Cajú (2019)

O mural do Hotel Annamar Premium, criado em 2019, é notável por suas cores vibrantes e tamanho, com azulejos medindo 30 por 30cm, totalizando 330cm de largura por 180cm de altura. Ele está posicionado de forma que dificulta ser fotografado devido a um corrimão de proteção. Embora seja de vidro, ele interfere na visualização do mural.

Figura 13: Violeiro e vendedor de Cajú (2019) (330 x 180 cm)

Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

Este mural apresenta como figura central um vendedor carregando dois balaio de peixes e frutas, apoiados em um suporte de madeira acomodado ao ombro. O gênero desse vendedor é ambíguo devido à sua vestimenta, que inclui uma saia e um chapéu, típicos dos vendedores nas praias do Nordeste do Brasil. Essa saia se confunde com a vestimenta da Sereia que está à sua esquerda e a seus pés. O mural inclui um violeiro canhoto à direita, pássaros tanto no chão quanto voando, e cajueiros entrelaçados nas três figuras principais.

Ao fundo é visível uma igreja representada com uma única torre, um crucifixo e um casario ao lado, semelhante aos conventos existentes junto às igrejas de João Pessoa. Um pouco à frente dessa imagem, distingue-se um cajueiro, duas jangadas e o céu estrelado. A lua, bem imponente e amarela, está localizada atrás da cabeça do vendedor, dando um destaque à essa figura central do mural. Esse violeiro, junto com o vendedor com esses balaio ao ombro, nos remete às lembranças das praias do Nordeste nos anos 90, quando ainda os cantadores andavam pelas praias fazendo repentes para os turistas daquela época. Hoje, esses personagens, não são vistos mais nas praias. Esse mural é um registro do passado que não existe mais.

4.8. Três obras sem datação e uma sem assinatura

Das 11 obras de cerâmica de rua do autor Clóvis Júnior, não foram localizadas data em três delas e em uma falta a assinatura também. Dentre elas, uma é

a obra danificada. A data pode ter sido eliminada quando o mural foi alterado ou o autor simplesmente não colocou a data. Observamos também que é uma obra antiga, pois o tamanho dos azulejos é diferente do que o autor costuma fazer na atualidade. A outra obra sem datação é o painel do HC Hotel, em Manaíra, mas tem a assinatura. Nesta os azulejos já são maiores, indicando ser mais atual.

Porém, a obra Torre em Festa não possui assinatura nem data. Isso não é normal na obra de Clóvis Júnior. Não é possível definir a razão pelo qual isto aconteceu. Pode ter sido no momento de inserir as cerâmicas nessa torre, foi eliminada a última fileira de cerâmicas ao rés do chão, devido à altura da torre. Como ela é muito alta, talvez já estivesse pronta quando colocaram a cerâmica. O cálculo da altura da torre em relação à quantidade de cerâmicas pode ter sido feito errado. Porém, isto são apenas especulações, ficando em aberto a verdadeira razão. Portanto, pela falta da datação e da assinatura, esta obra é atribuída a Clóvis Júnior, embora o estilo e todos os elementos existentes na obra, percebe-se que é dele mesmo.

4.8.1. *Uma festa (obra danificada)*

Originalmente, o mural da Av. Guarabira, em João Pessoa, fazia parte da parede de um restaurante, que foi demolido, deixando o mural exposto. Recentemente, um prédio construído no local, danificou o mural, pois foram inseridos por cima das cerâmicas, os Quadros de Energia da SAELPA (Superintendência de Água e Esgotos da Paraíba). A fotografia completa do mural foi perdida, restando apenas esta visão parcial. O mural não possui moldura, sugerindo que pode ter sido parte de uma obra maior. A assinatura do artista está presente, mas a data, não. É uma obra antiga, pois o autor ainda fazia as cerâmicas com 20x20cm, diferenciando das obras mais recentes que possuem cerâmicas de 30x30cm. O tamanho total desta obra é de 380 x 200 cm.

A figura central é um violeiro destro, ladeado à esquerda, por uma mulher com braços abertos, cercada de peixes com fisionomias humanas, entrelaçada por ramos de cajueiro, e à direita, por uma figura que não pode ser identificada, pois se encontra por trás do quando de energia, e outra mulher segurando um crucifixo com a imagem de Jesus. Ao redor da cabeça desta mulher pode-se ver um chapéu amarelo. Porém, se esta figura de mulher com o crucifixo for identificada como uma Madona, este suposto chapéu passa a ser uma aura brilhante ao redor de sua cabeça.

Em segundo plano, estão duas sereias alegres com braços abertos. Ao fundo é possível identificar uma paisagem urbana de João Pessoa, pois notamos o farol

de Cabo Branco em cima da falésia e as igrejas e casarios do Centro Histórico da cidade iluminado por um céu estrelado, característico das obras deste autor.

Diferente dos outros painéis de rua, este não possui pássaros, mas foram inseridas quatro bolas azuis com listras brancas, elementos únicos ainda não identificados em sua obra.

Figura 14: Violeiro de João Pessoa (380 x 200 cm)



Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

4.8.2. Sereias e Violeiros

O mural, em frente ao HC Hotel, é diferente dos outros, principalmente por causa da tonalidade geral da pintura. O autor usa as tonalidades terrosas. Assim, as cores originais do céu, do mar, do rio, da mata, tudo passa a ser marrom, bege, rosa com tonalidade arenosa e assim por diante. Essa pintura cerâmica está distribuída nos quatro lados de uma coluna, sendo que uma parte fica de frente para a entrada do hotel e a outra voltada para a entrada da garagem. As cerâmicas possuem cerca de 30x30cm, aproximadamente, com 180cm de altura por 90cm de largura. Não se pode esquecer as duas faixas laterais da coluna, que é feita com um ladrilho de cerâmica. Se os ladrilhos dessa pintura tivessem sido colocados lado a lado, como um painel, ela teria 180cm de altura por 240cm de largura.

A pintura desta coluna, possui dois lados diferentes. Portanto, como ele é dividido em duas partes, a análise também será realizada separadamente.

Figura 15: Lateral da coluna vista da garagem e assinatura (180 x 90 cm)



Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

A parte da coluna que fica na entrada da garagem, pode-se ver o violeiro canhoto, ao centro, com a viola amarela e o chapéu amarelo. Acima de sua cabeça, no céu estrelado e rosado, pode ser vista uma flor azul, ao invés da lua, e na parte lateral da coluna, outra flor amarela. Aos pés do violeiro está uma sereia deitada. Este violeiro é uma figura emblemática e diferente de todos os outros das outras pinturas, porque ele está sentado em um galho do cajueiro e com os pés apoiados na sereia, demonstrando uma intimidade entre eles. Abaixo da sereia estão duas aves, entrelaçadas em cajueiros. As folhas dessas árvores estranhas o pintor desenha, adquiriram cores diversas, como marrom, verde, e amarelo e azul. A parte lateral dessa coluna que fica de frente da rua, é a continuação dessa imagem que está virada para essa lateral da garagem. Nela, no ladrilho ao rés do chão, está a assinatura do autor. Porém, nesta obra Clóvis Júnior não colocou a data ao lado de sua assinatura, uma característica sua.

Figura 16: Lateral da coluna vista da entrada do hotel

Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

A parte desta coluna, que fica para o saguão de entrada do hotel, são encontrados os mesmos elementos anteriores, porém, suas posições são um pouco diferentes. A sereia aos pés do violeiro encontra-se com os braços abertos e está acompanhada de um pássaro. Desta vez, instrumento do violeiro, que é destro, possui duas cores diferentes. O corpo bege da viola está decorado com duas flores e o braço é marrom. Junto do chapel amarelo, estão três fachadas de casas, formando uma espécie de coroa em volta da cabeça do violeiro. Não está bem definido o motivo da existência destas fachadas de casas, mas este pequeno detalhe nos remete à existência de uma cidade, que o autor pode ter colocado ali para lembrar. Da mesma forma que o outro lado da coluna, o céu, também está estrelado, porém não tem lua e nem flores no céu. A parte lateral, que fica junto da parede do prédio, é a continuação dessa fachada. Porém, somente quando se observa esta fachada junto com esta lateral, é que se pode perceber uma parte do rabo da sereia, que não é possível ver quando se olha só de frente, levando a confundir com uma parte do ramo do cajueiro.

4.8.3. Temas Variados na Torre do Maison Elysées

Localizado na esquina da rua Sidney Clemente Dore, com a rua Helena Maria Meira, a torre do edifício da Maison Elysées, é uma impressionante torre, muito alta, com 480cm de altura por 160cm de largura, dividida em duas partes de 80cm. As duas partes estão emendadas formando um ângulo reto, e foram instaladas na esquina das duas ruas, de forma que se torna visível seus dois lados ao mesmo tempo.

Figura 17: Torre da Maison Elysées com detalhes separados (480 x 160 cm)



Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

Iniciando a análise de cima para baixo, pelo lado esquerdo, a obra apresenta um pássaro azul voando no céu e um violeiro sentado sobre uma criatura imaginária com tentáculos de caju. Logo abaixo, uma figura humana, não muito definida se homem ou mulher, sentada em uma jangada apontando com o braço para o violeiro. Ao seu redor, há criaturas aladas semelhantes a peixes

com fisionomias humanas. Quase no centro desse lado da torre, está uma figura angelical ambígua segurando um pássaro azul. À primeira vista pode ser confundida com um anjo, mas se observar bem, a figura de mulher está abraçada ao pássaro. As asas do pássaro, mais atrás, junto às costas da mulher, transformam-se em asas de um anjo, criando uma ilusão passageira. Abaixo, uma mulher aponta para um grande cajueiro, que simboliza a árvore da vida e ao rés do chão, outra mulher carrega uma criança, representando a Madonna.

Retornando a análise de cima para baixo, pelo lado direito, vemos duas mulheres entrelaçadas com galhos de caju, e ladeadas por dois pássaros estranhos. Uma abaixo da outra, as duas mulheres sorrindo, apontam para o músico violeiro, mantendo uma conexão com a música e a alegria que estão sentindo. Uma terceira figura abraça a lua, cercada pelos galhos do cajueiro. Logo abaixo, uma sereia, com braços abertos em direção à lua. Um pássaro voando olha fixo para a sereia. Para encerrar esta grande festa de rua, uma figura humana, com a cabeça toda enfeitada, monta uma burrinha toda decorada, fazendo alusão às brincadeiras do Carnaval.

Esta obra de arte é descrita como uma peça fantástica e enorme, que capturou a essência de diversos temas incorporado nos vários arquétipos das obras de Clóvis Junior, como pássaros estranhos, figuras angelicais, a árvore da vida e elementos que compõe o Carnaval.

5. Avaliação da Iluminação Noturna em Vários Murais

Um dos objetivos desta pesquisa seria de avaliar as condições de iluminação noturna dos e perceber as diferenças em comparação com seu visual diurno. A maioria das obras de rua de Clovis Junior não possuem qualquer iluminação noturna. Dois hotéis, o HC Hotel e o ANNAMAR Hotel Premium são um exemplo disto, pois deixaram às escuras suas obras de arte. Outros murais possuem iluminação noturna, mas apresentam problemas de reflexo dos holofotes usados em direção às pinturas. Devido à essa precariedade, serão exibidos apenas alguns dos problemas de iluminação encontrados.

5.1. Condições de Iluminação do Mural da UPA Oceania

O mural na UPA OCEANIA é mal iluminado, dependendo principalmente das luzes dos carros que passam, sem iluminação dedicada no próprio mural. Um poste de luz em frente ao estacionamento desta instituição ajuda a iluminar a fachada do prédio aonde se encontra o mural cerâmico, juntamente com as luzes

do saguão de entrada. A pintura pode ser vista melhor quando o sinal de trânsito próximo abre. Com o aumento do fluxo de automóveis, a pintura torna-se visível. Esta foto foi realizada exatamente em um momento como este, caso contrário, seria difícil visualizar com nitidez este mural à noite.

Figura 18: Visão noturna do mural da UPA Oceania



Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

5.2. Iluminação do Mural 'Boi do Bessa'

O mural 'Boi do Bessa', localizado no Edifício Oasis Plaza, dividido em duas colunas possui um foco de luz acima de cada coluna, demonstrando a preocupação em deixar visível esta obra durante a noite. Porém, atualmente, apenas um dos pequenos holofotes está funcionando. Uma das luzes está apagada, afetando a visibilidade das imagens, deixando visível apenas parte da obra.

Figura 19: Imagem noturna do Boi de Bessa



Fonte: Foto Amarilis de Rebuá

5.3. Problemas com a Iluminação do Mural SINCRÉD

O mural SINCRÉD, que retrata uma 'ciranda', é afetado por uma luz frontal que causa ofuscamento, obscurecendo parte da obra. É possível que se o holofote de luz fosse colocado um pouco acima do local onde se encontra, seria possível melhorar a visibilidade e reduzir o ofuscamento da obra. (Figura 20)

6. Algumas considerações finais

Esta pesquisa buscou identificar as iconografias musicais existentes nos murais cerâmicos de Clóvis Júnior espalhados pela cidade de João Pessoa. Foram identificado o uso de instrumentos como a viola com diversos formatos e cores, inclusive com figuras desenhadas nos instrumentos. Os violeiros, canhotos e destros apareciam sempre executando o instrumento, acompanhados de outros elementos que compunham as devidas obras. Foram identificados determinados padrões de

elementos como animais imaginários, frutas, particularmente o caju e seus cajueiros, peixes com fisionomias humanas, a figura da sereia, o céu estrelado, a lua, o mar, o rio, e outras figuras de homens dançando, vendedores de peixes e frutas, mulheres e a Madona. Muitas vezes a presença de casas antigas, às vezes definidas outras vezes não. Neste turbilhão de cores vivas, verificamos sempre a presença constante de uma alegria contagiante, representada pela música e pelas brincadeiras do Carnaval com a presença do Boi do Bessa e algumas vezes da burrinha. Também no meio desta grande festa de rua, podemos encontrar elementos que fazem alusão à tradicional e muito celebrada Festa de São João, juntamente com outras festas populares comuns.

Figura 20: Visão noturna do mural do SINCREDI



Fonte. Foto Amarilis de Rebuá

7. Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DA PARAIBA. ALPB concede medalha Epitácio Pessoa ao artista plástico Clóvis Júnior. **Notícias**. João Pessoa: ALPB, 2024. Disponível em: <<https://www.al.pb.leg.br/52443/artista-plastico-clovis-junior-recebe-a-medalha-epitacio-pessoa.html>> Acesso em: 30 ago. 2025

CASIMIRO, Luís Alberto. **A anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500 -1550) : análise geométrica, iconográfica e significado iconológico**. Universidade do Porto, 2004. <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/18025>>

CLOVIS JUNIOR. ART. **Viva O São Joao! 30+30**. Instagran, 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DLQl71BpE6A/?img_index=1> Acesso em 30 ago. 2025

JÚNIOR, Clóvis. **Clóvis Junior, guardião da natureza em viva cor**. Recife, PE: Prazer de Ler, 2023.

MATTOS, Amarilis Rebuá. A iconografia musical nas igrejas do Carmo do nordeste brasileiro: um estudo preliminar. **Anais 2º CBIM**. Salvador, 2015.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PANOFISKY, Erwin. **O sentido das artes visuais**. Trad: Maria Clara F. Kncese, 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

A música silenciosa das imagens: Interpretações e significados nas pinturas murais de Pompeia

Emanuelle Kotsan de Medeiros¹
Universidade Federal do Paraná

Introdução

Situada na região da Campânia, no sul da Itália, Pompeia foi subitamente devastada pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C. O evento provocou o soterramento da maior parte da cidade sob espessas camadas de cinzas e material vulcânico, assegurando a preservação de inúmeros elementos arquitetônicos, artísticos e culturais. Tal condição possibilitou, séculos mais tarde, uma reconstrução de determinados aspectos da vida cotidiana romana do século I. As escavações, iniciadas em 1748, trouxeram à luz não apenas edificações e utensílios, mas também um vasto conjunto de afrescos que ornamentavam residências, templos e múltiplos espaços de convívio social.² Entre os diversos temas presentes nos afrescos de Pompeia, a música ocupa um lugar de destaque, evidenciando sua relevância tanto na vida religiosa quanto na vida social da cidade. Essas representações não mostram apenas instrumentos musicais, mas também figuras míticas e cenas de performance, que parecem remeter tanto ao entretenimento quanto a rituais sagrados. Tais imagens convidam a refletir sobre o papel simbólico, social e cultural da música em Pompeia e, de forma mais ampla, no contexto da Roma Antiga.

A presente pesquisa, em desenvolvimento no âmbito de Mestrado em História pelo PPGHIS/UFPR, busca analisar cinco afrescos pompeianos com temática

1 Mestranda em História no PPGHIS/UFPR sob orientação de Renata Senna Garraffoni.

2 Para maior aprofundamento da história e arqueologia de Pompeia, recomenda-se o livro de WILKINSON, Paul. *Pompeii: An Archaeological Guide*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2017; LING e ROGER. *Pompeii: History, Life & Afterlife*. Gloucestershire: Tempus Publishing Limited, 2005.

musical sob uma perspectiva iconográfica. As obras foram selecionadas a partir de critérios temáticos, que articulam referências mitológicas com elementos musicais. O objetivo principal é compreender de que modo essas imagens atuam como instrumentos de construção simbólica, refletindo em práticas de hibridização cultural e oferecendo modelos ideais de conduta, pertencimento e espiritualidade. A metodologia adotada combina a abordagem iconográfica proposta por Erwin Panofsky em seu *Significado nas Artes Visuais* (1999) e suas três etapas de análise: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica, a classificação estilística de August Mau em *Pompeii: Its life and art* (1899) para as pinturas murais de Pompeia, os conceitos de memória cultural de Jan Assmann e a teoria da sobrevivência das imagens (*Nachleben der Antike*) de Aby Warburg contextualizada na obra de Didi-Huberman em *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013). Assim, busca-se interpretar as pinturas não apenas como fontes de informação visual, mas como agentes ativos na transmissão e transformação de significados culturais, sociais e religiosos ligados à música.

Contexto histórico e arqueológico de Pompeia

A tragédia que se abateu sobre Pompeia com a erupção do vulcão Vesúvio, em 79 d.C., resultou no soterramento de toda a cidade sob uma espessa camada de cinzas e pedra-pomes. No entanto, essa destruição proporcionou a conservação de seus edifícios, objetos e inscrições, transformando Pompeia em uma grande fonte de conservação da vida romana na Antiguidade.

Com o início das escavações no século XVIII, vários objetos vêm sendo desvendados. Entre os materiais recuperados, os afrescos se destacam como um dos mais ricos e reveladores testemunhos da cultura visual romana. Decorando os interiores de *domus*, edifícios públicos e espaços religiosos, essas pinturas apresentam uma variedade de temas que refletem tanto os valores ideológicos quanto crenças e práticas culturais. O papel dos afrescos não se resumia apenas à estética, eles ajudavam na construção de significados e na educação visual dos habitantes. Ao inscrever mitos, rituais e cenas musicais nas paredes domésticas, os moradores de Pompeia inscreviam também ideias de civilização, pertencimento e prestígio cultural.

A música na Roma Antiga

A música ocupava um papel importante na vida cotidiana da Roma Antiga. Apesar de estar em todos os lugares, ela nunca era incidental (MORGAN 2022). Presente em cerimônias públicas e privadas, rituais religiosos, espetáculos teatrais,

banquetes, funerais e desfiles militares, a prática musical integrava a experiência coletiva da sociedade romana (DESSI 2020).

No plano religioso, nas antigas religiões de mistério, marcadas por complexos rituais de purificação e expiação, a música ocupava um papel central. Ela podia atuar como acompanhamento sonoro durante os sacrifícios ou ainda como um meio de intensificar os estados emocionais coletivos, frequentemente presentes nesses cultos (SENDREY 1974).

Entre os instrumentos mais frequentemente utilizados e representados estão a *cithara* (cítara), a lira, a *tibia* (flauta dupla), e o *sistrum* (associado ao culto de Ísis), além de tambourines e pequenos instrumentos de percussão. A diversidade instrumental refletia não apenas funções distintas (ritual, festiva, bélica), mas também o contato com outras culturas do Mediterrâneo, especialmente grega e egípcia. Essa pluralidade musical evidenciava as trocas simbólicas e o emaranhamento cultural que marcavam a vida na Roma Antiga.

Além do uso prático e ritual, a música romana possuía forte valor simbólico. O deus Apolo, divindade associada não apenas à razão, mas também invocado antes das guerras, expressa a dualidade presente no próprio conceito de Harmonia (SOMAVILLA 2014). Sua imagem, símbolo de ordem, medida e racionalidade, sugere que, naquela sociedade, a música poderia ser entendida como um recurso para promover a coesão social e manter o equilíbrio moral. As Musas, filhas de *Mnemosyne* (a Memória), eram patronas das artes e do saber, evocando a música como meio de elevação intelectual e espiritual.

Assim, compreender a música na Roma Antiga também se trata de acessar um universo simbólico e performativo, onde a música operava como linguagem social, ideológica e estética. Nesse universo, as imagens musicais como as encontradas nos afrescos de Pompeia, desempenhavam um papel crucial ao representar, transmitir e fixar modelos culturais de conduta, crença e pertencimento.

Fundamentos teóricos e metodológicos

A análise das imagens musicais de Pompeia nesta pesquisa está fundamentada em uma abordagem interdisciplinar que integra os campos da História da Arte, Arqueologia, Estudos Culturais e Iconografia. Para isso, foram mobilizados autores e conceitos fundamentais que permitem uma leitura em profundidade das pinturas murais, compreendendo-as não apenas como objetos estéticos, mas como documentos visuais complexos, portadores de memória e significados culturais duradouros.

A principal metodologia empregada é a abordagem iconográfica formulada por Erwin Panofsky, que propõe três níveis de análise para obras visuais:

1. **Pré-iconográfico:** a descrição formal da imagem — composição, cores, gestos, expressões, objetos.
2. **Iconográfico:** identificação de temas e motivos, com base em repertórios literários, mitológicos ou históricos.
3. **Iconológico:** interpretação do significado simbólico profundo, ligado ao contexto cultural e ideológico da sociedade que produziu a imagem.

Para situar as imagens em seu contexto artístico e cronológico, adota-se a classificação dos estilos proposta por August Mau no século XIX. O autor divide a pintura mural pompeiana em quatro estilos:

1. **Primeiro Estilo (estilo de incrustação):** imitação de mármore com técnica em relevo (século II a.C.).
2. **Segundo Estilo (estilo arquitetônico):** uso da perspectiva para simular profundidade arquitetônica (final do século II a.C. a meados do século I a.C.).
3. **Terceiro Estilo (estilo ornamental):** ênfase decorativa, com quadros centrais figurativos em paredes monocromáticas (até meados do século I d.C.).
4. **Quarto Estilo (estilo intricado):** combinação dos anteriores, com cenas mitológicas ricas em narrativa (meados do século I d.C. até 79 d.C.).

Essa classificação é essencial para entender o estilo, a função e o momento histórico de cada afresco, além de fornecer pistas sobre os espaços domésticos e sociais onde a música era representada.

Para explorar os significados simbólicos e históricos das imagens, adota-se o conceito de *Memória Cultural*, formulado por Jan Assmann. O autor distingue entre memória comunicativa (de curta duração) e memória cultural (de longa duração), sendo esta última mantida por meio de práticas, rituais, textos e imagens que preservam sentidos e valores através do tempo (ASSMANN 2016). Segundo o autor, as imagens são veículos de estabilização simbólica: elas não apenas refletem o passado, mas o configuram como um patrimônio cultural. Ao representar Apolo, as Musas ou Ísis, os afrescos de Pompeia não apenas ilustram figuras mitológicas — eles conservam e projetam modelos de comportamento, espiritualidade e pertencimento, que participam da construção da identidade romana.

Complementarmente, a pesquisa dialoga com a noção de *Nachleben der Antike* (“sobrevivência do Antigo”) desenvolvida por Aby Warburg. Warburg entende que determinadas imagens do passado sobrevivem aos seus contextos originais, sendo reaproveitadas, deslocadas ou transformadas em novos contextos históricos. Essa “vida póstuma” das imagens permite compreender como determinados gestos,

poses e mitos visuais se mantêm como formas culturais de expressão e memória coletiva.

A principal fonte primária utilizada nesta pesquisa foi o endereço digital *Pompeii in Pictures*, que reúne registros fotográficos dos afrescos e demais achados arqueológicos da cidade. A partir da busca por palavras-chave como “instrumentos musicais”, “música” e nomes específicos de instrumentos como “lira”, “aulos” entre outros, foi possível elaborar um catálogo inicial com um total de 115 representações pictóricas de instrumentos, distribuídas da seguinte forma:

Categoria	Instrumento	Quantidade de pinturas
Idiofones	Címbalos	6
	Sistro	4
Cordofones	Cítara	14
	Lira	57
Aerofones	Flauta	22
Membranofones	Tamborim (<i>tambourine</i>)	12
Total	—	115

O levantamento também identificou 19 referências textuais a música e/ou instrumentos em contextos nos quais as pinturas originais já não existem ou em locais onde foram encontrados exemplares físicos de instrumentos durante as escavações. Para este artigo, foram selecionadas cinco imagens que atendem a critérios específicos: presença de figuras mitológicas de origem grega e egípcia; evidências de hibridização cultural entre Roma e outras civilizações; e representação explícita de instrumentos musicais.

Para o presente estudo, foi desenvolvido um instrumento metodológico denominado “Ficha de Análise Iconográfica e Contextual”, cujo objetivo é registrar e interpretar representações visuais a partir das perspectivas teóricas dos autores anteriormente citados. Abaixo segue o modelo visual da Ficha de Análise.

Essa fundamentação teórico-metodológica, portanto, permite abordar os afrescos não como objetos neutros, mas como documentos visuais carregados de sentidos culturais, onde música, mito, identidade e memória se entrelaçam.

A seguir, essa ferramenta será aplicada à análise das cinco imagens selecionadas, cada uma inserida em seu respectivo estilo, temática e simbolismo.

Categoria de Análise	Descrição
Classificação Estilística (August Mau)	[Indica o estilo e período]
Análise Iconográfica (Erwin Panofsky)	Pré-iconográfico: [Descrição formal da cena] Iconográfico: [Identificação de personagens, mitos e elementos] Iconológico: [Interpretação do significado simbólico e cultural]
Leitura segundo Jan Assmann	[Interpretação à luz da Memória Cultural: valores, identidade, continuidade cultural]
Leitura segundo Aby Warburg	[Interpretação à luz do <i>Nachleben der Antike</i> : sobrevivência e reconfiguração de formas simbólicas]

1. Apolo com Lira

Local: *Triclinium A*, parede norte, Edifício de *Moregine*, Pompeia. Escavado em 1959. Atualmente no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (MANN).



Fonte: POMPEIINPICTURES (2025)

Categoria de Análise	Descrição
Classificação Estilística (August Mau)	Quarto Estilo (<i>Estilo Intricado</i>), final do século I d.C.
Análise Iconográfica (Erwin Panofsky)	Pré-iconográfico: Jovem de vestes fluidas, segurando uma lira; postura ereta e olhar voltado para a frente. Iconográfico: Identificação da figura como Apolo, deus grego-romano da música, das artes, da razão e da ordem cósmica. Iconológico: Apolo simboliza a harmonia, a medida e a racionalidade, valores centrais à cultura romana, além de representar o uso da música como instrumento moral e civilizador.
Leitura segundo Jan Assmann	A imagem de Apolo preserva e transmite valores associados à cultura romana como autocontrole e equilíbrio, reforçando a memória cultural de uma tradição grega reinterpretada no contexto imperial romano.
Leitura segundo Aby Warburg	A figura de Apolo atua como forma simbólica que atravessa o tempo: uma representação oriunda da iconografia grega que é recontextualizada para afirmar ideais romanos de ordem, poder e civilização.

2. Musa Euterpe com Aulos

Local: *Triclinium A*, parede norte, Edifício de *Moregine*, Pompeia. Escavado em 1959. Atualmente no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (MANN).



Fonte: POMPEIINPICTURES (2025)

Categoria de Análise	Descrição
Classificação Estilística (August Mau)	Quarto Estilo (<i>Estilo Intricado</i>), final do século I d.C.
Análise Iconográfica (Erwin Panofsky)	Pré-iconográfico: Figura feminina em posição frontal, portando um aulos (flauta dupla), vestida com túnica. Iconográfico: Identificação como Euterpe, Musa da música e da poesia lírica, ligada à inspiração artística. Iconológico: Euterpe simboliza a conexão entre música e elevação espiritual, valorizando a música como parte do cultivo intelectual e da educação moral.
Leitura segundo Jan Assmann	A presença da Musa reforça a música como elemento central na formação cultural e intelectual, transmitindo uma memória idealizada da cultura e do saber artístico.
Leitura segundo Aby Warburg	Euterpe reaparece preservando a iconografia grega da Musa, mas ganhando em Pompeia um papel visual na legitimação de valores culturais romanos ligados à educação e refinamento.

3. Deusa Fortuna com Sistrum

Local: Casa de *Philocalus*. *Região IX*, Pompeia. Escavado em 1847. Atualmente no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (MANN).



Fonte: POMPEIINPICTURES (2025)

Categoria de Análise	Descrição
Classificação Estilística (August Mau)	Quarto Estilo (<i>Estilo Intricado</i>), final do século I d.C.
Análise Iconográfica (Erwin Panofsky)	Pré-iconográfico: Figura feminina coroada, segurando um sistrum e uma cornucópia. Iconográfico: Identificação como Fortuna, deusa da sorte e do destino. Iconológico: Fortuna sugere o papel da música como parte do destino e da ordem cósmica, associando harmonia musical a prosperidade e equilíbrio.
Leitura segundo Jan Assmann	A imagem remete a um repertório de símbolos que articulam a memória cultural da música com ideias de sorte, prosperidade e estabilidade social.
Leitura segundo Aby Warburg	A deusa Fortuna, de origem helenística, é ressignificada no contexto romano como uma alegoria moral e política, preservando sua forma simbólica antiga, mas adaptada à iconografia local.

4. Io, Hermes (com Flauta) e Argus

Local: Templo de Ísis, Região VIII, Pompeia. Escavado entre 1764 e 1766. Atualmente no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (MANN).



Fonte: POMPEIINPICTURES (2025)

Categoria de Análise	Descrição
Classificação Estilística (August Mau)	Quarto Estilo (<i>Estilo Intricado</i>), final do século I d.C.
Análise Iconográfica (Erwin Panofsky)	Pré-iconográfico: Figura feminina parcialmente recoberta por véus, acompanhada de elementos narrativos e, possivelmente, figuras musicais adjacentes. Iconográfico: Identificação como Io, acompanhada de Hermes e Argus, ligada à narrativa de Zeus. Iconológico: A música é concebida como instrumento de poder e estratégia.
Leitura segundo Jan Assmann	A cena da narrativa mítica grega pode demonstrar condutas ideais e conflitos éticos.
Leitura segundo Aby Warburg	Io representa uma figura arquetípica de mediação e astúcia.

5. Anúbis, Harpócrates, Ísis e Serapis (ou Osíris) com Sistrum

Local: Casa dos Cupidos Dourados ou Casa de *Gnaeus Poppaeus Habitus*. Região VI, Pompeia. Escavado entre 1903 e 1905. O afresco permanece em seu local original (*in situ*).



Fonte: POMPEIINPICTURES (2025)

Categoria de Análise	Descrição
Classificação Estilística (August Mau)	Quarto Estilo (<i>Estilo Intricado</i>), final do século I d.C.
Análise Iconográfica (Erwin Panofsky)	Pré-iconográfico: Figura feminina com atributos egípcios, possivelmente portando um sistro. Iconográfico: Identificação como Ísis, deusa egípcia associada a rituais e cultos místéricos. Iconológico: Ísis simboliza a dimensão ritual e mística da música, reforçando a hibridização cultural entre Roma e o Egito.
Leitura segundo Jan Assmann	A imagem de Ísis preserva e transmite a memória cultural de tradições religiosas egípcias integradas ao cotidiano romano, representando a fusão de repertórios simbólicos.
Leitura segundo Aby Warburg	Ísis é uma representação apropriada e reelaborada pela arte pompeiana para dialogar com o sincretismo religioso romano.

As análises dos cinco afrescos revelam uma composição de significados visuais e simbólicos nos quais a música se apresenta não apenas como prática representada, mas como recurso simbólico que conecta diferentes universos culturais e espirituais. As figuras de Apolo, Ísis e Fortuna demonstram como a iconografia parietal de Pompeia reunia influências de várias culturas, onde elementos da tradição grega, egípcia e romana eram apropriados, reinterpretados e ressignificados no interior da sociedade romana imperial. Nesse contexto, as imagens não são apenas decorativas ou ilustrativas, mas trabalham como meios visuais para representar símbolos e valores culturais. Elas constroem narrativas visuais que vinculam mitologia, religiosidade, conduta social e idealizações de pertencimento. A presença de instrumentos musicais e divindades associadas à música sugere que esta arte está presente de forma conceitual, evocando práticas rituais, celebrações e experiências místicas.

A partir da ideia de *Memória Cultural* Jan Assmann, os afrescos analisados funcionam como suportes de memória, preservando e transmitindo visões de mundo por meio de um vocabulário visual estruturado em símbolos, figuras divinas e práticas associadas à música. Aqui, a memória não apenas preserva o passado, mas também ajuda a construir a identidade cultural e a manter as tradições ao longo do tempo. De forma complementar, Aby Warburg nos ajuda a compreender como essas imagens carregam um *Nachleben*, ou uma “vida póstuma”, que transcende seu tempo e espaço originais. A figura de deuses egípcios e gregos não são apenas remanescentes do passado, mas forças simbólicas que sobrevivem e se transformam em novos contextos.

A presença de elementos híbridos, como seres mitológicos variados e divindades de diferentes civilizações em cenas musicais reforça a ideia de que o Império Romano favoreceu o encontro de elementos visuais de diferentes tradições culturais, como os encontrados em Pompeia.

Conclusão

A análise iconográfica dos cinco afrescos de Pompeia permitiu mostrar como as imagens com temática musical funcionavam, no contexto romano, não apenas como representações visuais, mas como expressões culturais que transmitem símbolos, preservam memória e representam rituais.

A partir das teorias de August Mau, Erwin Panofsky, Jan Assmann e Aby Warburg, foi possível compreender como os registros analisados participam de maneira ativa na produção e transmissão cultural. Sob a ótica de Mau, a classificação dos estilos nos afrescos ajuda a contextualizar sua inserção temporal e decorativa nos espaços domésticos. Panofsky, por sua vez, realiza uma leitura em profundidade das imagens, indo do aspecto formal ao simbólico.

Ao integrar os conceitos de *Memória Cultural* de Assmann e vida póstuma das imagens (*Nachleben*), de Warburg, é possível perceber que os afrescos não apenas ilustram práticas do passado, mas trazem de volta símbolos antigos que ajudam a construir uma identidade romana baseada na apropriação e adaptação de modelos estrangeiros. A música, nesse cenário, aparece como articuladora de sentidos e mediadora entre os mundos humano e divino.

Por fim, pode-se concluir que as imagens murais de Pompeia analisadas nesta pesquisa não apenas refletem a diversidade cultural do mundo romano, mas oferecem modelos ideais de conduta, espiritualidade e identidade. A música atua como fio condutor dessa complexa rede de significados, permitindo compreender como os romanos concebiam e assimilavam o mundo à sua volta.

Referências

ASSMANN, Jan. (2016). *Memória comunicativa e memória cultural*. Disponível em: <<https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>>. Último acesso em 07/08/2025.

DESSÍ, Paola. *Music, Power, and Propaganda in Julio-Claudian Imperial Rome*. In: LYNCH, Tosca A.C., and ROCCONI, Eleonora (eds.), *Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MAU, August. *Pompeii: Its life and art*. London: Macmillan Co., Ltd, 1902. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/42715/42715-h/42715-h.htm#Page_456>. Último acesso em: 08/08/2025.

MORGAN, Harry. *Music, Politics and Society in Ancient Rome*. New York: Cambridge University Press, 2022.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Inês Autran Dourado. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POMPEIINPICTURES.com. 2025. Disponível em: <<https://pompeiiinpictures.com/>>. Último acesso em 13/08/2025.

SENDREY, Alfred. *Music in the social and religious life of Antiquity*. New Jersey: Associated University Presses, Inc., 1974.

SOMAVILLA, Abigail. *Música e filosofia na Antiguidade*. Disponível em: <<https://revistas.fapas.edu.br/index.php/safilosofia/article/view/248/148>>. Último acesso em: 13/08/2025.

A recepção de liras e cítaras na iconografia urbana de Pelotas

Caroline Melo Armesto¹
Universidade Federal de Pelotas

Contextualização histórico-cultural de Pelotas

Pelotas é uma cidade localizada no extremo sul do Rio Grande do Sul, no Brasil, estabelecida às margens do Canal São Gonçalo, via hídrica que conecta a Lagoa Mirim à Lagoa dos Patos e que, desde cedo, favoreceu a circulação de pessoas, mercadorias e ideias. Seu processo de desenvolvimento remonta a 1812, quando o território foi desmembrado da Freguesia de São Pedro e elevado à condição de Freguesia de São Francisco de Paula.² Duas décadas mais tarde, em 1832, alcançou a categoria de vila, assegurando sua emancipação em relação ao município de Rio Grande, firmando-se, então, como um núcleo administrativo de caráter autônomo. Desde então, o espaço urbano começou a expandir-se, acompanhando uma dinâmica vinculada ao ciclo do charque, atividade sustentada pela mão de obra escravizada, que envolvia o abate do gado, a salga, a secagem das peças de carne e o acondicionamento para comercialização.³

Segundo Mário Osório Magalhães (1993), entre as décadas de 1860 e 1890, a cidade atravessou uma fase de “opulência e cultura”, caracterizada por significativos investimentos tanto públicos quanto privados em infraestrutura, além

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da (UFPel), com bolsa CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira. Pesquisadora do Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga (LECA) e do Grupo de Pesquisa do CNPq “Arqueologia e Iconografia da Música Antiga e sua Recepção”. O projeto de pesquisa se articula ao projeto ANTIMO “La Antigüedad modernizada: Grecia y Roma al servicio de la idea de civilización, orden y progreso en España y Latinoamérica” (PID2021-123745NB-I00, MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y FEDER).

2 “Freguesia era um título de autonomia religiosa, pelo qual o povoado passava a dispor de uma igreja paroquial própria” (MAGALHÃES 1993, 19).

3 A economia sul-rio-grandense no período esteve fortemente vinculada à indústria saladeiril, tendo no charque e no couro seus principais produtos de exportação (VARGAS 2017).

de esforços voltados para as artes e a vida cultural. Durante esse período, o ecletismo histórico se consolidou na arquitetura, um estilo que combinava diversas influências, como o neoclassicismo, o neorrenascimento e, em sua fase final, o *art nouveau*, criando em Pelotas uma paisagem urbana marcada pela diversidade de formas e pela busca de sofisticação estética. Foi nesse contexto de experimentação que elementos do imaginário visual greco-romano começaram a ser incorporados à ornamentação de casarões, teatros, instituições educacionais, clubes sociais e fontes, adquirindo novas funções simbólicas e inserindo a cidade aos ideais de modernidade. Contudo, esse fenômeno não fora exclusivo daqui, uma vez que outras cidades como o Rio de Janeiro, Fortaleza, Curitiba e muitas outras, também passaram por processos semelhantes de enriquecimento e transformação.

Recepção da música antiga no patrimônio cultural da cidade

Conforme aponta Fábio Vergara Cerqueira (2014), a presença do clássico configura-se como uma expressão complexa, que ultrapassa fronteiras temporais e geográficas e se manifesta em múltiplas formas de representação, desde produções literárias até construções arquitetônicas. Para além de uma simples repetição, trata-se de formas de apropriação e resignificação, nas quais determinados elementos, neste trabalho em especial as líras e cítaras, são reinterpretados de acordo com as demandas e contextos de cada época. Nesse movimento, o clássico converte-se em um recurso carregado de simbolismo, utilizado para legitimar projetos culturais, estéticos e políticos, bem como para consolidar identidades por meio das manifestações que o evocam.

The diversity of ancient culture itself is now more widely recognized and interest has focused on ways in which some aspects were selected and used (appropriated) in order to give value and status to subsequent cultures and societies and to inspire new creative work. This kind of study has proved valuable in that it has enabled people to distinguish more readily between the ancient texts, ideas and values and those of the societies that appropriated” them (HARDWICK 2003, 3).

A recepção, portanto, se interessa por compreender de que modo essas representações circularam, quem as leu, como foram entendidas, em quais contextos se inseriram e quais mediações ocorreram nesse percurso. Afinal, a forma como os textos e imagens do Mundo Antigo são recebidos determina, em grande medida, como esse passado é percebido e avaliado no presente.

Considerando o percurso teórico até aqui delineado, apresenta-se agora o objeto central desta investigação: as líras e cítaras. Para compreender sua presença no patrimônio cultural, é necessário, em primeiro lugar, examinar sua origem e ca-

racterísticas formais, de modo a situá-las no âmbito da Antiguidade e nas dinâmicas de sua posterior recepção.

Lidiane Carderaro (2016) explica que as liras e cítaras desempenharam um papel importante na tradição musical da Grécia antiga, sendo consideradas parte do grupo dos cordófonos. De acordo com a classificação moderna da organologia, esse conjunto compreende instrumentos cuja sonoridade é produzida pela vibração de cordas tensionadas sobre uma caixa de ressonância ou suporte. A categoria inclui desde formas mais simples, como os arcos musicais, até exemplares de maior sofisticação, como harpas e violinos.

A lira era composta por uma caixa de ressonância, geralmente confeccionada em carapaça ou madeira, da qual se erguiam dois braços unidos no alto por uma barra transversal, onde se estendiam cordas de tripa ou nervo animal, em número variável conforme o período ou finalidade. A sonoridade podia ser produzida diretamente com os dedos ou com o auxílio de um plectro, objeto feito de osso, madeira ou metal, semelhante a uma palheta, que permitia maior precisão na execução. Seu uso estava intimamente ligado à poesia lírica, à educação, aos cultos religiosos e à formação ética e estética dos cidadãos.

Na tradição mitológica, a invenção do instrumento é atribuída a Hermes, que o teria confeccionado a partir da carapaça de uma tartaruga. No entanto, é a divindade de Apolo quem o integra ao seu universo simbólico, consagrando-o como um atributo de harmonia, ordem cósmica e expressão das artes (CARDERARO 2021).

A cítara, por sua vez, distinguia-se pelo seu tamanho e estrutura, construída quase inteiramente em madeira, com uma ampla caixa de ressonância, acrescida de braços longos e de um sistema de afinação mais sofisticado. Tais características conferiam-lhe maior potência sonora e demandavam elevado domínio técnico, razão pela qual o instrumento era reservado a músicos profissionais, os *citharoedus*. Annie Bélis (1995, 1025) ressalta que a cítara era tida como o “instrumento-rei” entre os cordófonos, não apenas pela sua complexidade, mas sobretudo pelo lugar de destaque que ocupava no imaginário cultural das sociedades antigas, permanecendo em uso até os últimos séculos do Império Romano.

Theatro Sete de Abril

O Theatro Sete de Abril, localizado no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, no Centro Histórico de Pelotas, foi inaugurado em 1833, apresentando elementos do neoclassicismo, visíveis em suas linhas simétricas e sobriedade ornamental (CERQUEIRA 2014). Sua fachada, assim como a de outros edifícios cons-

truídos no período, não se limitava a cumprir uma função estética, mas constituía também um discurso visual, por meio do qual buscavam-se afirmar valores, ideias e identidades. Essa dimensão simbólica da arquitetura pode ser compreendida a partir da análise de Carlos Alberto Santos, para quem:

aos olhares indiscretos dos transeuntes, a intimidade dos seus espaços interiores, ao mesmo tempo revela ao espectador que nela detém seu olhar, a posição social, o desenvolvimento econômico e intelectual de seus moradores. Nesta verdadeira máscara utilizada pelo proprietário da edificação, feita tanto para ocultar, quanto para desvendar, estão dispostos, de maneira organizada, os elementos ornamentais, num apelo ao olhar curioso dos passantes, onde se distribui uma quantidade de signos que buscam estabelecer com estes uma comunicação direta (SANTOS 1997, 72).

Em 1916, o teatro passou por uma grande reforma conduzida pelo arquiteto José Torrieri, vencedor de um concurso público destinado à remodelação arquitetônica do local. É justamente essa versão do prédio que constitui o objeto de análise deste trabalho, pois na nova fachada se observa a incorporação de elementos ornamentais associados ao universo musical greco-romano, entre os quais se destacam representações de liras.

Fig. 1: Relevo escultórico apresentando uma lira



Fonte: Fotografia da autora, 2024.

Na figura 1, observa-se a representação de uma lira estilizada com cinco cordas, decorada com ramos que aparentam ser de louros, fazendo alusão ao triunfo e à vitória. A incorporação desse instrumento está relacionada, principalmente, à função artística do edifício, vinculada à música, à performance e à cultura de espetáculos. Dessa forma, a composição visual enfatiza o papel do teatro como espaço de entretenimento e de reconhecimento público.

Clube Caixeiral

De acordo com Cerqueira (2014), o Clube Caixeiral foi fundado em 25 de dezembro de 1879, nos salões da *Sociedade Terpsychore*, como uma associação voltada à integração e valorização de uma classe social em crescimento: os caixeiros, jovens empregados do comércio local, em grande parte vindos das camadas populares, que encontravam na organização coletiva um caminho para ampliar a formação cultural, fortalecer laços de solidariedade e garantir certa proteção trabalhista em um período de intensas mudanças econômicas e urbanas. Em 1904, o clube deu um passo decisivo ao inaugurar sua sede própria, instalada também no entorno da praça, centro da vida pública pelotense.

Na fachada frontal, a composição apresenta uma figura masculina em pé, vestindo uma túnica drapeada, com cabelos ondulados e adornados por uma coroa de louros, segurando uma cítara estilizada, com as mãos dispostas em gesto que sugere a execução musical, evocando claramente a imagem de Apolo, deus da música e dos conhecimentos ocultos.

Fig. 2: Representação de Apolo citaredo



Fonte: Fotografia da autora, 2024.

Em contrapartida, na fachada lateral, encontra-se a representação de uma lira estilizada, inspirada na forma da cítara, posicionada no frontão central. Trata-se de um instrumento de cordas abertas, com quatro cordas verticais, envolto por ramos.

Fig. 3: Relevo escultórico apresentando uma lira



Fonte: Fotografia da autora, 2024

O fato de esses instrumentos integrarem a fachada de um clube social demonstra que a apropriação de referências do passado greco-romano não permaneceu restrita às elites tradicionais, alcançando também setores médios da sociedade, que, ao se organizarem em associações, criaram espaços de sociabilidade nos quais o lazer se combinava com práticas ligadas à cultura letrada.

Theatro Guarany

As obras do Theatro Guarany tiveram início em fevereiro de 1920 e, conduzidas em ritmo acelerado, foram concluídas pouco mais de um ano depois, com a inauguração em abril de 1921. Conforme apontam Dalila Hallal e Dalila Müller (2017), a construção foi viabilizada pela empresa Zambrano, Xavier & Santos, formada por Rosauro Zambrano, Francisco Xavier e Francisco Santos. Poucos anos após a abertura, a sociedade empresarial foi dissolvida, e Zambrano adquiriu integralmente a propriedade, garantindo a continuidade da gestão do teatro por sua família até os dias atuais.

O edifício, erguido em cimento armado e implantado em um amplo terreno de esquina na Rua Lobo da Costa, rapidamente se tornou um marco arquitetônico da cidade. Sua fachada chama a atenção pela imponência, apresentando em sua ornamentação um par de liras sobre a platibanda. Na Figura 4, observa-se uma dessas liras estilizadas, composta por corpo em formato de “U” invertido, três cordas verticais e uma roseta em relevo na parte inferior central. Assim como no Sete de Abril, a presença desse instrumento na fachada remete diretamente à função artística do espaço.

Fig. 4: Representação de uma lira na fachada do teatro



Fonte: Fotografia da autora, 2024.

Lyceu Rio-grandense - Prédio Eliseu Maciel

A linguagem ornamental presente nas fachadas urbanas manifesta-se tanto nos elementos decorativos quanto nas figurações que carregam uma iconografia densa de significados culturais (CERQUEIRA 2014).

Com isso em mente, tratemos do último caso, o prédio do Lyceu Rio-Grandense. Projetado na década de 1880 pelos arquitetos Dominique Pineau e Dominique Villard, situa-se na Praça 7 de Julho, em frente ao Mercado Central. Com colunas coríntias e frontão triangular, sua arquitetura expressa visualmente o conceito da escola como “templo do saber”, articulando razão, ordem e elevação intelectual por meio da linguagem arquitetônica.

Fig. 5: Relevô escultórico apresentando uma cítara



Fonte: Fotografia da autora, 2024.

Nas laterais da entrada principal da fachada encontra-se um conjunto ornamentos em estuque que reúne diferentes elementos associados às artes e ao conhecimento. No centro, destaca-se uma cítara de estrutura curva com quatro cordas verticais, sobreposta por um instrumento de sopro; logo abaixo, identifica-se o que aparenta ser um compasso ou cavalete; e, na extremidade inferior, uma paleta de pintura. A identificação do instrumento central como uma cítara decorre da análise de Cerqueira (2014, 427), que observa:

Sua particularidade está na representação de sua caixa de ressonância: numa versão simplificada, segue o modelo da caixa de ressonância de uma forma específica de cítara grega, denominada *phorminx*, com origem homérica, mesmo que sua forma não corresponda integralmente às formas reais deste instrumento, conhecidas por meio da iconografia grega do período clássico.

Nesse contexto de apropriação, o instrumento se destaca como um símbolo voltado à formação do espírito e do caráter, concepção central no projeto pedagógico republicano da época.

Notas finais

Segundo Sandra Pesavento (2005), a cidade pode ser lida como um texto, no qual edifícios, ruas, monumentos e paisagens atuam como vestígios que só adquirem sentido quando interpretados. Essa metáfora evidencia que o espaço urbano não constitui uma realidade neutra ou meramente funcional, mas resulta de escolhas sociais, políticas e estéticas que expressam valores de uma época.

A recorrência de liras e cítaras em fachadas de teatros, clubes sociais, instituições educacionais e monumentos revela que esses instrumentos não foram empregados apenas como ornamentos decorativos, mas como códigos visuais de legitimação cultural. Em cada espaço, tais elementos assumiram funções distintas, vinculadas ao papel social da instituição, mas convergiram no reforço de ideais de erudição, distinção e prestígio. Nessa perspectiva, a presença dos símbolos clássicos em Pelotas não corresponde a uma simples reprodução do passado, mas a uma apropriação seletiva que redefine sentidos em diálogo com as expectativas e os projetos culturais de sua época. Assim, confirma-se o princípio central da teoria da recepção: o significado das imagens clássicas não está dado em sua origem, mas se constrói continuamente nos contextos históricos em que são mobilizadas.

Referências

BÉLIS, Annie. Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce. **Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**, Paris, v. 139, n. 4, 1025-1065, 1995.

CARDERARO, Lidiane. A arte das Musas! Uma introdução às relações entre música e mito na Grécia Antiga. **Classica**, São Paulo, v. 34, n. 1, 173-185, 2021.

CARDERARO, Lidiane. **Variações da imagem de Apolo citaredo na cerâmica de influência grega produzida na Campânia entre os séculos V e III a.C.** Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Atenas do Sul: recepção e (re)significação do legado clássico na iconografia urbana de Pelotas (1860-1930). In: RUBIRA, Luis. (Org.). **Almanaque do Bicentenário de Pelotas**. Santa Maria: Gráfica e Editora Pallotti, 2014. 415-446.

HALLAL, Dalila Rosa; MÜLLER, Dalila. Teatro Guarany de Pelotas-RS: História, Patrimônio e sua Apropriação Turística. **Rosa dos Ventos**, v. 9, n. 3, 417-432, 2017.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

MAGALHÃES, Mário Osório. **Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul**: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890). Pelotas: Mundial, 1993.

PESAVENTO, Sandra. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. **Cadernos do LEPAARQ (UFPEL)**, v. 2, n. 4, 9-18, 2005.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Espelhos, máscaras, vitrines. Estudo iconológico de fachadas arquitetônicas:** Pelotas, 1870-1930. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

VARGAS, Jonas Moreira. “As mãos e os pés do charqueador”: o processo de fabricação do charque e um perfil dos trabalhadores escravos nas charqueadas de Pelotas, Rio Grande do Sul (1830-1885). **Sæculum—Revista de História**, João Pessoa, n. 36, 153-174, 2017.

Iconografia dos instrumentos musicais na Magna Grécia: o *aulos* na pintura de vasos ápulos (séc. V - IV AEC)¹

João Pedro Vitoriano Fabri²

Fábio Vergara Cerqueira³

Introdução

Nesse artigo abordo parte do meu trabalho de conclusão de curso defendido em outubro de 2024 na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Resulta de minha participação como bolsista de Iniciação Científica em um projeto de pesquisa na área de Ciências Humanas, mais especificamente de História, orientado pelo Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira, intitulado “Iconografia da música nos vasos itálicos e outros suportes (coroplástica, numismática, pintura mural e glíptica). Estudo do ambiente intercultural greco-indígena da Magna Grécia no contexto dos processos de colonização e descolonização grega”. Este projeto desfrutou e desfruta de apoios de agências e instituições nacionais e internacionais, como CAPES, CNPq, Fundação Humboldt (Alemanha), Instituto de Arqueologia Clássica/Universidade de Heidelberg (Alemanha), Escola Francesa de Roma e Centro Jean Bérard/Nápoles (Itália).

Minha participação na pesquisa tem como enfoque, no estudo da iconografia dos instrumentos musicais, em específico o *aulos* (instrumento musical grego de sopro, composto por dois tubos, de embocadura dupla com uso de palheta de junco), representado na pintura dos vasos ápulos no contexto da formação cultural em contexto da colonização grega na Itália meridional (séc. VIII – III AEC). Entre as muitas regiões de colonização grega na Antiguidade talvez a mais destacada tenha sido a que se desenvolveu ao Sul da Itália, e que veio a ser conhecida, ainda

1 Nota do Editor: A apresentação desta comunicação durante o 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (8ºCBIM), mereceu uma Menção Honrosa no Prêmio RIdIM-Brasil 2025.

2 Bacharel em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e graduando de Licenciatura pela UFPel. Bolsista PIBIC/CNPq e pesquisador no Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga (LECA / UFPel). Membro do grupo de pesquisa CNPq “Arqueologia e Iconografia da Música Antiga e sua Recepção” - joaopedrofabri@hotmail.com

3 Orientador da pesquisa. Professor Titular do Departamento de História da UFPel. Pesquisador CNPQ PQ-A e “Experienced Researcher” / Fundação Humboldt, Alemanha.

na Antiguidade, como Magna Grécia (Figura 1). A porção meridional da Península Itálica, onde se instalaram estas fundações coloniais, dividia-se em quatro regiões: Campânia, Lucânia, Sicília e Apúlia. Esta última, foco de maior interesse nesta pesquisa, por sua vez se dividia em três sub-regiões – Dáunia, Peucétia e Messápia. Diferentemente das outras regiões, em que se multiplicaram as cidades coloniais gregas, na Apúlia destacou-se uma fundação colonial somente, a cidade de Tarento.

Figura 1: Mapa da Magna Grécia e Apúlia



Fonte: DENOYELLE; IOZZO 2009, 215-216.

A fonte principal desse trabalho, como já mencionado, são os assim chamados vasos ápuos, ramificação regional de um conjunto mais amplo de produções italiotas, como chamamos as oficinas de vasos de figuras vermelhas de tradição grega produzidas inicialmente nas cidades coloniais gregas da Península Itálica. Além dos vasos ápuos, a Arqueologia reconhece outras escolas italiotas: cerâmica campânica, cerâmica lucânica e cerâmica paestana, às quais podemos acrescentar ainda as produções siceliotas. Esta cerâmica de tradição grega iniciada nas cidades coloniais passou na sequência a ser objeto de produção em oficinas instaladas em núcleos urbanos itálicos, formados pelas populações nativas, assim aproximando a produção de seus mercados consumidores, pois as elites das comunidades indígenas consumiam estes vasos, como aspecto da parcial helenização de sua cultura.

Os gregos nascidos na Magna Grécia (chamados “italiotas”), em um processo de interação cultural com os povos nativos do sul da Itália (chamados “itálicos”), se

diferenciaram a sua própria maneira da cultura helênica conhecida na Ática, no Peloponeso e outras regiões da Grécia continental e egeia. No âmbito da cultura material, um dos resultados dessa interação entre itálicas e itálicos (nativos) que ressaltamos é o surgimento de formas próprias de cerâmica grega, que não existiam na Grécia egeia, como por exemplo os vasos sobrepintados na técnica “*di Gnathia*” (Figura 2), originados das olarias tarentinas, mas que rapidamente passaram a ser produzidos também em núcleos urbanos ápuulos indígenas (CERQUEIRA 2018, 276).

Figura 2: Cratera em sino com técnica “*di Gnathia*”.

Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 80984



Fonte: Fotografia de Fábio Vergara Cerqueira, 2014.

Entre as variações da cerâmica ápuula consideradas, em primeiro lugar estudamos aquelas na técnica de figuras vermelhas (figura 3). Esta técnica se originou em Atenas em torno de 525 AEC.

Estes produtos, exportados para a Itália por muitas décadas, popularizaram-se entre as elites etruscas, itálicas e gregas de localidades variadas da península (CERQUEIRA 2000, 2). Em torno de 440 a.C. inicia-se uma produção local de vasos decorados com a técnica de figuras vermelhas no bairro artesanal de Metaponto. Rapidamente, as olarias da vizinha Tarento iniciam a produção de vasos nesta técnica, sendo provável que artesãos oleiros e pintores de vasos circulassem entre as duas cidades nesta fase inicial.

Os vasos produzidos em Metaponto vão dar origem à indústria de vasos de figuras vermelhas conhecida como lucânica; já aqueles produzidos em Tarento,

dão origem à indústria áquila de figuras vermelhas. Esta fase inicial, em que as duas escolas ainda não se diferenciam claramente entre si, e em que a produção local italiota pouco se diferencia ainda da matriz ática, é denominada modernamente como protoitaliota (DIAS 2009, 51).

Figura 3: *Ânfora* com técnica de figuras vermelhas, datada de 320-300 a.C., atribuída ao Pintor de Arpi. Foggia, Museu Cívico (Lado A e B).



Fonte: Fotografia de Fábio Vergara Cerqueira, 2014.

Discussão Teórica

Para isso, na interpretação teórico-metodológica, recorreu-se a diversos autores. Com relação à iconografia, menciono alguns apontamentos trazidos por Cerqueira. Primeiro, as relações entre a tradição escrita e a imagética. Os documentos iconográficos e os literários trazem abordagens independentes entre si, podendo serem até mesmo incompatíveis (CERQUEIRA 2000, 3; DUGAS 1960, 59), pois cada tipo de fonte se insere em uma perspectiva própria. Nesta perspectiva teórica, temos que analisar a que grupos sociais estão diretamente ligadas às produções cerâmicas com as quais trabalhamos.

Uma segunda questão teórica: a escolha dos temas pintados sobre os vasos. De quem é o interesse e a escolha por eles? De acordo com Cerqueira (2000, p.3), essa escolha partia muitas vezes do encomendador, mas podia ser livre escolha do pintor. O que pintar, porém, não deixa de ser influenciado pela sociedade em que

o pintor está inserido, podendo, por exemplo, representar algum esquema iconográfico, conhecido da cenografia de alguma peça teatral marcante na época ou de alguma estátua famosa. Podia haver também a influência de tradições orais distintas, com suas variações regionais, que suscitam o interesse de filósofos e poetas. Finalmente, o tipo de uso ou significado associado às diferentes formas de vaso, em diferentes momentos e regiões, podia interferir ou inspirar a escolha temática e abordagem. (CERQUEIRA 2000, 3-4).

Outro problema teórico que a análise iconográfica enfrenta são as diferentes orientações entre a iconografia descritiva positivista e a histórico-interpretativa. A primeira predominou por muito tempo no campo da Arqueologia Clássica, com enfoque em o que as imagens aparentam ser na superfície, propondo que a leitura dessas pinturas sejam o mais próximas do real, do que do imaginário da época. Por outro lado, a histórico-interpretativa foca mais na busca dos sentidos escondidos por de trás do fenômeno descritível (CERQUEIRA 2000, 4), corrente que se tornou mais forte na Iconografia clássica. As imagens possuem sua lógica própria, e devem ser interpretadas por meio dos signos e significados que vão além do que o denotativo nos mostra (CERQUEIRA 2000, 4; LISSARAGUE, SCHNAPP 1981, 284).

Vale também ressaltar a importância da reflexão sobre o sentido nos estudos iconográficos. As pinturas seriam representações do cotidiano da vida da época ou simbolismos da cultura daquela época? Isso cai no problema teórico chamado de paradoxo tríplice, em que, ao lidarmos com a interpretação das imagens, percebemos dicotomias entre o nível do real e do idealizado, o nível do cotidiano e de temas míticos, e o nível do sentido denotativo e conotativo. No Plano Arqueológico (o plano da interpretação, na atualidade), há uma separação dessas dicotomias, e é feita uma análise delas em separado, porém na maioria das vezes é muito complicado efetuar essas separações analíticas, visto que no Plano Artístico (o plano da geração e recepção de sentido, na Antiguidade), nem o pintor, nem o público que recebia essas pinturas, veria uma separação desses elementos, tão misturados e difundidos no imaginário da época. (CERQUEIRA 2010, 220). Estas discussões teóricas matizam a pesquisa de que esse artigo traz o recorte desenvolvido em meu TCC, relativo ao *aulos*.

Metodologia

A metodologia incluiu três etapas:

1ª) Levantamento de representações do *aulos* na pintura dos vasos ápuos com técnica de figuras vermelhas. A maioria dos vasos utilizados nesta pesquisa

estão conservados em museus de países como: Alemanha, Austrália, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Itália, Japão, Países Baixos, Polônia, Rússia, Suécia e Suíça. A maior parte das imagens acessadas para o desenvolvimento da pesquisa foram produzidas diretamente nos museus, na visita ao setor expositivo ou reservas técnicas. Muitas foram encontradas por meio de publicações textuais (como artigos, livros e catálogos de museus e de exposições); arquivos digitais de museus (disponíveis para acesso livre na Internet, em bancos de dados identificados como *collection online* ou *search collection*). Além disso, recorreu-se também a sites de antiquários e leilões de antiguidades (com disponibilização online de fotografias com fichas descritivas); sites de publicação sistemática de vasos antigos (como do *Corpus Vasorum Antiquorum* – CVA⁴ e o *Beazley Archive* – *Classical Art Research Centre / Oxford University*)⁵, e até mesmo a redes sociais como o Pinterest, partindo da qual se pode identificar exemplares ainda não encontrados nas buscas sistemáticas indicadas acima.

2ª) A partir disso, produziu-se uma ficha técnica descritiva e classificatória, para cada um dos vasos portadores de representação visual do *aulos* (alguns demandam mais de uma ficha, por portarem cenas diferentes deste instrumento). Nas fichas levam-se informações com relação à caracterização técnica de cada vaso, procurando os seguintes critérios: 1) Forma; 2) Cidade da instituição ou coleção; 3) Instituição; 4) Número de inventário; 5) Centro de produção; 6) Proveniência; 7) Técnica; 8) Atribuição (pintor ou oficina); 9) Cronologia; 10) Descrição; 11) Autoria da foto; 12) Referências bibliográficas.

3ª) Segue-se a elaboração de um catálogo temático da iconografia do *aulos*, observando diferentes aspectos ligados à sociedade e cultura ápuło-tarentina da época retratada. Para esta etapa, observam-se os elementos que permitem compreender a narrativa trazida pela cena representada, em que o instrumento de sopro em estudo está presente, e partindo desta compreensão da cena, poder identificar a dimensão da vida social e cultural em que se inserem.

Em nosso estudo, essas temáticas foram categorizadas como “esferas”, por constituírem domínios amplos da vida social e imaginária. Elas são: 1) Esfera doméstica; 2) Esfera amorosa; 3) Esfera artística: performance musical | coreográfica | teatral; 4) Esfera religiosa: rituais; 5) Esfera funerária; 6) Esfera dionisiaca; 7) Esfera mitológica; e uma oitava divisão a princípio chamada como “esfera indefinida” (devido a ser composta por fragmentos). Está última, porém, foi reduzida em importância do ponto de vista da classificação temática do catálogo, não podendo ser compreendida como uma “esfera” propriamente, visto que os fragmentos não

4 <https://www.cvaonline.org/cva/Home>

5 <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/Home>

forneem elementos suficientes para identificação da cena – apesar disto, seu registro é importante, como índice da presença em si do *aulos*. Essas esferas, por sua vez, podem comportar ainda subtemas específicos: 1) **Esfera cotidiana (doméstica)**: doméstica feminina (gineceu), banquete e *komos* (cortejo festivo); 2). **Esfera amorosa**: pré-nupcial (iniciação amorosa), festejo de casamento e cenas de namoro; 3). **Esfera artística (performática)**: performance musical, performance coreográfica e performance teatral; 4) **Esfera religiosa**: rituais; 5) **Esfera funerária**: representações do além-túmulo; 6) **Esfera dionisiaca**: cenas com Dioniso, banquete dionisiaco, cenas amorosas **míticas** (Dioniso e Ariadne), *thiasos* dionisiaco (cortejo com ménades, sátiros/silenos e outras figuras) e cenas dionisiacas diversas; 7) **Esfera mitológica**: Apolo e Mársias, Mársias e Olimpos, Musas, Niobe, Pã e Sereia.

Além disso, a sequência dos vasos no catálogo, em cada subtema, foi feita com base na cronologia, do vaso mais antigo o mais recente, seguindo as classificações estilísticas fixadas por Trendall e Cambitoglou (1978; 1982).

Resultados e discussão

Concluímos o primeiro catálogo temático do *aulos*, apresentado sob a forma de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no ano de 2024. Ele se debruçou especificamente sobre os vasos de figuras vermelhas produzidos em Tarento e em núcleos urbanos indígenas da Ápulia, não incluindo as produções de vasos de figuras vermelhas de outras regiões da Magna Grécia, como a Lucânia, Campânia e Paestum. Além disso, esse primeiro catálogo não incluiu os vasos ápuolos sobre pintados conhecidos como “*di Gnathia*”.

Até o presente momento, o levantamento incluiu 98 museus, perfazendo o total de 295 vasos fichados em um inventário somente de vasos com representações de *aulos*, sendo eles 160 ápuolos (138 com técnica de figuras vermelhas e 22 com técnica *di Gnathia*), 66 áticos⁶, 19 campânicos, 16 lucânicos, 13 paestanos, 7 protoitaliotas, 6 etruscos, 5 sem proveniência identificada e 3 sicilianos.

Alguns destes vasos ou não representavam propriamente um *aulos* ou não eram originários da região da Ápulia, resultando assim em mais exclusões do corpus documental a ser incluído no catálogo. Assim, em uma segunda etapa de classificação, entre o material que havia sido inicialmente identificado como ápulo na primeira etapa, alguns vasos foram descartados (no caso dos áticos, por não fazerem

6 Ao longo da pesquisa, fui aprimorando a capacidade para diferenciar os vasos áticos e ápuolos. Na fase inicial da pesquisa, porém, acabei incluindo muitos vasos áticos no levantamento, pois ainda não dispunha de treinamento suficiente para diferenciá-los, no caso por exemplo de peças de museus, em que a identificação da origem da produção e técnica não estavam apontadas.

parte da nossa pesquisa) e outros reposicionados (no caso dos itálicos, por serem produtos da Magna Grécia)⁷, de modo que o catálogo se reduziu ao total de 116 vasos.

Ocorreu ainda inclusão de vasos inicialmente não identificados como contendo representação de *aulos*. Uma dificuldade encontrada – motivo mais comum para não inclusão de certos vasos – é que em alguns casos os tubos do *aulos* haviam sido originalmente indicados, pelo pintor, por meio da adição de branco, e esta adição muitas vezes não se conserva; nestes casos, só o exame atento do vaso permite identificar o vestígio da pintura, na maior parte das vezes perceptível apenas em fotografias de altíssima qualidade, do contrário, apenas a olho nu. No caso de vasos recompostos em restauração moderna a partir de muitos fragmentos, surgem linhas que em reproduções fotográficas de baixa definição podem ser confundidas com tubos de *aulos*. Daí outros descartes.

Muitas vezes, o que permite identificar que a pessoa está tocando o *aulos* é a posição das mãos e ângulo destas com relação à boca. A observação das bochechas também pode ajudar, pois é comum representá-las infladas nos tocadores de *aulos* (Figura 4).

Além disso, objetos como a *phorbeia* e a *sybene* asseguram uma identificação segura como cena associada ao *aulos* – é o que chamamos de testemunho indireto da presença do *aulos* na cena. A *phorbeia* é um dispositivo usado pelos *auletai*, para a contenção da pressão do ar sobre as bochechas, permitindo assim canalizar a força do ar para fazer soarem os dois tubos, e ao mesmo tempo evitando o aspecto estético tido como desagradável, das bochechas inchadas (Figura 5). Já a *sybene* é um tipo de estojo usado pelos músicos para guardar os pares de *aulos*, bem como as linguetas de junco usadas para a embocadura (Figura 6).

Outras dificuldades: alguns objetos podem ser confundidos com os tubos de *aulos*, tais como bastões, cajados ou tochas, o que demanda um exame atento. O pintor às vezes representa apenas um tubo, podendo se tratar em si de um único tubo de um *aulos*, ou do tubo de um *monaulos*, *monokalamos* ou *plagiaulos*, ou seja, de um instrumento de sopro de tubo único.

A classificação temática em esferas e subtemas, acompanhada da análise das informações contidas nas fichas, é bastante rica para se compreender a presença do *aulos* em representações iconográficas de cenas referentes a contextos muito variados (e.g. cotidiano, mundo colonial, religiosidade, cultura, etnia). A análise

7 A saber: 5 vasos áticos; 5 vasos sicilianos; 2 vasos lucânicos; 1 vaso campânico; 1 vaso em estilo sobrepintado “*di Gnathia*”; 3 sem representação do *aulos* em sua iconografia (confundi-se com outros objetos de forma semelhante, como tochas); em 3 vasos não foi possível identificar o centro de produção.

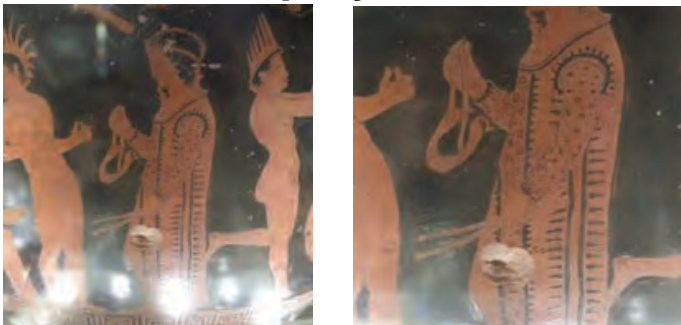
sistemática de dados arrolados nas fichas proporciona perceber diversos aspectos relevantes, tais como a forma de vaso (Gráfico 1).

Figura 4: Oinochoe ápula. *Aulos* identificado pela posição das mãos e bochechas infladas Tarento, Museu Arqueológico Nacional, inv. 99795



Fonte: Fotografia de Fábio Vergara Cerqueira, 2022.

Figura 5: Cratera com volutas. *Phorbeia* e *aulos* nas mãos de um *auletes*. Tarento, Museu Arqueológico Nacional, inv. 8263

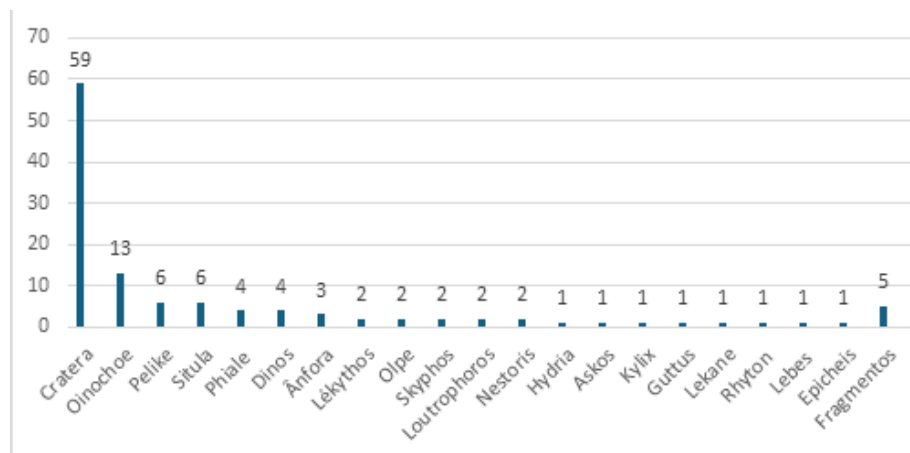


Fonte: Fotografia de Fábio Vergara Cerqueira, 2022.

Figura 6: *Situla* ápula. Presença do *aulos* confirmada pela *sybene* no chão. Tarento, Museu Arqueológico Nacional, inv. 35992 (J1365)



Fonte: Fotografia de Fábio Vergara, 2022.

Gráfico 1: Formas dos vasos ápuulos de figuras vermelhas com representação do *aulos*

Fonte: Elaboração própria

É interessante percebermos que as formas de vaso mais frequentes em que encontramos a presença do *aulos* foram a cratera e a *oinochoe* (jarro). Isso confirma o que as fontes documentais já indicam sobre esses tipos de recipientes, quanto à sua funcionalidade e ligação com o vinho e o deus Dioniso. As crateras geralmente são utilizadas para misturar o vinho com água, muito comum em festas. Já a *oinochoe* é um recipiente em que se serve o vinho e é muito frequente também em rituais, em especial nas libações, com a função de fazer verter o vinho, quando essa ação em si é o ato do sacrifício à divindade. Somente as crateras equivalem à metade de todo o nosso catálogo. Isso mostra que não é casual a ligação do *aulos* e de Dioniso com nossa série iconográfica do *aulos*.

Vale ressaltar a incidência de cada temática ligada ao *aulos* dentro do recorte de nossa pesquisa. Dentre as esferas, a dionisíaca foi a que mais se destacou: 62 vasos com representação do *aulos* (53% de todos os vasos do nosso catálogo temático), reforçando que *aulos* e Dioniso na Ápulia estão estreitamente próximos em suas representações.

Mas não só isso, também foi possível identificar a incidência do *aulos* em outras esferas da vida social e imaginária dos habitantes da região: esfera artística/performativa (16 vasos), cotidiana/doméstica (11 vasos), mitológica (11 vasos), amorosa (10 vasos), religiosa/ritualística (4 vasos) e funerária (1 vaso), como segue no gráfico abaixo (Gráfico 2).

Gráfico 2: Incidência de cada temática

Fonte: Elaboração própria

Podemos destacar alguns subtemas. Na esfera mitológica, visto a origem mitológica do *aulos*, cenas representando o embate entre Marsias e Apolo foram o foco de 5 em um total de 11 vasos. Na esfera dionisiaca, entre os 62 vasos classificados, é notável que os *thiasoi* (cortejos) representaram uma parcela significativa (26 de 62 vasos). Equivale a 1/3! Na esfera artística, vale ressaltar o interesse dos pintores em apontar a maior relação do *aulos* com a performance teatral (9 vasos, contra 6 com dança e um com performance musical).

Considerações finais

Assim como na Grécia egeia, o *aulos* foi muito popular em toda a Magna Grécia, utilizado em várias atividades, desde festas e rituais a competições esportivas e apresentações musicais, bem como trabalhos agrícolas e práticas militares, entre outras (CERQUEIRA 2007, 246-248; 2017, 75-78). Porém, na região ápulo-tarentina notamos interesse maior dos pintores de vaso em assinalar a sua forte identificação com Dioniso.

Procuramos mostrar aqui como um catálogo é um primeiro instrumento de sistematização de pesquisa de um objeto de estudo em iconografia, quando lidamos com repertórios extensos. A sistematização de informações por meio de um catálogo fornece bases mais sólidas para estudo de temas variados, e consiste em uma ferramenta de pesquisa útil para futuros pesquisadores. Após a catalogação, abrem-se várias possibilidades de interpretação

temática. A riqueza e abundância do material possibilita que os estudos e pesquisa sobre a representação do *aulos* na Ápulia continuem se desenvolvendo em possíveis projetos de pós-graduação.

Ainda, destacamos os procedimentos metodológicos e anunciamos algumas possibilidades interpretativas, como recorte de nosso TCC. Vale destacar que já iniciamos a catalogação dos vasos “*di Gnathia*” e pretendemos subsequentemente desenvolver os catálogos de outras produções da Magna Grécia, a saber, Campânia Lucânia, Paestum e Sicília.

Referências

CERQUEIRA, F. V. A iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. **História em Revista**, Pelotas, v.6, 1-7, 2000.

_____. O uso da música no trabalho rural na Antiguidade clássica: o caso do *aulos* da vindima. **MÉTIS: história & cultura**, Caxias do Sul, v.6, n.11, 243-257, 2007.

_____. Digressões sobre o sentido e a interpretação das narrativas iconográficas dos vasos áticos: o caso das representações de instrumentos musicais. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnografia**. São Paulo, v.20, 219-233, 2010.

_____. A trombeta e os jogos. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n.29, 75-91, 2017.

_____. Espelho: imagens e significados na pintura dos vasos ápulos (séc. IV a.C.). In: Alba Pagán, E.; Gil Salinas, R.; Doménech García, S.; Albaladejo Vivero, M. (Orgs.) **La Visión Especular**: el espejo como tema y como símbolo. Valência: Calambur Editorial, vol. 1, 273-324, 2018.

DENOYELLE, M. IOZZO, M. **La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile**. Paris: Picard, 2009.

DIAS, C. K. B. Colonização grega e contato cultural na Magna Grécia. **Aedos**, Porto Alegre, vol. 2, n. 5, 44-62, 2009.

DUGAS, Ch. **Reccueil Charles Dugas**. Paris: De Boccard, 1960.

LISSARRAGUE, F.; SCHNAPP, A. “**Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers?**”. **Le Temps de la Réflexion 2**. Paris: Gallimard, 1981, 275-297.

TRENDAL, A. D.; CAMBITOGLU, A. **The Red-Figured Vases of Apulia**. Volume I: Early and Middle Apulian. Oxford: Clarendon Press, 1978.

_____. **The Red-Figured Vases of Apulia**. Volume II: Late Apulian. Oxford: Clarendon Press, 1982.

Uma visão arqueológica sobre a iconografia de músicos mitológicos da Grécia Antiga: entre a descrição e a interpretação

Lidiane C. Carderaro

Pós-doutoranda em Arqueologia

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Introdução

O trabalho que aqui se apresenta surgiu de uma indagação frequentemente presente ao longo do desenvolvimento de pesquisas relacionadas à iconografia, especialmente entre jovens pesquisadores, que trata dos limites da interpretação e, mais do que isso, as nuances entre a descrição e a interpretação. Neste caso, a questão é direcionada aos estudos da iconografia musical da Antiguidade grega, especificamente com relação às imagens de músicos mitológicos sobre vasos cerâmicos. Trata-se sobretudo de apontar questões a se levar em consideração ao iniciar uma pesquisa nesse campo de conhecimento, haja vista que as escolhas teóricas e metodológicas dependem diretamente dos questionamentos levantados por cada pesquisa. A intenção aqui, portanto, se concentra na necessidade de ter em mente esses questionamentos e a importância de estabelecer o quê, de fato, nos informa a imagem. Como tratamos de um objeto de estudo amplamente multidisciplinar, vamos primeiramente tratar das questões concernentes aos estudos iconográficos, para assim, de forma ordenada, passarmos para o tema que mais nos interessa, a imagem dos músicos mitológicos na cerâmica grega.

Sobre a Arqueologia da Imagem

Os estudos da iconografia grega remontam pelo menos ao século XVIII, e a participaram ativamente de todo o processo de estabilização teórica sobre os estudos da imagem, nomeadamente a Iconografia e a Iconologia, termos cunhados por Erwin Panofsky em 1955. Teorias que, desde que elaboradas, passaram por diversas atualizações, buscando adequar-se cada vez mais ao objeto de estudo e aos propósitos das pesquisas realizadas. Não pretendemos aqui nos estender nessas definições teóricas, mas antes de avançarmos cabe ressaltar alguns aspectos de extrema relevância para sustentar o nosso ponto de vista. Pensar a imagem enquanto documento arqueológico exige percebê-la a partir do contexto em que foi gerada para podermos compreendê-la por um viés interpretativo. Sendo assim, cabe pensar o papel da imagem na Grécia Antiga.

Para que servia a imagem na Antiguidade grega? Sabemos hoje que a imagem no Mundo Grego não tinha apenas a função decorativa. Toda iconografia, seja ela pintada, moldada ou esculpida, trazia consigo informações relevantes àqueles que a observavam. Desde a sua produção elas eram pensadas para se conectar de alguma forma com o seu observador. Que forma é essa? Isso depende. Cada observador a interpretava de acordo com a sua realidade sociocultural. Era assim naquele tempo, é assim agora. Desse modo, é importante para nós, pesquisadores, levar em conta que a imagem se relaciona com o contexto sociocultural em que foi produzida e consumida, fazendo parte daquela paisagem e cumprindo funções naquele contexto. Na Antiguidade Grega, podemos compreendê-la como um veículo de informação para a população, letrada e não letrada. Por meio da iconografia era possível comunicar crenças, ritos sociais e religiosos, hábitos louváveis e repreensíveis, cenas cotidianas que refletiam o papel de cada indivíduo – homens, mulheres, jovens, crianças, escravos, estrangeiros... – no contexto social e, assim, educar cívica e moralmente o espectador (CERQUEIRA 2017). Portanto, podemos dizer que a imagem se relaciona com os contextos social, político, religioso e, posteriormente, com o contexto arqueológico.

Ainda nessa perspectiva, não podemos esquecer que a imagem se relaciona também com seu objeto de suporte, sendo associada ao material utilizado para a criação daquele objeto, a forma e a função que ele exerce naquele ambiente – no caso, os vasos cerâmicos. Assim, um vaso dedicado a conter vinho, por exemplo, que traga em sua superfície a pintura da cena de um simpósio, nos ajuda a relacionar a imagem com o contexto festivo e com a função do vaso. Indo mais a fundo na abordagem arqueológica, cabe compreender a imagem enquanto cultura material. Desse modo, ela é analisada pela sua integridade individual, mas também como

parte de um conjunto – seja de imagens semelhantes, seja de objetos pertencentes a um mesmo contexto arqueológico.

Por fim, no que concerne à iconografia, a imagem é compreendida a partir do seu conteúdo imagético. Esse conteúdo pode ser de naturezas muito variadas, desde cenas identificadas como pertencentes à tradição teatral, ou literária, como momentos específicos de peças teatrais, a figuração de personagens, ou o próprio contexto de encenação – bastidores do teatro –; também pela presença de inscrições que nomeadamente identifiquem personagens e cenas; por cenas do cotidiano, dentro e fora das casas, especialmente ritos cívicos e religiosos; até pelo estilo ou tradição iconográfica em que a imagem foi elaborada. Vale ressaltar que, ao se dedicar ao estudo iconográfico, não raro o pesquisador se concentra nesse último aspecto, o conteúdo. Admitir ou ignorar as outras nuances dentro de uma pesquisa está diretamente relacionado com a intenção, os objetivos do estudo e a pertinência dessas informações para os dados a que se quer chegar, no entanto, não se pode negar a importância de uma visão ampla sobre o objeto para se chegar à melhor compreensão possível sobre ele.

Por essa perspectiva múltipla, o nosso objeto de estudo se mostra pertinente à Arqueologia da Imagem, um campo de estudos que tem suas origens tanto na História da Arte quanto na Arqueologia Histórica, com raízes na Iconografia clássica, cuja análise é fortemente embasada na Filosofia e na Arte, carregando, portanto, um forte viés artístico. O conceito propriamente dito de Arqueologia de Imagem foi cunhado pela Arqueologia francesa dos anos 1970, nomeadamente a partir da obra *“De l’image”* de Philippe Bruneau (1986). Essa, por sua vez, contrasta com a perspectiva teórica do método iconográfico de Panofsky, apenas para citar dois relevantes proponentes teóricos para a área. No Brasil, chega a partir da produção da arqueóloga Haiganuch Sarian, que inclui ao método a noção de suporte. Por definição, a Arqueologia da Imagem se debruça especificamente em uma categoria de fonte material em que o objeto sobre o qual a imagem foi sobreposta é levado em consideração tanto quanto a imagem em si, diferentemente dos estudos especificamente iconográficos, que se limitam a concebê-la estritamente em sua natureza imagética, como se fosse possível pensar a vida cultural e social de uma imagem descolada da materialidade física e socioeconômica de seu suporte. O interesse arqueológico está na relação entre a imagem e o que ela representa, levando a um método que passa progressivamente pela descrição, a identificação do referencial e do tema, para se chegar à interpretação. A Arqueologia da Imagem aplicada à Iconografia Musical, portanto, investiga a relação entre música e imagem em diferentes contextos culturais e históricos. Baseia-se nos preceitos teóricos da Arqueologia para analisar esses elementos culturais em contexto de produção e utilização.

A questão que nos trouxe até aqui permeia o campo dos estudos da imagem desde os seus primórdios, no entanto, não deixa de se mostrar absolutamente atual. Afinal, qual o limite da interpretação iconográfica? Até que ponto são válidas as afirmações baseadas no repertório cultural do observador? Talvez essas perguntas não tenham uma resposta concreta e objetiva, mas têm aqui a função de induzir à reflexão sobre quão importante é estabelecer esse limite entre descrição e interpretação das imagens que retratam músicos mitológicos na cerâmica grega. Muitas vezes, o que se percebe é uma dificuldade de delimitar o que é descrição e o que é interpretação. Via de regra, podemos definir que a descrição enumera aquilo que está efetivamente na imagem, de forma visível e objetiva. Já a interpretação se baseia na relação que se faz entre a imagem descrita e o nosso repertório sociocultural prévio, sobretudo os conhecimentos adquiridos ao longo da vida acadêmica voltada para esse tema. Conhecimentos que provêm da História da Arte, da História Antiga, e provêm da Arqueologia clássica.

Ao analisar uma imagem com um músico tocando um instrumento, por exemplo, descrever o instrumento musical é importante, mas é sobretudo importante entender, saber nomear e diferenciar esses instrumentos, dizer as suas funções sociais também e identificar a relação com o músico mitológico retratado. Mas importa também a relação com o suporte, com o vaso, o tipo de vaso e o uso que ele tinha, para entender a relevância da escolha daquele personagem, daquela cena, para aquele tipo de vaso, bem como os ambientes em que eles circulavam e quem era o receptor dessa imagem, quem é que vai observar (SARIAN 2005). E então devemos pensar não só a nossa visão mas também a visão dos seus contemporâneos, das pessoas que circulavam e que utilizavam esses objetos. E é aqui que a Arqueologia da Imagem se mistura com a Arqueologia da Música. Para mostrar como, na prática, isso se dá, a seguir são apresentados alguns exemplos em que a interpretação não pode ir muito além da descrição. Elementos simbólicos e bagagem cultural levam sempre a uma interpretação da imagem para além da descrição, o que quase sempre é bem-vindo e até necessário, mas ela não pode extrapolar aquilo que a imagem está nos dizendo. Provavelmente essa deve ser a questão de maior preocupação ao pesquisar Arqueologia da Música em conjunto com a Arqueologia da Imagem, até porque nós tratamos de uma matéria que é muito simbólica, mas ao mesmo tempo é muito estática.

A iconografia dos músicos mitológicos

Entre as imagens conhecidas de músicos mitológicos em cerâmica grega, podemos inicialmente identificar dois tipos de contexto coexistentes, o contexto da

iconografia – que pode ser mitológico ou cotidiano; e os contextos do objeto – de produção, de uso, de achado e de conservação. Sobre este último não vamos nos ater aqui mais do que o necessário, tendo em vista que a matéria que nos interessa nesse momento é o estudo da imagem em si. No contexto iconográfico são identificados os tipos de cenas, os quais dividimos em duas grandes categorias, as “cenas mitológicas” e as “cenas cotidianas”.

As cenas mitológicas podem trazer apenas os seres mitológicos, sem uma ambientação específica, ou representar uma cena pontual da trajetória mitológica daquele personagem. Esses músicos mitológicos podem também ser retratados em cenas chamadas de cotidianas, que incluem atividades do dia a dia doméstico, cenas de rituais cívicos ou religiosos, e cenas de festivais, que incluem competições atléticas, musicais e de teatro, entre outras representações de contextos que usualmente são ocupados por figuras humanas. Por sua vez, os seres mitológicos com atributos musicais identificados em imagens representadas sobre vasos cerâmicos são de diferentes naturezas. A seguir é apresentada a categorização por mim elaborada (CARDERARO 2020¹) com o intuito de organizar melhor os trabalhos de investigação. Esses músicos mitológicos foram então divididos em quatro categorias:

- 1- Deuses;
- 2- Heróis: filhos de uma divindade com um humano;
- 3- Humanos: indivíduos sem parentesco com divindades mas que guardam alguma habilidade musical extraordinária;
- 4- Criaturas: marcadamente seres antropozoomórficos, podendo ou não serem caracterizados como divindades, e outros indivíduos que não se encaixam nas três categorias anteriores.

Vale ressaltar que a identificação desses personagens em uma imagem passa por identificar características individuais, e para que isso seja possível é imprescindível recorrer a conhecimentos externos, provenientes sobretudo da literatura. Nesse caso, o conhecimento prévio sobre o mito, a trajetória mitológica, as características físicas e os atributos de cada um deles. Atributos são elementos iconográficos que nos servem especialmente para realizar a identificação, e podem ser uma arma específica, um animal, a vestimenta e outros objetos, inclusive os próprios instrumentos musicais.

Munidos dessas informações, passamos então a aplicá-las no processo metodológico de análise da imagem. Mas em que etapa elas são aplicadas? O processo de análise, como dito anteriormente, não segue um método estático, ele é direcionado pelas intenções do pesquisador, que tende a seguir uma progressão que passa por

1 A proposta de categorização apresentada a seguir, portanto, foi elaborada por ocasião da pesquisa de doutorado desenvolvida entre 2016 e 2020.

Descrição => Representação => Identificação do Tema => Identificação do Referencial => Interpretação².

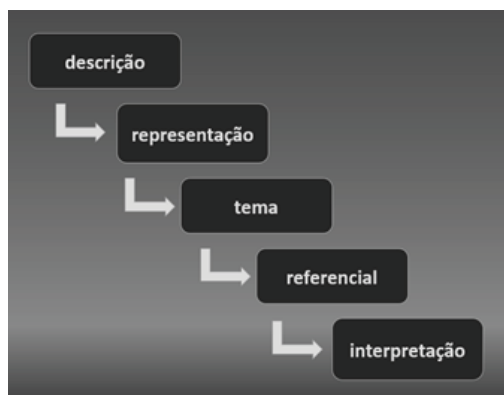
Na descrição vamos apenas descrever de forma objetiva e direta os elementos constantes na imagem, por exemplo: uma figura masculina, de pé, tocando cítara. Aqui determinamos como aquela imagem é lida, a ordem em que os elementos fazem mais sentido. No nosso exemplo, supondo que a figura está posicionada de pé, direcionada para a direita, e não há outros elementos à sua volta, podemos definir a leitura do centro para as extremidades. Intuitivamente, costuma-se ler a imagem da esquerda para a direita, de cima para baixo, seguindo a ordem de leitura textual, no entanto essa não é uma regra, e a leitura deve ser pensada para favorecer a posterior interpretação da imagem. Em seguida identificamos o tipo de representação, o que inclui não apenas o tipo de figura, mas também o estilo e a técnica da pintura. Aplicando ao nosso exemplo, podemos dizer que a imagem é em técnica de figuras negras, com representação de figura humana masculina em cena provavelmente cotidiana. Nesse momento passamos para a identificação do tema, em que se recorre aos elementos identificadores da cena e do personagem. Podemos dizer que a identificação do tema seria o primeiro passo da interpretação, quando o pesquisador percebe se se trata de uma cena mitológica ou cotidiana, bem como as características do personagem que permitem a sua identificação como um músico mitológico. Seguindo no nosso exemplo, se o personagem está tocando a cítara sobre uma plataforma, a cena pode ser relacionada com uma competição musical, portanto, cena cotidiana. Se é uma figura masculina de aparência jovem (imbebe), nos leva a indagar quais músicos mitológicos têm essa característica (Apolo, Orfeu, Tâmiris por exemplo).

O referencial trata-se de buscar as referências externas que nos ajudam a ler a imagem. Ao identificar o referencial (ou os referenciais), o pesquisador já tem uma boa ideia das informações que a imagem transmite, e passa então para a interpretação. Com essas informações, adicionadas outras como tipo de vestimenta ou a presença de outros atributos, procede-se a interpretação, que consiste em encontrar sentido e significado à cena retratada. Essa interpretação pode ser mais objetiva ou mais subjetiva, e depende unicamente do observador, das intenções do pesquisador e de seu repertório prévio sobre o tema. Ainda que a interpretação seja absolutamente autoral e consista em uma produção intelectual particular, não há dúvidas de que ela tem limites. Por mais que procuremos buscar significados simbólicos e complexos, acredito ser extremamente importante não extrapolar o limite daquilo que está representado na imagem analisada. Voltando ao nosso exemplo,

2 O percurso aqui apresentado é baseado nas escolhas feitas durante a pesquisa de doutorado finalizada em 2020 (CARDERARO 2020).

podemos agora observar a Figura 1, analisá-la e chegar à conclusão de que se trata da representação de Orfeu participando de uma competição musical, pois a figura masculina ao centro está subindo um *bema* de dois níveis à direita, segurando uma cítara na mão esquerda.

Quadro 1: Etapas de análise da imagem.



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 1: Enócoa de figuras negras, Atenas 520-510 a.C. Museu de Villa Giulia, M534.



Fonte: Panyagua, Orfeo, 24-5

A figura masculina, jovem, no entanto, não carrega atributos decisivos que nos permita afirmar que se trata de Orfeu e não Apolo, por exemplo. A eliminação da possibilidade de ser Apolo se dá pela ausência de atributos do deus. Afora isso, o que não nos deixa dúvida é a inscrição com o nome do herói. Não podemos, no entanto, afirmar que ele esteja participando do festival das Panateneias, tocando com acompanhamento de canto, ou mesmo que ele seja vencedor. Esses últimos dados extrapolam o que nos permite dizer a imagem.

Reconhecimento do mito

Para que a interpretação da imagem seja a mais precisa possível, é fundamental, como vimos, lançar mão de conhecimentos externos à própria imagem. Ao estudar os músicos mitológicos, se torna imprescindível conhecer os mitos, as características individuais e as trajetórias mitológicas de cada personagem. A presença dos atributos ajuda muito nesse reconhecimento, mas também pode ser um complicador, tendo em vista que um mesmo objeto ou animal pode ser atributo de mais de um personagem – por exemplo o cervo, que é um animal atributo de Ártemis e de Apolo; ou a lira, que é atributo de Apolo e de Orfeu. Quando o atributo não é decisivo para a identificação, reconhecer a cena retratada pode resolver o problema. Na Figura 2 podemos descrever uma figura masculina jovem, nua, em queda, segurando na mão direita uma lira, entre três figuras femininas em posição de ataque a ele, com lança e pedra. Não há nada de distintivo nessa imagem que nos permita identificar os personagens por meio de atributos, mas a cena pertence a uma narrativa mitológica específica. Trata-se do episódio em que Orfeu, tendo perdido Eurídice para Hades, volta para a sua terra. Desolado, rejeita as investidas amorosas das mulheres trácias, que enfurecidas o atacam e o matam. Neste caso, o conhecimento da narrativa mitológica é o único recurso que permite identificar com certeza o músico retratado.

É claro que existem elementos que facilitam o processo, e quando falamos de iconografia de temática musical, especialmente as que representam músicos mitológicos, podemos perceber que para cada personagem há preferências de cena ou modo como o músico é retratado. Para além da escolha temática, uma ferramenta importante para facilitar a identificação de alguns mitos é o que chamamos de “Esquema iconográfico”³. Trata-se de padrões estabelecidos para a representação de personagens e cenas específicas, que são repetidos independentemente da cronologia ou local de produção.

3 Remanescente da teoria de Panofsky.

Figura 2: Estano de figuras vermelhas, Nola 500-450 a.C.



Fonte: Musée du Louvre, G416. ©Musée du Louvre

Nessa ânfora de figuras negras, Apolo está ao centro segurando uma cítara, e pode ser identificado pelos seus atributos: a própria cítara, ser uma figura masculina jovem, de cabelos compridos. Uma coroa de louros sobre a cabeça. À direita identificamos Ártemis pois a figura feminina está acompanhada por um cervo, que vem a ser um dos mais recorrentes atributos da deusa. E à direita está Leto, figura feminina com poucos elementos distintivos, mas que comumente é representada com um diadema (ou outro tipo de coroa) sobre a cabeça.

Figura 3: Ânfora de figuras negras, Ática 535-475 a.C.
Frankfurt Museu de Pré-História e História Antiga, B289



Fonte: Beazley Archive.

Um esquema iconográfico, apesar de estabelecido, não é estático. Esquemas admitem pequenas variações que não comprometam suas características essenciais. É o que se vê na Figura 4, que apresenta o mesmo esquema iconográfico das figuras anteriores, porém aqui Apolo está sentado. Além disso, Ártemis não está acompanhada pelo cervo, sendo difícil afirmar qual das figuras femininas é a deusa, e qual é sua mãe Leto. No entanto, a disposição de Apolo com o instrumento entre as duas figuras femininas permanece, reafirmando a aplicação do esquema da tríade deliana.

A simples disposição dos personagens não garante a aplicação de um esquema iconográfico. Na Figura 5 temos novamente três divindades, ao centro está Apolo segurando a sua cítara, no entanto agora ele está acompanhado de outros dois deuses, Hermes à direita e Atena à esquerda. Ambos são reconhecíveis pela presença de seus atributos. Apesar de dispostos de forma semelhante à tríade deliana, a cena não se enquadra de uma representação do esquema.

Figura 4: Ânfora de figuras negras, Ática, 525-475 a.C.
Hannover Museu Kestner, 753



Fonte: Beazley Archive

Figura 5: Ânfora de figuras negras. Ática, 550-500 a.C.
Hannover, Museu Kestner, 196.9



Fonte: Beazley Archive

Limites interpretativos

Com base no que foi exposto anteriormente, podemos entender que a interpretação depende muito do conhecimento externo à imagem, mas é preciso ter em mente que há um limite para essa interpretação. Até que ponto a subjetividade e a inferência são relevantes, ao aceitáveis, para a análise acurada da imagem é a grande questão que os iconografistas enfrentam. De fato, não existe uma resposta concreta, o limite está condicionado ao que é verificável, e levar ao nível da divagação comprometeria todo o trabalho de pesquisa. Vejamos o exemplo da Figura 7, na qual mais uma vez vemos uma figura masculina, jovem, ao centro, segurando uma cítara entre outras duas figuras. Devido à fragmentação do vaso não temos muitos detalhes sobre essas duas figuras. Tal iconografia foi analisada algumas vezes, tendo interpretações bastante distintas. Enquanto um pesquisador identifica a figura central com Apolo, tendo como referência o esquema iconográfico da “tríade deliana”, outro o identificou com Tâmiris, interpretando a cítara, de um modelo específico conhecido como “cítara de Tâmiris”, como um atributo do personagem. Nada impediria que a figura fosse interpretada também como Orfeu, já que carrega um instrumento de corda, como o músico é sempre representado – embora seu instrumento atributo seja a lira.

Figura 7: Cratera em cálice, Campania, séc. IV a.C.
Museu Nacional de Palermo, H 65.482



Fonte: SABETAI 2014, 247.

Nesse caso é preciso voltar ao início. Se a interpretação não pode ser clara e precisa, é mais coerente que o pesquisador se atenha à descrição, não fazendo afirmações que não possam ser verificadas na própria imagem. Aqui, claramente a interpretação está limitada à ausência de informações na própria imagem que permitam identificar com clareza o personagem. Inclusive, não há nada nela que permita afirmar que se trata de um músico mitológico, deixando aberta à possibilidade de que se trate de um jovem músico humano, uma representação do cotidiano.

Pode-se estabelecer, então, que os limites da interpretação estão condicionados a alguns fatores, que se encontram no próprio objeto e sua integridade – a exemplo da figura anterior, que mostra um vaso fragmentado –; nas informações que temos sobre o objeto; na imagem e nas informações que ela nos dá objetivamente; nos contextos em que o objeto está inserido – que já foram pormenorizados no início deste texto –; no observados, e nos conhecimentos externos que ele é capaz de conectar com a imagem; por fim, nas possibilidades de intertextualidade com outras imagens e com fontes textuais.

Considerações finais

Há uma tênue linha que separa a descrição da interpretação. Agora que já percorremos o percurso de análise que leva da descrição à interpretação, percebemos que as etapas intermediárias nem sempre são explícitas e organizadas. Muitas vezes, são elaboradas apenas de forma intuitiva, encurtando o caminho entre a descrição da imagem e a sua interpretação. O problema está quando a etapa de descrição é negligenciada, passando para a etapa final, a interpretação, sem de fato observar atentamente a imagem e o que ela realmente informa. Quando o pesquisador se propõe a estudar iconografia, precisa ter em mente que o elemento principal de seu trabalho é a imagem, e não os seus significados subjetivos, ou o que o próprio pesquisador espera de seu objeto.

Voltando ao que foi dito no início do nosso texto, não temos a intenção de propor afirmações ou ditar o modo adequado de desenvolver a pesquisa iconográfica. Antes, pretendemos que os elementos apresentados lancem luz para a necessidade de uma sistematização – seja ela qual for – da análise iconográfica, de modo que a imagem seja interpretada de acordo com o que ela de fato informa. Questão que está – e deve estar – sempre presente nas pesquisas de Arqueologia da Imagem, e que nos mostra que a interpretação subjetiva e que se valha de recursos e informações externos à própria imagem é essencial, mas para cada pesquisa, antes

de mais nada, é preciso traçar um limite, que está no que pode ser minimamente verificável pela própria imagem. Estabelecer níveis de pertinência para a relação entre a imagem e a interpretação feita dela é fundamental para o progresso da pesquisa sobre iconografia musical.

Referências

BRUNEAU, Philippe. Del'image. *RAMAGE-Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie Générale*, v. 4, 249-295, 1986.

CARDERARO, Lidiane. *Relações entre música e mitologia na iconografia de vasos gregos – a representação de seres mitológicos com atributos musicais*. Tese de Doutorado em Arqueologia – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2020.

CERQUEIRA, Fabio Vergara. A iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. *História Em Revista*, 6(6). 2017. <https://doi.org/10.15210/hr.v6i6.12079>

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (1955), tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PANYAGUA, E. Catalogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo, *Helmantica* 23, 1972.

SABETAI, Victoria. *The regional production of red figure pottery*. Dinamarca: Aarhus University Press, 2014.

SARIAN, Haiganuch. *Arqueologia da imagem: expressões do mito e da religião na antiguidade clássica*. 2005. Tese (Livre docência em Arqueologia Clássica) – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). São Paulo, 2005.

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</i> music 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.

Humanidades digitais aplicadas à Iconografia Musical: um panorama metodológico¹

Luiz Naveda

Loque Arcanjo

Universidade do Estado de Minas Gerais

Introdução

O pensamento crítico sobre humanidades digitais (HDs) oferece poucas definições abrangentes sobre o campo. Definições sugerem que as HDs são definidos como novos modos de produção das humanidades permeadas pelas tecnologias computacionais (BURDICK et al. 2020), ou como uma gama de práticas convergentes que exploram um universo e que o texto não é o meio exclusivo (DACOS 2011), e convergem para entender o problema de que a tecnologia não é mais uma metáfora ou um objeto invisível na discussão nas humanidades (SAYERS 2018). Essa condição de indefinição reflete a natureza multidisciplinar que impõem poucas fronteiras para a aplicação dos métodos computacionais, intensificada pela instabilidade das constantes revoluções tecnológicas. A área circula um tipo de conhecimento como o foco metodológico e constante experimentação, transformação e adaptação sem limites disciplinares claros (BURDICK 2012). Contrastar “humanidades” e “digital” como polos opostos — subjetividade versus objetividade, pessoa versus máquina, crítica versus estatística — produz uma simplificação inconsistente com as práticas de pesquisa que mostram que essas fronteiras são constantemente atravessadas e recombinadas. Os produtos resultantes — textos, códigos, obras de arte e bases de dados — evidenciam como as tecnologias computacionais transformam métodos e definições no campo das humanidades.

¹ Nota do Editor: A apresentação desta comunicação durante o 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (8ºCBIM), mereceu uma Menção Honrosa no Prêmio RIdIM-Brasil 2025.

Este trabalho foi apoiado por financiamentos da FAPEMIG (BIP-00184-24 e APQ-02909-22) e CNPQ (420106/2021-9).

A iconografia musical também opera tópicos aparentemente contrastantes – imagem e música – e se enriquecem no embate das diferenças que apresentam. A primazia das fontes visuais ajuda a preencher o vazio de representações sobre a música ou som, sobretudo no estudo de práticas no passado musical. A força das culturas musicais produz relações entre música, som, emoção e imagem, que amplia o entendimento das relações entre o mundo visual e o mundo simbólico. A performatividade das práticas musicais em contexto produz uma cultural visual indissociável da dimensão sonora da cultura. As metáforas que constituem os processos da cognição musical estão invariavelmente relacionadas com uma experiência multimodal, em que a imagem domina o campo de empréstimos multimodais, sinestesia, que servem para descrever sons e música (ZBIKOWSKI 2009).

O estudo de imagens, sons e textos foi profundamente transformado pelas tecnologias digitais, que alteraram modos de captura e processamento. Contudo, a iconografia musical ainda se mostra pouco permeável a tais experimentações, como já observava Baldassarre (2000). Neste artigo, propomos um exemplo de panorama metodológico que apresenta uma configuração de métodos digitais aplicados à representação de corpos em imagens musicais (NAVEDA; ARCANJO 2024). Nosso objetivo é sugerir um exemplo aplicado que integre técnicas manuais, assistidas e automáticas, voltado ao estudo da relação entre imagem, música e dança. A proposta busca estudar como diversificar os métodos disponíveis, preservando a tradição da interpretação iconográfica e, ao mesmo tempo, explorando interfaces abertas pelas Humanidades Digitais em campos como historiografia e recuperação de informação musical.

As humanidades digitais aplicadas

Ao contrário de uma aparente falta de interesse na renovação do parque metodológico do campo da iconografia musical (BALDASSARRE 2000), as humanidades digitais estão voltadas para aplicação, renovação, experimentação e criação de métodos relacionados com tecnologias digitais (BURDICK 2012; SANTAELLA 2021). A prática da computação aplicada na pesquisa em humanidades é metodologicamente diversa, ampla, e se orienta pelo processo de inovação no trabalho com textos, imagens, representações digitais de som, música ou mesmo representações do movimento humano. Essas práticas não são necessariamente formadas do estado da arte da tecnologia digital, mas do uso oportuno de ferramentas adaptadas em softwares de edição de imagem, texto e som, até bases de dados complexas e o estado da arte de algoritmos que interpretam elementos de estilo e emoção em sons e

imagens. Embora estas aplicações complexifiquem e ampliem o impacto do campo das humanidades com ganhos de escala, diversidade, disseminação e interdisciplinaridade, essas contribuições não implicam na perda de padrões de interpretação, subjetividade, crítica e reflexão característicos das humanidades.

Vários exemplos destes podem ter aplicações para o campo específico da iconografia musical. O processamento digital de imagens oferece formas de processamento e comparação de imagens que, embora tratadas por parâmetros simples como cor, textura ou estrutura (CETINIĆ; NEGUERUELA DEL CASTILLO 2024; IVANOVA; STANCHEV; DIMITROV 2008), permitem a seleção de um corpus mais significativo, que se tornou um problema frente às grandes bases de imagens que temos à disposição (DRUCKER 2020). Métodos para o processamento de bancos de imagens massivos permitem ampliar o alcance da análise, embora criem visões distanciadas dos objetos, ou uma “leitura distante” do corpus (ver por exemplo, MANOVICH 2012). Essa diversidade metodológica não questiona se o valor da abordagem qualitativa ultrapassa o valor de uma inferência quantitativa, mas cria outras formas de pensar as imagens e suas relações com música. Inferências sobre cor, gestos, similaridade entre imagens, e desenvolvimento descritores qualitativos e quantitativos sobre as imagens ficam disponíveis para traçar relações aprofundadas com as questões musicais, se adaptando os modelos tradicionais de reflexão das humanidades.

Embora as imagens relacionadas às práticas musicais não permitam reconstruções de parâmetros musicais como alturas, ou eventos temporais, outras dimensões do fenômeno musical ou acústico se tornam acessíveis, como a presença de instrumentos musicais (timbres) ou objetos com assinaturas sonoras no ambiente. Métodos presentes na área de Recuperação de Informação Musical (MIR - Music information retrieval) oferecem amplas possibilidades para simular relações entre assinaturas timbrísticas presentes em imagens (MORRISON 2024; SIEDENBURG; SAITIS; MCADAMS 2019), relacionar imagens, reconstruir paisagens sonoras (e.g. KING; SANTIAGO, 2011), incluindo a distribuição espacial e intensidade de fontes sonoras.

A presença da representação de corpos em atividades musicais define um caso especial porque permite a recuperação de posturas dessas paisagens musicais e coreográficas. A verificação de que o corpo representado nas fontes iconográficas no passado mantém um vínculo com os corpos do presente e podem tomar esta similaridade como ponto de partida para outros métodos. É justamente a busca por métodos que permitam recuperar o contexto desse corpo que abre o panorama e métodos discutido neste artigo.

Corpos, imagens e métodos das humanidades digitais

Em Naveda e Arcanjo (2024) tentamos articular historiografia, musicologia, iconografia e tecnologias de captura e análise de movimento, assumindo a premissa de que imagens não devem ser tratadas apenas como representações estáticas, mas como potenciais representações de vestígios incorporados de práticas musicais. O processo de captura desse corpo na imagem e comparação com dados de corpos em movimento no presente demandou a aplicação de diversos níveis de computação, estudo de fontes e reflexão.

A concatenação desses processos organizou-se em três fases interdependentes. A primeira fase consistiu na anotação manual de posturas-chave em imagens do acervo de iconografia musical da capoeira como as pinturas “Dança de Guerra ou Jogar Capoeira” - Johann Moritz Rugendas (1835) e “Negros combatendo” - Augustus Earle (1821-1824). Essas anotações dos corpos foram realizadas em ambiente digital tridimensional, de modo a converter representações visuais em dados estruturados do corpo. A segunda fase envolveu a comparação dessas posturas com gravações contemporâneas de capoeira obtidas por sistemas computacionais de captura de movimento (mocap), registradas em sincronia com acompanhamento musical (Figura 1). Para tanto, utilizamos algoritmos que avaliaram a similaridade numérica entre configurações corporais, gerando curvas de correspondência ao longo do tempo.

Na terceira fase, nos voltamos para a interpretação musicológica e coreológica das correspondências obtidas, tomando como fonte de observação os dados, gráficos e representações os momentos onde similaridade entre o corpo na imagem e as sequências coreográficas da capoeira é maior. A Tabela 1 exemplifica como as posturas mais similares entre a postura-chave da pintura *Negros combatendo* (Earle) e a performance contemporânea, associam a pose presente na iconografia com movimentos como ginga, rasteira e rolê, bem como com categorias específicos da métrica e tessitura musical.

Esse percurso entre iconografia e relação entre música e postura, revelou uma distribuição de métodos diversos que, combinados, desenhavam um plano original de humanidades digitais aplicadas: 1) processos de análise e reflexão subjetivos que nos permitiram explorar as similaridades e questões a partir de dados, 2) processos em que as ferramentas computacionais nos permitiram extrair dados ou filtrar hipóteses, e 3) processos computacionais fundamentalmente quantitativos, que varrem uma quantidade significativa de dados perfazendo uma leitura e análise humanamente impossível.

Figura 1: Exemplo do processo de comparação de similaridade entre a Postura-chave anotada (Dança de Guerra ou Jogar Capoeira, J.M.Rugendas (1835) e uma sequência de 6 frames extraídos da gravação de mocap. Acima de cada esqueleto está disposto o valor de similaridade atribuído pelo algoritmo de análise de procrustes.

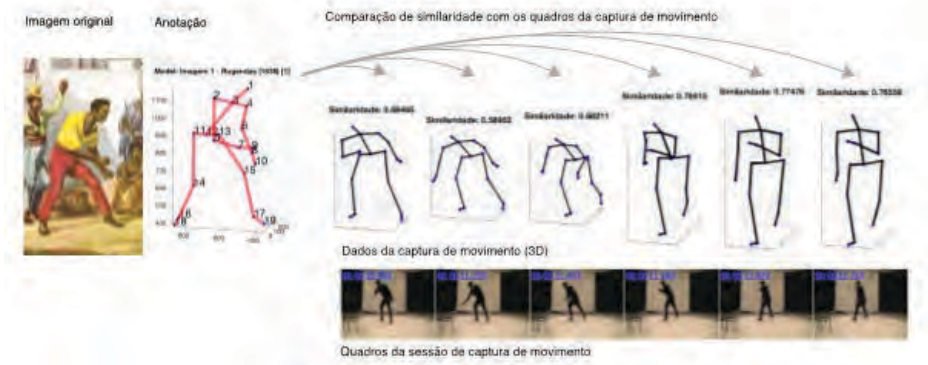


Tabela 1: Quadro de 10 posturas mais similares da postura-chave 1, apresentado a posição temporal (em segundos), similaridade, sequência, tempo e frase musical

Ordem	Posição (s)	Similaridade	Sequência	Tempo (métrica)	Frase musical
1	155,26	0,96	ginga	1	Agudo
2	65,95	0,94	ginga	N/A	N/A
3	180,16	0,94	ginga	2	Grave
4	169,83	0,94	ginga	1	Grave
5	201,02	0,94	N/A	N/A	N/A
6	135,5	0,94	ginga	N/A	N/A
7	176,7	0,94	ginga	2	Agudo
8	116,84	0,93	ginga	1	Grave
9	131,67	0,93	ginga	N/A	N/A
10	84,84	0,93	ginga	1	Grave

Frente à estas possibilidades e o desenvolvimento de outras análises com outros acervos observamos a formação de um plano de estudos que reflete o encontro entre um campo latente de inovação metodológica das humanidades digitais e contribui-

ções para uma iconografia musical enriquecida por representações digitais e pela ideia de conhecimento incorporado (discutido em Naveda e Arcanjo 2023). A partir dessas experiências exploramos novos métodos e possibilidades descritas na próxima seção.

Uma proposta panorama metodológico para a iconografia musical

A Tabela 2 apresenta o panorama de métodos, organizada pelo envolvimento de computação (manual, assistido, automático) e o tipo de resultado. Na tabela 3 descrevemos as relações potenciais entre imagem e som que cada método propõe. Esses métodos serão discutidos a seguir tendo como foco principal o potencial e a contribuição na busca por relações entre corpos representados, imagem e música. Na descrição dos métodos evitaremos mencionar ferramentas ou aplicações específicas uma vez que a oferta dessas ferramentas muda constantemente e está disponível na forma de várias opções para cada método, seja na forma de softwares, scripts, códigos abertos ou hardware.

Tabela 2: Quadro de métodos de um panorama de métodos das humanidades digitais aplicadas à Iconografia Musical – computação aplicada e tipos de resultados

Métodos	Aplicação	Tipos de resultados
Descrição qualitativa	Manual	textos
Análise iconográfica informada	Manual	textos
Entrevista informada por imagem	Manual	textos, categorias
Análise de fontes	Manual	textos
Análise de cor	Automático	matrizes, infográficos
Análise postural comparativa	Automático	gráficos, estimativas
Análise postural interna	Automático	inferências
Anotação automática do corpo em 3D	Automático	gráficos, pontos, textos, rótulos
Anotação automática de regiões de interesse	Automático	gráficos, pontos, textos, rótulos
Anotação assistida do corpo em 3D	Assistido	gráficos, pontos, textos, rótulos
Anotação assistida de pontos de interesse	Assistido	gráficos, pontos, textos, rótulos
Anotação assistida de regiões de interesse	Assistido	gráficos, pontos, textos, rótulos
Descrição técnica	Assistido	textos, inferências, gráficos
Estimativa de profundidade	Assistido	gráficos, estimativas quantitativas
Construção bancos de dados relacionais ricos	Assistido	tabelas, infográficos

Tabela 3: Quadro de métodos de um panorama de métodos das humanidades digitais aplicadas à Iconografia Musical – relações potenciais com tópicos musicais

Métodos	Aplicação	Relações musicais potenciais
Descrição qualitativa	Manual	descritivo geral
Análise iconográfica informada	Manual	interpretação, relacionamentos com música, metáforas musicais
Entrevista informada por imagem	Manual	interpretação, relacionamentos com música, metáforas musicais
Análise de fontes	Manual	descritivo geral
Análise de cor	Automático	metáfora musical
Análise postural comparativa	Automático	recuperação de hipóteses de postura musical, metáforas musicais
Análise postural interna	Automático	recuperação de hipóteses de postura musical, metáforas musicais
Anotação automática do corpo em 3D	Automático	postura em dança, postura em ação musical
Anotação automática de regiões de interesse	Automático	ambiente acústico, fonte sonora
Anotação assistida do corpo em 3D	Assistido	postura em dança, postura em ação musical
Anotação assistida de pontos de interesse	Assistido	descritivo geral
Anotação assistida de regiões de interesse	Assistido	ambiente acústico, fonte sonora
Descrição técnica	Assistido	descritivo técnico
Estimativa de profundidade	Assistido	ambiente acústico
Construção de bancos de dados relacionais ricos	Assistido	estatística descritiva

Métodos manuais

Os métodos classificados como manuais na Tabela 2 compreendem abordagens centradas na interpretação direta das fontes visuais e documentais, sem o emprego de processos computacionais automatizados ou assistidos. Eles preservam a tradição subjetiva e interpretativa da iconografia musical, sustentando-se em práticas de observação, descrição e análise crítica que intervêm em todo o processo de avaliação e interpretação, incluindo os processos de interpretação de informações quantitativas ou inferências estatísticas.

Métodos como descrição qualitativa, a análise iconográfica informada, e a análise de fontes estão presentes no escopo metodológico da iconografia musical como vista na tradição panofskiana (PANOFSKY 1979). Esses procedimentos resultam em textos analíticos e interpretativos, organizados em narrativas ou categorias descritivas. O caráter dos resultados é, em sua maioria, qualitativo, enfatizando a construção de significados e a interpretação das relações entre imagem e música.

Embora essa tradição metodológica seja muito ampla e complexa, podemos sugerir que a descrição qualitativa se concentra na análise interpretativa de ele-

mentos visuais, funcionando como ponto de partida para contextualizações mais amplas. A análise iconográfica informada, por sua vez, busca articular observações iconográficas a referenciais externos, como repertórios musicais ou contextos históricos, enriquecendo a leitura com perspectivas comparativas. Por fim, a análise de fontes envolve o estudo documental e bibliográfico, estabelecendo relações entre imagens e textos de época, fundamentais para sustentar hipóteses historiográficas.

A entrevista informada por imagem é um caso especial onde o trabalho de análise da imagem é enriquecido um procedimento em que participantes (músicos, praticantes ou especialistas) comentam representações visuais, revelando interpretações, memórias e correspondências entre corpo e prática musical. Este processo dialoga com outras áreas como etnografia e antropologia, e pode incluir a utilização de métodos presentes nas humanidades digitais como anotação digital (HANBURY 2008) ou mesmo análise textual (MILLER 2018) das entrevistas.

Métodos assistidos

No panorama metodológico da iconografia musical, os métodos assistidos representam um estágio intermediário entre métodos tradicionais das humanidades e a aplicação de algoritmos automáticos. Neles, a computação atua como mediadora do processo interpretativo, ampliando a capacidade do pesquisador em estruturar, visualizar e comparar dados, sem, contudo, substituir a dimensão interpretativa com a imagem (e o som). Assim, se os métodos manuais preservam a densidade da interpretação subjetiva, os assistidos introduzem uma camada de organização digital que favorece a sistematização e a análise transversal entre imagens e práticas musicais.

Entre os métodos assistidos desenvolvidos neste panorama, sugerimos as seguintes operações relevantes no trabalho com iconografia musical:

Anotação assistida do corpo em 3D: consiste na marcação manual ou semiautomática de estruturas corporais em modelos tridimensionais, permitindo a reconstrução espacial do corpo representado. Os resultados incluem gráficos, pontos e rótulos que sistematizam posturas, favorecendo a análise comparada de gestos em contextos de dança e de ação musical. Trata-se de um método de coleta manual que resulta em dados quantitativos e visuais, que apoia a investigação do corpo na iconografia ao estabelecer parâmetros mensuráveis sem abrir mão da interpretação do pesquisador (Figura 3).

Anotação assistida de pontos de interesse: consiste na marcação pontual de articulações ou objetos relevantes, estruturas da imagem, partes do corpo representado, diretamente em imagens digitais. Esses métodos resultam em gráficos, rótulos e textos que sistematizam objetos, gestos e posturas. Sua contribuição é

sobretudo descritiva, permitindo a correlação visual entre elementos visuais, enumeração e criação de bancos de informações correlacionadas. (Figura 2)

Anotação assistida de regiões de interesse: envolve a delimitação de áreas específicas da imagem, como objetos, estruturas da imagem, partes do corpo representado, que servem para uma análise mais localizada. Os resultados são quantitativos e visuais, permitindo associar tais regiões a ambientes acústicos ou a fontes sonoras, o que favorece a interpretação do papel dos objetos, corpos e estruturas formatos da imagem nas relações musicais. Também permite a inferência sobre estruturas formais da imagem e formação de bancos de dados ricos para visualização. (Figura 2)

Estimativa de profundidade: baseia-se no processamento digital para extrair relações espaciais implícitas em imagens bidimensionais, criando estimativas quantitativas de distância e posição corporal. Esse recurso é especialmente útil para reconstruções tridimensionais e pode ser associado ao estudo e simulação de ambientes acústicos representados. (Figura 3)

Descrição técnica: refere-se à caracterização objetiva de aspectos visuais com apoio de ferramentas digitais, como linhas, proporções ou ângulos. Este tipo de inferência produz textos, gráficos e inferências que orientam uma leitura técnica e comparativa das posturas e instrumentos representados.

Construção de bancos de dados relacionais ricos: consiste na organização de imagens, dados extraídos de anotações e metadados em tabelas digitais interconectadas, possibilitando análises comparativas em larga escala. Os resultados incluem tabelas e infográficos que permitem cruzar padrões iconográficos com estatísticas descritivas relacionadas ao corpo e ao som. A utilização de bancos de dados estruturados e relacionais é uma das condições básicas para o trabalho com anotações e métodos nas humanidades digitais.

Em conjunto, esses métodos revelam como a computação pode atuar de modo assistencial à análise iconográfica, sem reduzir a complexidade interpretativa a números ou algoritmos. Trata-se, portanto, de um campo fértil para experimentações metodológicas que, ao mesmo tempo, respeitam a tradição hermenêutica da iconografia e exploram os potenciais da cultura digital.

Como argumentam Burdick et al. (2020), a aplicação das humanidades digitais não deve ser compreendida apenas como automação, mas como um conjunto de práticas de apoio que tensionam as fronteiras entre leitura qualitativa e quantificação. Nesse sentido, a iconografia musical, ao transitar por métodos assistidos, insere-se nesse espaço de experimentação, permitindo tanto a exploração subjetiva quanto a replicabilidade parcial dos procedimentos.

Figura 2: Anotação assistida de pontos e regiões de interesse, com anotações configuradas com padrões metadados específicos. Cada anotação na imagem gera um formulário configurável de metadados.



Figura 3: A) Anotação assistida do corpo em 3D sobre tela e B) estimativa de profundidade organizada para a cena “Dança de Guerra ou Jogar Capoeira”, Ru- gendas (1835). Estes processamentos foram realizados no software Blender.



Métodos automáticos

No contexto da iconografia musical, os métodos automáticos constituem ferramentas que transferem para a máquina uma parte substancial dos processos de captura de dados, processamento e análise, permitindo extrair, organizar e comparar dados em escala, o que seria impossível de realizar por humanos (BARTSCHE-RER; COOVER 2011; MANOVICH 2012, 2015). Diferentemente dos métodos manuais, que dependem da interpretação direta do pesquisador, e dos assistidos, em que a tecnologia atua como apoio operacional, os automáticos se baseiam em algoritmos capazes de identificar padrões visuais, modelar representações corporais e estabelecer correspondências entre imagens históricas e registros contemporâneos.

Quando aplicados ao estudo do corpo, esses métodos possibilitam a reconstrução de gestos, posturas e sequências de movimento a partir de imagens fixas ou acervos extensos. Essa dimensão é fundamental porque o corpo, mais do que qualquer outro elemento visual, constitui o elo entre representação, prática musical e performance frequentemente ignorado nos estudos culturais (DESMOND 2014; NAVEDA; ARCANJO 2024). Esses procedimentos automáticos não são neutros, ampliam a escala e a velocidade das análises, diminuem a capacidade de aproximação de obras específicas, mas exigem crítica metodológica para que a interpretação das relações entre imagem, música e corpo não seja reduzida a uma estatística descontextualizada.

A partir do panorama Tabela 1 e 2, é possível identificar as seguintes definições de métodos automáticos, voltados ao apoio da pesquisa do corpo na iconografia musical:

Análise de cor: processamentos de imagem que avaliam as propriedades cromáticas da imagem, gerando matrizes e infográficos. Esses resultados podem ser mobilizados como metáforas musicais, relacionando paletas visuais à estilos, conteúdo musical, paisagem sonora, atmosfera ou ao caráter da performance.

Análise postural comparativa: Análise sistemática de posturas corporais entre diferentes sujeitos ou contextos, utilizando métricas geométricas ou vetoriais para mapear semelhanças e diferenças. Métricas computacionais como alinhamento temporal ou distâncias entre conjuntos de dados são aplicadas para medir a similaridade entre posturas, objetos e outros parâmetros numéricos encontradas nas imagens e outras mídias com gravações de movimento, dança ou prática musical. O resultado é que a identificação de similaridades sugere continuidades, relações, entre as imagens, ou entre as imagens e outros dados.

Análise postural interna: Métricas computacionais são utilizadas para avaliar a coerência anatômica e biomecânica das posturas dentro de uma mesma

imagem. Esse método contribui para verificar a plausibilidade gestual e reforçar hipóteses sobre práticas musicais passadas com base na representação dos corpos. Determinados tipos de postura também sugerem condições específicas do corpo em movimento, o que pode ser explorado na comparação com dados de movimento.

Anotação automática do corpo em 3D: Algoritmos de reconhecimento extraem landmarks corporais em imagens ou vídeos, gerando mapas de pontos que estruturam a postura em representações digitais (ver LIVNE et al. 2012; LUGARES et al. 2019; XIAO; WU; WEI 2018). Esses métodos permitem converter representações estáticas do corpo em dados automaticamente, estabelecendo um vínculo entre imagem e análise corporal sistemática em grandes quantidades de imagens.

Anotação automática de regiões de interesse: detecta computacionalmente áreas da imagem que são relevantes, como objetos, mãos ou instrumentos, e gera localização e rótulos. Esses dados podem ser relacionados a fontes sonoras e ambientes acústicos, ampliando a compreensão da cena musical representada.

Considerações finais

Nesse artigo, tentamos descrever a abertura das possibilidades e problemas da iconografia musical no encontro com a complexidade das humanidades digitais. O trabalho foi elaborado a partir de projetos de exploração de dados e informações de corpos em imagens e, portanto, carregam as limitações e especificidades dos problemas de pesquisa abordados. Mesmo os métodos mais computacionalmente complexos apresentados aqui estão cada vez mais disponíveis através de ferramentas de computação de imagem e som, e não representam a reorientação de fronteiras da iconografia musical. A implementação depende de acessos técnicos simples, ou da constituição de grupos de trabalho interdisciplinares, que são também características fundamentais do trabalho com humanidades digitais.

Embora o panorama apresentado aqui não represente uma definição ou especulação sobre o futuro da iconografia musical, ele congrega um estudo criativo sobre as possibilidades metodológicas, muitas das quais podem ser superadas por outros métodos, outras trajetórias metodológicas. O impacto do resultado dessa diversidade de métodos permite a ampliação do escopo de uma iconografia musical para uma iconografia sonora, para a simulação de ambientes e paisagens sonoras, para uma iconografia relacional em grandes bases de dados. Os ganhos de escala, interação interdisciplinar, consideração de evidências e visibilidade são relevantes e podem representar a ampliação do campo e impacto da área de estudo.

Referências

BALDASSARRE, Antonio. Reflections on methods and methodology in music iconography. **Music in art**, v. 25, 33–38, 1 jan. 2000.

BARTSCHERER, Thomas; COOVER, Roderick. **Switching codes**. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

BURDICK, Anne (Org.). **Digital humanities**. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.

_____. Um breve guia para as Humanidades Digitais. **TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, n. 21, 14 dez. 2020. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/51727>>. Acesso em: 13 maio 2021.

CETINIĆ, Eva; NEGUERUELA DEL CASTILLO, Darío. **Hertziana Studies in Art History, Vol. 3 (2024)**. . Rome: Bibliotheca Hertziana - Max Planck Institute for Art History. Disponível em: <<https://hsah.humanitiesconnect.pub/10/volume/3/issue/0>>. Acesso em: 11 set. 2025. , 31 mar. 2024

DACOS, Marin. **Manifesto das digital humanities**. Billet. Disponível em: <<https://tcp.hypotheses.org/497>>. Acesso em: 3 maio 2021.

DESMOND, Jane C. Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, 00003, v. 2, n. 2, 93–120, 2014Tradução Tradução de Mariângela De Mattos Nogueira; Revisão Técnica de Daniela Maria Amoroso. .

DRUCKER, Johanna. Blind Spot: Information Visualization and Art History. **Routledge Companion Digit. Humanit. Art Hist.** New York: Routledge, 2020. p. 18–31. Disponível em: <<https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780429505188-4/blind-spot-johanna-drucker>>. Acesso em: 11 set. 2025.

HANBURY, Allan. A survey of methods for image annotation. **Journal of Visual Languages & Computing**, v. 19, n. 5, 617–627, 2008.

IVANOVA, Krassimira; STANCHEV, Peter L.; DIMITROV, Boyan. Analysis of the Distributions of Color Characteristics in Art Painting Images. **Serdica Journal of Computing**, v. 2, n. 2, 111–136, 24 jul. 2008.

KING, Stacie; SANTIAGO, Gonzalo. Soundscapes of the Everyday in Ancient Oaxaca, Mexico. **Archaeologies**, v. 7, 387–422, 1 ago. 2011.

LIVNE, Micha et al. Human Attributes from 3D Pose Tracking. **Computer Vision and Image Understanding**, v. 116, n. 5, 648–660, 1 maio 2012.

LUGARESI, Camillo et al. MediaPipe: A Framework for Building Perception Pipelines. **arXiv:1906.08172 [cs]**, arXiv: 1906.08172, 14 jun. 2019. Disponível em: <<http://arxiv.org/abs/1906.08172>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

MANOVICH, Lev. Data science and digital art history. **International Journal for Digital Art History**, n. 1, 2015.

_____. How to compare one million images? **Underst. Digit. Humanit.** [S.l.]: Springer, 2012. p. 249–278.

MILLER, A. Text mining digital humanities projects: Assessing content analysis capabilities of voyant tools. **Journal of Web Librarianship**, v. 12, n. 3, 169–197, 2018.

MORRISON, Landon. Timbre Space: On the Flat History of a Multidimensional Metaphor. **Music & Science**, v. 7, p. 20592043241268720, 1 set. 2024.

NAVEDA, Luiz Alberto Bavaresco De; ARCANJO, Loque. Iconografia incorporada: um estudo de caso sobre métodos para recuperação do contexto musical em imagens da capoeira. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 11, n. 1, 3 out. 2024. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearch-journal/article/view/33192>>. Acesso em: 15 out. 2024.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SANTAELLA, Lucia. O metabolismo digital das humanidades. **Humanidades Digit. Performatividades Na Cult. Digit.** Goiânia: UFG, 2021. Disponível em: <<https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/invencoes/livros/9/capitulos/c01.html>>. Acesso em: 13 maio 2021.

SAYERS, Jentery. Introduction: studying media through new media. **Routledge Companion Media Stud. Digit. Humanit.** New York: Routledge, 2018. 1–6. Disponível em: <<https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315730479-1/introduction-jentery-sayers>>. Acesso em: 11 set. 2025.

SIEDENBURG, Kai; SAITIS, Charalampos; MCADAMS, Stephen. The Present, Past, and Future of Timbre Research. In: SIEDENBURG, Kai et al. (Org.). . **Timbre Acoust. Percept. Cogn.** Springer Handbook of Auditory Research. Cham: Springer International Publishing, 2019. v. 69. 1–19. Disponível em: <http://link.springer.com/10.1007/978-3-030-14832-4_1>. Acesso em: 11 set. 2025.

XIAO, Bin; WU, Haiping; WEI, Yichen. Simple Baselines for Human Pose Estimation and Tracking. In: EUROPEAN CONFERENCE ON COMPUTER VISION (ECCV), 2018, Munich, Germany. *Anais...* Munich, Germany: [s.n.], 2018. 466–481. Disponível em: <https://openaccess.thecvf.com/content_ECCV_2018/html/Bin_Xiao_Simple_Baselines_for_ECCV_2018_paper.html>. Acesso em: 16 jun. 2022.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. Music, language, and multimodal metaphor. **Multi-modal metaphor**, 359–381, 2009.

Estátuas como dispositivos de escuta: uma especulação sonora sobre a iconografia urbana

Fabício Fernandes Claussen

1. Introdução

A paisagem urbana está repleta de estátuas que, à primeira vista, parecem ser apenas testemunhas silenciosas do passado. Contudo, e se fossem, mais do que representações visuais, também dispositivos de escuta? O presente artigo propõe uma abordagem teórica, especulativa e sensível sobre a possibilidade de compreender estátuas urbanas como corpos acústicos simbólicos — elementos capazes de ressoar ritmos, silêncios e afetos no espaço público.

A pergunta que conduz esta investigação é simples, mas provocadora: que som teria uma estátua? Essa interrogação desloca a escuta musical tradicional para o campo expandido da iconografia sonora urbana. Aqui, a iconografia musical deixa de ser apenas um repertório de imagens históricas relacionadas à música (RIBEIRO 2010; LIMA 2019) e passa a incluir os modos como o som — ou sua ausência — pode ser imaginado e interpretado na relação com monumentos urbanos. Essa proposta amplia a compreensão da cidade como paisagem sonora em disputa, onde cada estátua, mesmo silenciosa, pode ser escutada como um agente poético de memória, presença e resistência.

A abordagem adotada é de natureza especulativa, transdisciplinar e crítica, ancorada no conceito de paisagem sonora de R. Murray Schafer (1997) e na filosofia da escuta de Salomé Voegelin (2010). Parte-se do princípio de que todo ambiente possui uma identidade acústica que o singulariza, e que o som, mesmo quando inaudível, pode revelar camadas de sentido encobertas pelas narrativas visuais dominantes. Assim, esculturas de pedra, bronze ou concreto são tratadas como partituras tridimensionais, nas quais o gesto, o material e o tempo, se tornam códigos sonoros latentes.

Ao propor que estátuas possam ser escutadas, ainda que não emitam som, este trabalho se insere numa tradição de pensamento sonoro expandido (COX; WARNER 2004), na qual a escuta se torna um gesto de imaginação crítica e política. O objetivo não é fetichizar tecnologicamente a arte pública, mas propor

uma escuta poética e insurgente da cidade. Uma escuta que nos permita ouvir, nas figuras estáticas, os ecos de vozes esquecidas nas diversas encruzilhadas temporais da nossa era, os silêncios que ainda ressoam e as tensões que atravessam o espaço urbano contemporâneo.

A iconografia musical, enquanto campo de estudo, tradicionalmente se ocupa da análise de imagens que representam práticas musicais ao longo da história — instrumentos, músicos, partituras, ambientes de performance (RIBEIRO 2010; LIMA 2019). Contudo, ao se restringir à imagem literal da música, esse campo acaba não contemplando outras formas de representação sonora — aquelas que não mostram o som, mas o evocam, o silenciam ou o insinuem.

Neste trabalho, propõe-se uma expansão da iconografia musical para além da imagem representativa, em direção a uma iconografia **sonora** do espaço urbano. As estátuas passam a ser vistas não como objetos estáticos, mas como corpos simbólicos que “escutam” e “ressoam” as tramas temporais — entrelaçando passado, presente e futuro — do território que habitam. Essa expansão não apenas amplia o campo iconográfico, como também insere a escuta como ferramenta crítica de leitura da cidade — uma escuta que vai além da paisagem física, adentrando nas camadas simbólicas e afetivas do espaço.

Nesse contexto, torna-se essencial compreender as **disputas urbanas** que atravessam as esculturas públicas. Estátuas são, frequentemente, dispositivos de memória seletiva. Elas contam histórias, mas também silenciam outras. Como propõe Andreas Huyssen (2003), o espaço urbano funciona como um **palimpsesto**, onde o presente se sobrepõe ao passado, apagando-o parcialmente, mas sem eliminá-lo por completo. Assim, uma escuta atenta às estátuas é também uma escuta das memórias suprimidas, das vozes ausentes, dos ruídos históricos que insistem em permanecer.

Essas disputas se desdobram em diferentes camadas:

- **Disputas de memória:** quais eventos ou personagens são lembrados? Quais são esquecidos?
- **Disputas de representação:** quem é homenageado e quem permanece invisível?
- **Disputas afetivas:** diferentes grupos sociais podem atribuir significados e sentimentos contraditórios à mesma figura escultórica.
- **Disputas simbólicas:** o espaço urbano, longe de ser neutro, é atravessado por narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas.

Ao tratar as estátuas como dispositivos de escuta simbólica, propõe-se, portanto, uma **releitura crítica da iconografia urbana**. Em vez de representar apenas uma identidade sonora “oficial”, as esculturas podem ser escutadas como pontos

de tensão, onde múltiplas camadas de significados históricos, políticos e afetivos reverberam. Essa escuta não busca o som literal, mas os ecos — aqueles que ainda vibram no concreto da cidade.

2. Fundamentos teóricos: Schafer e Voegelin

A escuta proposta na presente análise encontra seus principais fundamentos em duas perspectivas teóricas complementares: o conceito de **paisagem sonora**, de R. Murray Schafer (1997), e a **filosofia da escuta**, de Salomé Voegelin (2010). Ambas as abordagens oferecem ferramentas para pensar o som não apenas como fenômeno físico, mas como elemento cultural, histórico e poético.

Raymond Murray Schafer foi um dos pioneiros a entender o som como parte essencial do ambiente e da identidade dos lugares. Para o autor, todo espaço possui uma **paisagem sonora** — um conjunto de sons que o caracteriza e que pode ser escutado como narrativa cultural. Ele escreve que “o mundo sonoro é um campo de estudo rico e inexplorado. Cada ambiente carrega uma assinatura acústica única”¹ (SCHAFFER 1997, 3, tradução nossa).

A partir dessa perspectiva, é possível pensar a cidade como uma composição sonora em constante transformação, onde as estátuas, mesmo silenciosas, participam desse cenário como elementos de memória acústica. Embora não emitam som, elas estão imersas em paisagens sonoras específicas: o ruído do trânsito, o canto dos pássaros, a reverberação dos passos ou das manifestações populares. Assim, podem ser entendidas como marcos visuais que se entrelaçam com tramas sonoras invisíveis — um ponto fixo em um fluxo acústico contínuo.

A filosofia da escuta, proposta por Salomé Voegelin (2010), aprofunda essa ideia ao destacar que **o som não apenas representa o mundo, mas o cria**. Para a autora, o som é relacional, instável e sensível — um meio por meio do qual o sujeito se afeta e é afetado. Voegelin escreve que “o som não representa, ele relaciona. Ele nos permite experimentar o mundo em sua contingência e multiplicidade, escapando da fixidez da imagem”² (VOEGELIN 2010, 12, tradução nossa).

Ao incorporar essa abordagem, compreende-se a escuta como um ato criativo e crítico, capaz de reconfigurar o modo como nos relacionamos com o espaço urbano. O som, mesmo ausente, pode ser **imaginado**, **intuído** ou **reconstruído** a partir de formas visuais. Assim, uma escultura em bronze pode sugerir um som metálico abafado; uma figura com os braços abertos pode evocar um gesto de cha-

1 “The sonic world is a rich and largely unexplored field of study. Each environment carries a unique acoustic signature.”

2 “Sound does not represent; it relates. It allows us to experience the world in its contingency and multiplicity, escaping the fixed nature of the image”.

mada ou de canto; uma estátua deteriorada pode ser percebida como um corpo em silêncio interrompido.

Ambos os autores, Schafer e Voegelin, partem de pontos diferentes — um da ecologia sonora, outro da estética — mas convergem ao afirmar que **escutar é também interpretar o mundo**. A partir deles, imaginamos lidas não apenas com os olhos, mas também com os ouvidos — ainda que simbolicamente. Trata-se de uma escuta expandida, sensível e poética, que abre espaço para a construção de **realidades sonoras imaginadas** no coração da cidade.

3. Metáforas poéticas: estátuas como partituras tridimensionais

Ao propor uma escuta simbólica das estátuas, este trabalho adota uma linguagem metafórica como ferramenta analítica. Longe de ser um recurso apenas literário, a metáfora aqui opera como estratégia teórica e sensível para reconectar o visível ao audível. Nesse sentido, as esculturas urbanas são interpretadas como **partituras tridimensionais** — corpos imobilizados que, no entanto, sugerem gestos, tensões e silêncios que podem ser “lidos” como códigos sonoros latentes.

Essa leitura poética parte da premissa de que a forma da escultura contém sugestões de movimento, intensidade e textura — elementos também presentes na música e na composição sonora. Por exemplo:

- um **braço erguido** pode ser lido como uma nota aguda e suspensão no tempo;
- a **rigidez do corpo** evoca um silêncio denso, quase sufocante;
- o **desgaste do tempo** sobre a matéria pode ser percebido como um ruído latente, uma reverberação da história sobre a superfície da cidade.

Essa correspondência simbólica entre forma e som aproxima-se da prática da **arte sonora** e da composição experimental. Segundo Cox e Warner (2004), desde o século XX, artistas têm desafiado os limites entre escultura, instalação e música, propondo formas de escuta que ultrapassam o som audível e penetram o espaço visual, performático e arquitetônico. Dentro dessa tradição, imaginar estátuas como partituras é inscrevê-las num campo onde o som não precisa ser produzido para ser percebido — ele pode ser intuído na relação entre corpo, espaço e tempo.

Essa abordagem dialoga ainda com a noção de **resonant bodies** (corpos ressonantes), proposta por Franinović e Oña (2021), para quem materiais, paisagens e estruturas urbanas são capazes de evocar experiências sonoras complexas, mesmo quando não emitem som diretamente. As estátuas, nesse sentido, são corpos ressonantes de uma memória urbana compartilhada, tensionada e muitas vezes silenciada.

Ao pensar escultura como partitura, propõe-se uma inversão do olhar: em vez de perguntar “**o que esta estátua representa?**”, pergunta-se “**que som ela sugere?**”. Esse deslocamento não pretende reduzir a escultura à música, mas multiplicar suas camadas de leitura por meio da escuta imaginativa. A metáfora, assim, não busca uma equivalência literal, mas uma abertura simbólica que permita à cidade ser vivida como **paisagem sonora em disputa**, onde o som, o silêncio e o ruído se entrelaçam com as imagens e memórias do espaço público.

4. Referências musicais e artísticas

A especulação sonora sobre as estátuas urbanas dialoga com diferentes trajetórias da música contemporânea e da arte sonora, cujas práticas e teorias ampliam a noção tradicional de escuta e composição. A partir dessas referências, o estudo sugere formas possíveis de traduzir os corpos imobilizados das estátuas em experiências sonoras e poéticas.

John Cage (1912-1992), pioneiro da música experimental, é fundamental para pensar a escuta expandida. Cage introduziu o silêncio e o acaso como elementos centrais da composição, propondo que sons ambientais e ruídos aleatórios deveriam ser acolhidos como música (COX; WARNER 2004). Aplicado às estátuas, o conceito de Cage poderia transformar o som urbano ao redor — o trânsito, o vento, as vozes — em uma paisagem sonora onde a própria estátua funciona como um ponto de escuta para esses ruídos aleatórios.

Rodrigo Cicchelli Velloso, pesquisador brasileiro em arte sonora e paisagem acústica, propõe uma escuta que ultrapassa o som tradicional para reconhecer as figuras urbanas como presenças temporais e materiais, cujas texturas evocam memórias e histórias que podem ser reconstruídas por meio de instalações sonoras e música mista (CICCHELLI 2021). Essa perspectiva reforça a ideia da estátua como corpo acústico simbólico, capaz de ativar camadas históricas e afetivas no espaço urbano.

Hermeto Pascoal, conhecido por sua inventividade sonora, utiliza objetos do cotidiano como instrumentos musicais, explorando a relação entre corpo, matéria e som. Nessa linha, uma estátua poderia ser “tocada” como um instrumento, transformando-se em fonte sonora e incorporando a matéria bruta da escultura na composição musical (ATTALI 1990).

Por fim, artistas sonoros indígenas e periféricos trazem um viés político e cultural que desafia narrativas hegemônicas. Suas práticas, ligadas à oralidade, ancestralidade e resistência, podem transformar estátuas em **caixas de ressonância para narrativas insurgentes**, subvertendo significados e apropriando-se do espa-

ço público como território de memória e luta (LABELLE 2010; FRANINOVIĆ; OÑA 2021).

Essa diversidade de referências revela que as estátuas urbanas podem ser pensadas como dispositivos de escuta multifacetados — pontos onde a história, a cultura e a política se entrelaçam, dando origem a uma iconografia sonora que dialoga com o presente de forma crítica e poética.

5. Estátuas, escuta e inteligência artificial: presença, ausência e memória

Sintonizado com os movimentos tecnológicos contemporâneos, esta proposta reflexiva também se debruça sobre a convergência simbólica entre as estátuas urbanas e as tecnologias emergentes, especialmente a inteligência artificial (IA), para pensar modos diversos de presença e escuta no espaço público. A estátua, imobilizada e silenciosa, pode ser entendida como um **“ouvido imóvel”** — um corpo que escuta simbolicamente, que vigia, ressoa memórias e afetos inscritos por artistas e comunidades. Ela representa uma forma de presença estática, ancorada na materialidade e no tempo, que desafia as fronteiras entre o visível e o invisível, o audível e o silenciado.

Por sua vez, a inteligência artificial pode ser vista como uma **“escuta automatizada”**, uma tecnologia que processa sons, imagens e dados de modo incessante e impessoal, mediando a experiência urbana de forma fluida, mas desprovida de corporalidade afetiva (ALETA; ASTOLFI; KANG 2018). Enquanto a estátua permanece imóvel, a IA está em constante operação, capturando e armazenando informações que podem reconfigurar a memória urbana em arquivos digitais.

Essa oposição sugere que estátuas e IA funcionam como dois polos simbólicos que revelam tensões contemporâneas entre presença e ausência, memória e esquecimento, fala e silêncio. Conforme Lefebvre (1991), o espaço urbano é produzido socialmente e carrega contradições que se manifestam na materialidade e na percepção dos corpos e tecnologias que o ocupam.

Adicionalmente, artistas que performam a imobilidade — as chamadas **estátuas vivas** — tensionam essa fronteira entre objeto e sujeito, corpo e tecnologia. Diferentemente da escuta mecânica da IA, a escuta performativa desses artistas é encarnada, sensível e crítica, transformando o silêncio em presença ativa e diálogo poético.

Portanto, pensar estátuas, escuta e inteligência artificial juntos abre caminhos para novas formas de compreender a cidade contemporânea, como um palco híbrido onde o real e o imaginado, o material e o virtual, se entrelaçam numa complexa partitura sonora e visual.

6. Caminhos Abertos

Embora de caráter teórico e especulativo, a reflexão apresentada delinea uma cartografia sensível para uma possível iconografia sonora urbana. Ao deslocar a escuta musical tradicional para o campo expandido da paisagem sonora e da representação simbólica, buscou-se compreender as estátuas urbanas não apenas como objetos visuais fixos, mas como corpos acústicos latentes — dispositivos simbólicos de escuta que reconfiguram a maneira como se percebe o espaço público.

As estátuas não emitem sons, mas ressoam. Evocam silêncios históricos, memórias abafadas e afetos coletivos esquecidos. São presenças imobilizadas que escutam as camadas temporais, condensam atmosferas, vigiam ou silenciam. Nesse sentido, funcionam como mediadoras entre o som e o silêncio, entre o visível e o inaudível, entre o passado que persiste e o presente que ressignifica.

A escuta expandida dessas presenças permite perceber que o espaço urbano é sempre em disputa — disputa de narrativas, de afetos, de poder simbólico. Como afirmam Huyssen (2003) e Certeau (1994), a cidade é palimpsesto e campo de batalhas, e as marcas que nela permanecem — inclusive os monumentos — devem ser lidas à luz das tensões que os produzem e os atualizam. Escutar uma estátua, portanto, é também um gesto político: uma forma de interrogar o que foi silenciado, de imaginar outras vozes e de reescrever a memória coletiva.

A partir dessas premissas, emergem caminhos abertos para futuras investigações — teóricas e práticas — que transitem entre arte sonora, música, arte pública, iconografia musical, arquitetura urbana e antropologia sensorial. Alguns possíveis desdobramentos incluem:

- Registros sonoros in loco, por meio de *soundwalks* ou paisagens sonoras mapeadas, que podem viabilizar uma abordagem etnográfica e sensível da escuta urbana. Esses estudos como abordados pelos pesquisadores em acústica sonora urbana Wei Yang e Jian Kang (2007), poderiam explorar como diferentes públicos interagem com o entorno sonoro dos monumentos, considerando variáveis como localização, horário, clima e uso do espaço.
- A ideia de escultura como partitura traduzida em obras de arte sonora, instalações urbanas ou composições multimídia. Tais práticas exploram materiais, formas e gestos de estátuas reais para compor paisagens sonoras imersivas, em diálogo com artistas sonoros contemporâneos e projetos colaborativos com comunidades locais.
- Estátuas funcionando como ferramentas pedagógicas em contextos educativos, ativando processos de escuta crítica do espaço urbano e promovendo

consciência sobre os discursos visíveis e invisíveis que moldam a cidade. Tais abordagens dialogam com Schafer (1997) e sua proposta de ecologia acústica, estimulando novas formas de alfabetização sensorial.

- A escuta simbólica também para projetos de ressignificação da memória pública, sobretudo em contextos pós-coloniais. Ouvir estátuas que representam figuras controversas pode reinscrever narrativas marginalizadas no espaço urbano, sugerindo novos sentidos por meio do ruído, da ausência ou da escuta performativa (ATTALI 1990; LABELLE 2010).
- A analogia entre estátuas e tecnologias de escuta automatizada — como a inteligência artificial — como possibilidades para examinar a mediação sonora nas cidades digitais. Como essas tecnologias escutam os corpos urbanos? Que silêncios filtram ou reproduzem? Essa vertente propõe uma escuta crítica das infraestruturas invisíveis que organizam o cotidiano sonoro nas metrópoles (ALETA; ASTOLFI; KANG 2018).

Esses caminhos não são excludentes, mas interdependentes. Apontam para uma ampliação do campo da iconografia musical, deslocando-o para territórios interdisciplinares e sensíveis, onde ver e escutar tornam-se atos igualmente poéticos. A escuta das estátuas, portanto, não encerra uma questão — inaugura um campo aberto de investigação e reflexão, que ultrapassa a poesia para se firmar como um compromisso político e urgente com a memória, o espaço e a experiência urbana.

Referências

ALETA, Francesco; ASTOLFI, Arianna; KANG, Jian. *Soundscapes of buildings and built environments*. Building and Environment, v. 148, 65–79, 2018.

ATTALI, Jacques. *Ruído: ensaio sobre a economia política da música*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COX, Christoph; WARNER, Daniel (Org.). *Audio culture: readings in modern music*. New York: Bloomsbury Academic, 2004.

FRANINOVIĆ, Karmen; OÑA, Erik (Org.). *Resonant bodies, landscapes, and environments*. Cham: Springer, 2021.

HUYSEN, Andreas. *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

LABELLE, Brandon. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*. New York: Continuum, 2010.

LACEY, Jordan; et al. *Sonic placemaking: three approaches and ten attributes for the creation of enduring urban sound art installations*. Organised Sound, 2025.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Tradução de Lúcia Costa. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

LIMA, Andrei Fernando Ferreira. Iconografia musical na obra de Henri Rousseau. *ARS* (São Paulo), v. 17, n. 37, 163–181, dez. 2019.

RIBEIRO, Luís Cláudio. *Iconografia musical no Brasil: uma introdução*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, 2010.

SCHAFER, R. Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, VT: Destiny Books, 1997.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum, 2010.

YANG, Wei; KANG, Jian. Soundscape and sound preferences in urban squares: a case study in Sheffield. *Journal of Urban Design*, v. 10, n. 1, 61–80, jan. 2007.

ZHAO, LiuHui; KANG, Jian. Effects of landscape on soundscape perception: Soundwalks in city parks. *Landscape and Urban Planning*, v. 123, p. 30–40, 2014.

Iconografia do exótico no teatro musicado do Antigo Regime: representações do ‘turco’ em *Le Bourgeois Gentilhomme* e *L’Europe Galante*

Carina Amorim Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Introdução

Em diferentes momentos da história da arte europeia, encontramos representações de culturas consideradas estrangeiras ou distantes, que, para além de uma expressão de curiosidade ou fascínio, também serviam como instrumentos de afirmação de identidades locais. Este artigo busca compreender como, na França do Antigo Regime, a figura do “Outro”, especialmente aquele associado ao Império Otomano, foi construída por meio de linguagens visuais e sonoras. Busca-se também observar como essas representações contribuíram para a formação de um imaginário exótico que se entrelaça com projetos de distinção, poder e produção de alteridade.

A palavra exótico, que estrutura parte significativa deste estudo, remonta à forma latina *exoticus*, derivada do grego tardio *exôtikós*, que significa “estrangeiro” ou “exterior” e está associada à raiz *ex-* ou *ek-*, indicando “movimento para fora” (MOTTA 2015). Embora inicialmente com um caráter mais neutro, com o tempo, o conceito passou a fazer ser aplicado a algo diferente ou distante, com base em signos estilizados que podem suscitar reações opostas, despertando fascínio em alguns e repulsa em outros, conforme os valores culturais e as expectativas de quem os interpreta (DUCOS 2005).

Desta forma, mesmo havendo uma curiosidade genuína por culturas distantes, a inserção de juízos de valor à cultura estrangeira faz com que o exotismo faça parte de processo discursivo e simbólico de construção do “outro”, muitas vezes estereotipado e hierarquizado. Tal conceito, conforme elaborado por autores como Victor Segalen (2002), não se define apenas pela distância geográfica, mas por uma diferença cultural significativa que é ao mesmo tempo atraente e desconfortante. Edward Said (2007) complementa essa análise, mostrando que o exótico não diz respeito ao que é “estranho” em si, mas ao modo como o olhar ocidental atribui valores de diferença, fascínio ou inferioridade ao que escapa à sua norma. A diferença cultural, portanto, passou a ser convertida em espetáculo ou apropriada

em alguns de seus aspectos para moldar uma cultura hegemônica. A representação do exótico, sobretudo nas artes, passou a ser vista como algo para além da busca por verossimilhança ou admiração da cultura estrangeira, se tornando também um dispositivo em que articula valores, fantasias e reflete tensões internas às sociedades que o produzem. Em última análise, conclui-se que o exotismo não diz tanto sobre os “outros” representados, mas sobre as sociedades que os representam.

Na França absolutista dos séculos XVII e XVIII, esse mecanismo de construção do “outro” exótico foi fundamental para a consolidação de um ideal identitário centralizado na figura do rei e no refinamento de sua corte. A monarquia de Luís XIV, empenhada em afirmar sua autoridade simbólica e cultural, recorreu com frequência ao estrangeiro como contraste necessário à definição de si mesma, construindo um ideal de “francesidade” (LONGINO 2002). Neste cenário, as artes, em suas diferentes linguagens, desenvolveram um papel fundamental de representação cuidadosamente mediada da figura do “outro”, domesticando-o, ridicularizando-o, idealizando-o ou estetizando-o. Tudo isso contribuiu para demarcar fronteiras simbólicas entre civilização e barbárie, gosto e vulgaridade, centro e periferia.

Entre os muitos dispositivos utilizados para esse fim, destaca-se o fenômeno da *turquerie*, que pode ser visto, de uma forma geral, como o interesse estético e cultural por elementos associados ao Império Otomano, especialmente entre os séculos XVII e XVIII. Essa fascinação pela cultura “turca” se manifestou em diferentes vertentes artísticas e culturais, como moda, decoração, artes visuais, cênicas e musicais (WILLIAMS 2014). Embora marcada pela apropriação seletiva e frequentemente distorcida de signos otomanos, a *turquerie* deve ser entendida como parte de uma lógica de circulação de signos (materiais, sonoros e visuais) que, ao mesmo tempo, traduz e transforma aquilo que representa. Sua eficácia simbólica está em oferecer à elite francesa uma alteridade suficientemente marcada para parecer estrangeira, mas suficientemente controlada para ser convertida em signo de distinção.

Essa construção do outro otomano está inserida em um panorama mais amplo de representação orientalista, no qual diferentes culturas do Oriente (real ou imaginado) são fundidas sob o signo genérico do exótico. Nesse processo, a figura do “turco”¹ aparece muitas vezes como uma representação condensada e generalizada de todo o Oriente, geralmente muçulmano. As artes europeias, muitas vezes,

1 O termo “turco”, aqui, será escrito sempre entre aspas, pois não se refere a uma identidade étnica, religiosa ou nacional precisa, mas sim a uma construção discursiva ocidental que simplifica e generaliza os múltiplos povos, culturas e práticas do Império Otomano. Trata-se, portanto, de um signo cultural forjado a partir de olhares europeus, frequentemente marcado por estereótipos e exotizações.

se inspiraram em elementos da cultura otomana e os apresentaram de forma estereotipada e genérica, contribuindo para o apagamento das distinções étnicas, linguísticas e políticas, e oferecendo uma imagem homogênea e estilizada do “Outro”. Desta forma, na França moderna, a *turquerie* desempenhou uma função dupla, pois, ao mesmo tempo em que demonstrava abertura para a alteridade, reafirmava a centralidade cultural de quem a consumia.

Como argumenta Edward Said (2007), o orientalismo operou como um conjunto de discursos e representações sobre o “Oriente” que era mobilizado para justificar sua subordinação simbólica e, posteriormente, material. Ainda que o orientalismo, enquanto categoria crítica, seja ancorado em práticas coloniais do século XIX, seus fundamentos já se faziam presentes em momentos anteriores, como na França de Luís XIV, onde o “outro” oriental funcionava como espelho, ameaça, ornamento e curiosidade, ao gosto da corte.

É nesse contexto em que foi produzida a comédia-balé *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), de Molière e Lully, e a ópera-balé *L'Europe galante* (1697), de Campra e Houdar de La Motte. Embora distintas em seus estilos, as duas obras desempenham um papel importante na construção desse “turco imaginário” em contextos cênicos e musicais marcadamente franceses, operando um jogo de contraste e assimilação no qual o “estrangeiro” serve de espelho cômico, simbólico e/ou estético (LONGINO 2002). Por trazerem o diferencial de unirem diferentes linguagens, como sons, texto e figurinos, essas obras suscitam a reflexão de como esse tipo de prática cultural da época participou da produção ativa de uma alteridade performativa, contribuindo para a imagem e circulação do “outro” no contexto europeu.

***Le Bourgeois Gentilhomme*: riso, diplomacia e estereótipos do ‘turco’**

A figura do “turco”, recorrente nas artes cênico-musicais da França moderna, foi amplamente utilizada como signo, muitas vezes genérico, de alteridade exótica e/ou subalterna de um oriente especialmente muçulmano. Sua imagem era moldada por necessidades simbólicas internas, que se mostrava ora ameaçadora, ora elegante, mas sempre mobilizada para reforçar o projeto régio de Luís XIV (MARTIN; WEISS 2013).

Nesse contexto surge a comédia-balé em cinco atos *Le Bourgeois Gentilhomme*, com música de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e texto de Molière (1622-1673), que estreou em 1670 no Château de Chambord, diante da corte de Luís XIV, sendo um dos exemplos mais notórios da articulação entre teatro, poder e política externa no contexto do absolutismo francês. A peça conta a história do

rico e ingênuo burguês Monsieur Jourdain, que é obcecado em obter um título de nobreza, sendo, por isso, ridicularizado por todos ao seu redor. Em determinado momento, os personagens pregam uma peça ao burguês, simulando uma cerimônia de nobilitação turca e entregando a ele um título fictício de “Mamamouchi” (um título turco de nobreza inventado pelos personagens). Esse momento ocorre com uma cerimônia farsesca em que os personagens fingem serem turcos e aparecem vestidos à *la turque*, o que faz com que os elementos da cultura turca sejam deliberadamente representados da forma mais caricata e risível possível.

Alguns acontecimentos que ocorreram na época sugerem algumas possíveis intencionalidades desta representação caricata da cultura turca, já que a obra foi encomendada por Luís XIV como uma forma de reação simbólica a um episódio diplomático ocorrido no ano anterior à sua estreia. Em 1669, o embaixador otomano Soliman Aga visitou a corte francesa e causou um desconforto ao minimizar a pompa e o luxo da corte francesa e minimizar a grandeza do monarca, afirmando que “o cavalo do sultão se veste com mais esplendor do que o rei da França (POWELL 2006,121).

Essa recepção aparentemente desfavorável foi interpretada como uma afronta simbólica ao prestígio régio, o que pode ter contribuído para o pedido de Luís XIV para se criar uma sátira disfarçada sob a estética da *turquerie*. A estrutura dramatúrgica da comédia, feita com base no humor e no exagero caricato, permite uma maior liberdade para não só explorar as tensões sociais internas entre burguesia e nobreza (tema central da obra), como também para contribuir, de forma “leve”, para a dominação simbólica sobre o estrangeiro, que passa a ser visto como objeto de riso e, conseqüentemente, de inferioridade. De acordo com Minois, a comédia de Molière utiliza o humor apenas para “rir de certos tipos, considerados maus, que precisam ser excluídos, pela derrição, de uma sociedade globalmente boa” (MINOIS 2003, 288). Assim o riso transforma-se em um importante veículo para rebaixar simbolicamente o outro.

Em uma das ilustrações mais conhecidas da peça, em uma edição do texto de Molière datada de 1688 (Figura 1), vemos a representação visual do célebre “ritual turco”, que ocorre no final do quarto ato, quando o protagonista Monsieur Jourdain é enganado pelos personagens disfarçados de turcos e levado a acreditar que está sendo condecorado com o título de nobreza otomana. A gravura ilustra a comicidade e o caráter caricatural da cena. Na composição, Jourdain aparece em destaque, com os braços ligeiramente erguidos em um gesto que pode sugerir surpresa, reverência ou um certo desconforto, que está presente também em seu semblante e na sua postura corporal levemente curvada e com os ombros aparentemente tensos, além da forma como parece ser fisicamente conduzido. À sua volta,

figuras masculinas em trajes que evocam estereótipos orientalistas compõem o ambiente de farsa: turbantes exuberantes, barbas longas e túnicas volumosas reforçam a fantasia do “exótico turco”. À direita, está o personagem que assume o papel de “grão-turco” na encenação (personagem esse que foi encenado por Lully na estreia da comédia-balé). Ao fundo, uma arquitetura em arco e um edifício com cúpula remetem vagamente a um ambiente orientalizante, embora sejam representações genéricas e estilizadas.

Figura 1 - Frontispício da edição de 1688 do *Bourgeois gentilhomme*, de Molière e Henri Wetstein



Fonte: Private Collection of S. Whitehead. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8026277>

A imagem do “turco”, neste cenário, é moldada por estereótipos criados a partir de signos que já circulavam na Europa desde os séculos anteriores, mas que

ganham contornos específicos no teatro musicado francês do século XVII. Como contraponto, é importante observar representações visuais produzidas dentro do próprio contexto otomano, que revelam as convenções estéticas e simbólicas locais em torno da figura de autoridade. A Figura 2, atribuída a Nakkaş Osman e datada de 1579, representa o sultão Solimão, o Magnífico, jovem, com vestes ricamente detalhadas, turbante de proporções monumentais e inserido em um espaço fortemente decorativo, como é característico dos manuscritos iluminados da corte otomana, especialmente o *SemaiName*, do qual essa miniatura faz parte. Já na figura 3, datada de c. 1650 e de autoria desconhecida, observa-se um oficial otomano com traços semelhantes: túnica longa, manto de pele, turbante azul de grande volume, além de estar segurando um livro, possivelmente o Corão, o que reforça a autoridade religiosa e intelectual do personagem.

Figuras 2 e 3 - (Esq.) Nakkaş Osman, 1579. Retrato de Solimão, o Magnífico, sultão do Império Otomano de 1520 a 1566, do livro *SemaiName*. (Dir) Oficial otomano, Turquia, Istambul, c. 1650



Fontes: (Esq.) MS Hazine 1563 fol. 47v. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Istanbul%2C_Topkapi_Palace_Museum_MS_Hazine_1563_fol._47v_Suleyman_I_by_Nakka%C5%9F_Osman.jpg
(Dir.) Daderot, Public domain, via Wikimedia Commons.

Ainda que ambas as imagens não se proponham ao realismo mimético, como nos retratos europeus ocidentais, percebemos alguns padrões iconográficos da tradição otomana que também nos remetem ao status e poder, como o uso do dourado e os trajes luxuosos, que podem revelar certa valorização simbólica das figuras representadas. Alguns destes elementos são apresentados, mesmo que de forma caricatural, na peça *Le Bourgeois Gentilhomme*, mostrando como os trajes e os signos visuais do “Oriente” foram reconfigurados no imaginário europeu por meio da paródia.

O figurino do personagem do Mufti (Figura 4), atribuído a Henry Gissey e possivelmente utilizado pelo próprio Lully na estreia da peça em 1670, evidencia essa reconfiguração. O traje é composto por uma túnica pesada, uma longa barba exagerada e um turbante imponente, evocando um “turco” visivelmente identificável, mesmo que estilizado à moda francesa para atender à teatralidade farsesca da cena.

Figura 4 - Henri Gissey. Traje de Mufti para *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670



Fonte: Stockholm, National museum, Sammlung Tessin, K. 8, f. 27

Mesmo que o traje do Mufti não corresponda fielmente às vestimentas reais otomanas, sua composição não é totalmente arbitrária. Segundo Daren Hodson (2010), a cena final da comédia-balé constrói uma imagem do “turco” que,

embora estilizada, não é desprovida de referências reconhecíveis, especialmente graças à consultoria de Laurent d'Arvieux², que teria contribuído com informações sobre costumes e vocabulário otomano. Hodson argumenta que essa “autenticidade moderada” é subvertida pela performance burlesca, já que a presença do “outro” serve não para representar fielmente uma cultura estrangeira, mas para compor um ambiente de engano cômico, destinado a desmascarar o desejo de ascensão social do protagonista.

Nesse sentido, como observa Ali Behdad (1992), o “turco” encenado em *Le Bourgeois Gentilhomme* se insere na lógica da *turquerie* como um espetáculo orientalista de alteridade controlada e ambígua, por meio de uma encenação em que a diferença é desejada e ao mesmo tempo rebaixada. A comicidade, segundo o autor, não recai diretamente sobre o otomano em si, mas sobre o francês que o instrumentaliza em sua fantasia. O “turco”, portanto, opera como um espelho deformante das vaidades francesas e um recurso cênico que dá forma e limite ao desejo de distinção de Monsieur Jourdain.

Em suma, a análise iconográfica do “turco” em *Le Bourgeois Gentilhomme* revela uma oscilação entre verossimilhança e caricatura, apropriação e deformação, que são característicos da própria oscilação na circulação da imagem do otomano no contexto europeu do período. Se por um lado a presença de d'Arvieux e o uso de vocabulário e vestimentas inspiradas em referências otomanas sugerem um esforço de aproximação ou autenticidade, por outro, o dispositivo cômico e o contexto farsesco da cena, bem como os conflitos diplomáticos que antecederam à produção da peça, sugerem uma distorção estratégica destes elementos, colocando o Império Otomano em uma posição inferiorizada. Essa ambiguidade é fundamental para compreender que o exótico operava nas artes cênico-musicais da França moderna como um sistema de signos plásticos e contraditórios, que servia simultaneamente ao encantamento estético e à afirmação de poder.

***L'Europe Galante* e os Signos do Exotismo Domesticado: Galanteria, *Turquerie* e o Turco Performático**

Quase três décadas após a estreia de *Le Bourgeois Gentilhomme*, foi produzida *L'Europe Galante*, que também se revela bastante emblemática no que diz respeito à construção do imaginário sobre o “turco” no contexto performático francês do final do século XVII. A obra, considerada a primeira do gênero ópera-balé,

2 Laurent d'Arvieux (1635–1702) foi um diplomata, viajante e orientalista francês, conhecido por sua atuação em missões no Império Otomano e por seus relatos detalhados sobre os costumes orientais.

foi estreada em 1697 na Salle du Palais-Royal, em Paris. Com música de André Campra e libreto de Antoine Houdar de La Motte, ela é composta por quatro “entradas”, intituladas “França”, “Espanha”, “Itália” e “Turquia”, compondo um retrato idealizado das práticas amorosas e sociais do continente Europeu. O uso de elementos do universo otomano na entrada final, *La Turquie*, dentro de uma série de quadros dramaturgicos dedicados às diversas regiões da Europa, já mostra um “turco” mais integrado e domesticado, figurando como um “quase-europeu”. A sua inserção, entretanto, se mostra de forma ambígua, já que este “outro” turco não é inteiramente excluído, mas tampouco é plenamente integrado, sendo posicionado como uma espécie de limiar entre o interior e o exterior da Europa.

Essa ambiguidade revela transformações no imaginário francês em relação ao Império Otomano nas últimas décadas do século XVII. Diferente da atmosfera de tensão política e crítica burlesca que marca *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), *L'Europe Galante* surge em um contexto diplomático mais distendido, no qual o “perigo turco” já não era iminente e os turcos não mais ocupavam o papel de antagonistas diretos.

Mesmo sendo a única entrada da ópera em que traz personagens exóticos orientais, percebe-se uma maior domesticação do exótico e maior aproximação e assimilação de elementos da cultura estrangeira na obra francesa. O “turco”, portanto, permanece distinto, mas agora é inserido em um espaço de contemplação estética e galanteria. O exotismo passa a ser entendido, sobretudo, como uma estratégia de ornamentação do espetáculo.

Tais concepções ficam evidentes na gravura que Franz Ertinger ilustrou para entrada “La Turquie”, em uma edição de 1703 (Figura 5). Nela, observamos a representação de um harém, espaço recorrente nas imaginações europeias sobre o Oriente, especialmente associado a fantasias de exotismo, sensualidade e à situação de clausura feminina. A cena representada por Ertinger parece exemplificar a temática geral da entrada turca na obra, na qual belas damas competem pela atenção de seu generoso sultão otomano.

Em destaque, aparecem os personagens centrais da peça, em trajes orientalizantes típicos da *turquerie*, ricamente decorados, compondo um ambiente de opulência. A teatralidade da cena é reforçada pelos gestos e posturas dos personagens, notavelmente elegantes, seguindo o código galante que permeia toda a ópera-balé. Nota-se também signos característicos do luxo e sofisticação, com vestimentas elaboradas, gestual refinado, além de um espaço arquitetônico monumental.

Figura 5 - Franz Ertinger. Gravura ilustrando a entrada final, “La Turquie”, da ópera-balé *L'Europe Galante* (1703)



Disponível em: <https://itoldya420.getarchive.net/amp/media/leurope-galante-c4c875>

Outra importante representação iconográfica de *L'Europe Galante* são as aquarelas produzidas por Louis-René Boquet em 1766, desenhista e figurinista oficial da Ópera de Paris durante o reinado de Luís XV. Esses desenhos (Figuras 6 e 7) pertencem a uma série intitulada *Fragments de l'acte turc*, e cada traje compõe um

imaginário visual orientalizado, característico do repertório da *turquerie*. Na figura 6, o personagem é representado em posição de dança, com uma postura corporal fluida e braços semiabertos, sugerindo um movimento coreografado. A vestimenta combina elementos “orientais” estilizados, como as calças largas, o turbante com plumas e o colete decorado com listas diagonais, com características cênicas próprias do balé francês da época. Essa combinação de códigos orientais e gestualidade coreográfica ocidental reitera a domesticação do exótico dentro do repertório visual da cena francesa.

Já na figura 7, observa-se uma figura masculina trajando roupas mais suntuosas, com destaque para o uso de tecidos em tons vinho, dourado e branco, além de detalhes que simulam peles e brocados. O turbante ornamentado com algo semelhante a uma joia, além do uso de plumas, acrescenta um toque de distinção e riqueza, reforçando o caráter luxuoso da representação. Essa codificação visual enfatiza o lado “turco” associado à opulência e ao prestígio. O figurino é um exemplo claro de como certos signos da cultura otomana, especialmente os associados ao luxo e à exuberância material, foram integrados de maneira seletiva ao vocabulário visual francês.

Figura 6 e 7 – Louis-René Boquet. Fragmento do ato Turco, 1766 (modelos de traje)



Fonte: Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, D216 VI-95

Os figurinos de Boquet exemplificam como que, ao longo do século XVIII, elementos otomanos associados ao luxo foram sendo cada vez mais incorporados pelos europeus. Outro exemplo importante de trânsito e apropriação de

signos otomanos pode ser observado no retrato de Charles Gravier, conde de Vergennes, em traje turco (Figura 8), pintado por Antoine de Favray durante sua missão diplomática em Constantinopla, na década de 1760. A imagem revela como os elementos estilísticos outrora associados ao “Outro” distante e exótico, como o turbante, o caftan bordado, os tecidos orientais ricamente decorados e o uso de peles, passam a compor o vocabulário visual da distinção aristocrática francesa. A estética orientalizante deixa, assim, de ser exclusivamente uma representação do “outro” distante e passa a constituir um espelho dos anseios e da identidade de uma elite francesa em busca de ostentação e distinção.

Figura 8 – Antoine de Favray: Retrato de Charles Gravier, Conde de Vergennes e Embaixador Francês em vestimenta turca



Fonte: Pera Museum, Istambul. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22002765>

Representações musicais do exótico: estilizações sonoras do “turco”

Para além dos figurinos, cenários e imagens que compõem visualmente a alteridade, a representação do “turco” também se manifesta no campo sonoro, ainda que de maneira distinta. A assimilação de elementos musicais ditos “orientais”

(ou percebidos como tais) nas produções cênicas da França moderna revela uma abordagem seletiva, simbólica e muitas vezes estilizada do exotismo.

Baseando-se nas reflexões de dois dos principais autores dedicados ao tema do exotismo musical no período, Ralph P. Locke (2015) e Miriam Karpilow Whaples (1958), percebemos que a inserção de traços sonoros “turcos” nas *comédies-ballets* e *opéras-ballets*, particularmente do século XVII, não pretendia reproduzir com precisão as práticas musicais do Império Otomano, mas sim produzir efeitos de estranhamento, distinção ou fascínio. As representações muitas vezes estavam mais voltadas à satisfação do gosto régio e da audiência cortesã do que a qualquer compromisso com a verossimilhança musical (WHAPLES 1958).

Segundo Ralph Locke, a “Marcha da cerimônia dos turcos”, presente em *Le Bourgeois Gentilhomme*, teria estabelecido um modelo sonoro que seria reutilizado ao longo dos séculos seguintes em cenas operísticas envolvendo personagens ou ambientes exóticos (LOCKE 2015). O efeito distintivo da marcha se daria, especialmente, nos três acordes iniciais, sendo o terceiro construído sobre o sexto grau da escala. Essa progressão harmônica, ainda que simples, teria criado uma impressão sonora incomum para os ouvidos franceses da época, evocando uma sensação de deslocamento geográfico e cultural. Locke argumenta que esse padrão foi retomado em outras obras, como *Les Indes Galantes* (1735), de Rameau, não na entrada turca, mas curiosamente no episódio dos incas peruanos, e também na “Flauta Mágica” de Mozart, durante uma cena de ritual ambientada no Egito. O que se observa, portanto, é a generalização do signo musical do exótico, que deixa de se referir a uma cultura específica e passa a circular como um marcador genérico de alteridade.

Essa ideia de exotismo como construção simbólica e deslocável é reforçada por outro exemplo analisado por Whaples: o trecho que sucede a marcha em *Le Bourgeois Gentilhomme*, no qual os personagens entoam uma invocação a Alá. A sequência apresenta repetidas vezes o nome “Allah”, seguido por “Allah ekber”³. Embora remeta formalmente a uma prática devocional, a estrutura musical construída por Lully não busca fidelidade litúrgica ou etnomusicológica. Ao contrário, utiliza acordes repetidos em Sol maior para simular, de forma estilizada, uma atmosfera de transe, provavelmente associada ao imaginário europeu sobre os dervixes sufis.

Whaples também observa que esse uso repetitivo de acordes completos é especialmente revelador já que, mesmo sabendo que a música otomana tradicional era monofônica, Lully optou por uma estrutura claramente europeia e harmônica, sugerindo uma apropriação estética intencional. A autora destaca que os primeiros

3 Versão turca da invocação islâmica Allāhu akbar (“Deus é grandioso”).

viajantes ocidentais frequentemente descreviam a música oriental como “monótona”, e aqui essa monotonia é deliberadamente explorada como recurso estilístico, mas dentro de uma linguagem musical ocidental, em forma de um acorde completo.

Com esses dois exemplos musicais extraídos do *Le Bourgeois Gentilhomme*, percebemos uma lógica de apropriação seletiva, em que traços sonoros do “Outro” são recortados, transformados e reorganizados conforme os códigos da música francesa. O exotismo musical, neste contexto, não se configura como tentativa de tradução ou representação fiel do estrangeiro, mas como uma ferramenta de estilização ao serviço do espetáculo, da narrativa dramática e do prazer estético da corte. O resultado é uma forma de “neutralização” da alteridade musical, na qual o estranho é percebido, porém absorvido, domesticado e convertido em ornamentação simbólica de representação genérica do exótico.

Formas semelhantes de estilização musical também são notadas na entrada turca de *L'Europe galante* (1697), de Campra. Conforme destaca Thomas Cooper (1997), embora a ambientação remeta explicitamente ao harém otomano, à figura do sultão despótico e às paixões femininas orientais, a música da cena é inteiramente ocidental, sem traços reconhecíveis de exotismo sonoro. Isso revela que, ao final do século XVII, a representação do “turco” já seguia convenções visuais e narrativas consolidadas, mas a dimensão musical desse exotismo ainda não havia sido plenamente construída na França, ao menos não dentro da tradição operística da corte.

Contudo, há indícios de que essa construção sonora do outro começava a ser esboçada. Em sua análise moderna da ópera, o crítico David Vickers menciona que a cena culmina em “uma animada sucessão de canções, coros e danças para os guardas imperiais otomanos, incluindo uma banda de percussão janízara executada com especiaria”⁴. Embora o comentário se refira a uma performance atual, Vickers sugere que o libreto e a dramaturgia da obra já previam a presença de janízaros em cena, o que, ainda que não tenha se traduzido originalmente em um vocabulário musical distinto, antecipa a incorporação futura de elementos percussivos e rítmicos associados à “música turca” nos palcos europeus. Dessa forma, *L'Europe Galante* também contribui para a posição ambígua e transitória da representação do turco, sendo ainda musicalmente ancorada nos padrões franceses, mas já ensaiando a teatralização da alteridade otomana que, nas décadas seguintes, seria reforçada tanto na música quanto no imaginário visual do Oriente.

Em síntese, as representações musicais do “turco” na cena francesa do final do século XVII oscilam entre a ausência de especificidade sonora e os primeiros

4 David Vickers. “Campra – L'Europe galante (Dhérin)”, review for Gramophone, 2023. Disponível em: <https://www.gramophone.co.uk/reviews/review?slug=campra-leurope-galante-dh%C3%A9rin>. Acesso em: 28 de agosto de 2025.

esboços de um vocabulário exótico estilizado. Essa oscilação revela tanto as limitações quanto as potencialidades da música como linguagem de alteridade, sujeita às convenções do gosto, às demandas do espetáculo e às estratégias de domesticação simbólica da diferença.

Considerações finais

As representações do “turco” nas artes cênico-musicais do Antigo Regime francês revelam um complexo processo de construção de alteridade que ultrapassa a mera fantasia estética da *turquerie*. As obras *Le Bourgeois Gentilhomme* e *L'Europe galante*, contribuem para que o imaginário em torno do “Outro” exótico otomano sirva como espelho para a afirmação de uma identidade francesa idealizada, marcada por controle, refinamento e superioridade cultural.

A análise dos elementos visuais e musicais permite identificar diferentes graus de adesão à verossimilhança. Enquanto a iconografia frequentemente incorpora signos mais reconhecíveis da cultura otomana, como os trajes, as barbas e os turbantes, a dimensão sonora tende a operar em outra lógica, mais simbólica, estilizada e muitas vezes desvinculada de práticas musicais reais do Império Otomano. A “música turca” criada por compositores como Lully e Campra surge, assim, menos como tradução de um repertório estrangeiro e mais como marca sonora do exótico, apropriada ao gosto e às convenções da corte.

Essa assimetria entre os modos de representação reforça a ambiguidade na representação do turco e a ideia de que a alteridade não é construída de forma uniforme, sendo muitas vezes moldada segundo critérios estéticos, políticos e narrativos próprios ao contexto francês do século XVII. As *comédies-ballets* e *opéras-ballets*, ao integrarem texto, música, dança e imagem em um só espetáculo, intensificam esse processo, ao mesmo tempo ampliando o repertório de signos associados ao “turco” e fixando modelos de representação que seriam repetidos, apropriados e reinventados nos séculos seguintes.

Por fim, vale destacar que essas práticas de construção da diferença não pertencem apenas ao passado. Os mecanismos simbólicos de exotização, apropriação e domesticação do “Outro” continuam operando na cultura contemporânea, muitas vezes sob novas formas e contextos.

Referências

- BEHDAD, Ali. The Oriental (ist) Encounter: The Politics of turquerie in Molière. *L'Esprit créateur*, v. 32, n. 3, 37-49, 1992.
- COOPER, Thomas. *French Empire and Musical Exoticism to the end of the Nineteenth Century*, 1997.
- DUCOS, Blaise. *Frans Post: le Brésil à la cour de Louis XIV*. 5 Continents Editions, 2005.
- HODSON, Daren. A would-be Turk: Louis XIV in *Le Bourgeois gentilhomme*. *Seventeenth-century French studies*, v. 32, n. 1, 90-101, 2010.
- LOCKE, Ralph. *Musical Exoticism: from the Renaissance to Mozart*, Cambridge University Press, 2015.
- LONGINO, Michèle. *Orientalism in French Classical Drama*. Cambridge University Press, 2002.
- MARTIN, Meredith; WEISS, Gillian. “‘Turks’ on Display during the Reign of Louis XIV”. *L'Esprit Créateur*, v. 53, n. 4, 2013.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOTTA, A. “ALTERA PARTE”: exotismo, estereótipos e assimetrias. *Áltera -Revista de Antropologia*, 1(1), 144–168, 2015.
- POWELL, John S. *Bourgeois Gentilhomme: Molière and Music*. Cambridge University Press, 2006.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SEGALEN, V. *Essay on exoticism: an aesthetics of diversity*. London: Duke University Press. 2002.
- WHAPLES, Miriam K. *Exoticism in Dramatic Music: 1600–1800*, Ann Arbor: University Microfilms, 1958.
- WILLIAMS, Haydn Moore. *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy*. (No Title), 2014.

O baile das bruxas: músicos e instrumentos na iconografia do sabá

Camila de Macedo Souza

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

I. Aqui se reúnem as bruxas, e seus encantos

Em 1613, Pierre de Lancre, magistrado e conselheiro do Parlamento de Bordeaux, publica em Paris o “*Tableau de l’Inconstance des Mauvais Anges et Démons*”, demonologia em seis livros escrita após a caça às bruxas que ele mesmo empreendeu na província de Labourd, episódio resultou na morte, perseguição e migração forçada de dezenas de bascos da região. Convencido de ter travado uma verdadeira guerra contra o demônio, que, segundo ele, há anos habitava entre os bascos, de Lancre afirma no *Tableau* ter testemunhado assembleias profanas e ter a certeza de que o reino francês era o alvo principal da conspiração diabólica. Entre os múltiplos discursos do tratado, são, sem dúvida, as descrições do sabá das bruxas que permanecem até hoje as mais conhecidas, incessantemente revisitadas pela historiografia.

No *Tableau*, o sabá aparece como encontros secretos que reuniam milhares de bruxos vindos de todas as partes do mundo. Ali, adoravam o Diabo, tramavam ataques contra a cristandade e se entregavam aos prazeres da carne em um espetáculo orgiástico que evocava as antigas bacanais pagãs. Essa reunião noturna já se encontrava consolidada havia séculos nas acusações contra supostos hereges, como cátaros e valdenses, antes de impregnar os inflamados discursos sobre a bruxaria nos séculos XVI e XVII (LEVACK 1988, 39). Tratados, folhetos, imagens, sonetos e canções multiplicaram as versões do sabá, acrescentando-lhe detalhes cada vez mais vívidos. Nas páginas impressas, ele surgia como uma engrenagem demoníaca a anunciar o fim dos tempos, sinal inequívoco da decadência humana (CLARK 2020, 473).

Atento às descrições de Jean Bodin, Martín Delrio, Henri Boguet, Francesco Maria Guazzo e tantos outros, e somando-lhes sua própria experiência como juiz e perseguidor, de Lancre constrói um vasto painel dos vícios e crimes da bruxaria. Nesse *tableau*, o sabá ganha contornos de espetáculo: inicia-se com o pacto demoníaco, frequentemente acompanhado por sacrifícios de crianças; segue-se o banquete canibal, que abre caminho para a dança profana ritmada pela música hipnótica do encontro; e atinge o auge na cópula com o próprio Diabo, dissolvendo-se apenas com o canto do galo que anuncia o amanhecer.

Segundo de Lancre, a liberdade que o homem encontra no sabá o faz acreditar que é o Diabo, e não Deus, o verdadeiro detentor da felicidade prometida no Paraíso. Ali abundam comida e bebida, cessa o medo, suspende-se a dor, e a música e a dança acompanham brincadeiras e cópulas sem recato (LANCRE 1613, 124). O sabá configura, assim, uma segunda vida do homem: espaço de desordem que contrasta com a rotina religiosa e as rígidas hierarquias do Estado absolutista em formação. Há nele algo do encantamento das festas populares sazonais, que, como lembra Mikhail Bakhtin (2010), instauram o princípio cômico da inversão e da paródia dos dogmas eclesiásticos e estatais. O sabá do *Tableau* se apresenta mesmo como uma anti-sociedade e uma anti-religião, onde reinam o Diabo, as mulheres e as bestas, em oposição frontal à sociedade patriarcal católica.

Stuart Clark observa que, na primeira modernidade, a ideia de que as bruxas realizavam tudo de forma invertida era um lugar comum da demonologia escolástica, e o sabá ocupava o centro dessa inversão. “A bruxaria demoníaca fazia sentido num mundo de significados estruturados por oposição e inversão; essas eram as condições gerais para se ‘reconhecer’ bruxas” (CLARK 2020, 121). A bruxaria, escreve ele, era uma floresta de símbolos da inversão, e por isso fascinava tanto o imaginário artístico e literário (CLARK 2020, 136).

Exemplifica esse entusiasmo com a temática a escrita patética de Pierre de Lancre, adornada de oxímoros e antíteses. Ao relatar o assombro das bruxas de Labourd quando ingressam pela primeira vez no sabá, ele destaca que mil e uma novidades se apresentam ali, mil e uma possibilidades de viver de outra maneira: as pessoas transformam-se em bestas, em troncos, em outras pessoas (LANCRE 1613, 119). Todos são encantados pelo cerimonial, arrebatados pelo êxtase e mergulhados

num estado absoluto de inconstância, isto é, privados de razão e de prudência. O sabá lhes oferece um verdadeiro ócio fora do espaço-tempo da vida cotidiana:

[Maria de la Ralde, de vinte e oito anos, disse] que tinha um prazer singular em ir ao sabá, de tal modo que, quando vinham convocá-la para ir, ela ia como se fosse para uma núpcias: não tanto pela liberdade e licença que se tem de se associarem juntas (o que, por modéstia, ela diz nunca ter feito nem visto fazer), mas porque o Diabo mantinha tão presos os seus corações e as suas vontades que mal deixava entrar qualquer outro desejo: Além disso, as feiticeiras creem ir a algum lugar onde há cem mil coisas estranhas e novas para ver, e lá ouvem tantos instrumentos diversos e melodiosos que ficam extasiadas, e creem estar em algum Paraíso terrestre (LANCRE 1613, 125-6, tradução nossa).¹

Nessa atmosfera libertina, a música é um dos primeiros sinais do encantamento: ao adentrar a assembleia demoníaca, o ouvido já é capturado por sons de sinos e instrumentos melódicos. Ela funciona como um som sedutor, que anuncia ao iniciado que se encontra fora do mundo ordinário. A música surge, portanto, como fio condutor do êxtase demoníaco: é ela que embala os corpos, conduzindo-os às danças frenéticas, às piruetas desmedidas e, enfim, ao clímax do coito diabólico. No Tableau, essa sinfonia profana é descrita composta por uma multiplicidade de instrumentos, como os sopros, cordas e percussão, com destaque para o violino, a trombeta e o tamborim (LANCRE 1613, 127, 130, 150). Aqui se evidencia a lógica da inversão sabática. A música, que em Agostinho se apresentava como conhecimento capaz de elevar o homem ao mundo inteligível (AMATO 2005), surge no sabá como motor do delírio, paródia grotesca da experiência mística.

Músicos e instrumentos são, assim, elementos privilegiados que tornam a experiência sabática profundamente envolvente, à semelhança das liturgias católicas, onde o som organiza e transporta os fiéis. É nesse entrelaçamento de atmosfera sonora e visual que, na segunda edição do tratado de de Lancre, surge uma das mais célebres representações do sabá das bruxas. O artista Jan Ziarnko, convocado para dar forma à narrativa demonológica, gravou a assembleia infernal descrita no

1 No original: Qu'elle auoir vn singulier plaisir d'aller au fabbat, si biẽ que quand on la venoit femondre d'y aller, elle y alloit comme à nopces : non pas tant pour la liberté & licence qu'on a de s'accointer enfemble (ce que par modeftie elle dit n'auoir iamais faict ny veu faire) mais parce que le Diable tenoit tellement liés leurs cœurs & leurs volonteز qu'à peine y laiffloit il entrer nul autre defir : Outre que les forcieres croyent aller en quelque lieu où il y a cent mille chofes eſtranges et nouuelles à voir, et y entendent tant de diuers et mélodieux instruments qu'elles font rauies, et croyent eſtre dans quelque Paradis terreftre

Tableau, oferecendo imagem àquilo que o magistrado inscreveu sob o signo da inconstância diabólica.

II. O concerto sabático: ao canto e à harmonia dos quais eles dançam e saltam

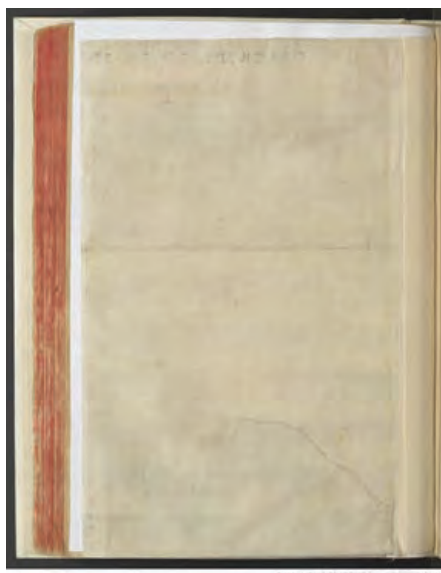
Um ano após a primeira edição do “*Tableau de l’Inconstance de Mauvais Anges et Démons*”, foi publicada, em 1613, uma segunda edição, revisada e ampliada pelo autor, com acréscimo de uma gravura assinada pelo artista polônes Jan Ziarnko, mestre gravurista de Paris. A imagem apresenta os rituais e práticas realizados no sabá das bruxas com grande quantidade de elementos e nuances. O detalhe mais notável, contudo, é sua escala gigantesca: o fôlio da gravura é cerca de quatro vezes maior que a do formato in-4 do livro, ultrapassando amplamente suas margens. Ela produz um efeito de surpresa material e visual, exigindo que o leitor desdobre a imagem para contemplá-la por inteiro e assim revelar o panorama do sabá, como é possível ver nas imagens que se seguem.

Figura 1 – Fólio dobrado da ilustração de Jan Ziarnko. *In*: Pierre de Lancre, 1613.

a) frente do fólio dobrado

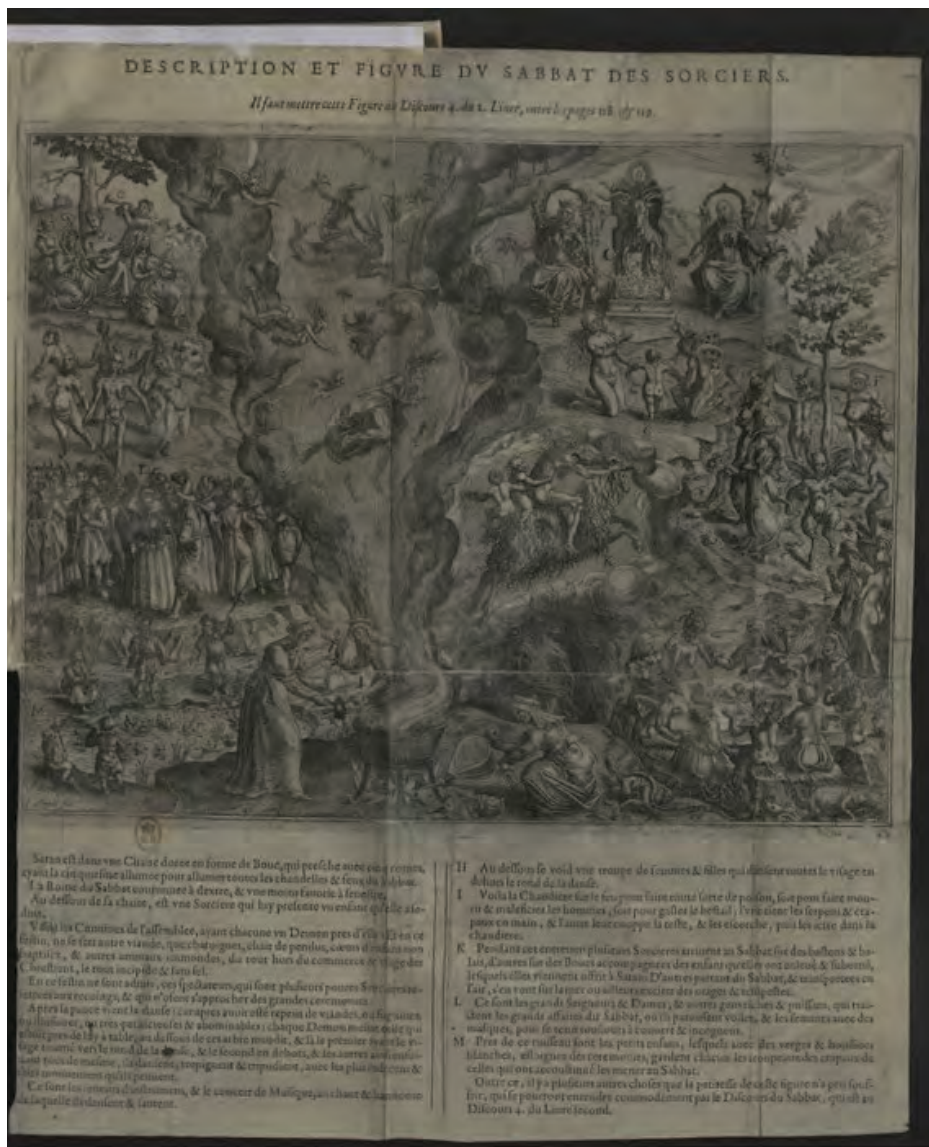


b) verso do fólio dobrado



Fonte: Gallica, Bibliothèque nationale de France.

Figura 2 – Fólio aberto da ilustração do sabá das bruxas de Jan Ziarnko. *In*: Pierre de Lancre, 1613.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Gallica, Bibliothèque nationale de France.

O fólio traz, logo acima da imagem, a inscrição centralizada e em caixa alta: “Descrição e figura do sabá dos bruxos”. Abaixo dela, encontra-se uma breve instrução editorial que orienta a inserção da estampa no volume: “É necessário colocar esta figura no Discurso 4 do 2º Livro, entre as páginas 118 e 119”. Em seguida, apresenta-se a cena gravada em água-forte, acompanhada de dois quadros de legendas que organiza e descreve as doze vinhetas numeradas por letras do alfabeto que estão distribuídas na imagem.

As legendas sugerem um caminho de leitura da imagem, em que se destaca, no início, na parte superior direita da ilustração, a cena do Diabo metamorfoseado em bode sobre uma espécie de púlpito, que está acompanhado de duas figuras femininas sentadas, uma de cada lado. A legenda diz serem estes o diabo, sua rainha e uma mulher menos favorecida. A tríade observa a cena marcada pela legenda C, onde uma bruxa e um demônio, que se figura híbrido de humano com chifres e asas de borboleta, oferecem uma criança ao Diabo. A legenda informa que a criança havia sido seduzida pela mulher. Na parte inferior direita, a cena D representa o banquete sabático. Dez figuras, entre mulheres e demônios, estão sentadas ao redor de uma mesa e devoram a ossada de uma criança desmembrada, servida como prato principal. Acima do banquete, as cenas E e F mostram bruxas e demônios em interação. Na cena E, vemos algumas figuras espremidas na margem da ilustração. São os bruxos pobres que não podem participar das grandes assembleias, segundo descreve a legenda. Enquanto na cena F, bruxas e demônios nus fazem uma dança circular sob uma árvore.

Localizada à superior esquerda da gravura, após a nuvem de fumaça que divide as extremidades da composição, a cena G apresenta cinco figuras que tocam instrumentos debaixo de uma árvore. A legenda oferece pouca informação sobre a cena, afirmando apenas que: “São os tocadores de instrumentos, e o concerto de música, ao canto e à harmonia dos quais eles dançam e saltam” (LANCRE 1613, n.p. vue 165, tradução nossa). Na imagem, observamos a presença de cinco figuras ricamente vestidas, cada uma tocando um instrumento de sopro ou corda. Entre esses instrumentos, é possível identificar um alaúde, mais destacado, tocado pela bruxa no centro do grupo, que tem um livro de música aos seus pés. A bruxa à sua esquerda toca um corneto, enquanto a bruxa à sua direita, apoiada sobre uma das

pernas, toca uma viola da braccio. Atrás do trio, outra bruxa toca uma harpa, e uma outra, em pé, à direita, uma charamela. A performance musical é representada com bastante verossimilhança: as bochechas da bruxa cornetista estão inchadas pela pressão do ar necessária à execução desse instrumento; a posição da mão direita da alaudista se contorce em movimento preciso, como é possível observar na figura 3.

Figura 3 – Recorte da cena G da ilustração do sabá das bruxas de Jan Ziarnko. *In*: Pierre de Lancre, 1613.



Fonte: Gallica, Bibliothèque nationale de France.

Acompanha a cena das musicistas a cena H, que ilustra seis mulheres, velhas e jovens, que dançam nuas e de costas uma para a outra em círculo. Elas têm o ventre e as genitálias sobrepostas, que dão à cena um ar de grotesco. A cena seguinte sugerida pela legenda, indicada pela letra I, apresenta o cozimento dos venenos do sabá. Nela, três mulheres se ocupam em esfolar um sapo como ingrediente da receita mágica e em manter acesa a fogueira com crânios e lenha que aquece o caldeirão. Da densa fumaça produzida pelo cozimento que se espalha pelo cenário, bruxas, demônios e monstros voam. O artista utiliza o recurso visual da fumaça como representação do portal de entrada e saída para o sabá. Ao lado, a cena L apresenta um grande grupo de pessoas mascaradas conversando entre si. A legenda indica tratar-se dos ricos que decidem os assuntos do sabá. A última cena descrita na legenda, marcada pela letra M, mostra algumas crianças que pastoreiam sapos em um riacho.

A imagem sabática de Jan Ziarnko apresenta uma composição propositalmente confusa. A enorme quantidade de elementos em cenas se confundem, as pessoas, animais e as bestas se mesclam ao cenário. Não há molduras entre uma cena e outra, nem intervalos vazios, apenas as letras que indicam as legendas definem algum tipo de recorte. A estrutura profusa dá a sensação de que tudo está acontecendo ao mesmo tempo. Não conseguimos ouvir a imagem, mas podemos imaginar que a melodia do concerto se perde no falatório e no ruído do movimento das coisas, na água do riacho, no barulho do caldeirão, na dança, no mastigar do banquete e no zumbido das criaturas que rompem no cenário. A gravura de Ziarnko, como observa Linda Hults, “parece uma tentativa de romper o véu da ilusão demoníaca, de circunscrever a inconstância” (HULTS 2005, 113, tradução nossa).

A composição se desdobra em cenas que se espelham e se complementam. A cena das bruxas que dançam com seus demônios sob a árvore encontra a cena das mulheres que também dançam em círculo do outro lado. À direita, os bruxos mais humildes que quase desaparecem no limite do enquadramento, encontram, à esquerda, os bruxos ricos que se espalham com opulência pelo cenário. Se de um lado o banquete exhibe a carniça de uma criança, do outro as crianças se apresentam como pastores de sapos a serviço do Diabo. Somados, os dois lados compõem um panorama contínuo, de certa forma circular. Essa inquietude não se limita às ações:

também as criaturas são instáveis, híbridas, metamórficas. Se reafirma na própria estrutura da gravura e na representação das figuras do sabá a linguagem opositiva típica da bruxaria.

Nesse caos, as bruxas que tocam seus instrumentos parecem destoar da cacofonia ao redor. Observando apenas o recorte da figura 3, não seria evidente que se trata de um sabá. Mas é uma calmaria ilusória, uma sedução. A cena está posicionada no alto da gravura, em uma disposição que remete à tríade demoníaca do lado oposto, sugerindo que essas musicistas recebem aqueles que entram e saem do sabá pela fumaça do caldeirão. A melodia do encantamento demoníaco funciona como sinal da chegada ao sabá, como relata as bruxas no *Tableau*. A musicista centralizada no concerto nos alerta dessa recepção: ela dirige-se ao espectador com o olhar e com o gesto do toque. É um convite para adentrar a imagem. Assim, ao desdobrar a figura e repousar os olhos sobre o concerto, o espectador já se encontra capturado pelo êxtase sabático.

III. Considerações finais

No universo sabático descrito por Pierre de Lancre e visualizado por Jan Ziarnko, a música e os instrumentos funcionam como elementos estruturantes da experiência demoníaca. Os relatos das bruxas presentes no *Tableau* destacam o poder da música em sustentar a atmosfera encantada do sabá, conduzindo os participantes a um transe profano que transforma a assembleia em uma espécie de Paraíso terreno. Para traduzir essa importância sonora, Jan Ziarnko coloca o concerto das bruxas em posição de destaque sobre a confusão de cenas que percorrem a composição. As musicistas recebem os convidados com uma variedade de instrumentos, tornando visível o papel da música como fio condutor do êxtase demoníaco.

Referências

- AMATO, Rita de Cássia Fucci. A música em Santo Agostinho. *Revista Em Pauta*, Porto Alegre, v. 16, n. 26, 2005. ISSN 0103-7420. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/7483>. Acesso em 31/08/2025.
- ARCANGELI, Alessandro. *L'altro che danza: il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*. Milão, Itália: Edizioni Unicopli, 2018.
- AVOLIO, Jelssa Ciardi. *MICHAELIS: dicionário escolar francês*. 2ª ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: editora Hucitec, [1965] 2010.
- BIBLIOTHÈQUE Polonaise de Paris. *La France et la Pologne dans leur relations artistiques. Annuaire historique*. N^a. 2-3, abril-outubro de 1938. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61096343/f2.item.zoom>. Acesso em 28/08/2025.
- CLARK, Stuart. *Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna*. São Paulo: EDUSP, [1997] 2020.
- COMMUNAY, Arnaud. *Le Conseiller Pierre de Lancre*. Editorial Agen: Imprimerie et Lithographie Ve. Lamy, 1890. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851417b>. Acesso em 10/08/2025.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUCHÉ-GAVET, Véronique. Les sorcières de Pierre de Lancre. *Rev. int. estud. vascos*. Cuad., v. 9, p. 140-155, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/323033>. Acesso em 05/08/2025.
- GINSBURG, Carlo. *História Noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GUAZZO, Francesco Maria. *Compendium Maleficarum. Apud Heredes August Tratti*, 1608.
- HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2005.

LANCRE, Pierre de. *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie*. 2. éd. Paris: Jean Berjon, 1613. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15933622q> . Acesso em: 10/08/2025.

_____. Tratado de brujería vasca: descripción de la inconstancia de los malos ángeles y demonios. 2. ed. Editorial Txalaparta, 2004.

_____. On the inconstancy of the witches: Pierre de Lancre's *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* (1612). Ed. Gerhild Scholz Williams. Trad. Harriet Stone e Gerhild Scholz Williams. Arizona: ACMS; BREPOLs, 2006.

LETA, Matteo; ROLLEY, Thibaut Maus de; MACHIELSEN, Jan. The Mythmaker of the Sabbat: Pierre de Lancre's «*Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons*». *Studi Francesi* [Online], v. 65, n. 195, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/47090>. Acesso em: 20/08/2025.

LEVACK, Brian P. *A caça às bruxas na Europa moderna*. Rio de Janeiro: Editora Campus, [1987] 1988.

ROLLEY, Thibaut Maus de. Of Oysters, witches, birds, and anchors: Conceptions of space and travel in Pierre de Lancre. *Renaissance Studies*, vol. 32, ed. 4, 25 de agosto de 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/rest.12333>. Acesso em 20/08/2025.

ZIKA, Charles. *The appearance of witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe*. Abingdon: Routledge, 2007.

_____. Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Images. *History Workshop Journal*, Nº. 44, pp 77-105, Oxford University Press, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/hwj/1997.44.77>. Acesso em: 27/08/2025.

A iconografia de Zumbi dos Palmares: estudo a partir da composição do nº 5 dos *Quadros Brasileiros* de Alberto Montalvão

Nilton da Silva Souza¹

Lilian Maria Pereira da Silva²

Universidade Federal de Alagoas

Introdução

Segundo Carneiro (1947, 24) o quilombo enquanto movimento de resistência ao estilo de vida imposto pelo homem branco foi

um acontecimento singular na vida nacional, seja qual fôr o ângulo por que o encaremos. Como forma de luta contra a escravidão, como estabelecimento humano, como organização social, como reafirmação dos valores das culturas africanas, sob todos êstes aspectos o quilombo revela-se como um fato novo, único, peculiar, - uma síntese dialética.

1 Possui graduação em Música pela Universidade Federal de Alagoas (2001), especialista em Mídias na Educação - CEDU/UFAL (2009), Mestre em Artes - Musicologia pela Campbellsville University EUA (2008), Mestre pelo Programa em Práticas Interpretativas - Regência pela UFRN (2014), doutorado em Musicologia pela UFBA (2020). Atualmente é professor da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas (ETA-UFAL) onde leciona nos Cursos de Graduação em Música e Curso Técnico em Música. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Regência. É Diretor do Espaço Cultural Salomão de Barros Lima (PROEXC-UFAL), Coordenador e regente da Orquestra Sinfônica Universitária (OSU) e Coordenador dos Coros Universitários CORUFAL e CORUFAL-Servidor. Vice-líder do Grupo de Pesquisa História, Memória e Documentação da Música em Alagoas (HmDm-AL/CNPq), Membro do Grupo de Pesquisa NEMUS-UFBA, onde desenvolve pesquisas voltadas a Banda de Música, a Iconografia Musical e a documentação referente ao repertório de músicos eruditos e semi-eruditos alagoanos. <http://lattes.cnpq.br/2529762008784781>.

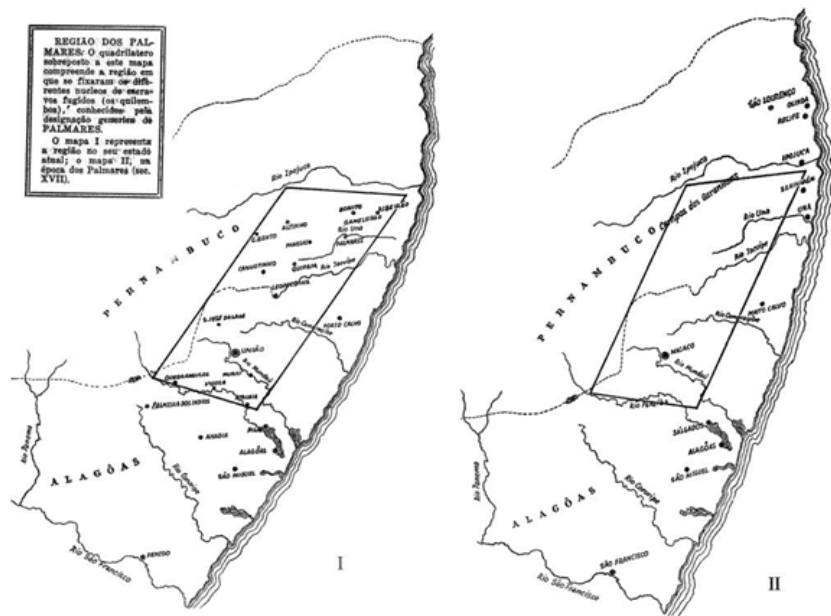
2 Possui Bacharelado em Música/Violino pela Universidade Federal da Paraíba (2001), mestrado em Musicologia - Campbellsville University (2010) e mestrado em Musicologia Histórica pela Universidade Federal da Paraíba (2014). Está em fase de conclusão do Doutorado em Estudos Artísticos/Estudos Musicais pela Universidade de Coimbra/Portugal. Traduziu para o português a “Versuch einer Grundlichen Violinschule” de Leopold Mozart (1756) em parceria com a Dra. Irene Dietschi com lançamento para o segundo semestre de 2025 pela Fundação Editora Unesp. É professora titular de violino, viola, história da música, história da música brasileira e música de câmara da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas, onde fundou sob sua direção e regência, a Camerata Acadêmica da Escola Técnica de Artes (2015). Atualmente está cedida para o Ministério da Cultura do Brasil.

Palmares apresenta-se nesse contexto como o maior e mais duradouro quilombo, uma sociedade organizada que enfrentou portugueses e holandeses e marcou a história enquanto movimento de luta pelo direito à liberdade.

As lutas travadas contra as milícias armadas que investiram contra os quilombos permitiu o surgimento de ícones guerreiros como Ganga Zumba e Zumbi. Na figura de Zumbi dos Palmares, como líder quilombola em 1678, encontramos um dos ícones da história da luta e da resistência negra contra a escravidão. Como uma figura chave na luta pela liberdade, Zumbi povoa a memória coletiva do povo brasileiro quando o tema da escravidão vem à tona. Embora haja controvérsias ante a sua atuação como líder do quilombo, Zumbi é reconhecido como o que resistiu aos ataques da coroa portuguesa de maneira heroica, como corroborado por França (2022).

Nos estudos historiográficos encontramos vários relatos, principalmente de viajantes europeus, entretanto, os primeiros escritos brasileiros sobre Palmares, sob a ótica de Pitta (1730), trata este último como um herói suicida.

Figura 1 - Mapa dos Palmares



Fonte: CARNEIRO 1947, 8-9

Para França (2022) seria impossível escrever uma biografia de Zumbi, contudo, há todos os relatos e escritos relacionados a sua história, o que pode conter uma “biografia” que desde o século XVII foi construída dentro de obras diversas. Para o autor, o Zumbi construído na colônia não é menos verdadeiro do que o Zumbi criado no século XIX ou no século XX; e aquele do século XXI não é menos ideológico ou mais consciente do que os inventados anteriormente.

França expõe que o Zumbi do século XVI e última década do século XVII é pintado como um foco importante de instabilidade para a capitania de Pernambuco - tanto para os portugueses quanto para os holandeses. Um foco que suscitou das autoridades locais grande esforço para ser dominado. Já o Zumbi do século XIX e das décadas iniciais do século XX perde importância e ganha contornos negativos. Simboliza, junto ao Quilombo dos Palmares, um empecilho ao avanço da civilização europeia no Brasil. Por fim, o Zumbi criado a partir da terceira década do século XX, que ganha contornos heróicos, como pioneiro da luta pela liberdade no Brasil.

Mesmo depois de vários escritos que trouxeram nova luz à história, principalmente a partir do século XX, a visão alegórica de Pitta permanece presente em abordagens poéticas e composicionais, como a que encontramos em Montalvão e que trazemos aqui como objeto de nosso estudo. Segundo Carneiro (1947, 41), “Êste episódio do despenhadeiro, colorido pela fantasia de Sebastião da Rocha Pita, deu origem à lenda do suicídio do Zumbi”. Acrescenta,

Na verdade, porém, o Zumbi não pereceu nesses combates, nem se atirou no abismo. Nos dias imediatos à captura do Macaco (6 de fevereiro de 1694), Domingos Jorge Velho passou atestados sobre a conduta militar de Bernardo Vieira de Melo e do capitão Antônio Pinto Pereira, pernambucanos, contando detalhadamente as peripécias do cerco, da luta e da perseguição aos negros, mas sem se referir, de maneira alguma, à morte do Zumbi. Somente em carta de 1696 o governador Caetano de Melo e Castro noticiava ao rei a morte do Zumbi, que, traído por um mulato, fôra atacado no seu esconderijo por uma coluna de paulistas, sob o comando do capitão André Furtado de Mendonça. O Zumbi estava com mais 20 homens e resistiu bravamente, enfrentando os paulistas. Apenas um dos seus homens foi apanhado vivo. O Mestre de Campo dos paulistas confirmava a notícia, em requerimento ao rei, datando a morte do Zumbi de 20 de novembro de 1695, - quase dois anos depois de destruído o Macaco. No ano de 1697, André Furtado de Mendonça pedia e obtinha, no Reino, favores especiais, dando como um dos seus títulos a “valorosa ação” de matar o Zumbi. (CARNEIRO 1947, 41)

Outro autor que enfatiza o quilombo por sua importância é Décio Freitas (1974). O autor enfatiza em seu “O Quilombo dos Palmares” a importância da organização social, política e cultural dos negros fugidos da escravidão, denominada de Confederação dos Mocambos ou República dos Palmares. Ao longo do século XX a escrita sobre o Zumbi, como enfatiza França, vai se diversificar, ganhar rumos distintos e, de acordo como o tema, passará a ser tratado socialmente, culturalmente e politicamente. A história da escravidão no Brasil, tratada na concepção artística de Montalvão de forma tão pitoresca, por sua invenção imaginativa de dispor de forma lúdica alguns temas tão complexos e marcantes da nossa história, encontra no modo de pensar a arte a partir de impressões, um marco a ser estudado, uma vez que compreendemos essa originalidade em obras anteriores.

O uso de imagens como meio de inspiração para a composição musical estava à época da composição de Montalvão já consagrada. Dentre vários exemplos, podemos citar os *Quadros de uma Exposição* (Pictures at an Exhibitions) de Modest Mussorgsky (1839-1881), sobre as impressões do compositor sobre pinturas de Viktor Hartmann (1834-1873), composição original para piano que ganhou popularidade na orquestração de Maurice Ravel (1875-1937). A obra de Alberto Montalvão³, de certo modo, não deixa de ter a sua originalidade e inspiração em imagens, pinturas e desenhos relacionados aos dez fatos escolhidos da História do Brasil, aos quais ele denomina quadros: “A história do Brasil em canções”. A partir da iconografia correlata o compositor tem a inspiração para a concepção do seu trabalho musical, sempre associado a imagens e poemas.

Aspectos estruturantes da fundamentação teórica

Este trabalho buscou, a partir das análises propostas sobre o Quadro nº 5 de *A história do Brasil em canções* (*Quadros Brasileiros*), de Alberto Montalvão, refletir sobre a escrita da história e entender como a iconografia pode explicar aspectos relacionados a intencionalidade artística (BAXANDALL 2006), caracterizada pela percepção de mundo, visão de mundo ou cosmovisão.

3 Alberto Montalvão (1912-1981) foi um escritor brasileiro nascido em Miraí, Minas Gerais. Escreveu sobre psicologia e desenvolvimento pessoal, além de dedicar-se ao rádio teatral e à música. Segundo noticiou o Diário de Notícias em 15 de novembro de 1946 (1ª seção, p. 6), no quadro “O Diário nos Estudos”, Montalvão inaugurava a série de programas “A História do Brasil em Canções”.

O uso de ferramentas analíticas tanto da música e da poesia, quanto da iconografia buscou ampliar a capacidade de compreensão, objetivando ter o maior subsídio teórico possível diante das relações entre uma realidade exposta e as capacidades de compreensão, julgamento e aceitação. Diante disso, Baxandall (2006) nos aparece com uma possibilidade de sustentação teórica. A abordagem nomológica, para Baxandall, busca identificar as leis gerais que abrangem os atos individuais, concebendo as ações históricas como manifestações particulares dessas leis; a abordagem teleológica, por sua vez, tem o interesse de identificar e compreender a singularidade de casos particulares, avaliando as ações humanas a partir dos propósitos dos atores, ou seja, dos seus padrões de intenção. Nesse sentido, a cosmovisão artística aponta para a capacidade de visão de mundo, das crenças e valores que o artista pode incorporar em sua obra, sendo uma perspectiva única e sua sobre a realidade. Assim, para Baxandall (2006), a cosmovisão artística pode ser compreendida como uma expressão da intencionalidade artística. A teoria de Baxandall aproxima-se de sociólogos e filósofos como Dilthey⁴, Mannheim⁵ e Goldmann⁶, nas relações que tratam dentre aspectos históricos, sociais e culturais da relação de “visão de mundo”. As suas teorias corroboram vários aspectos da abordagem de Panofsky, em certo grau podem ser consideradas complementares. Dilthey, nesse contexto, considera que a cosmovisão (*Weltanschauung*) está enraizada na experiência vivida, nas emoções, nos valores e nos atos de vontade de uma pessoa ou grupo social. Portanto a expressão artística está sujeita a elementos aquém da realidade, possibilitando o surgimento de mundos paralelos, onde o artista considera a sua obra como parte de uma realidade.

Para Dilthey a cosmovisão abrange a totalidade da vida psíquica, caracterizada pela representação, ou seja, o modo como compreendemos a realidade; o sentimento, como realidade; e o sentimento, como reagimos. De um modo resumido, a cosmovisão revela a estrutura interna e os valores que dão sentido às produções humanas, sejam elas artísticas ou não. É a maneira fundamental e totalizante pela qual os seres humanos, em sua complexidade psíquica e em seu contexto histórico experienciam, interpretam e dão sentido ao mundo. Ela é a chave para compreender a diversidade das formas de vida e das manifestações culturais ao longo da história.

4 Wilhelm Dilthey (1833-1911)

5 Karl Mannheim (1893-1947)

6 Lucien Goldmann (1913-1970)

Metodologia da análise iconográfica

A análise iconográfica permitiu certo aprofundamento por meio da metodologia analítica de Panofsky (2009) sob o crivo da experiência estético-histórica de Baxandall. Para esse trabalho, os níveis descritivos de Panofsky foram utilizados de forma pontual, entretanto no nível interpretativo (iconológico) a metodologia de Baxandall acabou por nos dar os mecanismos possíveis de aprofundamento.

A metodologia de Baxandall (2006) está calcada na análise inferencial a partir do paradigma problema/solução. Sua proposição investigativa visa identificar as causas e intenções que orientam o processo produtivo da obra, sob aspectos constitutivos e sociais que estejam na orientação da sua compreensão. A contraprova está na hipótese de que toda ação humana tem uma intencionalidade, nada é produzido ao acaso.

Para Baxandall (2006, 31) “nós não explicamos um quadro: explicamos as observações sobre um quadro”. Continua, “a explicação se torna parte de uma descrição maior do quadro, ou seja, uma forma de descrever coisas nele que seriam difíceis de descrever de outro modo.” (BAXANDALL 2006, 32) Ele propõe uma análise para além da estética visual, uma análise histórica de quadros. Atenta para o cuidado com a descrição, tendo em vista estar diante do paralelo descrição/interpretação. Para o autor,

uma descrição, por ser um ato de linguagem, é feita de palavras e conceitos. Por isso, a descrição é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele. [...] muitos termos cruciais numa descrição são um pouco indiretos, porque em vez de se referirem, antes de tudo, ao quadro como objeto físico, referem-se ao efeito que ele produz em nós. Em terceiro lugar, a descrição é um ato de demonstração - através do qual indicamos um aspecto que atrai nosso interesse. (BAXANDALL 2006, 44)

De forma prática, para o autor uma primeira tarefa na percepção histórica de um quadro consiste muitas vezes em fazer esforços para compreender até que ponto a obra e o pensamento de quem a criou nos são estranhos (BAXANDALL 2006, 169). Só depois de fazermos isto é que se torna realmente possível obter uma genuína compreensão da afinidade humana da obra conosco. Esse estranhamento citado pelo autor acaba por ser o fator decisivo da nossa capacidade de afastamento do objeto de estudo.

Metodologicamente Baxandall cria um jogo conceitual, ao qual ele denomina triângulo de reconstituição, onde um diagrama simplificado de questões de nível cognitivo são postas. Seu método é uma representação de atividades de reflexão postas diante da solução aos questionamentos sobre uma descrição. Nesses termos, a busca por uma significação da descrição iconográfica acaba por nos mostrar, dentro do processo analítico, um segundo exercício necessário: o desfazer das amarras históricas, sociais e culturais do nível iconológico.

As representações de Zumbi

A iconografia acerca de Zumbi dos Palmares pode ser definida a partir da historiografia sobre o tema da escravidão e da força que essa temática ganhou a partir do reconhecimento histórico da luta pelo direito à liberdade dos negros no Brasil e do fim da escravidão. Em um primeiro plano está a escrita da história em tempos coloniais até a República; em segundo lugar, a partir do século XX, os estudos históricos de cunho independente que trouxeram novas evidências e contextualização à história oficial, delegada desde o Império aos Institutos Históricos, assim constituídos; posteriormente, a literatura advinda a partir dos anos 1930 e a sua importância como elemento de investigação do passado e direito histórico ao contraditório.

Na busca pela representação iconográfica do Zumbi encontramos alguns marcos importantes, o primeiro foi a iconografia referencial acerca da literatura Colonial até a República; depois temos a busca por referências iconográficas sobre o Zumbi na virada do século XIX para as primeiras décadas do século XX; e por último a iconografia contida nas capas de livros sobre o temas como escravidão, quilombo e Palmares. Encontramos nesta busca várias representações iconográficas de ambos os marcos de definição citados. As escolhas se deram a partir das análises e do pertencimento que cada uma das obras, em seus suportes, representa no discurso proposto (mesmo que um desenho, uma pintura e uma xilogravura). Embora possamos atrelar cada uma das análises a uma visão sobre o ícone Zumbi.

Das percepções iconográficas sobre o Zumbi dos Palmares

Nesta seção buscamos analisar como diferentes visões iconográficas foram criadas sobre o Zumbi dos Palmares e como se pode ter significações distintas a par-

tir de um processo de intencionalidade artística. Enquanto analistas, reconhecemos o processo que nos importa e nos afeta na desconstrução de conceitos e preconceitos que possam apensar o nosso julgamento, afinal de contas a nossa análise é, senão uma análise sobre o que pensamos, observamos, identificamos e compreendemos sobre.

Em relação ao tema da nossa investigação, nos detivemos em três pilares: a compreensão da história por meio da historiografia referente ao assunto, a análise musical e poética da composição e a análise iconográfica a partir do desenho que ilustra as páginas anteriores à composição de Montalvão.

A iconografia do Zumbi dos Palmares por Montalvão

A obra de Montalvão é composta pela exibição de nove fatos da história do Brasil disposta em quadros, onde o compositor, motivado por cada imagem, compõe uma canção e o poema associado. Os quadros tratam da história do Brasil desde a chegada do homem branco, oriundo da Europa até a República. São eles: 1. Descobrimento do Brasil; 2. A primeira missa; 3. O último Tamoio; 4. Os bandeirantes; 5. O Quilombo dos Palmares; 6. A Inconfidência Mineira; 7. A Independência; 8. Escravidão; 9. República.

Para este trabalho escolhemos o quadro número 5, *O Quilombo dos Palmares*. Analisaremos as relações intrínsecas da imagem com a música e a poesia. Para compreender a representação do fato histórico na iconografia musical de Montalvão devemos compreender alguns aspectos da escrita da história. Em Pitta (1730) encontramos o relato da morte do Zumbi (Zombi) dos Palmares, em que pese ter cometido suicídio.

Entraram juntos, encontrando alguma resistência nos negros, inferior á que presumiram; porque o seu príncipe Zombi com os mais esforçados guerreiros e leaes súbditos, querendo obviar o ficarem captivos da nossa gente, e desprezando o morrerem ao nosso ferro, **subiram á sua grande eminência e voluntariamente se despenharam, e com aquelle género de morte mostraram não amar a vida na escravidão, e não querer perde-la aos nossos golpes.** (PITTA 1730, 242, grifo nosso)

Montalvão utilizará esse relato histórico para tecer as bases do seu poema e música. Percebe-se, a partir do texto introdutório à obra musical, que o compositor justifica haver outra versão da história da morte de Zumbi. No entanto, a escolha

por uma iconografia característica nos dá indícios de sua intenção artística. Vejamos a poesia,

A relva pisada está indicando
Que o escravo fugido passou por ali
Já livre do tronco, ele busca Palmares,
O Quilombo amigo, onde o rei é Zumbi...

E quando ele chega,
Ele dança contente,
E esquece a corrente
Que está no seu pé

Enquanto lá adiante,
Zumbi pensativo,
Relembra saudoso,
a sua Guiné...

Eis que os brancos atacam Palmares,
E o Quilombo rebelde, consegue vencer
Num precipício zumbi se atira
Não póde ser livre, prefere morrer!!!
(MONTALVÃO 1941, s/p., grifo nosso)

Figura 1 - Desenho que representa a morte de Zumbi, contido na publicação dos Quadros Brasileiros, *A História do Brasil em Canções*.



Fonte: MONTALVÃO, 1941.

O desenho da figura 1 retrata a descrição da morte de Zumbi por Pitta (1724). Levando em consideração esse relato, em que em um despenhadeiro temos um homem dele caindo, sendo que outros estão em seu topo. Uma nítida alusão ao suicídio de Zumbi. A iconografia retrata o que está contido nas duas últimas frases do poema de Montalvão: “Num precipício zumbi se atira. Não pôde ser livre, prefere morrer!!!”. Apresenta-se nesse contexto a ideia sobre o herói suicida.

Diferente de uma fotografia, um retrato ou uma pintura tem um significado mais pessoal do desejo do artista de traçar aquilo que se quer, mesmo entendendo que na fotografia, deva-se valorizar o olhar do artista, resta-lhe uma realidade posta. O desenho em questão deixa mais nítida a concepção histórica aceita ou incorporada pelo artista.

A representação do Zumbi por Parreiras

Figura 3 - *Zumbi*, Antônio Parreiras.⁷ Óleo sobre tela, 115,3 x 87,4 cm, 1927.



Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=antonio-parreiras>

⁷ Antônio Parreiras foi pintor, desenhista e ilustrador. Nasceu em Niterói-RJ, em 1860 e na mesma cidade faleceu em 1937.

Na figura 3, pode-se observar um homem negro de meia idade em uma floresta, trajado com roupas leves, aparentemente de trabalho, bandala à cabeça e portando um rifle. Suas roupas, dobradas até a altura dos braços e dos joelhos indicam certo relaxamento. A sua postura em posição de armas, demonstra certa imprudência, uma alusão possível a não se tratar de um soldado. A bandana à cabeça e os pés descalços trazem uma informação da rusticidade dos guerreiros quilombolas. As cores mais suaves em tons de rosa destoam da paisagem em perspectiva, de modo a minimizar a dureza do tema representado na tela e evidenciar a figura do Zumbi.

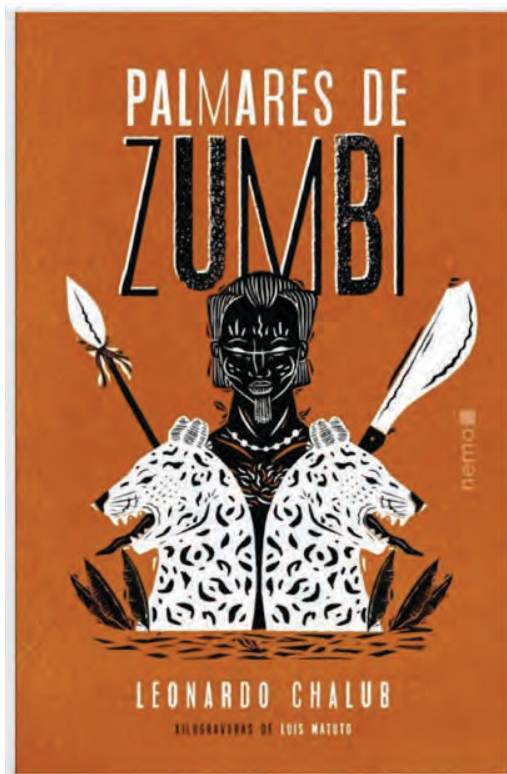
Parreiras mostra um ícone que destoa com o guerreiro que junto aos seus antecessores criaram um “Estado Negro” em terras brasileiras e que combateram hodandezes e portugueses por cerca de 100 anos. A iconografia de Zumbi por Parreiras (1927) romantiza um personagem conhecido historicamente por sua bravura e por ser um líder guerreiro negro. Percebe-se a intenção de suavizar os traços característicos do personagem, colocando-o em uma versão mais inofensiva do que aquilo que foi tratado pela história.

A representação do Zumbi por Luiz Matuto

Dentre as iconografia do Zumbi pesquisadas, algumas são oriundas de obras literárias sobre o tema escravidão, Palmares, Zumbi. A representação de Luiz Matuto⁸ nos chamou atenção por uma série de elementos nela contidos e pela contemporaneidade da sua produção. O artista mineiro utiliza-se de elementos conhecidos da cultura afro-brasileira para representar um Zumbi distinto daqueles mostrados anteriormente. Percebe-se a preocupação de compor elementos circundantes ao ícone de modo a inseri-lo dentro da temática desejada e vinculada a sua percepção sobre a figura lendária do Zumbi. A iconografia na Figura 4, uma xilogravura de autoria de Luiz Matuto para o livro de Leonardo Chalub, nos coloca algumas simbologias, que não tinham sido elencadas em representações anteriores, pois tratam detalhes que envolvem dentre outros objetos da composição, uma referência clara a acessórios de adorno, como pintura corporal e colares.

8 O design e artista Luiz Matuto nasceu em Alfenas - MG. Tem um trabalho voltado para gravuras e ilustrações utilizando principalmente a madeira e a xilogravura como suportes.

Figura 4 - Capa do Livro de Leonard Chalub



Fonte: CHALUB 2019.

Na figura 4, percebe-se um homem negro com pinturas em sua face e corpo. O mesmo porta um colar de contas, um elemento da cultura yoruba. Há também outro colar que desce a altura do peito, suspenso por cordões, pendurados ao pescoço. Em suas costas apresentam-se duas armas, (a espada e a lança) que fazem alusão a um guerreiro (Ogum), os dois animais à sua frente, na cultura yorubá se trata de cães (embora aparentam ser duas onças), o guardião, companheiro e amigo.

A representação do Zumbi por Luiz Matuto faz alusão a uma divindade da cultura afro-brasileira. Até certo ponto poder-se-ia dizer que havia desde longa data a crença da imortalidade de Zumbi, como relatado por Pitta (1730, 236) “Elegiam por seu príncipe, com o nome de Zombi (que no seu idioma vale o mesmo que diabo).”

Embora Matuto tenha salientado muitos dos aspectos virtuosos do guerreiro negro, faz nitida associação à cultura afro-brasileira e sua religiosidade. O ícone Zumbi ganha elementos de divindade, com a exploração de elementos não elencados pelas outras iconografias estudadas.

As três representações iconográficas exemplificadas nesta seção ilustram a diversidade de visão de cada artista e potencializam a teoria da intencionalidade.

Análise da música e poesia do Quadro nº 5 de Montalvão

Nossa análise do poema de Montalvão, está fundamentada na obra de Antonio Cândido⁹ e aporta o nosso entendimento sobre as relações entre a poesia e a música, entre o ritmo e a necessidade de modulação. Candido defende na sua Teoria Dialética que autores(as), leitores(as) e obras são partes que se interligam e onde a obra ganha sentido após o(a) autor(a) ter a consciência da mesma por meio da reação e elaboração do(a) leitor(a).

Numa palavra sobre a sonoridade do poema de Montalvão, entendemos que a música criada por ele e quando relacionada diretamente com o poema, abre-nos a possibilidade de enlevar uma a outra em busca desta conexão. Embora não haja letra escrita na partitura da música para piano, percebemos que há, basicamente, uma mesma estrutura rítmica entre a música para piano e o poema recitado.

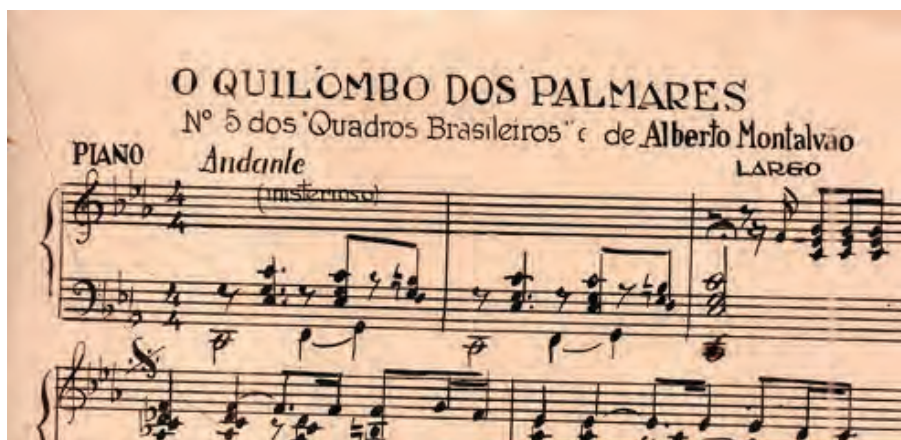
Aqui temos a sonoridade da poesia que revela e deixa à mostra a agógica musical. Sobre isso, pontua Candido, “Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total.” (1996, p.23).

Neste caso, a sonoridade que nasce do recitativo empregado na leitura do poema é o elo entre o piano e a voz, entre a harmonia e o sentido de cada estrofe e, de modo profundo, entre a figura de Zumbi dos Palmares e o universo sonoro nascido na realidade dos Quilombos. Propomos assim, a junção da música e da poesia.

O poema de Alberto Montalvão tem 4 estrofes (4 QUADRAS) e 16 versos. Faremos a partir daqui a análise repartindo o poema dentro da sua estrutura formal. Vejamos:

9 Antonio Cândido (1918-2017) Sociólogo e crítico literário brasileiro em “Estudo Analítico do Poema” (1996).

Figura 5 - Incipit de “O Quilombo dos Palmares”



Fonte: Montalvão, 1947.

Figura 6 - Edição da letra e da música de “O Quilombo dos Palmares”



Fonte: Edição nossa.

1ª ESTROFE – A relva pisada evoca a real imagem do escravo que foge rumo ao Quilombo onde Zumbi é amigo e rei. Há rima no final do 2º e do 4º verso: por ali / Zumbi

A relva pisada está indicando
Que o escravo fugido passou por ali –
Já livre do tronco, ele busca Palmares,
O Quilombo amigo, onde o rei é Zumbi...

A música escrita por Montalvão leva o mesmo nome do poema e, embora o poema não esteja junto à música na partitura, ao analisá-lo percebemos que este se conecta com o ritmo da música escrito na linha melódica (mão direita do piano). Dito isto, entendemos que há uma ligação entre a música, o poema e a gravura que aparece na primeira página tornando evidente que, ao juntarmos a linguagem gráfica ao campo sonoro-musical e ao gênero poema, temos uma leitura mais completa da proposta de Montalvão ante a figura de Zumbi dos Palmares.

2ª ESTROFE – a visão festiva e eufórica com alusão à dança contrasta com a imagem da corrente no pé que, também de modo contrastado em seu significado, rima contente / corrente. A referência à dança aqui traduz fielmente a cultura afro-brasileira naquilo que é sua expressão e identidade cultural e artística: o ritmo, a música, a dança, o movimento. Há também a ligação entre a 2ª e 3ª estrofe na rima que, embora mais demorada, surte o efeito desejado de compor a pausa para o próximo ponto do poema: seu pé / sua Guiné

E quando ele chega,
Ele dança contente,
E esquece a corrente
Que está no seu pé –

-

3ª ESTROFE – aqui temos uma imagem da ligação que havia entre os escravos que chegavam em busca de refúgio e Zumbi entregando a ideia do cotidiano no Quilombo e de como este mesmo cotidiano conectava Zumbi à sua origem guineense. O ritmo da dança, a música e a imagem saudosa tomada forma no uso das reticências que, além de serem postas logo após a palavra Zumbi, segue na próxima linha do poema como uma extensão do pensamento de Zumbi.

Enquanto lá adiante,
Zumbi pensativo,
Relembra saudoso,
A sua Guiné...

Figura 7 - Continuação da edição.



Fonte: Edição nossa

4ª ESTROFE – o verbo atacar aqui chamado à atenção pelo auxiliar “Eis” dá início à sequência de imagens trazidas nos versos seguintes que culmina com Zumbi se atirando ao precipício. A rima das palavras que aqui tem sentido antônimo: vencer / morrer. Os usos dos três sinais de exclamação no final dão ênfase à ação como sua última resistência ao invés de se entregar aos brancos que atacam o quilombo.

Eis que os brancos atacam Palmares
E o Quilombo rebelde, conseguem vencer –
Num precipício Zumbi se atira –
Não pôde ser livre, prefere morrer!!!

Entendemos que, a conexão entre o poema e a música de mesmo nome de Montalvão, evidencia-se no modo como o autor revela o ritmo do poema e o ritmo musical, convidando-nos a olhar as duas obras dentro das suas especificidades técnicas mas, considerando a correlação entre ambas.

Figura 8 - Continuação da edição.

1
Eis que os bran - cos a - ta - cam Pal -

3
ma - res coQui - lom - bo re - bel - de, con - se - guem ven -

5
cer Num pre - ci - pi - cio Zum - bi - se a -

7
ti - ra Não po - de ser li - vre pre - fe - re - mor - rer

Fonte: Edição nossa.

História e cosmovisão artística: um paralelo entre fato histórico e imaginário artístico

Para Panofsky, segundo Burke (2004, 43) “[Um] nativo australiano não poderia reconhecer o tema da Última Ceia; para ele, a cena apenas evocaria a idéia de um alegre jantar.” Essa teoria posta norteia o pensamento sobre as capacidades humanas cognitivas de percepção da realidade. Em um nível mais profundo de entendimento seria levado ao que foi denominado por Baxandall como intencionalidade artística.

Compreendemos a concepção metodológica da análise de Panofsky com três níveis, da forma como compreendemos o terceiro nível, iconológico, em evidência, quanto tratamos de avanços significativos na explicação sobre as várias concepções sobre a representação iconográfica a partir das visões de mundo de artistas distintos. No nível das relações de significação, sob a ótica de Baxandall, evidenciase que a descrição é antes uma representação do que pensamos sobre a obra, do que a representação dela, assim, a subjetividade impera diante de padrões de intenção associados ao nível de percepção cognitiva do indivíduo.

Figura 9 - Partitura editada a partir do original

Score

O Quilombo dos Palmares

Nº 5 dos "Quadros Brasileiros" de Alberto Montalvão

Alberto Montalvão

Andante $\text{♩} = 76$ (misterioso)

Piano

Largo

Pno.

Andante ($\text{♩} = \text{♩}$)

Pno.

Fonte: Edição nossa.

Diante disso, a análise que propomos neste trabalho prospera apenas na compreensão de que o nível iconológico analítico deve estar sistematizado sob o crivo de parâmetros em que se pode refutar o argumento da subjetividade interpretativa pelo distanciamento e capacidade de múltiplas percepções, múltiplas visões, múltiplas especulações, que podem ser refutadas: não há visão absoluta.

Na percepção advinda da análise iconográfica a partir de Montalvão, deve-se considerar alguns aspectos: apesar das evidências de Montalvão ter acesso a outras informações acerca da morte de Zumbi, a escolha de determinada vertente superou os argumentos de contestação histórica, evidenciando que a intenção artística da representação acerca do fato histórico é uma escolha pessoal, política e ideológica, característica da sua capacidade cognitiva; percebe-se, a partir do texto explicativo sobre o Quadro nº 5, que há consciência sobre mais de uma versão histórica sobre a narrativa da morte de Zumbi; compreende-se que o compositor optou pelo texto da narrativa de Pitta (1730); tanto a iconografia quanto o poema estão em sintonia, de acordo com o que corrobora a análise da música e poesia. Todos esses aspectos corroboram uma tendência à intencionalidade artística, tornando a versão do fato histórico não essencial, mas simbólica.

O paradigma da cosmovisão artística em níveis determinados implica de forma pontual naquilo que deriva-se como produto artístico, tanto do ponto de vista da criação, quanto da percepção sobre a obra. Dessa forma, compreendemos que a intencionalidade é um meio de expressão daquilo que se percebe, o livre arbítrio por trás do produto artístico.

Conclusão

Este trabalho buscou mostrar como em épocas distintas um ícone pode se revelar antagônico em várias de suas características, pode-se dele ter novas visões sobre a sua história a partir da construção iconográfica, das capacidades, intencionalidade e da cosmovisão artística.

É para a figura heroica e virtuosa do Zumbi que o escritor e compositor Alberto Montalvão, produziu o desenho, escreveu o poema e a música instrumental do mesmo nome, a saber, *Quadros Brasileiros* (1941) nº5 *O Quilombo dos Palmares*. Montalvão discorre pela música e pela poesia num misto de imagens e sons capazes de suscitar observações profundas sobre a figura de Zumbi enquanto líder do Quilombo de Palmares, expondo a sua visão de mundo sobre o Zumbi e o Quilombo.

A iconografia, representada por um desenho e ilustrado como parte do conjunto artístico (iconografia - poesia - música) está em plena conformidade de pensamento, não havendo discordâncias de ideias.

A ideia reforça o aspecto impactante para a arte a partir da cosmovisão do indivíduo artista, que perpassa por elementos da escrita da história imediatamente relacionados ao imaginário criativo. Esse imaginário solidificado na iconografia, conta a história que a ele importa, propiciando representações icônicas a partir do fato histórico, limitado a sua cosmovisão.

Nessa proposta de pesquisa, onde expomos a visão sobre a história oficial e as construções sociais e políticas acerca do personagem Zumbi, encontramos na arte de representação pictórica o elemento da intencionalidade. Elemento estudado em Montalvão e exposto nas iconografias paralelamente comparadas em tempos distintos. Conseguimos, dentro da teoria dos três Zumbis de França, encontrar paralelos representativos dentre as obras expostas e analisadas.

Importa salientar que com esse trabalho estamos buscando abrir um campo dentro do pensamento sobre a iconografia musical, por especular sobre a capacidade humana e artística da distinta impressão, da cosmovisão como mediadora daquilo que produzimos artisticamente e de que o resultado dos produtos artísticos devem ser fruto de níveis de distintos padrões de intenção. Consideramos se tratar das impressões pessoais transpostas à linguagem musical, da visão estreita e única do artista.

Referências

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. **O Estudo Analítico do Poema**. 3ª edição. São Paulo: Humanitas Publicações FFLCH/USP, 1996.

CARNEIRO, Edson. **O Quilombo dos Palmares**. 1ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1947.

CARUSO, Carla. **Zumbi: o último herói dos Palmares**. : Instituto CALIS, 2011.

CHALUB, Leonardo. **Zumbi de Palmares**. Xilogravuras de Luís Matuto. 1ª edição. São Paulo: Nemo, 2019.

DILTHEY, Wilhelm. **Teoria das concepções de mundo**. Textos filosóficos nº 33. Lisboa: Edições 70, 1992.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; FERREIRA, Ricardo Alexandre. **Três vezes Zumbi: a construção de um herói brasileiro**. Documentário eletrônico: EdUFS-Car, 2022.

FREITAS, Décio. **Palmares, a guerra dos escravos**. Porto Alegre: Movimento, 1973.

MONTALVÃO, Alberto. **A História do Brasil em Canções: Quadros Brasileiros**. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco Fº, 1947.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PITTA, Sebastião da Rocha. **Historia da America Portuguesa**, desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento, até o de mil setecentos e vinte e quatro. Offerecida A Magestade Augusta DelRey D. João V. Nosso Senhor, Composta por ... Fidalgo da Casa de Sua Magestade, Cavalleiro Professo da Ordem de Christo, Coronel do Regimento da Infanteria da Ordenança da Cidade da Bahia, e dos Privilegiados Della, e Academico Supranumerario da Academia Real da Historia Portuguesa. Lisboa Occidental: Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1730.

Sambas, maxixes e tanguinhos *blackface*: iconografia da racialização nas capas de partituras soteropolitanas pós-abolição (1910-1930)¹

Welissa Carvalho

Introdução

A Bahia do início do século XX apresentou uma produção musical urbana intensa, documentada em partituras, periódicos e gravações fonográficas (CARVALHO 2024). Tal legado, no entanto, não pode ser compreendido de forma isolada: é indispensável reconhecer o peso histórico da experiência africana e da escravidão nas Américas, cuja influência foi decisiva na conformação das sonoridades urbanas. As canções escravas — também denominadas “sons do cativeiro” (WHITE; WHITE 2005, *apud* ABREU 2015) —, entendidas em sua dimensão integrada de música, verso e dança, ultrapassavam a condição de simples expressões culturais. Elas constituíam elementos estruturantes das sociedades escravistas, articulando-se tanto aos mecanismos de controle e repressão quanto às estratégias de resistência dos próprios escravizados. Esses sons reverberaram nas senzalas, nos espaços de trabalho e nas festas, mas também alcançaram as cidades, os salões e os teatros, atravessando fronteiras sociais e raciais².

No Brasil, os desdobramentos dessas práticas musicais de matriz africana deram origem a gêneros que marcaram profundamente a música popular, como o lundu, o maxixe, o samba e o jongo. Contudo, à medida que esses gêneros passaram

1 Nota do Editor: A apresentação desta comunicação durante o 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (8ºCBIM), mereceu uma Menção Honrosa no Prêmio RIdIM-Brasil 2025.

2 “Em sintonia com a consolidação das teorias racistas que marcaram o pensamento social do final do século XIX, as canções de origem escrava passaram a ser reinterpretadas sob uma ótica moderna e fortemente racializada. Nesse processo, essas expressões musicais foram recodificadas — tanto no meio acadêmico quanto no mercado cultural — sob a rubrica de “música negra” (ABREU 2015, 178-179).

a circular nos mercados editoriais e fonográficos, sofreram processos reiterados de desfiguração e apropriação, seja por meio de representações caricaturais e estereotipadas, seja por narrativas que silenciavam a agência dos sujeitos negros que os criaram (ABREU 2015). Esse processo de distorção é particularmente evidente nas capas das partituras musicais, em especial naquelas que incorporaram a estética do *blackface*, largamente difundida nas primeiras décadas do século XX — inclusive em exemplares produzidos e comercializados em Salvador.

É nesse horizonte que o acervo do projeto *Impressão Musical na Bahia* (NE-MUS-UFBA) adquire relevância singular. Composto por partituras impressas entre aproximadamente 1850 e 1933, esse *corpus* documental oferece subsídios inestimáveis para a compreensão das tramas estéticas, sociais e ideológicas que atravessaram a música e a cultura baianas. Ao salvaguardar e disponibilizar esse material, o projeto não apenas restitui à memória histórica um patrimônio frequentemente marginalizado pela historiografia, mas também inaugura possibilidades de análise que extrapolam a dimensão sonora, permitindo examinar os aspectos gráficos, editoriais e simbólicos das obras. Nesse sentido, as capas das partituras emergem como testemunhos privilegiados de seu tempo, condensando disputas de representação e evidenciando as ideologias que orientaram a produção musical e visual do período.

A iconografia dessas capas, sobretudo no período pós-abolição, ultrapassa a função decorativa e deve ser compreendida como um dispositivo cultural. Elas refletem valores sociais, hierarquias raciais e relações de poder, funcionando como instrumentos de construção identitária e de legitimação de práticas musicais. Em Salvador — cidade caracterizada pela densidade das manifestações afrodescendentes e por uma produção editorial singular — essas capas configuram-se como narrativas visuais que atravessam questões de raça, classe e cultura, oferecendo uma chave interpretativa para a compreensão das tensões sociais e artísticas do início do século XX.

Uma leitura crítica dessas imagens permite, assim, evidenciar o intrincado entrecruzamento entre música, memória e representação visual. Não obstante, a produção editorial baiana permanece subestimada pela historiografia musical. São ainda escassos os estudos que investigam de que modo esses impressos reforçaram estereótipos raciais ou projetaram imaginários excludentes. Essa lacuna crítica revela a necessidade de ampliar o entendimento sobre a cultura impressa na Bahia,

reconhecendo sua relevância na conformação das práticas musicais e das disputas simbólicas no período.

Diante desse cenário, o objetivo geral deste texto consiste em analisar a iconografia em partituras do acervo *Impressão Musical na Bahia*³ (NEMUS-UFBA), com foco em uma seleção de obras de matriz negra, especialmente dos gêneros samba, maxixe e tango. A análise será conduzida a partir da identificação de estereótipos visuais, dos mecanismos de racialização e dos usos mercadológicos da imagem negra, de modo a problematizar não apenas a dimensão estética, mas também os processos de construção simbólica implicados na circulação dessas obras.

Um relato de percurso metodológico

Venho direcionando minhas pesquisas ao estudo do samba da Bahia, com especial atenção ao samba urbano soteropolitano.⁴ Inicialmente, adotei uma abordagem etnográfica, inspirada pelas vivências junto a mestres da cultura popular e pelas práticas musicais enraizadas no cotidiano. Esse primeiro movimento investigativo, marcado por uma escuta sensível aos processos de criação e transmissão oral, priorizava o registro de experiências, falas e performances no tempo presente.

Foi ainda nesse período que estabeleci meu primeiro contato com o acervo *Impressão Musical na Bahia*. Esse encontro provocou uma mudança significativa na orientação da pesquisa. A presença de sambas e maxixes impressos nessas partituras — gêneros que até então eu associava quase exclusivamente à tradição oral — despertou novas perguntas e ampliou meu campo de investigação, levando-me a refletir sobre as interseções entre oralidade e escrita, bem como sobre os processos de registro, edição e circulação dessas práticas musicais no contexto urbano soteropolitano do início do século XX.

A análise das partituras revelou que esses documentos não eram meros registros musicais, mas artefatos carregados de sentidos. Algumas capas, com repre-

3 Disponível em <http://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 23 jun. 2025.

4 Sobre este tema, ver: CARVALHO, Welissa Lopes Saliba Maia. *Um estudo sobre o samba e os sambistas da velha guarda soteropolitana*. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de PósGraduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 30 jun. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/65404>. Acesso em: 20 jul. 2025.

sentações explicitamente racistas, escancaravam estereótipos violentos sobre pessoas negras. A partir dessa constatação, novas questões passaram a orientar minha pesquisa: *quem produzia essas partituras? Essas músicas pertenciam a quem? E para quem eram feitas?* Aos poucos, tornou-se evidente que grande parte das obras editadas ou publicadas em Salvador nas primeiras décadas do século XX circulava em um mercado editorial voltado majoritariamente à branquitude — como produtores, consumidores e validadores de um “samba possível”, domesticado aos salões, aos impressos e às normas de civilidade da elite urbana.

Essa percepção me levou a investigar a racialização das práticas musicais e as mediações editoriais que, historicamente, filtraram, silenciaram ou ressignificaram as expressões sonoras das classes populares negras. Passei a questionar: *quem tinha o direito de publicar? Quem era representado — e de que forma? Quais modos de escuta foram apagados, deslocados ou estetizados para caber na partitura?* Essas inquietações continuam a orientar meu olhar e minha escuta crítica.

O presente trabalho traz, portanto, uma apresentação inicial dessa busca, cujos resultados serão aprofundados na pesquisa de doutoramento atualmente em curso na área de Música. Trata-se de uma etapa embrionária de investigação iconográfica, que aponta caminhos para a compreensão estética, simbólica e histórica da presença do samba baiano na materialidade gráfica de suas edições musicais. Com um foco ampliado na dimensão histórica e documental da produção musical urbana em Salvador, proponho uma análise crítica das partituras do acervo, buscando compreender como essas obras participaram da construção do que hoje se reconhece como samba, num momento em que a paisagem sonora da cidade ainda era fluida, ambígua e em processo de consolidação.

É importante lembrar que, no período selecionado para este trabalho (1910-1930), os gêneros musicais encontravam-se em processo de formulação — suas fronteiras eram instáveis e as nomenclaturas utilizadas para classificá-los não correspondiam necessariamente às categorias que adotamos hoje. Como aponta Carlos Sandroni (2001), as categorias desses gêneros foram construídas socialmente a *posteriori*, e não se aplicam de forma rígida à produção do início do século XX.

Era comum, por exemplo, encontrar partituras intituladas como “samba” que, ao serem escutadas ou analisadas, remetiam muito mais ao maxixe. Por outro

lado, obras rotuladas sob outros gêneros, como “tango” incorporavam elementos rítmicos, melódicos e harmônicos que hoje associaríamos ao samba urbano.

Ao reconhecer essa fluidez, e iluminada pelas contribuições de autores como Marcos Napolitano (2002, 2019) e Martha Abreu (2017), torna-se possível perceber que o “samba” do início do século XX não era uma entidade musical fixa, mas um campo em disputa — atravessado por tensões raciais, sociais e estéticas, nas quais a escrita musical desempenhou papel crucial.

Estereótipos e estratégias de visibilidade

As representações estereotipadas da cultura negra marcaram profundamente os palcos teatrais, circenses e a nascente indústria fonográfica brasileira no final do século XIX. Reproduzindo e reforçando mecanismos de exclusão racial e inspirados pelos *minstrel shows* norte-americanos, muitos desses espetáculos adotaram o *blackface* — prática em que atores brancos se maquiavam para caricaturar pessoas negras — como elemento central (Figura 1).

Figura 1 - Poster de um *minstrel show* em 1900, de William H. West.



Fonte: Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Blackface>. Acesso: 25 jul. 2025.

Nesse contexto, a música de matriz africana foi amplamente apropriada e comercialmente explorada, enquanto seus verdadeiros criadores permaneciam invisibilizados, deslegitimados e submetidos à ridicularização (ABREU 2015). Esse mesmo padrão de apropriação e violência simbólica é identificado no *corpus* de partituras produzidas na Bahia, onde compositores brancos praticavam uma espécie de *blackface* simbólico. Ao se apropriarem dos ritmos e expressões culturais negras, reforçavam simultaneamente estereótipos racistas nas capas e letras, transformando personagens negros em caricaturas folclorizadas e mercantilizadas. Tal prática não apenas reproduzia a subalternização dos sujeitos negros, mas também configurava um mecanismo estético e ideológico de exclusão e controle cultural no mercado musical.

Um dos compositores mais frequentes no *corpus* analisado foi Virgílio Pereira da Silva, cujo retrato está presente em uma das capas (Figura 2).

Figura 2 – Retrato de Dr. Virgílio Pereira da Silva



Fonte: SILVA, Virgílio Pereira da. *Drama íntimo*: romance para canto e piano, op. 24. Letra de Carlo Parlagreco. Bahia: Casa de Música Santa Cecília, [s.d.]. Acervo NEMUS-UFBA.

Embora a baixa qualidade da imagem limite inferências diretas sobre sua racialização, a fotografia deve ser interpretada no contexto soteropolitano do início do século XX, marcado por hierarquias raciais materializadas em representações visuais e discursos públicos. Seu provável pertencimento às elites brancas é sugerido pelo uso do título “Doutor” nas capas e pelo cuidado na composição da imagem. Vestido formalmente, com terno claro e gravata, e posando com postura ereta e olhar direto, Virgílio demonstra um esforço consciente de legitimar sua figura pública e sua produção musical — gesto que confirma sua inserção nas camadas médias urbanas letradas.

Sua produção abrangeu gêneros como *fox-trots*, *valsas*, *maxixes* e *one-steps* — ritmos populares da época vinculados à emergente música urbana. Em diversos casos, ainda que apropriando-se de expressões musicais características da escuta de tradições negras, especialmente em aspectos rítmicos e estruturais, suas partituras exibiam capas com estética racista baseada em estereótipos do *blackface*, ilustrando corpos negros de forma caricatural e ridicularizante. Assim, torna-se fundamental traçar um paralelo entre essa iconografia depreciativa para os parâmetros atuais de uma conscientização da igualdade de direitos, e a apropriação da riqueza melódica e rítmica afro-brasileira que rompia com as convenções eurocentradas da gramática musical erudita.

Para além da dimensão visual, algumas letras também continham teor explicitamente racista, reforçando narrativas de inferiorização cultural que, paradoxalmente, sustentavam e lucravam com o imaginário afro-brasileiro. O uso da expressão “*Opus*” nas partituras de Virgílio Pereira da Silva pode insinuar uma estratégia simbólica de distinção e prestígio. Ao adotar essa nomenclatura erudita de tradição europeia, o compositor buscava legitimar suas produções como “arte elevada”, distanciando-a do estigma associado à música popular negra. Essa estratégia evidencia a tensão entre apropriação e deslegitimação, ao mesmo tempo em que se valiam de elementos da cultura afro-brasileira, reafirmavam hierarquias raciais por meio de marcas simbólicas de distinção cultural.

A capa da partitura *A Bahiana do Sargento* (*Op. 23*), da série “Novidades Bahianas” da *Coleção da Casa Santa Cecília* em Salvador (Bahia), datada de 1924, apresenta uma ilustração assinada por Valverde (Figura 3). A imagem central mos-

tra uma mulher negra seminua, de corpo esguio, em uma pose sensual com os braços erguidos e as mãos entrelaçadas atrás da cabeça. Seu corpo está coberto apenas da cintura para baixo por um pano branco amarrado, deixando os seios à mostra. Ao fundo, compõe-se uma paisagem tropical estilizada. A composição reforça o exotismo da cena e o enquadramento erótico da figura feminina.

Figura 3 - Capa d'*A Bahiana do Sargento*, maxixe de Virgílio Pereira da Silva



Fonte: Acervo NEMUS-UFBA

A mulher retratada na capa parece representar um estereótipo recorrente da mulher negra enquanto símbolo de sensualidade, erotização e exotismo. Tal abordagem visual insere o corpo feminino negro em uma lógica de espetáculo, fetichização e disponibilidade sexual, enraizada em discursos coloniais e racistas. A sensualidade da “bahiana” é explorada não apenas como atributo estético, mas como recurso ou produto mercadológico, associando a música à imagem de uma Bahia

exótica, tropical e erotizada — um imaginário que dialoga com o olhar do turista ou do público externo, branco e masculino, para quem essa iconografia era dirigida.

Outro exemplo é a capa da partitura intitulada *Bahiana Feiticeira* (Figura 4), de autoria do mesmo compositor, editada pela *Casa Santa Cecília* em Salvador (BA). Exibindo uma imagem central fortemente caricatural de uma mulher negra, a ilustração apresenta traços visivelmente exagerados: os lábios são demasiadamente grandes e vermelhos, contrastando com a pele escura; os olhos são redondos, esbugalhados, com uma expressão que sugere apatia ou desumanização.

Figura 4 - Capa d' *Bahiana Feiticeira*, maxixe de Virgílio Pereira da Silva.



Fonte: Acervo NEMUS-UFBA

A capa recorre a estereótipos visuais que historicamente marcaram a iconografia colonial pós-abolição, aproximando-se do modelo grotesco que foi amplamente disseminado por espetáculos de *minstrel show* e capas de partituras no

Brasil e nos Estados Unidos entre os séculos XIX e XX. O rosto da mulher negra é desenhado de modo a enfatizar traços que desumanizam, ridicularizam e inferiorizam: uma estratégia gráfica que reforça o estereótipo do negro como figura cômica, grotesca e animalésca.

O título “Bahiana Feiticeira” adiciona outra camada de significação problemática, ao associar a figura feminina negra à feitiçaria e ao misticismo. Essa associação remete a construções coloniais e patriarcais que constantemente demonizaram os saberes de matriz africana e sexualizaram a mulher negra, apresentando-a como figura exótica, perigosa e erotizada. Ainda que o título se refira à “baiana”, figura central na cultura afro-baiana - muitas vezes representada como sacerdotisa, mãe-de-santo, matriarca e agente cultural -, a imagem destitui completamente esse significado. A representação gráfica não reconhece a baiana como sujeito histórico ou espiritual, mas a reduz a uma caricatura folclórica. A capa converte a figura da baiana em uma atração visual exótica e risível, feita para consumo externo, desprovida de dignidade, saber ou subjetividade. Nesse sentido, ela colabora com a construção de uma memória visual em que o corpo negro, em especial o corpo da mulher negra, é sistematicamente instrumentalizado para o entretenimento e o reforço de hierarquias raciais.

Apesar disso, o campo musical também foi espaço de agência e contestação. Artistas como Eduardo das Neves, no Brasil, e Bert Williams, nos Estados Unidos, atuaram nas margens desses circuitos, invertendo sentidos, apropriando-se de personagens estigmatizados e abrindo caminhos para uma presença negra mais afirmativa na cultura popular. Embora sujeitos a limites impostos pelo racismo, esses músicos conquistaram espaços importantes na indústria fonográfica e nos palcos, desafiando estereótipos e abrindo novas possibilidades de representação (ABREU 2015).

A atuação do compositor Asterio Meneses também exemplifica os modos como músicos negros se inseriam nas práticas editoriais da época. O retrato do compositor (Figura 5) na capa da valsa *Não Partas...* (1926) mostra um homem negro em pose frontal, trajando farda militar e com expressão séria e altiva.

Figura 5 - Capa da partitura *Não Partas...*, valsa de Asterio Meneses.



Fonte: Acervo NEMUS-UFBA

A vestimenta oficial não apenas aponta sua atuação como músico militar, mas também opera como marca de respeitabilidade e distinção num contexto social ainda marcado por rígidas hierarquias raciais.

Na capa analisada, a imagem de Asterio Meneses contrasta com as figuras alegóricas femininas de traços europeus ao lado, produzindo um deslocamento simbólico que pode insinuar esforços de inserção em um espaço cultural prestigiado. Ao estampar seu retrato em uma publicação comercial, Meneses afirma sua autoria e se legitima como sujeito letrado e respeitável — gesto significativo para um homem negro na Salvador dos anos 1920, quando a música funcionava como via de mobilidade e afirmação, apesar das estruturas de exclusão vigentes.

Além da valsa *Não Partas* (1926), editada e comercializada em Salvador pela *Loja Leão*, Asterio Meneses é autor de outras composições relevantes preservadas

em partituras. É o caso do samba *Côco Bahiano* (1920), possivelmente o samba baiano mais antigo com data impressa encontrado até o momento (Figura 6).

Figura 6 – Frontispício de *Côco Bahiano*, samba de Astério Menezes (1920)



Fonte: Acervo NEMUS-UFBA

No caso de *Côco Bahiano* (1920), a dedicatória de Astério Menezes ao tenente Aristides de Oliveira Brazil vai além de um gesto protocolar: evidencia a inserção do compositor — então músico militar — em redes de prestígio e autoridade que permeavam o campo cultural baiano. Na partitura, Menezes se apresenta como “Músico de 2ª Classe do 19º Batalhão de Caçadores”, reforçando os vínculos institucionais que legitimavam sua atuação artística.

O samba carnavalesco *Sae Piroca* (1921), dedicado ao “Cordão Carnavalesco Raparigas em Folia”, revela a aproximação de Astério Menezes com as práticas festivas populares de Salvador (Figura 7).

A dedicatória ao músico “Gentil de Castro Neves” sugere vínculos pessoais e profissionais que reforçavam sua inserção em redes de sociabilidade musical e carnavalesca. Essas obras ilustram não apenas sua participação ativa no cenário musical baiano da década de 1920, mas também a circulação de gêneros urbanos em diálogo com tradições locais e com as práticas editoriais que contribuíam para a consolidação da música popular impressa no Brasil.

Figura 7: Capa da partitura do samba carnavalesco *Sae Piroca!!!* (1921)



Fonte: Acervo NEMUS-UFBA

Do entretenimento ao controle: racismo visual e cultura impressa

Os resultados desta análise iconográfica revelam um padrão iconográfico que reforça estereótipos coloniais, funcionando como dispositivos visuais que sustentam a inferiorização simbólica dos corpos negros. Aprofundando essa reflexão, as teorias pós-coloniais e as epistemologias negras permitem problematizar o papel dessas imagens como formas de domesticação simbólica, segundo as quais os produtos culturais — como a música impressa — contribuíram para a reprodução da colonialidade e para a negação da agência negra na construção das culturas urbanas brasileiras.

Aníbal Quijano (2005) e Walter Dignolo (2008) evidenciam a colonialidade do poder como estrutura organizadora das hierarquias raciais nas sociedades latino-americanas, mesmo após a independência formal. No caso da música impressa na Bahia pós-abolição, a visualidade e a textualidade dessas obras funcionam como

suportes de um regime de representação que erotiza os corpos das mulheres negras e infantiliza os homens negros, reiterando sua subalternização social.

Nesse contexto, a recorrência de mulheres negras sorridentes em funções servis ou sexualizadas nas capas de maxixes e sambas não pode ser meramente interpretada como reflexo de seu tempo. Trata-se da atualização de um regime imagético colonial transplantado para os circuitos modernos da cultura urbana. Essas representações atuam no campo da necropolítica, participando da administração simbólica da vida e da morte social dos sujeitos negros (MBEMBE 2011). Ao serem reduzidos a caricaturas, esses sujeitos perdem interioridade e agência, sendo relegados a papéis de entretenimento ou fetichização no imaginário da branquitude.

Do ponto de vista das epistemologias negras, autoras como Sueli Carneiro (2023) e Bell Hooks (2015) oferecem ferramentas fundamentais para compreender como essas imagens não apenas objetificam, mas também sustentam e legitimam lugares sociais historicamente subordinados. A repetição da mulher negra como “tipo” serviçal ou hipersexualizado, visível nas capas e nos textos que as acompanham, opera como tecnologia de raça e gênero a serviço da manutenção das estruturas patriarcais e racistas do Brasil.

A branquitude atua nesse cenário como sujeito invisível, porém hegemônico, controlando os meios de produção e circulação do simbólico. É ela quem define o que é autêntico, vendável e nacional (BENTO 2002). Assim, o samba urbano soteropolitano, ao ser editado dentro desses parâmetros editoriais e visuais, foi amplamente apropriado e ressignificado por esse olhar hegemônico, ainda que enraizado nas práticas culturais negras.

Essas dinâmicas dialogam também com J. Lester Feder (2006), que evidencia o papel das indústrias culturais — gravadoras, rádios e classificações de gênero — na consolidação de uma separação racial simbólica. No caso da *country music*, por exemplo, o autor demonstra como o gênero foi construído como espaço de afirmação branca, apagando sistematicamente as contribuições negras para sua formação. A lógica é semelhante àquela que moldou o tratamento da música negra impressa nas primeiras décadas do século XX no Brasil.

Por outro lado, a trajetória de artistas negros nos palcos norte-americanos do final do século XIX e início do XX revela estratégias de resistência. Esses sujeitos

não apenas reproduziam estereótipos, mas também os ressignificavam por meio de performances que codificavam críticas sutis e humor racializado voltado ao público negro. Essa prática produzia uma leitura dupla: encenava-se o estereótipo ao mesmo tempo em que se desmascaravam as ficções raciais que o sustentavam (SO-TIROPOULOS 2009). Tal dinâmica performática, ao mesmo tempo local e transnacional, abre caminho para compreender a resistência negra em chave atlântica. O conceito de Atlântico Negro (GILROY 2012) ilumina esse processo ao evidenciar a música como linguagem política, meio de comunicação transatlântica e tecnologia de sobrevivência diante da desumanização racial nas Américas.

Esse arcabouço teórico foi fundamental para a análise da música popular brasileira, especialmente da iconografia racializada nas partituras publicadas em Salvador entre 1900 e 1930. A caricatura, a animalização e a hipersexualização de corpos negros, predominantes em gêneros como o samba e o maxixe, constituem um regime visual que, como argumenta Martha Abreu (2015), simultaneamente promove e marginaliza a cultura afrodescendente. Ao mesmo tempo, compositores e intérpretes negros brasileiros buscaram agenciar essas representações, apropriando-se de códigos dominantes para reinscrever significados e produzir leituras críticas a partir de suas práticas culturais.

O diálogo com esses autores permite, assim, uma análise mais complexa e crítica da iconografia musical, articulando-a a uma genealogia atlântica de resistência e à manipulação performática do olhar racializado. Esse horizonte teórico reforça a proposição de Abdias do Nascimento (2016), segundo a qual o racismo no Brasil opera de forma mascarada, infiltrando-se nos repertórios simbólicos e nas estruturas de poder da cultura popular. Nesse quadro, torna-se evidente que a música negra não pode ser reduzida a manifestação folclórica ou exótica, mas deve ser compreendida como território político, espaço de memória e arena de disputa por pertencimento e cidadania. Os sons do cativado — *spirituals*, jongos, lundus, maxixes, blues e sambas — continuam a reverberar nas sociedades pós-escravistas, afirmando-se ao mesmo tempo como legado cultural e denúncia das permanências do racismo estrutural.

Considerações finais

No início do século XX, Salvador, ainda marcada por heranças coloniais e escravistas, consolidou-se como polo de produção musical impressa, editando maxixes, tangos brasileiros e sambas urbanos. Essas obras refletiam não apenas o gosto da elite, mas também os deslocamentos culturais das populações negras pós-abolição, para as quais a música funcionava como espaço ambíguo de expressão, resistência e controle simbólico.

As capas de partituras, como analisado ao longo deste trabalho, frequentemente carregadas de estereótipos, reforçam o olhar colonizador e a lógica da branquitude que invisibiliza a agência de músicos e compositores negros. Entretanto, sob uma perspectiva crítica e decolonial, música e visualidade revelam memórias transatlânticas e resistências, como nas composições de Asterio Meneses.

A prática musical na Salvador da Primeira República também evidencia essas tensões entre oralidade e letramento, tradição popular e erudição, e, sobretudo, códigos raciais que marcaram corpos e sonoridades. Sambas, tangos, e maxixes, nesse contexto, aparecem como marcadores racializados, apropriados por elites brancas que despolitizavam elementos afro-brasileiros.

Logo, analisar o acervo *Impressão Musical na Bahia* com lentes decoloniais é uma chave de entendimento para a construção de uma historiografia crítica, descentralizada e atenta aos processos de racialização, capaz de recuperar experiências silenciadas e desestabilizar os estereótipos que naturalizaram a violência simbólica sobre corpos negros, especialmente femininos.

Referências

ABREU, Martha Campos. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 35, n. 69, 177-204, 2015.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil. Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 5-58, 2002.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.

CARVALHO, Welissa Lopes Saliba Maia. O Bleforé e Pelo Telefone no contexto do samba urbano soteropolitano (1918). In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). **Anais**. Salvador, 2024.

CARVALHO, Welissa Lopes Saliba Maia. Um estudo sobre o samba e os sambistas da Velha Guarda soteropolitana. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

FEDER, J. Lester. **“Song of the South”: Country music, race, region, and the politics of culture, 1920–1974**. University of California, Los Angeles, 2006.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2012.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 16, 193-210, 2015.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MENESES, Astério. Côco Bahiano: samba em resposta ao samba carioca “Falla Meu Louro”. Bahia, 1920. Partitura musical. Acervo NEMUS-UFBA.

MENEZES, Astério. Sae Piroca!!!: samba carnavalesco. Bahia, 1921. Partitura musical. Acervo NEMUS-UFBA.

MENESES, Astério. Não Partas. Bahia, 1920. Partitura musical. Acervo Impressão Musical na Bahia.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 34, n. 1, 287-324, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Editora Perspectiva SA, 2016.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina1. A Colonialidade do Saber: etnocentrismo e ciências sociais–Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: Clacso, 107-126, 2005.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANDRONI, Carlos. Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). **Música popular na América Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005. 175-193.

SILVA, Virgílio Pereira da. Drama íntimo: romance para canto e piano, op. 24. Letra de Carlo Parlagreco. Bahia: Casa de Música Santa Cecília, [s.d.]. 1 partitura. Acervo NEMUS-UFBA.

SOTIROPOULOS, Karen. **Staging race: Black performers in turn of the century America**. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

Revistas ilustradas e iconografia musical: a estreia do *Requiem* de Verdi no Brasil (Rio de Janeiro, 1876)¹

Mário Alexandre Dantas Barbosa
Colégio Pedro II / Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este trabalho se dedica a apresentar um conjunto de fontes iconográficas relacionadas à estreia do *Requiem*, do compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901) no Brasil.² A primeira apresentação da referida obra se dera em 1874 (Igreja de San Marco, Milão, Itália), para comemorar o aniversário de morte do literato Alessandro Manzoni, a quem Verdi admirava muito. Menos de dois anos após ter sido ouvida pela primeira vez do outro lado do Atlântico, o imperador Dom Pedro II sente o desejo de fazer a obra ser executada também em sua corte. A missão é dada, então, ao pianista, compositor e empresário Arthur Napoleão (1843-1925), figura proeminente da vida musical fluminense à época.

A oportunidade para o referido comissionamento foi um concerto em que ambos estavam no Cassino Fluminense, importante espaço de práticas musicais na

1 Nota do Editor: A apresentação desta comunicação durante o 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (8ºCBIM), mereceu uma Menção Honrosa no Prêmio RIdIM-Brasil 2025.

2 O presente trabalho insere-se num projeto maior que visa rastrear toda a iconografia musical presente nas revistas ilustradas do século XIX, projeto iniciado recentemente e com resultados parciais apresentados em eventos anteriores (BARBOSA 2024a; 2024b; 2025). A metodologia aqui aplicada para sistematizar os dados foi desenvolvida por Volpe (2022) e tem oferecido um excelente ponto de partida para o levantamento das fontes e sua catalogação, diante de resultados que surpreendem numericamente e que ensejam um esforço interdisciplinar para a sua análise. Entre os projetos igualmente dedicados, no campo da iconografia musical, às tipologias imagéticas aqui abordadas, reconhecemos os importantes trabalhos de Rocha (2010) e Garcia & Rocha (2016).

capital da corte à época, conforme narrado pelo próprio músico em suas *Memórias*:

‘Sr. Arthur Napoleão, o Senhor bem podia fazer-nos ouvir o Réquiem de Verdi.’
 ‘Senhor é difícil. Requer muito estudo por parte dos executantes, quer da Orquestra, quer dos cantores’
 ‘O senhor faça os ensaios necessários’
 ‘Mas não temos as partes da orquestra e coros, Ricordi pede muito caro por isso.’
 ‘Ora mande-as vir!’
 (NAPOLEÃO 1907, 163-164 apud MEDEIROS 2013, 104)

O evento repercutiu profusamente na imprensa de grande circulação, que veiculou as convocações para ensaios, anúncios das récitas, comentários apreciativos quer em colunas específicas destinadas para este fim na estrutura geral de seus veículos ou em folhetins dedicados, integral ou parcialmente, ao tema.

Interessante perceber que não apenas a imprensa de grande circulação (periódicos diários), mas também os periódicos ilustrados se dedicaram a cobrir esse evento. Importantes ilustradores em atividade no período, considerado como o auge das revistas ilustradas no Brasil (COSTA 2012), tiveram seus trabalhos alusivos à empreitada de Arthur Napoleão estampados nos respectivos periódicos em que atuavam. Como ressalta a bibliografia especializada, em “terras de fracas letras, população escrava, forte censura e iniciante mercado consumidor”, as revistas ilustradas “espelharam o cotidiano do país e marcaram nossa formação”, valendo-se do humor e do chiste, sobressaindo, assim, entre a publicação periódica da época (MARTINS; LUCCA 2006).

O quadro a seguir apresenta sinteticamente os dados do conjunto documental, composto de 9 ocorrências, oriundas de 5 periódicos, publicadas entre 30 de janeiro a 13 de fevereiro de 1876, duas ainda sem a autoria identificada, e que incluem retratos, charges, caricaturas e narrativas gráficas sequenciais.

Dentre os ilustradores atuantes no período estão artistas de primeira grandeza em seu ofício, dos quais se podem identificar como autores de obras presentes no conjunto documental aqui em apreço Henrique Fleuiss (1824-1882), Candido Aragonex Faria (1849-1911), Luigi Borgomainerio (1836-1876) e Angelo Agostini (1843-1910).³

3 Destacam-se também entre os artistas da época atuantes nas revistas ilustradas do período, Raphael Bordallo Pinheiro (1846-1905), Antonio Bernardes Pereira Neto (18?-1907) e Joseph Mill

Quadro 1 - Conjunto documental (ordem cronológica)

DATA	PERIÓDICO	REFERÊNCIA	AUTORIA	TIPOLOGIA
30/1/1876	<i>Revista Illustrada</i>	Ano I, nº 5, 4-5	Angelo Agostini	narrativa gráfica sequencial
4/2/1876	<i>O Figaro</i>	Ano I nº 6, 41	(provável trabalho de Borgomainerio, cf COSTA 2012, 324)	retrato
4/2/1876	<i>O Figaro</i>	Ano I nº 6, 44-45	Luigi Borgomainerio	narrativa gráfica sequencial
5/2/1876	<i>O Mequetrefe</i>	Ano I, nº 57, 1	desconhecida	caricatura
4/2/1876	<i>O Mequetrefe</i>	Ano I, nº 57, 4-5	desconhecida	caricatura
5/2/1876	<i>Revista Illustrada</i>	Ano I, nº 6, 4	Angelo Agostini	narrativa gráfica sequencial
6/2/1876	<i>Semana Illustrada</i>	Ano XVI, nº 791, 6321	Henrique Fleuiss	charge
10/2/1876	<i>O Mosquito</i>	Ano VIII, nº 340, 4	Candido Arago- nez de Faria	narrativa gráfica sequencial
13/2/1876	<i>Revista Illustrada</i>	Ano I, nº 7, 5	Angelo Agostini	narrativa gráfica sequencial

Fonte: elaborado pelo autor.

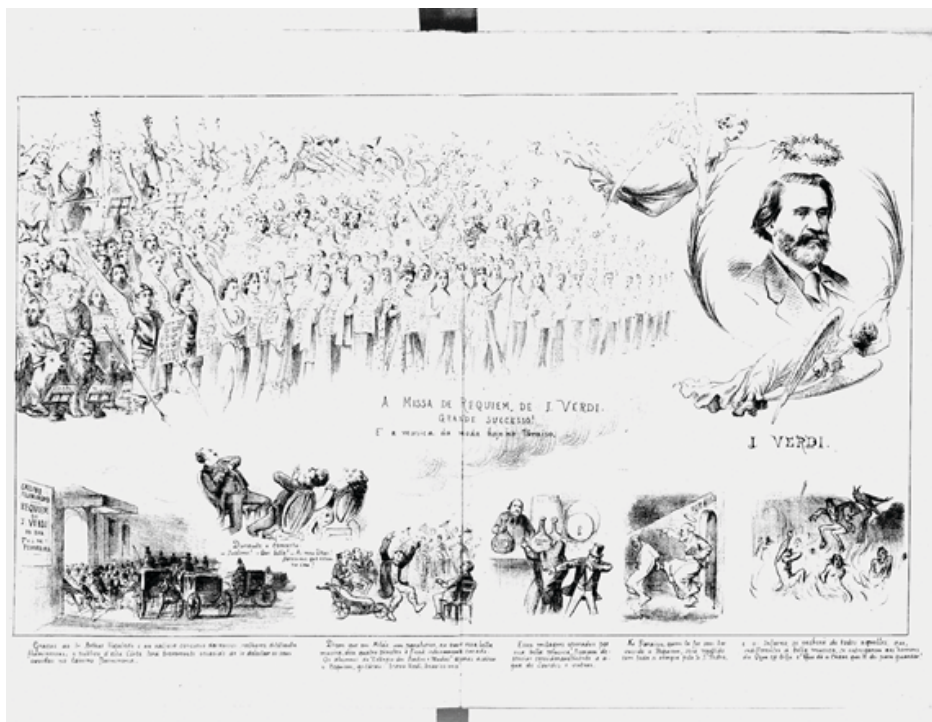
A primeira imagem deste conjunto (Figura 1) foi estampada no par central da *Revista Illustrada*, enquanto o *Requiem* estava ainda sendo ensaiado.

A composição apresenta um retrato de Verdi no canto superior direito, com uma coroa de louros, trazida por um ser alado em trajes femininos, ainda num distanciamento característico de uma auréola. Outro ser alado segura um dos ramos que estão delimitando circularmente o retrato de Verdi. O lado direito está ocupado por uma cena de massa coral e instrumental, supostamente interpretando o *Requiem*, de Verdi, e nela se vê figuras humanas e animais, com auréolas, com vestimentas características de diferentes épocas e funções sociais. Os cantores portam uma folha com partitura musical e entre os instrumentistas estão executantes

(1837-1879).

de sopros, cordas e percussão. A inscrição abaixo dessas duas partes é “A MISSA DE REQUIEM, DE J. VERDI. GRANDE SUCESSO! É a musica da moda hoje no Paraiso.”, o que torna mais específico a representação gráfica que Angelo Agostini tentou. Ainda na mesma página, na parte inferior, uma série de 6 quadros ocupam a terceira parte da composição, na qual brinca com os efeitos do *Requiem* sobre os seus ouvintes. A narrativa inclui piadas narrando milagres operados pela música e punições celestes para quem não comparecesse às suas récitas. Referências ao universo da música popular, com “Vem cá bitu” e “Que dê a chave que te dei para guardar!”, são feitas em tom de contraposição, sempre no âmbito do chiste, entre “os horrores” deste repertório, e a sublimidade da composição verdiana oferecida ao público fluminense àquela época.

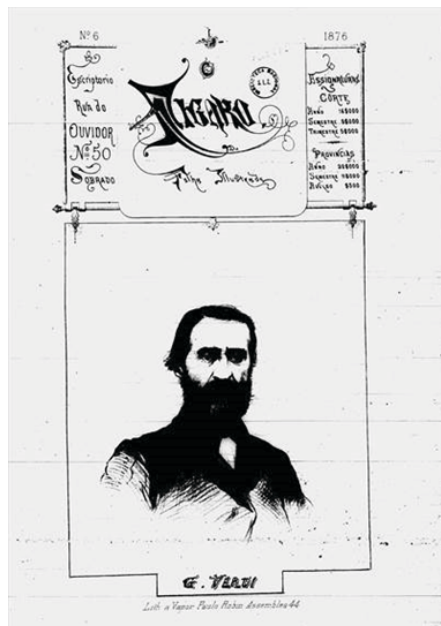
Figura 1 - Narrativa gráfica sequencial sobre o *Requiem* de Verdi
(*Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, Anno I, nº 5, 30 jan.1876, 4-5)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional

Seguindo a ordem cronológica, há duas imagens publicadas no mesmo número d'*O Figaro*. Na capa, um retrato de Verdi (Figura 2); no par central, uma narrativa gráfica sequencial, intitulada “A missa de Requiem no Cassino Fluminense” (Figura 3), na qual vemos ao centro, Arthur Napoleão em pé, com estante de regência à sua frente e as mãos em posição de condução musical. Abaixo dessa imagem, “O cônego Arthur Napoleão celebrando a missa”. De fato, as vestes de Arthur Napoleão e a companhia de dois homens ajoelhados ao seu lado, como sacristãos, concordam com a mensagem textual. Acompanhando a narrativa no sentido anti-horário, iniciando pelo lado superior direito, os 9 quadros retratam situações que fazem pilhéria com a relação entre o *Requiem* e a religião, embora não se tratasse de uma obra para fins litúrgicos. O Apóstolo, jornal diário de cariz confessional que era alvo de frequentes críticas por Agostini, foi referido mais de uma vez, a começar pela primeira imagem. O redator aparece, como de costume, retratado com a ênfase na barriga protuberante que lhe era característica e, na penúltima cena, está em trajes de bobo da corte, como referência direta à opera *Rigoletto*, do mesmo compositor do *Requiem*. Verdi se encontra recostado num amontoado de livros em cujas lombadas estão títulos de óperas suas, sendo a mais imediatamente adossada às suas costas, o livro com o *Requiem*. Abaixo lê-se: “Um patrimonio que não teme as crises nem as fallencias”. Referência ao compositor também se encontra no quadro que se encontra no canto inferior esquerdo, quando lhe é franqueada a entrada no paraíso pelo mérito de ter levado à salvação muitas pessoas, por meio de sua música. Muitos outros detalhes poderiam ser explorados dessa rica narrativa, mas deixaremos para detalhar melhor a análise por meio do texto integral a ser publicado nos anais do evento. Não é possível deixar de assinalar, entretanto, que os números que trazem os trabalhos litográficos alusivos ao *Requiem* estão entre os últimos sob responsabilidade de Borgomainerio neste periódico que iniciara as atividades no início daquele ano, pois o ilustrador falece em função da febre amarela, no mês seguinte.

Figura 2 - Retrato de Verdi
(*O Figaro*, Rio de Janeiro, Anno I, nº 6, 4 fev. 1876, 41)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional

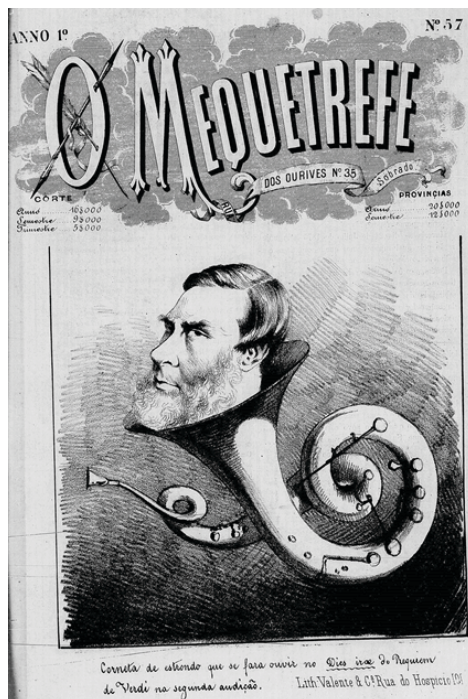
Figura 3 - Narrativa gráfica sequencial “A missa de Requiem no Cassino Fluminense”
(*O Figaro*, Rio de Janeiro, Anno I, nº 6, 4 fev. 1876, 44-45)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional

Chega a vez de também *O Mequetrefe* deixar sua contribuição para essa representação joco-imagética do evento musical marcante daquele fevereiro de 1876. Na capa (Figura 4), traz uma caricatura do Visconde de Niterói (1815-1884), na qual sua cabeça sai da campana de um instrumento de sopro distorcido⁴ com a seguinte legenda: “Corneta de estrondo que se fará ouvir no Dies Irae do Requiem de Verdi na segunda audição”. A experiência auditiva da referida passagem confirma o efeito que a sonoridade dos instrumentos de metal trazem para agregar dramaticidade ao texto latino que trata do dia em do Juízo Final em que Deus irá usar seu rigor e ira para punir os pecadores. Francisco de Paula Negreiros de Saião Lobato (1815-1884) teria ocupado dois mandatos de Ministro da Justiça (1861-1862 e 1871-1872), estando, naquele ano, a ocupar cadeira de deputado geral no Império do Brasil.

Figura 4 - Caricatura do Visconde de Niterói
(*O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, Anno 1º, nº 57, 4 fev. 1876, 1)

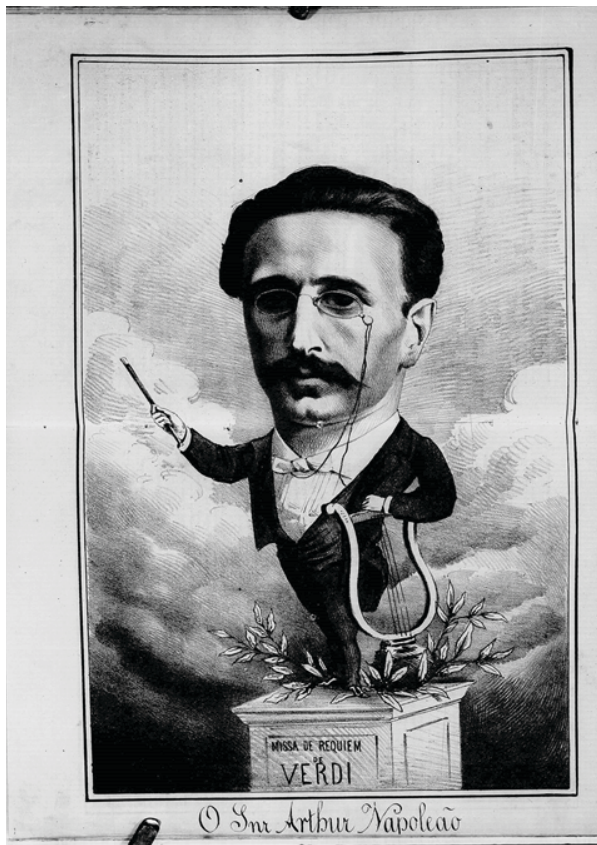


Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional

⁴ As características do instrumento, no desenho, permitem apontar para a possibilidade de estar sendo retratado um cimbasso ou oficleide.

A segunda caricatura se encontra no par central do mesmo número e é referente a Arthur Napoleão (Figura 5). Com batuta na mão, pelo papel de regente que desempenhava no evento ali aludido, Arthur Napoleão apresenta postura imponente, a dos imperadores, com um dos pés a frente, corpo bem ereto, porém sua cabeça encontra-se desproporcionalidade entre a cabeça e o corpo do artista, que se encontra em cima de um pedestal com louros aos pés, ao invés de na cabeça. A lira, está sendo segurada debaixo do braço e vem desenhada de forma muito simples, enquanto símbolo da arte musical. No pedestal sobre o qual está Arthur Napoleão vem a inscrição “Missa de Requiem de Verdi”.

Figura 5 - Caricatura de Arthur Napoleão
(*O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, Anno 1º, nº 57, 4 fev. 1876, 4-5)

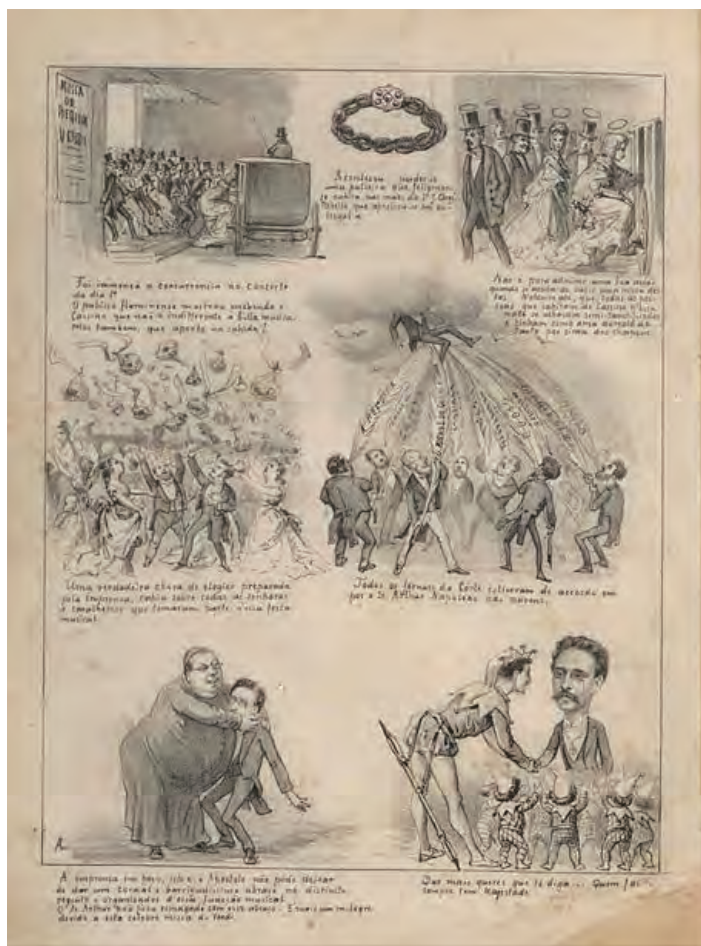


Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional

Embora o desenho apresente alguns problemas técnicos (pés e mãos mal-feitas, pedestal fora de ângulo, espaçamento irregular entre as letras da inscrição), a mensagem que seu autor deixa é a de que o músico ali representado tem o seu mérito garantido a despeito da obra que está interpretando.

A narrativa gráfica sequencial trazida numa segunda ocorrência na *Revista Illustrada* (Figura 6) enfatiza o protagonismo de Arthur Napoleão, sempre com aquela pitada de humor característica do gênero imagético ali utilizado.

Figura 6 - Narrativa gráfica sequencial
(*Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, Anno I, nº 6, 5 fev. 1876, 4)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional

Dos 7 quadros que compõe a narrativa, integralmente dedicada à primeira récita do *Requiem*, de Verdi, relativamente ao aspecto da recepção por parte do público e dos órgãos da imprensa, destaca-se o quinto, ocupando o centro da página, no qual são retratados os colaboradores dos mais relevantes veículos da imprensa da época⁵ segurando suas penas e com elas elevando Arthur Napoleão às alturas, do qual a cabeça não aparece por estar dentro de uma nuvem. Na legenda: “Todos os jornaes da Côrte estiveram de accordo em por o Sr. Arthur Napoleão nas nuvens.” *O Apóstolo*, periódico que serve, recorrentemente, como motivo de chacota nas páginas publicadas por Agostini, foi merecedor de destaque. Na legenda da imagem que retrata a figura alegórica pela qual é representado, com a característica de uma barriga protuberante, cumprimentando Arthur Napoleão, se lê: “A imprensa em peso, isto é, O Apóstolo, não póde deixar de dar um cordial barrigudíssimo abraço no distinto regente e organizador d’essa função musical. O Sr Arthur não ficou esmagado com esse abraço. É mais um milagre devido a esta celebre missa de Verdi.”

A *Semana Illustrada*, periódico situacionista lançado em 1860 e responsável por estabelecer, sob a liderança do eminente Henrique Fleuiss, os parâmetros gráficos para as congêneres que surgiriam na sequência, estava prestes a encerrar suas atividades, o que se daria no mês seguinte. Oferece, não obstante, uma charge intitulada “Requiem de Verdi” na capa de seu número 791 (Figura 7). Nela o diálogo entre o Dr. Semana, espécie de alterego de Fleuiss e seu pagem, o Moleque se dá nos seguintes termos:

- Nhônô volta entusiasmado!
- E não é para menos; nunca ouvi no Rio de Janeiro um concerto tão sublime! Em primeiro lugar merece o immortal Verdi uma corôa de louros, em segundo o infatigavel e eminente Arthur Napoleão e em terceiro os concertantes! Em uma palavra todos fizeram milagres!!

Sem que pareça ser a intenção do artista, essa imagem reporta o leitor de hoje para a desigualdade entre o status de cada personagem retratado. Desde o tamanho diferenciado de seus corpos, a oportunidade ou não de frequentar deter-

5 As penas que sustentam o corpo de Arthur Napoleão trazem escritos os nomes dos respectivos veículos da imprensa: *A Reforma*, *A Semana*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Commercio*, *O Figaro*, *O Mequetrefe*, *O Globo*, *O Mosquito*, *Diário do Rio* e *A Nação*.

minados espaços e acessar determinados bens, e até o título pelo qual se tratam.⁶

Figura 7 - Charge “Requiem de Verdi”

(Semana Illustrada, Rio de Janeiro, AnnoXVI, nº 791, 6 fev. 1876, 6321)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional

Candido Aragonez de Faria, um dos maiores ilustradores brasileiros do século XIX (Costa, 2012, p. 279), passara a contribuir eventualmente n’*O Mosquito*, ao lado do recém-chegado Bordallo Pinheiro. Seus trabalhos vêm assinados, como no exemplo mostrado a seguir, (Figura 8) no canto inferior direito da página:

6 “Nhonhô” corresponde a corruptela de “Senhor”; mesmo que não apareça neste diálogo especificamente, é como “Moleque” que é tratado o pagem negro retratado na imagem.

ISSN 2318-7026



Na narrativa gráfica sequencial composta por 7 quadros, um deles faz referência ao *Requiem* (meio da página, lado direito). Aparecem de um lado do quadro a cena de um regente num ambiente de concerto e de outro duas pessoas conversando, abaixo do que se lê: “- eu já combinei com o Bussmeyer que o requiem é bonitinho: tem bocados que me fazem lembrar da Norma.” Hugo Bussmeyer (1842-1912) era, à época, o mestre de capela da Capela Imperial. Foi o último, inclusive, antes de sua dissolução com o advento da Proclamação da República. Ao que parece, o seu interlocutor era o próprio imperador, sobre quem, reza a lenda, havia uma predileção especial pelo título do repertório operístico beliniano referido no diálogo.

A última ocorrência de iconografia referente ao Requiem, de Verdi, no conjunto documental aqui tratado é, novamente, na *Revista Illustrada* (Figura 9).

O traço de Angelo Agostini está a serviço de legislar numa disputa de narrativas que se dá no palco da opinião pública. Na narrativa gráfica sequencial composta por 12 quadros, 5 quadros na parte central da página são referentes ao folheto publicado por [Joaquim] Serra (São Luís do Maranhão, 20/7/1838 - Rio de Janeiro, 29/10/1888), referente à récita do *Requiem* de Verdi. Nos quadros há o recurso à zoomorfização de figuras humanas.

Figura 9 - Narrativa gráfica sequencial
(*Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, Anno I, nº 7, 13 fev. 1876, 5)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional

Como humor é coisa séria para Agostini, podemos perceber a contundência de sua mensagem na união que essas imagens com os textos que lhe acompanham:

- [1] “O Sr Serra deitou folhetim sobre musica. E então! O elegante folhetinista acha a musica do Requiem bonita, mas acha tambem que o Requiem não foi bem inspirado... etc, etc.”
- [2] “Estamos certos que, a vista da opinião do Serra, o Verdi tratará immediatamente de corrigir a sua Missa”
- [3] “e todos os criticos e escriptores europeus e brasileiros que elogiárão o Requiem reconhecerão quanto são ignorantes em materia de musica.”
- [4] até o Apostolo que fallou entusiasticamente se verá metamorphoseado. Perderá ou ganhará com a troca?”
- [5] “Já ninguém mais póde aturar as cantorias dos cônegos. Todos aquelles que ouviram a Missa de Verdi fugirão espavoridos”

A tarefa de análise mais profunda deste conjunto documental continua, dadas as limitações deste trabalho. Fica a percepção do quão polissêmica é a imagem. Em especial a charge e a caricatura por recorrerem à pilhéria. Decodificar todas as situações, piadas internas, personagens aludidos é tarefa importante e aguardará pela análise mais detida deste material com o cotejo outras fontes primárias e secundários, além do acesso uma bibliografia especializada mais ampla das disciplinas auxiliares para continuar a nos aproximar da riqueza contida na iconografia referente ao episódio da estreia do *Requiem*, de Verdi no Rio de Janeiro no ano heróico de 1876.

Referências

BARBOSA, Mário Alexandre Dantas. O palco, a pedra, a pilhéria: as charges de Ângelo Agostini (Revista Illustrada) sobre a temporada lírica de 1878 no Rio de Janeiro. I Encontro Internacional do Grupo de Trabalho ARLAC-IMS 'Música e Periódicos'. Universidad de San Juan, abril/2024. (apresentação oral)

BARBOSA, Mário Alexandre Dantas. Volpe, Maria Alice. Iconografia musical na imprensa periódica da América Latina e Caribe: questões interdisciplinares. VI Congresso ARLAC/IMS. Ciudad do México: Universidad Nacional Autónoma do México. agosto/2024. (apresentação oral)

BARBOSA, Mário Alexandre Dantas Barbosa. Musical iconography in nineteenth-century Brazilian illustrated periodicals: the first phase of the Revista Illustrada (Rio de Janeiro, 1876-1889). IMS Intercongressional Symposium. Valencia: Universitat de Valencia, July/2025. (apresentação oral)

COSTA, Carlos. **A revista no Brasil do século XIX: a história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro**. São Paulo: Alameda, 2021.

MARTINS, Ana Luiza; LUCCA, Tania Regina de. **Imprensa e cidade**. São Paulo: Edunesp, 2006.

MEDEIROS, Alexandre Raicevich de. Uma memória ímpar: a trajetória de Arthur Napoleão na sociabilidade musical de dois continentes. (Tese de Doutorado) Rio de Janeiro: UERJ-Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

ROCHA, Luzia. **Ópera e caricatura: o Teatro de São Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro**. (vol. I). Lisboa: Colibri / CESEM, 2010.

GARCIA, Gilberto Vieira; ROCHA, Luzia A. Reinventando a Iconografia Musical em tempos de pandemia: o projeto colaborativo Iconografia Musical no Brasil nas caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1879). In: 6o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, 2021, Campinas-On-line. 6o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical - IMAGEM, MÚSICA, AÇÃO: Iconografia da cultura musical e(m) seus espaços de apresentação/representação (**Anais**). Campinas: RiDIM-Brasil, 2021. 294-306

VOLPE, Maria Alice. A música na imprensa periódica: Metodologia e Interdisciplinaridade. In: F. M. Barros Júnior & R. F. S. Ferreira (orgs.). Periódicos &

Literatura: aproximações. (**Cadernos da Biblioteca Nacional**, 19). Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2022. 121- 178.

Fontes hemerográficas

O Figaro: folha ilustrada. Rio de Janeiro, fev. 1876. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/figaro/706710>

O Mequetrefe. Rio de Janeiro, fev. 1876. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/mequetrefe/709670>

O Mosquito. Rio de Janeiro, fev. 1876. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/mosquito/709654>

Revista Ilustrada. Rio de Janeiro, jan-fev. 1876. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/revista/332747>

Semana Ilustrada. Rio de Janeiro, fev. 1876. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/semanario/702951>

As referências de elementos da cultura clássica na pós-modernidade: uma análise iconográfica da capa do álbum *Treasure* da banda Cocteau Twins

Guilherme Alves¹

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa²

Universidade do Estado do Amazonas

A subcultura Goth, movimento surgido no final da década de 1970 no Reino Unido, englobando uma variedade de expressões como música, moda, artes visuais e comportamento, reaproveitou diversos elementos daquilo que se convencionou chamar de cultura clássica³. Assim, através de uma peculiar união de elementos, extrai-se um coletivo com visuais improvisados de inspiração da Era Vitoriana, um comportamento que busca desafiar normas culturais e de gênero, e uma música que, superando o punk, não exprime propriamente raiva perante o *status quo* da pós-modernidade vivenciada, senão, uma reflexão intelectualizada, melancólica e introspectiva a respeito de sentimentos como amor, luto, solidão e nostalgia. Dessa forma, compreende-se que o Goth emergiu dessas influências não pela proposta de desmonte cultural e primitivismo, mas porque vindo do estranhamento apareceram atitudes estéticas com características sombrias e um claro retorno aos aspectos obscuros do Romantismo literário e visual (GOODLAD; BIBBY, 2007, 1).

Sob o impulso do Goth, uma destas variantes, que se valeu do onírico para estabelecer um clima de transe numa embalagem melancolicamente deleitável, foi a

1 Aluno de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA) e bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM).

2 Coordenador, professor e orientador do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

3 Entende-se aqui o conceito clássico como um conjunto de expressões artísticas que estão inseridas em um determinado cânone, seguindo uma disciplina formal, sendo um modelo de excelência em geral ou tendo relação com a antiguidade grega ou latina. De forma mais abrangente, o termo é reservado para obras amplas o suficiente em alcance e possibilidades de desenvolvimento (Heartz, 2001).

proposta da banda Cocteau Twins (SCHRAFFENBERGER 2007, 126). Apesar de “os músicos envolvidos, em muitas situações, não estarem de acordo com a associação com o termo Goth, que eles consideravam como uma conveniência jornalística mal aplicada” (SHUKER 2008, 157), são notáveis as referências de características dessa expressão no programa criativo do grupo e até mesmo a sua influência no que viria a ser chamado de Goth posteriormente.

O principal traço que distingue o Cocteau Twins é a busca por uma sonoridade adjetivada como etérea, celeste e espacial, ou em suas próprias palavras “música com a energia punk porém, mais delicada e bela, e aquele som brilhante do Phil Spector.” (Cocteau Twins, *Official website*), elementos esses, que vão na contramão da ambientação *dark* promovida por outros artistas do rock Goth. Na elaboração desse repertório foram utilizados diversos recursos composicionais e estéticos para a obtenção de tal resultado, dentre eles, destacam-se: a utilização de palavras pouco inteligíveis e mimologias nas melodias cantadas por Elizabeth Fraser, vocalista da banda; e, sobreposições de guitarras contendo uma variedade de distorções por meio de efeitos produzidos através de uma pedaleira da marca *Boss* (Cocteau Twins, *Official website*) ou amplificadores modificados, performados por Robin Guthrie, principal arranjador de instrumentos.

Contudo, essa sonoridade levou algum tempo para se desenvolver dentro do panorama composicional do conjunto. Apesar de já apresentarem inclinações para uma paisagem sonora distinta desde o início da carreira, foi apenas em seu terceiro álbum de estúdio intitulado *Treasure* (Fig. 1), de 1984, lançado pela gravadora 4AD, em que essas características puderam ser externadas de forma realmente expressiva e perceptiva. Nesse sentido, a arte de capa do disco, produzida pela empresa de design *23 Envelope*, é uma obra visual que busca transmitir de forma bastante categórica a identidade pretendida pelo Cocteau Twins. Nessa imagem, observa-se um ambiente com pouca iluminação, uma espécie de tecido ao fundo, um busto de alfaiataria de modelagem feminina e um véu ornamentado translúcido que cobre parte da peça. Toda a composição dos elementos parece aludir a um tipo de ateliê de costura, que, juntamente do filtro monocromático aplicado à fotografia, dá impressão de um cenário antigo e misterioso, proposta estética que lembra diretamente a ambientação dos romances góticos.

Figura 1 - Primeira versão de capa do álbum *Treasure* (1984), do Cocteau Twins.



Fonte: <https://www.discogs.com/release/63993-Cocteau-Twins-Treasure>

O gótico literário emerge através das convicções do romantismo de reaproveitamento de características, narrativas e princípios do passado. Nesse recorte, observa-se, com bastante evidência, as inspirações vindas da Idade Média por ser considerada, à época, um “período anti-clássico por excelência” (BARROS 2009, 170). Entretanto, esse revivalismo recorreu muito mais à ideia de um passado idealizado do que à precisão histórica, incorporando assim o mistério, o oculto, a irracionalidade, a dúvida, a loucura, o sonho, o terror, o horror etc., para gerar ao leitor a sensação de “repulsa com a mesma intensidade que causa encantamento e atração” (FARIAS 2023, 20).

Dentre os trabalhos produzidos pelo grupo, *Treasure* é o que possui em maior expressão a carga temática e filosófica do gótico literário. Essas características podem, também, ser percebidas na arte de capa do álbum. Dentre esses elementos, destacam-se: a escolha de nomes de canções sendo provenientes da mitologia (Lorelei, Persephone e Pandora), literatura (Amelia e Aloysius), ou mesmo, escolhidos simplesmente pela beleza de como soam (Donimo e Otterley), para evocar

o ar encantado de uma rima vitoriana infantil (*Searching for Treasure / Cocteau Twins, Official website*); a utilização de um busto feminino como peça central da composição da imagem, que, segundo a poetisa americana Christina Pugh (2021), é como um *ersatz* helênico que alude a figura de uma Vênus despedaçada, assim dialogando mais uma vez com a mitologia e, conseqüentemente, com os ideais góticos supracitados.

Por conseguinte, com o lançamento de *Treasure*, parte da crítica musical também associou o programa criativo do Cocteau Twins à produção iconográfica da confraria revivalista *Pre-raphaelite Brotherhood*. Essas comparações foram possivelmente incentivadas por três elementos: o caráter geralmente arcadiano da música (execução dedilhada dos instrumentos de cordas, sons com efeito de *reverb* bastante prolongado e as melodias vocais com inspirações no canto lírico); títulos de canções remetendo a nomes do século XIX e/ou mitos clássicos; e o design da capa com elementos alusivos, também, ao século XIX (*Searching for Treasure. Cocteau Twins, Official website*).

Algo notável, é o fato de que, apesar de muitas das pinturas do movimento terem a recorrência de temas como morte, melancolia e problemas sociais modernos, nelas encontra-se uma marcante aura etérea que, amiúde, suaviza cenas infaustas. O quadro que provavelmente melhor representa o *zeitgeist* do pré-rafaelismo é *Ophelia* (Fig. 2) de John Everett Millais (1829-1896), que retrata a morte da personagem da obra *Hamlet* (1623) de William Shakespeare (1564-1616). Nota-se que, apesar do caráter trágico da situação representada, ainda há um certo tom pacífico no quadro, seja por meio das flores em volta da personagem, seu vestido ornamentado que flutua sobre a água, ou mesmo sua expressão facial e pose, que parecem indicar uma aceitação do próprio destino.

Nesse sentido, a floriografia, ou seja, o uso de uma linguagem simbólica das flores para a transmissão de ideias, foi amplamente utilizada pelos pintores pré-rafaelitas. Assim, não raro é possível encontrar representações detalhadas de vegetações e flores nos quadros pré-rafaelitas evocando significados diversos. Uma pintura que ilustra essa linguagem sendo utilizada de forma bastante elementar é *Ecce Ancilla Domini! (The Annunciation)* de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). No quadro, exibe-se a cena da Anunciação em que, segundo a bíblia, o anjo Gabriel

proclama à Virgem Maria que ela dará à luz a Jesus Cristo. Pode-se notar que, no afresco de Rossetti, o anjo possui lírios brancos em suas mãos. A associação entre a flor e essa cena bíblica particular surge na Idade Média e se repercute através dos séculos pela percepção do lírio como sinônimo de brancura e, por conseguinte, inocência, virgindade e símbolo da pureza celeste (CHEVALIER; GHEERBRANT 1982, 553).

Figura 2 - John Everett Millais. *Ophelia*, 1851-2



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>

Adjetivos como etéreo e celestial são frequentemente encontrados em descrições a respeito da sonoridade particular da banda. Entretanto, pode-se perceber que existe de fato uma extensão, além da música, desses elementos dentro da proposta estética do Cocteau Twins. No caso aqui analisado, o da capa do álbum *Treasure*, é possível perceber, por exemplo: o véu ornamentado que pode remeter a vestimentas como a de Ofélia na pintura de Millais; o uso de cores vibrantes nos elementos gráficos e tipográficos podendo fazer referência, também, ao movimento pré-rafaelita; e a representação pictórica do lírio ou em alusão ao lírio, que traz

consigno significados relacionados à pureza e ao sublime, podendo assim, exprimir visualmente características sonoras da banda.

Portanto, pode-se verificar que há, de fato, a presença de elementos referentes à chamada cultura clássica dentro concepção visual do álbum *Treasure* (1984), da banda Cocteau Twins. Sobretudo, a partir de um viés proveniente do gótico lítero-visual, tendo em vista a inserção do conjunto dentro do movimento Goth. Entretanto, destaca-se aqui uma abordagem bastante distinta e não óbvia à esses elementos, que se afasta, em geral, da dimensão imagética sombria promovida, tanto por determinados romances góticos oitocentistas, quanto por outros grupos Goth no final do século XX, em favor de um *Serene Gothic*⁴ que valoriza mais evidentemente, a nostalgia, o angelical e o excelso, o que também os coloca em contato com o movimento pré-rafaelita.

A imagem presente na capa do disco, juntamente de outros elementos gráficos ali expostos parecem inclinados a busca de uma representação feminina, mitológica e abstrata, se comparada, por exemplo, às figuras de Ofélia, Maria ou Vênus, com as quais pode-se perceber uma coesão de características bastante categórica.

Referências

BARROS, José D'Assunção. **O romantismo e o revival gótico do século XIX**. Artefilosofia; Ouro Preto, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva. 35. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

4 Tal termo foi associado ao Cocteau Twins pelo baixista Simon Raymonde, membro da banda, em uma entrevista para Steve Sutherland do jornal *Melody Maker*, se referindo ao videoclipe da canção Pearly-Dewdrops' Drops, de 1984. Essa música não está contida em *Treasure*, porém, foi lançada como single alguns meses antes da estreia do disco. Dessa forma, é perceptível que ambos os trabalhos estiveram sujeitos ao mesmo programa criativo. Disponível em: <https://cocteauwins.com/press-and-news/1984/05/26/mother-of-pearl-melody-maker-may-1984/>

FARIAS, Diana Victoria de Carvalho. **Coraline, de Neil Gaiman, e o mundo secreto** - metáforas, símbolos e representações. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes - PPGLA - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2023.

GOODLAD, Lauren; BIBBY, Michael. Introduction. In: **Goth: undead subculture**. Durham/London, 2007.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PUGH, Christina. **Stardust Media**. University of Massachusetts Press. Amherst/Boston, 2021.

SHUKER, Roy. **Popular Music Culture: The Key Concepts**. Routledge; New York, 2012.

HEARTZ, D., & BROWN, B. (2001). **Classical**. **Grove Music Online**. Accessed 3 Jul. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005889>

COCTEAU TWINS. Disponível em: <https://cocteaутwins.com/> Acesso em 10 de julho de 2025.

DISCOGS. Disponível em: <https://www.discogs.com/> Acesso em 10 de junho de 2025.

TATE. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/> Acesso em 9 de junho de 2025.

Discografia

COCTEAU TWINS. **Treasure**. London: 4AD, 1984.

A menção de elementos da cultura clássica e surrealista no rock progressivo: uma análise iconográfica da capa do álbum *Nursery Cryme* da banda Genesis

Antônio Carlos Henn da Silva Junior

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas

Em 1960 surgiu na Inglaterra um movimento intitulado rock progressivo, influenciado pelas manifestações da contracultura na segunda metade do século XX. A contracultura consistia, em grande parte, de jovens norte-americanos de classe média, brancos, que haviam rejeitado o estilo de vida de seus familiares, em prol de outro caminho (Macan, 1997, p.15). Essa nova expressão visava ir em direção oposta ao que estava sendo consumido na cultura de massa daquele momento, através de emissoras de televisão, rádios, filmes etc. Desse modo, os grupos musicais insurgentes começaram a lançar seus trabalhos, apostando em músicas mais longas e experimentais, com grande nível de virtuosismo técnico, comumente adotando referências da música erudita. Em 1971, a banda britânica Genesis lançou o álbum *Nursery Cryme*, contendo sete faixas. Esse trabalho foi inicialmente inspirado na atmosfera que a Inglaterra viveu no século XIX, durante o reinado da Rainha Vitória (1837 – 1901), época que foi então chamada de período vitoriano. Mas, tanto as músicas quanto a elaboração da capa do álbum também têm relações diretas com o movimento surrealista, que foi uma influência relevante para os grupos que moldaram o que conhecemos hoje como rock progressivo. Na intenção de fazer uma abordagem analítica dessa capa, usaremos como metodologia principal a proposta teórica de Erwin Panofsky (1976), pois, a partir dos pressupostos do autor é possível fazer uma análise que reconheça os significados presentes na arte de capa de *Nursery Cryme*. Ademais, fazer relações da cultura clássica com o material artístico pós-moderno da segunda metade do século XX.

As classes médias acreditavam que o rock era uma música primitiva na década de 1960, feita por pessoas de classes baixas, sem mérito estético (Macan. 1997, p.15). Elvis Presley, Jerry Lee Lewis e Chuck Berry foram alguns dos artistas desse período que se enquadravam nesse estilo musical, fazendo uso de canções com estruturas musicais simples e certo histrionismo visual nas performances. Mas, logo após o lançamento do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) muitas bandas tomaram como referência o caminho musical que os Beatles estavam propondo a partir deste álbum. Esse disco se tornou um marco ao apresentar pela primeira a ideia de um álbum conceitual, onde todas as músicas se conectam e o trabalho funciona como uma narrativa contínua. O saxofonista David Jackson (1947) do grupo Van der Graaf Generator's comentou a respeito: “*I remember vividly Sergeant Pepper coming out—there was this incredible buzz of sheer disbelief. Wherever you went people would be playing it. Suddenly, with this astonishing music anything seemed possible*”¹. Logo, no final da década de 60 começou a aparecer uma quantidade considerável de grupos inspirados nesse trabalho dos Beatles, mas indo além, ao fundir estilos como *jazz*, *blues*, *folk* e música erudita.

No entanto, o rock progressivo não se valeu apenas de uma estética musical, tendo, também, elementos visuais muito marcantes dentro da sua concepção. Algumas das pessoas que se identificavam com esse estilo e, aderiram ao movimento da contracultura, eram conhecidas como *Hippies*. Cabelos na altura dos ombros (tanto para homens quanto para mulheres), óculos escuros minúsculos, chapéus excêntricos, camisas estampadas, flores, miçangas e calças jeans desbotadas com boca de sino, serviam para identificar imediatamente uma pessoa como *hippie*.

A influência dos alucinógenos sobre o gosto da contracultura pela arte visual não pode ser subestimada: as roupas de cores vivas, os intrincados desenhos lineares e o surrealismo das capas dos álbuns de música, os pôsteres e a crescente popularidade dos shows de luzes com os concertos durante o final da década de 1980, foram os principais fatores que influenciaram a visualidade do rock progressivo (MACAN 1997, 16). O LSD (*lysergic acid diethylamide*) foi o alucinógeno mais comum dentre os usuários desse tempo. O “ácido”, como era chamado, também

1 “Lembro-me perfeitamente do lançamento do Sergeant Pepper - houve um incrível burburinho de pura descrença. Onde quer que você fosse, as pessoas estavam tocando-o. De repente, com essa música surpreendente, tudo parecia possível” (tradução nossa) (MACAN 1997, 15)

afetou a expressão verbal, como nas letras do músico americano de folk/rock Bob Dylan e dos Beatles, que a partir de meados da década de 1960, mostram uma tendência crescente ao surrealismo e a declarações elípticas, que eram bastante novas para a música popular, entretanto, representavam perfeitamente a abordagem dos hippies no campo da comunicação verbal (MACAN 1997, 17).

Sob esse prisma, Paul Whitehead foi um artista visual que teve bastante envolvimento com o rock progressivo, mediante seu estilo surrealista estar alinhado com as intenções artísticas dos grupos daquela época. Ele trabalhou nos anos 70 na gravadora Charisma Records, realizando trabalhos para grupos como Genesis, Van der Graaf Generator's e Pedro Hammill. Whitehead produziu a capa de três trabalhos do Genesis: *Tresspass* (1970), *Nursery Cryme* (1971) e *Foxtrot* (1972).

Na capa de *Nursery Cryme* (fig.1) é possível distinguir uma personagem feminina central segurando um taco de *croquet*, usando trajes comuns da era vitoriana. No canto esquerdo, ao lado da personagem central é possível ver uma segunda personagem, equilibrada por patins, segurando um objeto cilíndrico. Essa segunda personagem usa vestimentas que remetem à uma babá (*nurse*). O cenário é um campo de *croquet*, sendo possível reconhecer algumas cabeças decapitadas espalhadas pelo gramado. Além disso, no canto superior direito da imagem é possível ver uma casa vitoriana com algumas árvores ao redor. Whitehead usou na paisagem as cores verde e amarela, inicialmente separadas por linhas do campo. As linhas se afunilam para dentro do quadro, gerando uma sensação de continuidade e alguma confusão ótica, típica da Op Art, misturando-se definitivamente no horizonte ao fundo, agora acrescidas de detalhes em branco. No horizonte, para onde o olhar do observador é conduzido, está disposto o logotipo do grupo, enquanto ao seu lado está o título do álbum, *Nursery Cryme*.

A cena completa (fig.2) é descoberta apenas com a junção de imagem da capa com a contracapa, em que percebemos uma casa vitoriana, com bastante ornamentos, telhados inclinados e janelas que se projetam para fora da fachada com três lados. Também é possível constatar a presença de árvores na imagem, como na parte de frente da casa e algumas ao fundo da cena. No canto inferior esquerdo destaca-se uma planta conhecida como *Giant Hogweed*, que causou muitos transtornos no Reino Unido, durante a segunda metade do século XIX. Isto foi tratado

Iconografia Musical em perspectiva global: fluxos, trânsitos, transculturação de maneira humorística pelo grupo na canção *The Return of the Giant Hogweed*, terceira faixa de *Nursery Cryme*.

Fig. 1 – Capa do álbum *Nursery Cryme* (1971)



Fonte: <https://www.baratosafins.com.br/genesis-nursery-cryme-cd>

Fig. 2 – Imagem da capa e contracapa juntas



Fonte: https://www.reddit.com/r/Genesis/comments/fj8fl8/i_restored_a_high_quality_scan_of_nursery_crymes/?tl=pt-br

The Musical Box é a primeira faixa do álbum *Nursery Cryme*. Essa canção foi a principal inspiração para a capa do álbum. Para isso, Peter Gabriel criou um conto inspirado no estilo gótico literário e na atmosfera vitoriana, assim como em conceitos surrealistas, evocando cenas oníricas representadas não apenas pela capa do álbum, mas presentes na letra da canção e em elementos musicais como timbre, forma musical e andamento. No conto, os personagens infantis Cynthia Jane e Henry Hamilton são os protagonistas dessa história, que começa com a inusitada façanha da menina arrancando a cabeça do menino com um taco de *croquet*. Duas semanas após o ocorrido ela encontra uma caixa de música pertencente a Henry, no quarto onde eles recebiam cuidados de uma babá (*nurse*). Ao fazer a caixa tocar, ouve-se uma antiga canção popular britânica intitulada *Old King Cole*, seguida da aparição de Henry. O espírito de Henry, que envelhece rapidamente, quer se vingar de Cynthia, que é salva pela babá, após ouvir barulhos no quarto. A babá entra no quarto e destrói a caixa de música, fazendo Henry desaparecer.

A partir dessa narrativa é viável fazer algumas observações. O *croquet* citado no conto foi o primeiro desporto inglês competitivo organizado praticado pelas mulheres vitorianas ainda que isso fosse repreensível, à luz dos costumes conservadores da época (ANDERSON 2010, 115). Parece catártica a imagem de uma mulher se impondo mediante um homem nessa narrativa, através da decapitação, justamente num jogo de *croquet*. Não à toa os artistas do final do século XIX costumavam retratar esse jogo com ênfase nas mulheres. Winslow Homer (1836 - 1910) e Edouard Boutibonne (1816 - 1897) foram pintores do século XIX que retrataram mulheres como destaque em representações do jogo *Croquet*.

A referência histórica de uma mulher se impondo a uma figura masculina, decapitando-o não é fortuita. Um escrito presente no antigo testamento já tratava desse tema no livro de Judith, que arranca a cabeça de Holofernes para salvar seu povo e a si mesma. Esse episódio foi bastante retratado em música, literatura, ópera, pintura e cinema. Dentre as mais conhecidas obras com esse tema, há o famoso quadro *Judith e Holofernes* (1598), de Michelangelo da Caravaggio (1571-1610) e as composições *Judith I* (1901) e *Judith II* (1909), de Gustav Klimt (1862-1918), para citar apenas algumas das mais famosas. É possível que a representação de uma mulher que derrota um homem desse modo tenha entrado no imaginário popular,

ou que seja possivelmente uma apropriação de recorrência clássica pela cultura de massa, ao ser incorporada por Peter Gabriel em *The Musical Box* e por consequência, Paul Whitehead para a capa de *Nursery Crime*.

Fig. 3 – Edouard Boutibonne – *Croquet players* (1871)



Fonte: <https://buffaloakg.org/artworks/190919-croquet-players>

Portanto, ao analisar os elementos da capa de *Nursery Cryme* é possível fazer uma relação de elementos do movimento surrealista, bem como a influência de representações iconográficas que perpassam os séculos desde a antiguidade clássica até o que convencionamos chamar de pós-modernidade. Além disso, a dualidade entre o masculino e feminino é uma característica fundamental na construção da canção *The Musical Box*, de modo que essa canção foi a principal inspiração para a capa de *Nursery Cryme*. O interesse estético-musical que a gravadora Charisma Records teve pelas bandas de rock progressivo na década de 1960 e 1970 mostra que o movimento da contracultura foi expressivo, fazendo com que as gravadoras começassem a apostar financeiramente nesse segmento.

The Musical Box tem elementos em sua estrutura musical que dialogam com a narrativa do conto escrito por Peter Gabriel. Percebemos que de forma consciente as escalas são manipuladas para criar uma paisagem sonora convincente ao ouvinte, como como as dinâmicas, expressando os momentos que narram o conto

de Henry e Cynthia. Cynthia é tomada por um momento de catarse ao decapitar Henry, uma história comum desde o antigo testamento no livro de Judith. Nesse artigo usamos as representações de Judith ao longo dos séculos para demonstrar a recorrência desse tema, não sendo fortuito o caso de Cynthia se impor perante uma figura masculina, chegando a decapita-lo. O jogo de *croquet* do conto chamou atenção por ter sido um esporte que praticado por mulheres em maior quantidade, sendo o primeiro desporto na Inglaterra em que elas poderiam ter um time feminino no século XIX.

Portanto, é necessária uma quantidade maior de estudos iconográficos dentro do rock progressivo, trabalhos que busquem as relações entre a antiguidade clássica com a pós-modernidade, para que possamos ter uma visão mais clara ao discutir esse tema. Ademais, a reinterpretação dos movimentos de vanguarda na segunda metade do século XX parece ter uma recorrência, principalmente em movimentos que foram influenciados pela contracultura.

Referências

ANDERSON, Nancy Fix. **The Sporting Life: victorian sports and games**. Santa Barbara, California, 2010

GENESIS. **Nursery Cryme**. Trident Studios, 1971

MACAN, Edward L. **Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture**. New York: Oxford University Press, 1997

PANOFSKY, Erwin. 1. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte na Renascença. In **Significados nas Artes Visuais**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

Promptografia e IA na geração experimental de imagens do tipo social “capadócio”, com base em fontes históricas do teatro musical, da música e da literatura brasileira dos séculos XIX e XX¹

Luciano André da Silva Almeida

Clayton Gabriel dos Anjos

Lennon Ferreira dos Santos

Universidade Estadual de Feira de Santana

O termo “capadócio” aparece em contextos literários, musicais e teatrais dos séculos XIX e início do XX, caracterizando tipos sociais populares de origem africana ou afrodescendentes, notadamente mestiços. Surge em notícias de jornais, textos teatrais, letras de músicas, contos, romances etc, referindo-se a variados perfis como escravizados fugidos, boêmios, seresteiros, “capoeiras” e, mais tarde, “mal-andros”. No teatro musical da segunda metade do XIX, o ator e compositor Xisto Bahia (1841–1894) foi um dos principais divulgadores do tipo, pelas personagens que interpretava e modinhas e lundus que cantava. Xisto teve papel central na evolução semântica do termo “capadócio”: antes de conotação pejorativa (associada a estigmas raciais e sociais) na primeira metade do XIX, para símbolo cultural, ainda vinculado a estes mesmos estigmas, no fim deste século.

Promptografia é uma técnica que utiliza inteligências artificiais generativas para criar imagens a partir de prompts contendo descrições iconográficas e especificações técnicas. Este trabalho propõe um experimento inicial para desenvolvimento de metodologias para elaboração de prompts capazes de gerar imagens de “capadócios” com base em fontes textuais históricas. A proposta justifica-se pela escassez de iconografia e pela riqueza de descrições textuais desse tipo social nas referidas fontes. A discussão abordará aspectos técnicos e filosóficos da promptografia, como racismo algorítmico e simulações e simulacros, além de princípios de iconografia e iconologia e temas ligados à mestiçagem e aos desdobramentos históricos e sociais do tipo “capadócio”.

1 Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (8CBIM) foi merecedora do Prêmio RIdIM-Brasil 2025. A versão completa do texto será publicada em breve em livro resultante do evento.

Bibliografia

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Literatura brasileira. Gregorio de Mattos.** Ministério da Educação e Cultura Casa de Rui Barbosa, 1888.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação.** Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

FIGUEIREDO, C.; ALECRIM NETO, I. C. Aplicação da inteligência generativa na produção de imagens de sujeitos escravizados: um experimento-piloto de promptografia. **Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia**, v. 12, n. 25, p. e024007, 2024.

LOPES, A. H. Um forrobodó da raça e da cultura. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 21, 69–83, 2006.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra.** Petrópolis, Vozes, 1999.

Entre Sons e Silêncios: a configuração do conflito entre heroína e vilã em *Coraline e o mundo secreto* (2009)¹

Diana Victória de Carvalho Farias

Luciane Viana Barros Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas

Considerações iniciais

O gênero de terror é quase tão antigo quanto o próprio cinema, e sua criação está diretamente ligada às questões do gótico literário, que, por sua vez, ressurgiu na contemporaneidade como o gênero fantástico (TODOROV 2004). Ainda mais antigo que o terror, o medo é a emoção mais remota da humanidade (Lovecraft, 2008), e sua apreciação ocorre através da literatura, do cinema e outras artes que se relacionam com os gêneros citados. O terror infantojuvenil, por sua vez, tem uma produção mais recente e pouco validada tanto no meio estético quanto acadêmico. Em 2002, Neil Gaiman lançou o novel *Coraline*, pensado originalmente para suas filhas. Anos depois, em 2009, Henry Selick lança *Coraline e o mundo secreto*, como adaptação do livro, no formato animação, utilizando a técnica *stop-motion*.

Inspirado em grandes clássicos como *Alice no país das maravilhas*, a história de Coraline é um novo paradigma das narrativas de terror, a começar pelo público-alvo, a protagonista infantil e feminina se coloca em favor de grandes temas estudados pela crítica da literatura infantojuvenil, que consegue abarcar, quando bem aplicada, também o cinema.

A literatura sempre foi reflexo da cultura de suas épocas, e o cinema, desde seu surgimento, tem o mesmo exercício. Desse modo, as primeiras histórias centralizando as crianças na narrativa o faziam de modo a enfatizar as situações de

1 Nota do Editor: A apresentação desta comunicação durante o 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (8ºCBIM), mereceu uma Menção Honrosa no Prêmio RIDIM-Brasil 2025.

extrema vulnerabilidade que elas viviam (COELHO 2020; HUNT 2004). Retornando à era pós-moderna, o protagonismo de Coraline em sua própria história vai ao encontro não mais de uma criança vulnerável à fome e à doença, nem mesmo uma criança que foge da madrasta ou do lobo mau, mas adentrando uma narrativa que preza pela possibilidade de uma criança ser heroína de sua própria história.

Ao tratar da protagonista, é mister também trazer à discussão o aspecto vilanesco do filme, a criatura denominada **outra mãe e bela dama**². Preservando parcialmente a dicotomia cara às narrativas infantis, o filme apresenta o conflito entre o bem e o mal representados pela protagonista e pela antagonista (FARIAS; PÁSCOA 2024). O aspecto fantástico da obra reside também na forma que essa antagonista é apresentada a nós, espectadores. Sua presença é delimitada através de sons específicos, bem como pela ausência deles. E a concepção da trilha sonora para esta personagem perpassa o entendimento direto de seu caráter vil. A bela dama é cruel e calculista, planeja seu ataque como uma predadora que observa a presa por dias antes de atacar. A faixa sonora que abre o filme intenta preparar o espectador para estes aspectos de sua construção psicológica, bem como para a atmosfera de terror que está sendo construída.

O objetivo deste estudo é investigar a trilha sonora como elemento intrínseco à narrativa de *Coraline e o mundo secreto* (2009). Porém, não é somente no filme que este elemento é tão potente, pois na novela da qual se adaptou o longa-metragem, o som, a música e seus diálogos com o silêncio se fazem urgentes à construção narrativa. Em momentos emblemáticos da obra a personagem principal, Coraline, é levada a tomar decisões e fazer buscas pela casa em razão de sons que são percebidos por ela. Inclusive, em sua primeira visita ao outro mundo por trás da porta, são os ruídos dos ratos que a levam até a porta aberta, que antes se encontrava trancada, bem como é descrito que a menina os escutava entoar, em sussurros, canções de teor bizarro. O livro tem uma trilha sonora descrita, que induz o leitor, com sua imaginação, a ouvir os sons sem que eles sejam de fato executados.

Tratando do longa-metragem dirigido e produzido por Henry Selick, nosso objeto neste estudo, a construção sônica não poderia ocorrer de forma diferente;

2 A grafia do nome da personagem se dá em letra minúscula por ser assim que acontece tanto no livro quanto no filme.

ao contrário, neste veículo a sonoridade adquire um caráter imprescindível para a construção da narrativa, resultando na instauração da narrativa gótica e fantástica do filme. Composta por Bruno Coulais, a obra contém 32 músicas, além de sons colocados para criar a ambientação que se colocam tanto de forma independente, quanto concomitante às músicas. Nesta análise damos ênfase a dois elementos da trilha sonora: as músicas e os momentos de silêncio.

O referencial teórico escolhido para construir essas análises parte, principalmente, dos pressupostos de Chion (2008) e Gorbman (1987) na defesa do som enquanto construtor da narrativa tanto quanto a imagem. Ao compreender este pensamento, investigamos a música através de uma abordagem interdisciplinar, na qual utilizamos também o caráter textual e cinematográfico para interpretar a música, concordando, novamente, com Gorbman (1987, 3), e seu postulado: “O significado da música [no cinema] não se constrói apenas de acordo com códigos puramente musicais, mas também de acordo com códigos musicais *culturais* e códigos musicais *cinematográficos*.³” (grifos da autora, *tradução nossa*).

Ao nos debruçarmos nos estudos de Michel Chion, o título do livro já nos oferece um conceito chave para entendermos a função do som em relação à imagem. Na obra *A audiovisão: som e imagem no cinema* (2008) o autor elenca as formas que o cinema tem de trabalhar esses dois conceitos e os dois sentidos a fim de privilegiar a construção plena da narrativa, suas funções cognitivas e sua apreciação estética. A audiovisão seria, assim, o resultado de uma “atitude perceptiva específica”, considerando que filmes, televisão e mídia audiovisual não se dirigem somente à visão. Nesse novo sentido proposto por Chion, se estabelece um contrato no qual um sentido influencia o outro e o transforma: “não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (CHION 2008, 7).

Ainda em diálogo com Chion, nos apropriamos da noção de valor acrescentado para traçar as relações intrínsecas entre som e imagem no filme que analisamos. Isto seria então, “o valor expressivo e informativo com que o som enriquece a uma determinada imagem.” (CHION 2008, 12). Essa noção se configura de acordo com o que se acrescenta, sendo mais interessante para esta análise, o valor

3 “Music signifies in films not only according to pure musical codes, but also according to *cultural* musical codes and *cinematic* musical codes”.

acrescentado pelo texto e o valor acrescentado pela música. O valor acrescentado pelo texto é o que nos permite defender como a vocalização se volta para a construção verbal e é central na construção fílmica, o que ocorre porque no cotidiano, o ser humano é vococentrado e verbocentrado. Já o valor acrescentado pela música pode exercer o efeito empático ou anempático.

O efeito empático já se denuncia pelo próprio nome, ocorre quando a música tem seu sentido diretamente atrelado ao sentido da cena, de modo que seus efeitos são os mesmos - respeitando, é claro, os valores culturais das emoções humanas. Desse modo, o efeito anempático seria o exato oposto, ocorrendo no caso da música ser alheia à emoção e ao sentido proposto pela cena, por exemplo, uma cena de esfaqueamento e assassinato sendo embalada por uma canção romântica ou uma canção de ninar. Na obra, verificaremos esses dois efeitos em maior e menor grau, o que exploraremos nas seções subsequentes.

A metodologia utilizada será a de decupagem, de modo que não analisaremos as 32 faixas citadas, mas somente àquelas diretamente ligadas à vilã, incluindo conflitos com a protagonista, sendo seis músicas no total, porque, conforme Chion, ao tratar dos sons no filme de terror: “O valor acrescentado é recíproco: se o som faz ver a imagem de uma maneira diferente daquela que se veria sem som, a imagem, por sua vez, faz ouvir o som de forma distinta daquilo que se ouviria se este soasse no escuro.” (CHION 2008, 24). Assim, poderemos voltar a atenção também aos momentos de silêncio que antecedem e que seguem esses momentos tensão e conflito, com o intuito de demonstrar a dupla função do silêncio na composição da trilha sonora da narrativa: a construção do suspense e preparação do espectador para a cena que se seguirá e seus respectivos sons (CHION 2008).

Ainda sobre o silêncio, ele se apresenta como resposta à necessidade de uma pausa na apreensão do som e da imagem, esses momentos nos permitem apreciar a característica visual do filme, algo que o diálogo e a música nem sempre permitem, em razão da nossa percepção voco e verbocentrada – diferentemente do que acontece na fotografia, pois no cinema (e na televisão) as imagens passam rapidamente e com pouco tempo para sua apreciação, com a inserção do som, os sentidos se confundem e faz-se necessário um tempo de pausa: “De qualquer modo, a visão da imagem de cinema, fugaz e passageira, não se presta a ser explorada ao nosso ritmo,

ao contrário de um quadro numa parede ou de uma fotografia num livro, que podemos explorar durante o tempo que quisermos”. (CHION 2008, 14).

Ao tratarmos dos aspectos visuais do filme, também nos é caro abordar o método iconológico de Panofsky para investigar tais aspectos, dentre os quais observamos as características aracnídeas da **outra mãe**, as cores envolvidas nas cenas em que ela aparece, e os efeitos que estes elementos acarretam no espectador. O método iconológico proposto por Erwin Panofsky combina conhecimento empírico e conhecimento científico em um estudo que privilegia a união entre subjetividade e objetividade. Divide-se em três fases: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. A primeira é a etapa de reconhecimento da obra, é o momento no qual se observa os elementos que são possíveis de serem vistos por todos com o sentido da visão disponível; nesta etapa, se verifica os conteúdos da composição formal da obra, aqui, verifica-se apenas o que está posto a todos, sendo a descrição dos elementos, cores (sem a necessidade de especificar nuances e subtons) e luz. Na segunda etapa, deve-se identificar as alegorias presentes, o estudioso deve atentar-se às referências, possíveis diálogos entre outras obras – ou seja, a intertextualidade em artes – e encaminhar-se à etapa final, fruto de sua interpretação e momento no qual ele tecerá os diálogos propostos por ele em sua elucidação quanto aos significados da obra analisada.

O método funciona para nós na medida em que permite, conforme mencionado, à junção de conhecimento científico e percepções subjetivas e individuais, reflexos da bagagem cultural do estudioso e das estéticas por ele vivenciadas. E ainda, pois ao pretender analisar a música em sua relação direta com a imagem, tais imagens precisam ter seus sentidos investigados sob uma nuance que permita o aprofundamento necessário para tanto.

Em *Coraline e o mundo secreto* (2009), como em outras obras, o aspecto visual e o som se complementam de forma a aumentar a imersão do espectador. Este processo é muito necessário à atmosfera de terror: é crucial estar atento aos detalhes para que a trama consiga exercer seu papel de aterrorizar e fazer brotar a dúvida sobre o que de fato acontece na história. Ao silêncio cabe o papel de permitir que o espectador se atente aos detalhes capazes de fazê-lo entender os mistérios e subentendidos da narrativa, dentre estes, o caráter vil e complexo da antagonista

manifestado desde a sua representação visual, que se complementa ao som assustador, mas também muito lírico⁴ da trilha que a acompanha (especialmente na cena de luta com Coraline) (FOCUS... 2009).

O mundo secreto de Coraline, por Henry Selick

Coraline e o mundo secreto foi o primeiro lançamento da Focus Feature, feito em parceria com o estúdio Laika. Usando a técnica *stop-motion* o longa-metragem de 100 minutos de duração faturou mais de 16 milhões de dólares no final de semana de estreia e foi indicado ao Oscar de melhor animação. O filme levou cerca de oito anos para ser finalizado, sendo quatro anos de preparação do roteiro com Gaiman e mais quatro anos de elaboração dos personagens, cenário e a produção em si, indo das fotografias até edição e renderização do filme.

O diretor e roteirista do filme, Henry Selick, já havia trabalhado em outro filme em *stop-motion* bem conhecido e bem estabelecido no mercado e na crítica, *O estranho mundo de Jack* (1993) é também uma adaptação em atmosfera soturna, retratando um mundo paralelo comandado pelo rei do Halloween, Jack Skellington. Sendo um filme do gênero musical, o longa tem também uma trilha sonora marcante, visualidades icônicas e reverbera na cultura pop até o presente, mais de 30 anos após o seu lançamento.

O sucesso dessa obra é indiscutível, recebendo ecos também em outras artes, como sua referência na música da banda Blink-182, *I miss you*, onde lemos:

Hello, there/ The angel from my nightmare/ The shadow in the background of the morgue/ The unsuspecting victim of darkness in the valley/ We can live like Jack and Sally, if we want/ Where you can always find me/ And we'll have Halloween on Christmas/ And, in the night, we'll wish this never ends/ We'll wish this never ends. (BLINK-182, 2004).

As referências estão ligadas tanto ao título como ao enredo e personagens principais da narrativa, Jack e Sally. O título original do filme é *The nightmare before Christmas*, o mesmo pesadelo (nightmare) mencionado no trecho acima. Quanto ao trecho Halloween no Natal, refere-se ao desejo de Jack de não ser mais o rei do Halloween, e se tornar o próprio Papai Noel, mas tendo sua essência de pavor, sustos e travessuras, seu Natal acaba tendo os elementos próprios do feriado anterior, profanando aquilo que é próprio do feriado que ele tenta dominar.

Com isso, conseguimos observar a reverberação que alguns filmes de terror

4 Tal definição é dada pelo compositor, Bruno Coulais, em sua entrevista à Focus Features. Disponível em: <https://www.focusfeatures.com/article/an-interview-with-coraline-composer-bruno-coulais>. Acesso em: abr. 2025.

em *stop-motion* alcançam, e de que forma isso acontece. Nosso objeto de estudo, por exemplo, foi também lançado uma segunda vez, agora em 3D, no seu aniversário de 15 anos. Essas propostas mercadológicas, ainda que não sejam a métrica exata para a crítica, conseguem dimensionar os ecos contínuos e as revisitações que são feitas através dos anos.

Nesse momento enfatizamos a técnica utilizada nestes filmes, pois nos conferem um recorte das produções de terror voltadas para o público infantojuvenil: o terror em animação. Junto às referidas obras, temos também *ParaNorman* (2012) (também do estúdio Laika), *Frankweenie* (2012) – sendo uma releitura de um curta homônimo, de 1984, e ambos sendo paródias do clássico de Mary Shelley – e *A casa monstro* (2006). E ainda, há outros filmes com reflexos do gênero gótico, ainda que não sejam de terror, como *James e o pêssego gigante* (1996) e *A noiva cadáver* (2006). Percebemos, destarte, uma tendência nas produções infantis entre o final dos anos 90 e os anos 2010: a reapropriação do *stop-motion* para o público infantojuvenil (FARIAS 2023).

Neste ensejo, *Coraline e o mundo secreto* é produzido e lançado, como mencionamos antes, quebrando paradigmas, tanto em enredo como em técnica.

O filme de *Coraline* é um novo modo de fazer cinema animado e, mais ainda, de fazer cinema infantojuvenil, subvertendo um modo de produção hegemônica. O cinema fantástico se coloca como um recorte a contemplar essa nova produção e nova forma de pensar as subjetividades humanas. Utilizando os temas sobrenaturais, as obras criam um novo universo de apreciação. E essa modalidade de cinema possibilita uma tendência sutil e arrebatadora de apreciação do sobrenatural. (FARIAS 2023, 56).

O processo de adaptação da obra literária não reduziu em nada a qualidade da obra, ao contrário, exerceu a plena ampliação de sentidos, mantendo a essência da obra. Das questões mantidas, algo muito interessante é observável ao compararmos as obras: a sonorização do ambiente como fator narrativo; e dos fatores de ampliação e interpretação do adaptador, destacamos a ênfase à vilã da narrativa, a bela dama.

Um novo sentido para a obra: a batalha entre vilã e heroína construída com a música

No processo de adaptação, conforme postulado acima e segundo os conceitos de Hutcheon (2013) e Stam (2008), a narrativa literária pode – e deve – sofrer algumas alterações em sua construção, a fim de se tornar um produto cinematográfico de fato, e assim, audiovisual. A experiência do público, então, precisa

contemplar todos os elementos que compõe essa construção estética. Nesse artigo congrega-se som, imagem e narrativa como elementos verdadeiramente intrínsecos e dotados de sentidos que se complementam e que funcionam a partir de sua unidade significativa triplíce.

A vilã com características de bruxa ou monstruosa é presente na literatura infantil e infantojuvenil desde sua formulação, e sua oposição perfeita seria a figura da fada madrinha. O que acontece quando se une essas duas coisas? Nasce a outra mãe. A construção dessa vilã acontece de formas distintas nos dois meios em que aparece. No filme, ela é a primeira personagem a aparecer, ainda que não saibamos quem, ou o que, ela é. E sua aparição é concomitante à primeira música da trilha sonora.

Essa personagem contempla um dos dois principais critérios para demarcar as fronteiras do horror⁵ (CARROLL 1999): a presença de monstros. E é interessante pensar nas definições de monstro que são possíveis elencar aqui. Dentre elas, nos apropriamos daquela defendida por Calabrese em *A idade neobarroca* (1987), compreendendo a outra mãe como um ser eufórico e conforme, porém má, e a bela dama, como disforme, feio, má e disfórica. É nessa segunda definição que tomamos o primeiro contato com a vilã. E é interessante pensar como essa personagem nos é apresentada em partes.

Figura 1 – A mão da bela dama.



Fonte: Print da tela. Acervo pessoal.

5 Noël Carroll, em sua obra *Filosofias do horror, ou os paradoxos do coração* (1999) não diferencia de horror e terror, enquanto outros autores definem o terror como o sobrenatural, e o horror como crueldade humana, Carroll utiliza somente o termo horror para tudo, sendo o sobrenatural uma subcategoria, não uma outra formulação. Tanto o é, que coloca assassinos em série e seres mitológicos (como o vampiros, bruxas e outros) na mesma categoria: monstros.

Na figura 1, observamos mãos e braços feitos de agulhas de costura, passando uma linha pelo buraco de uma agulha, sobre um papel de parede estampado, com um tipo de espaço de armazenamento permeado por teias de aranha, recheado com tecidos e outros utensílios de costura. A imagem é apresentada em tons esverdeados e não mostra o corpo ao qual se acopla os membros metálicos. Este recorte dos créditos iniciais e cena de abertura da obra é sonorizada com a música *Dreaming*, de Bruno Coulais. A música tem 2 minutos e 20 segundos de duração, é performada pela Orchestra Sinfônica Húngara e pelo Coral Infantil de Nice, assim como outras músicas do filme, a letra é uma mistura de inglês, francês e mimologias.

Dreaming, aqui, não é sobre os sonhos infantis de Coraline, seu desejo de ser amada e de se divertir, mas sobre uma caçadora sonhando com as armadilhas que serão construídas para a presa. Essa música sonoriza o momento em que a outra mãe costura a boneca igual à menina que ela pretende capturar e devorar a alma. Aqui, a bela dama já conhece ao menos a aparência da sua presa, e a boneca lhe entregará os seus desejos, para que a criatura possa manipular a menina. Além disso, o tom esverdeado da cena remete à duas coisas importantes sobre a personagem: um tom de antiguidade, próprio de sua caracterização. E ainda, o verde é atribuído à vilania sobrenatural. Assim, é uma cor utilizada para representar tanto a magia e o sobrenatural quanto o teor maléfico que um personagem pode ter, pois “segundo a *Psicologia das cores*, verde é a cor de tudo que é venenoso e repulsivo, ainda que seja também a cor da saúde. O verde é horripilante por si mesmo e mais ainda quando alinhado à fantasia e ao fantástico.” (FARIAS 2023, 100). A coloração reaparecerá intensificada nas cenas de conflito, de modo que a insinuação dada nessa apresentação se tornará uma afirmação contundente.

Aqui temos um dos primeiros efeitos do fantástico, a expectativa do porvir e uma primeira nuance de “profecia”, de conhecimento sobre o futuro. Essa música reaparece, brevemente, quando a outra mãe está cozinhando pela primeira vez para Coraline, enquanto sonha com seu plano tendo sucesso. Tal retomada associa-se ao que Bauer discorre acerca do sentido musical em produções audiovisuais, de modo que a música exerce função linguística, podendo adquirir graus de conotação diferentes de acordo com seu uso, nesse sentido, a conotação musical pode ser construída a partir de referências internas ou externas.

Nesse momento, verificamos a referência interna, pois “o sentido surge espontaneamente ou pode estar relacionado a imagens e sentimentos associados à memória de um primeiro encontro” (BAUER 2008, 371). Com essa familiaridade, a narrativa busca despertar no espectador, mais do que no personagem, o sentimento de apreensão, porém não mais pelo porvir, e sim pelo que já lhe foi apresentado,

afinal, parte do efeito fantástico se constrói no suspense e na expectativa pelo pior. O estranhamento se constrói, nesse momento, concomitantemente ao reconhecimento. Esse comentário seria o suficiente para resumir a construção do outro mundo e sua apresentação à Coraline, pois ao replicar seu mundo real, ele atrai e repele a uma só vez, causando a dúvida constante na menina. E esse sentimento reaparece nas outras cinco músicas que seguiremos a verificar.

Importante mencionar que a análise está ocorrendo em ordem de aparição no filme, de modo que possamos verificar também a crescente tensão e outros sentimentos que as músicas querem evocar e provocar a fim de instaurar a narrativa fantástica e gótica em tudo que se propõem. Desse modo, é notável como as músicas conversam de forma empática quando querem agravar a tensão, e anem-pática, quando pretendem avisar os espectadores das reais intenções da bela dama em determinadas cenas.

Nesse sentido, a música *The supper* traz para o filme o tom de aviso em uma cena que é mascarada por alegria, fartura e o desejo de boas-vindas. Nessa cena, a outra mãe está recebendo Coraline em seu mundo perfeito de braços abertos e mesa posta. Sua estratégia é ganhar a menina a partir das falhas dos seus pais verdadeiros, sua primeira movimentação em direção à conquista é convidar a menina para jantar e oferecer comidas apetitosas, em grande quantidade e com acompanhamentos pre-diletos à menina, em contraste às receitas que não a agradam e à ordem de dormir sem jantar. A cena tem um tom descontraído, de verdadeira celebração, mas juntamente à música, a construção estética também remete ao teor de periculosidade e suspeita que ela carrega.

Os contrastes entre os dois mundos são apresentados ao espectador através de conjuntos de construção. Dentre estes, as cores e a organização do espaço saltam aos olhos e geram o encantamento por parte da personagem e do público. A mesma cena da família compartilhando uma refeição à mesa, é vivenciada instantes antes, porém em um cenário pálido, com chateações da parte da mãe, Mel Jones, e da menina, e em uma cozinha sem decoração. O deslocamento para uma sala de jantar já decorada, com uma luz amarelada e coloração de cena avermelhada busca criar uma atmosfera de aconchego e acolhimento, reiterando a alegria pela chegada da menina, e instaurando o sentimento de pertencimento dela àquele novo lugar.

Em contraste à intenção externa, e remetendo aos sentimentos de descon-fiança que o espectador deve sentir e torcer para que a personagem perceba. A música é permeada por vozes sobrepostas, entoando palavras ininteligíveis, sons agudos similares a brinquedos infantis e címbalos, e finaliza com uma vogal fechada, remetendo a tons mais baixos, o que pode se entender, a partir da convenção

francesa (BAUER 2008), como uma conotação negativa. Nas músicas relacionadas à bela dama, de modo geral, os graves aparecem mascarados pelos tons mais agudos das instrumentações mencionadas, porém, ao desenvolver-se como essa criatura, os graves se tornam cada vez mais fortes. Isso ocorre porque “Nos casos em que o monstro tem origem não-natural, e especialmente quando sua aparência é humanoide (demônios, fantasmas, extraterrestres etc.), o uso de texturas guturais é igualmente⁶ corriqueiro.” (CARREIRO 2011, 46).

Figura 2 – O jantar de boas-vindas.



Fonte: Colagem elaborada pela autora.

6 Aqui, o autor mencionava que é igualmente corriqueiro em relação ao uso de sons guturais na construção dos personagens de assassinos em série, psicopatas etc. “Nos filmes em que o assassino tem origem natural e humana (serial killers, psicopatas etc.) é comum que sua voz tenha textura gutural, com timbre grave, próximo ao limite de audição para baixas frequências, percebido pelo ouvido humano”. (CARREIRO 2011, 46).

Nesse mundo de duplos contrastantes, o som auxilia na identificação dessas nuances, “No começo, soa muito baixo e realista, porque é um mundo realista. E, pouco a pouco, a música vai ficando bastante assustadora até o final do filme.”⁷ (COULAIS 2009, s/p, tradução nossa). As músicas do mundo original se alinham às características dos personagens e aos sentimentos da personagem principal, que normalmente são tédio e solidão, sua primeira travessia é acompanhada por uma sonorização que indica o caráter mágico que está à sua espera, posteriormente há uma performance do outro pai, e logo em seguida, *The supper*.

É interessante observar como cada música se relaciona com a cena, e ao nos debruçarmos sobre os conceitos de efeito empático e anempático, essa música trabalha com os dois. A empatia da música se dá por estarmos frente à vilã, mas seu caráter ainda não foi exposto, pelo contrário, ainda estamos envolvidos nas primeiras guloseimas que ela oferece, preparando Coraline para as suas maravilhas. Desse modo, o efeito anempático prevalece, pois o tom soturno da música não condiz diretamente ao acolhimento oferecido. Esse efeito revela uma música que

Manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação. E é sobre esse próprio fundo de “indiferença” que se desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico. O efeito anempático adquiriu tal importância que se pode considerar que tem uma relação íntima com a essência do cinema: a sua mecânica escondida. (CHION 2008, 14-15).

Essa “mecânica escondida” do cinema muito se relaciona à própria mecânica escondida da bela dama. Controlando todos como se fossem bonecos, a vilã está por trás de todos os acontecimentos no outro mundo, e em alguns momentos também do mundo real. Ela, por si só, realiza um efeito anempático, pois sua intenção verdadeira e sua construção não se dá de acordo com o que é exibido primeiramente à personagem e ao público. Estes não-ditos são elementos muito importantes para a manutenção da narrativa fantástica e ao iniciar a apreciação da obra inserida nesse gênero, o espectador concorda em não saber tudo e procurar esses segredos através das portas e dentro das paredes. Esses segredos se revelam com pequenas pistas pelos papéis de parede, quadros e cores, mas nas músicas isso se dá de modo especial, pois o público não volta sua atenção integral a elas, mas é tomado em vista de sua percepção verbocentrada: “Efeitos sonoros oferecem boas condições de manipulação emocional dos espectadores porque eles normalmente dirigem sua atenção à progressão narrativa (diálogos e imagens), sem pensar sobre os demais sons que compõem a trilha sonora.” (CARREIRO 2011, 47).

7 “In it beginning it sounds very quiet and realistic because it’s a realistic world. And little by little the music becomes quite scary by the end of the movie.”

Na próxima faixa sonora, *Trap for the mices*, a personagem havia colocado queijo para os camundongos que ela acreditava serem os guias para esse outro mundo, como uma tentativa de provar que não estava sonhando – outra característica marcante do gênero. É nesse momento que a outra mãe cantarola *Dreaming*, reunindo na cena música diegética e não-diegética, e acontece também o efeito que mencionamos anteriormente, de familiarização e estranhamento ao mesmo tempo.

A música inicia, na verdade, antes de Coraline chegar no outro mundo, e acompanha sua movimentação na travessia do túnel. Com duração de 1 minuto e 34 segundos, a faixa traz aspectos fantasiosos e lúdicos, representa a Coraline correndo atrás dos ratos, utilizando instrumentos mais convencionais, que se relacionam harmonicamente ao mundo real. Após a travessia, a música cessa por alguns segundos e retoma com o som do waterphone, indicando a presença da vilã e a insurreição do perigo.

A presença desse instrumento metálico nas construções das cenas da outra mãe, juntamente ao seu tamborilar de dedos característico, constroem o que Carreiro, se apropriando de Wagner, diz ser uma estratégia própria dos filmes de terror: “o uso do som (ruído ou musical) como *leitmotiv*, que assinala a presença do monstro sem mostrá-lo. [...]. O *leitmotiv* costuma ser um tema musical, mas no cinema de horror essa peça sonora que indica a presença do monstro pode tomar forma como efeito sonoro” (CARREIRO 2011, 48). Com esse recurso, o espectador já pode esperar algo de estranho ou amedrontador na próxima cena, mas algo interessante sobre essa vilã é que ela não faz, ativamente, nada que possa entregá-la como monstro. Ela se coloca ao dispor de Coraline, oferecendo a realização de seus desejos e lhe dando a atenção necessária e merecida. Mas ao nos debruçarmos minuciosamente, percebemos que, na verdade, a bela dama cozinha e prepara as maravilhas, mas não fica ao lado da menina.

Após todas as maravilhas serem oferecidas, chega a hora de Coraline tomar uma decisão, “precisa dizer um sim”. Nesse momento, a outra mãe oferece os botões para a menina costurar em seus olhos, como uma forma de ficar para sempre nesse outro mundo. A cena bizarra é embalada, agora com efeito empático, com a música *It was fantastic*. A empatia musical se dá de duas formas nesse momento, primeiro, porque Coraline está maravilhada com a performance teatral executada pelas suas vizinhas, Spink e Forcible, e o início se apropria deste maravilhamento, mas após 20 segundos de música, um tilintar agudo dá lugar a um som semelhante a uma faca raspando o aço, quando a outra mãe olha para Wilbye, o lembrando de sorrir, a música retorna ao tom infantil e suave, e a mudança de tom reaparece, então a tensão crescente da cena se alinha à música. É no exato momento que a outra

mãe oferece os botões que a música muda e as notas mais agudas e desagradáveis acompanham as mudanças de cor nas ofertas de cores de botões. A música cessa quando Coraline já entende o perigo que ela está correndo, e retoma quando ela tenta sair de perto dos outros pais.

Também nessa sequência os aspectos físicos da bela dama começam a aparecer mais fortemente. O vestido que a outra mãe usa, mostra uma protuberância nas suas costas, na região glútea, semelhante a uma aranha. Nas suas outras aparições podemos perceber que se quadril é mais largo que o da mãe verdadeira, mas é com o vestido quadriculado que vemos mais claramente.

Figura 3 – A outra mãe de costas conduzindo Coraline.



Fonte: Print da tela. Acervo pessoal da autora.

Figura 4 – A outra mãe tentando convencer Coraline a dizer sim.



Fonte: Print da tela. Acervo pessoal da autora.

É interessante mencionar mais um aspecto nessa cena. O vestido da outra mãe é uma vestimenta muito diferente de todas as roupas que a sra. Jones usa. Sempre de calça e camisa, ou suéter, a mãe de Coraline tem um visual mais casual, e na primeira visita ao outro mundo, a outra mãe tenta ser apenas uma versão melhorada de Mel Jones, mas ainda tenta se parecer com ela mesma. Na segunda visita, vemos a estampa quadriculada em sua blusa de botões e gola, mas ela ainda está de calça e cozinhando, de modo a ainda ter semelhanças. Já na terceira e derradeira visita, a outra mãe se sente confiante de que irá convencer a menina, de modo que não precisa mais fingir tanto.

O não de Coraline a leva a um momento de grande perigo. Quando a menina se retira da mesa da oferta, ela vai até seu quarto na esperança de dormir e acordar na sua própria cama. Mas se frustra ao acordar ainda no quarto que a outra mãe preparou para ela. Ao procurar por respostas e saídas, Coraline encontra sua outra mãe na sala de visitas e sua verdadeira face irrompe não em si, mas na decoração da casa. Este cômodo era o único sem decoração melhorada, e nesse momento, a sala está em tons de roxo, verde, vermelho e azul. E seus móveis e papel de parede remetem a insetos, sobretudo besouros. Quanto às cores:

Nessa nova apresentação da sala, a essência do outro mundo aos poucos se torna mais visível. A escolha das cores carrega o ambiente de uma atmosfera mística, soturna, mas sobretudo vilanesca. O vermelho infernal, o roxo profundo e alguns pontos verdes característicos do gênero fantástico no cinema já nos preparam para a guinada que terá a narrativa (FARIAS 2023, 100).

Figura 5: A sala de visitas da bela dama.



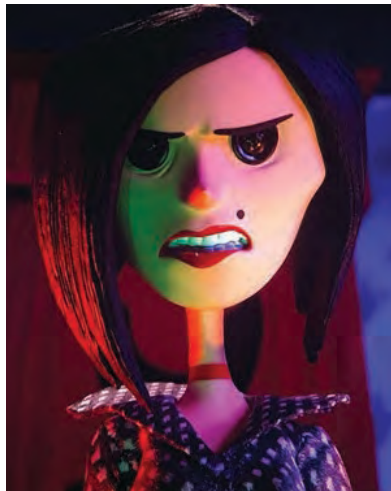
Fonte: Print da tela. Acervo pessoal da autora.

As cores em maior evidência se ocupam da atmosfera mística própria do centro de controle de uma criatura milenar como a bela dama. Nesse espaço, a repugnância de seu verdadeiro ‘eu’ é trazida à tona através da moldura de aranha, o papel de parede neon e os besouros de cacau que ela come vigorosamente. Besouros esses que nomeiam a música responsável por piorar ainda mais essa espera. *Cocobeetles* é a penúltima música que se refere à outra mãe e é responsável por trazer a bela dama à vista de Coraline e do público. A música retoma as notas agudas, o waterphone e é também permeada pelo tom grave de instrumentos de corda como o contrabaixo. A música representa a agudeza da forma esguia e pontiaguda da bela dama em correlação com o grave próprio da monstruosidade da bela dama.

A sua crueldade é revelada quando Coraline diz que ela não é sua mãe de verdade e, em um acesso de raiva, a bela dama se mostra na forma humanoide e um clarão verde ilumina seu rosto. O verde tem uma carga de vilania própria, muito mais que o roxo. Sobretudo em desenhos infantis, ele conota o mal atrelado à magia e forças ocultas.

O verde, uma cor secundária, nasce da fusão entre o azul celeste e o vermelho infernal e se torna uma nova marca do fantástico (Paula Júnior, 2011). É uma cor que evocará o sobrenatural em sua forma mais ligada ao soturno, no sentido de trazer em si um caráter mais maldoso, ligado diretamente à vilania e evocando uma significação negativa. (...) diversas outras abordagens que envolvem o insólito, o macabro, o soturno e o mal trarão o verde associado a essas construções. (FARIAS 2023, 100).

Figura 6 – A bela dama em erupção.



Fonte: Print e recorte da tela elaborados pela autora.

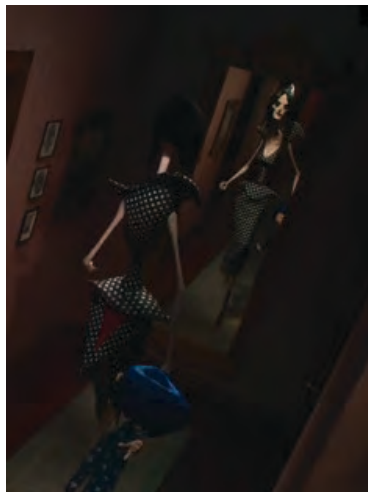
A partir desse momento, a progressão dessa personagem se encaminha para sua revelação total, o que ocorre de forma visual, sonora e léxica. No visual, ela perde todos os traços da mãe verdadeira, e vai se tornando cada vez mais esguia e pontiaguda que remete a objetos perigosos, como as próprias agulhas de suas mãos. No sonoro, sua voz se torna mais profunda e alta, e no léxico, os vocativos afetuosos se perdem, e ela começa a atribuir à Coraline adjetivos como ingrata, trapaceira, teimosa e egoísta.

Figura 7 – A bela dama se revela pela primeira vez.



Fonte: Print da tela. Acervo da autora.

Figura 8 – A maldade da bela dama.



Fonte: Print da tela. Acervo da autora.

A partir desse momento de tensão, no qual os segredos são revelados, nos encaminhamos para o clímax do filme e momento de embate físico entre heroína e vilã. À medida que a menina realiza suas tarefas para salvar as almas das crianças mortas antes dela e seus pais – que também foram capturados – a bela dama se enfraquece e se encaminha para sua revelação total. Antes da última música ser ouvida, já visualizamos uma nova coloração na sala e uma nova forma para a bela dama. Agora o espaço está quase totalmente tomado pelo verde, de modo que seu rosto parece ser também dessa cor, aspecto este corroborado pelo tom pálido de sua pele neste momento da cena. Além disso, todo o seu corpo se transmuta para a forma aracnídea e agora suas mãos não são mais humanas, revelando as mãos de agulha que vemos nos créditos de abertura do filme.

Figura 9 – A verdadeira forma da bela dama.



Fonte: Print da tela. Acervo da autora.

A música *You know I love you* é responsável por trazer à cena uma tensão especialíssima, pois é o momento em que a heroína literalmente luta pela sua vida – mas também a vilã o faz. Com isso, observamos nuances emocionais na personagem, trazendo-lhe aspectos mais humanos, e uma quebra do maniqueísmo típico das histórias infantis. Nesse ponto, é possível trazer à discussão também a intenção do compositor da faixa sonora.

Foi interessante mostrar, por meio da música, como ela era um personagem assustador, mas que também tinha humanidade e emoção. No final, há uma cena violenta entre a Outra Mãe e a Coraline, e a trilha sonora é absolutamente aterrorizante, mas inseri uma melodia contrapontística muito lírica com o

oboé. A oposição entre os ritmos marcantes, a música violenta e a suavidade do oboé conseguem alterar nossa percepção sobre o personagem da Outra Mãe. (FOCUS... 2009, s/p, tradução nossa)⁸.

A explicação de Bruno Coulais sobre a caracterização dessa faixa dialoga com nossas percepções sobre a construção da vilã. A bela dama, ainda que cruel por natureza, é dotada também dos sentimentos de medo e de um tipo de amor narcisista. Ela não ama Coraline, e suas ações refletem isso. Ela se apresenta como algo primitivo e evoluído a uma só vez, sobretudo quando entendemos seu comportamento predatório em relação à Coraline e às outras crianças. Durante a batalha, é como se ela se divertisse e se frustrasse ao mesmo tempo, pois o sentimento da busca e da caça a movem – ela gosta de jogos, ela se entretém criando esse mundo melhorado.

Ao dizer “você sabe que eu amo você”, a bela dama se abaixa e tenta fazer carinho no rosto da menina, demonstrando algum tipo distorcido de afeto. E essa distorção é percebida quando o ponto de vista da cena inverte para o olhar da bela dama, ao invés de ser o ponto de vista da câmera na função de narrador observador, pois a menina está nitidamente com medo.

Figura 10 – Você sabe que eu amo você.



Fonte: Print da tela. Acervo da autora.

⁸ It was interesting to show with the music how shewas a scary character but also to give her humanity and emotion. At the end,there is a violent scene between the Other Mother and Coraline, and the music isabsolutely scary, but I put in a very lyrical and contrapuntal melody with theoboe. The opposition between the strong rhythms, the violent music and thesoftness of the oboe is able to change our perception of the character of theOther Mother.

A introdução da música traz todo o tom de terror, e à medida que são acrescentados instrumentos e outras sonorizações, o tom insólito se instaura e domina a cena, estabelecendo verdadeira agonia e apreensão no espectador. A transição gradual da música acompanha também o grau de periculosidade da cena retratada. No início da sequência, a música é notoriamente mais baixa que o diálogo e a sonoplastia de paços, porta abrindo e outras movimentações. Ela imprime a sensação de segurar o fôlego. Em sua evolução de tensão, o volume da música também aumenta e provoca, mesmo nos espectadores já avisados, o acelerar de batimentos cardíacos próprio do filme de terror, em relação direta com o que Carroll (1999) propõe como efeito primeiro e indispensável para o gênero: provocar na plateia o afeto que empresta seu nome ao gênero.

Considerações finais

Na proposta inicial da pesquisa, objetivamos analisar tanto a música como o silêncio, levando em consideração a proposta de Chion (2008) quanto ao papel do silêncio estar relacionado aos momentos de pausa para apreciação da concepção visual do filme, bem como para dar espaço para o espectador se recuperar do que foi vivenciado. No entanto, com a nova apreciação do filme, com foco voltado à relação som e imagem, compreendemos que os momentos de silêncio são curtíssimos, servem ao propósito já mencionado, mas sem dar espaço para o espectador se recuperar totalmente – afinal o suspense precisa ser instaurado, mantido e recuperado. O que vai funcionar como tempo de pausa para a audição, não será tanto o silêncio absoluto, mas sim, a ausência de música por trás dos diálogos (como acontece na execução da música *You know I love you*).

E ainda, deve-se lembrar que os efeitos propostos em filmes de terror para um público mais velho devem ser pensados sob outros vieses tratando-se do público infantojuvenil, pensando nisso, o silêncio não pode ser tão extenso, de modo a evitar a uma maior introspecção. Assim, em comparação com outros filmes de terror, *Coraline e o mundo secreto* tem poucos momentos de silêncio, pois o público infantil não usufrui plenamente das pausas como momentos de apreciação.

É interessante observar como as músicas em torno da outra mãe/bela dama são sempre tensas e amedrontadoras. Diferentemente das músicas dos outros personagens em ambos os mundos. A outra mãe se coloca, em vários, momentos, fora do foco central, isto é, está sempre convidando Coraline a conhecer as maravilhas que preparou para ela; talvez sabendo que se passasse mais tempo perto da menina sua natureza vil seria percebida ainda mais rapidamente.

Nessa atmosfera de tensão, podemos voltar o olhar à presença de canções no filme, considerando que “o efeito principal da música é dar ao ouvinte o sentimento de segurança, pois ela simboliza o lugar onde nasceu, as alegrias de sua primeira infância, sua experiência religiosa [...] algumas, ou todas aquelas experiências que constroem nossa personalidade.” (LOMAS 1959, 929 *apud* BAUER, 2008, 376). Nessa obra, assim como em outros filmes de terror, observamos a perversão desses valores. As músicas e canções do filme não evocam o sentimento de segurança próprio da infância, ao contrário, remetem ao audioespectador a constante sensação de suspense, a união entre a desconfiança e a expectativa do porvir, confirmando a intenção de Coulais de construir uma trilha sonora que se faz presente como um fantasma dentro das paredes.

Referências

BAUER, Martin W.. Análise de ruído e música como dados sociais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Org). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Edições 70, 1988.

CARREIRO, R. Sobre o Som no Cinema de Horror: Padrões recorrentes de Estilo.

Ciberlegenda, v.1, n.24, 2011. p. 43 – 53. Disponível em: https://www.academia.edu/80071224/Sobre_o_som_no_cinema_de_horror_padr%C3%B5es_recorren-tes_de_estilo. Acesso em: jul. 2025.

CORALINE e o mundo secreto. Direção de Henry Selick. Produção de Bill Mechanic. Manaus: Sony, 2009.

COELHO, Isabel Lopes. **A representação da criança na literatura infantojuvenil**: Rémi, Pinóquio e Peter Pan. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

FARIAS, Diana. **Coraline, de Neil Gaiman, e o mundo secreto** - metáforas, símbolos e representações. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes - PPGLA - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2023.

FARIAS, Diana. PÁSCOA, Luciane. Algo para amar além dela: uma leitura neo-barroca da bela dama, vilã de *Coraline*. In: PÁSCOA, Luciane; CORDEIRO, Karen; CONSERVA, Pricilla (org.). **Poéticas da arte moderna e contemporânea**. Rio Branco: Nepan Editora, 2024.

FOCUS FEATURES. An interview with Coraline composer Bruno Coulais. Disponível em: https://www.focusfeatures.com/article/an_interview_with_coraline_composer_bruno_coulais. Acesso em: abr. 2025.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**: narrative film music. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press; London: BFI Publishing, 1987.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de Andre Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VATTIMO, Gianni. A arte da oscilação. In: **A sociedade transparente**. Lisboa: Garzanti Editore, 1989.

Mulheres e Música nas Estampas Japonesas *Ukiyo-e*

Beatriz Silva

Centro de Estudos em Música (CESEM)

Universidade Nova de Lisboa

Grupo de Trabalho IMIA+ / ARLAC-IMS

1. *Ukiyo-e*: o mundo flutuante de Edo e as gravuras de “belas mulheres”

Porventura uma das mais conhecidas formas artísticas do Japão, as estampas *ukiyo-e* correspondem a gravuras produzidas a partir da impressão em blocos de madeira previamente esculpidos e impregnados de tintas (HARRIS 2010), que representam o quotidiano vibrante da sociedade japonesa do período Edo (1603-1868) e inícios do Período Meiji (1868-1911). O termo é formado pela junção de duas palavras: a primeira, *ukiyo*, literalmente traduzida como “mundo flutuante”, era originalmente um termo budista referente à natureza efêmera da vida e experiência humana, implicando a não satisfação dos desejos pessoais e, consequentemente, a total adesão ao natural correr da vida. Na sociedade hedonista do Período Edo, o significado original de *ukiyo* reconstruiu-se para passar a designar o *carpe diem*, o desfrutar o mais possível dos prazeres mundanos da vida, precisamente pelo mesmo caráter efêmero (MARKS 2010, 9). Já o segundo termo, *e*, corresponde a “gravura, imagem, pintura”.

Este “mundo flutuante” retratado pelos artistas incluía não apenas representações das atividades dos bairros de entretenimento, mas também paisagens naturais e urbanas, guerreiros famosos, mitos e lendas e clássicos da literatura, assim como temas representativos da história do território (DAVIS 2021; HARRIS 2010; MARKS 2010). Numa sociedade pautada pela rigidez hierárquica, mas economicamente dinâmica devido à rápida urbanização, um crescente número de mercadores e artesãos começa a dispor de meios financeiros para usufruto de inúmeras ativida-

des de entretenimento, quer como consumidores, quer como intervenientes ativos na produção de nova cultura popular, escrevendo e editando poesia e compondo gravuras editadas em livro (HARRIS 2010). As estampas *ukiyo-e* surgem, pois, da necessidade de resposta às exigências próprias de publicitação das várias formas de entretenimento e de promoção desse mesmo entretenimento como produto distintamente local, tomado como *souvenir* real ou imaginado dos momentos passados por entre o *ukiyo* (DAVIS 2021; HARRIS 2010). Por outro lado, como forma artística de massas, o objeto tratado nas gravuras do *ukiyo* seria ditado por preferências e padrões de consumo, tornando-se gradualmente um meio privilegiado para o surgimento de novas tendências na moda e no entretenimento, na definição de códigos comportamentais e de valores que quebravam e simultaneamente minetizavam a estrutura social fora do “mundo flutuante” (PAULINO 2023; DAVIS 2021).

De entre as várias temáticas encontradas, a mais representativa será, porventura, a das beldades — o *bijinga*. Estas gravuras consistem sobretudo em representações idealizadas da figura feminina no *ukiyo-e*, concebidas não para retratar mulheres reais, mas para encarnar um modelo estético de beleza, manifestado sobretudo na atenção dada à indumentária, aos penteados e aos acessórios. Os rostos, quase indistintos entre si — ovais, pálidos, com olhos rasgados, boca pequena e nariz discreto — tornam-se parte de uma composição visual onde o essencial é a harmonia dos elementos decorativos. A forma do corpo feminino é simplificada, servindo sobretudo como base para exibir os padrões ricamente decorados dos quimonos, penteados elaborados e acessórios coloridos, os verdadeiros pontos de atração da imagem (EPPRECHT 2012, 6–7).

As mulheres representadas nos *bijinga* incluem cortesãs de diferentes níveis, gueixas, vendedoras, serventes de casas de chá e até donas de casa da classe média. Dada a uniformização das feições femininas, a sua diferenciação é possível através quer de inscrições, quer de elementos visuais codificados: a posição do obi (o cinto que suporta o quimono), os padrões decorativos e o número de quimonos usados, a exposição da nuca, o uso de determinados acessórios ou a presença de objetos simbólicos, como lenços de papel ou instrumentos musicais. Estes detalhes, facilmente reconhecíveis pelo público japonês da época, serviam para transmitir não apenas sensualidade, mas também o estatuto e a função social da figura.

Ainda que sustentadas numa lógica de idealização constante, estas representações não permaneceram inalteradas ao longo do tempo. Ao longo do período Edo, os artistas de *bijinga* acompanharam e refletiram as mudanças no ideal de beleza feminina, ajustando as suas imagens às variações estéticas, sociais e culturais da época. Desde as figuras imponentes da escola Kaigetsudō até às composições

mais introspectivas de Kitagawa Utamaro ou às mulheres excessivamente ornamentadas de Utagawa Kunisada, cada artista ou escola introduziu nuances distintas. A imagem da mulher evolui: do formalismo rígido à delicadeza inspirada no ideal do período Heian (794-1185), da robustez realista à elegância alongada e teatral, revelando uma constante adaptação ao gosto e à sensibilidade de cada período (CABAÑAS 1996). Não obstante estas variações, certas convenções persistem: a contenção da expressão facial, a pose composta, o olhar desviado. A mulher é apresentada num papel silencioso e contemplativo, marcada por códigos visuais mais do que por qualquer traço psicológico ou narrativo. Assim, o *bijinga* não procura mostrar mulheres tal como eram, mas como deviam parecer: belas, graciosas e desejáveis segundo os padrões da época. A beleza torna-se, aqui, uma construção visual onde se projetam ideais culturais, sociais e estéticos do período Edo.

2. A mulher no período Edo

A entronização de Tokugawa Ieyasu como *shogun* do Japão em 1603 marcaria uma nova era de paz e estabilidade duradouras após mais de um século de guerra civil. Por forma a assegurar a ordem interna e prevenir futuras insurreições, foi instituído um modelo social fortemente hierarquizado, baseado em princípios confucianos, de consolidação de uma estrutura social fixa onde cada indivíduo ocupava um lugar claramente definido quer pela posição social, quer pela função ocupada. Neste contexto, a sociedade fora estruturada em quatro grandes classes sociais – samurais, camponeses, artesãos e mercadores – organizadas por ordem decrescente de prestígio, com estatuto legal próprio e deveres claros perante o Estado (HENSHALL 2014; STANLEY 2012).

A todas as classes, era transversal a família, ou *ie*, como unidade básica da organização social, assumindo responsabilidades legais, fiscais e disciplinares perante o Estado. Profundamente patriarcal, a família era liderada por um chefe de família homem, e os direitos e deveres dos restantes membros estavam definidos em função da sua posição hierárquica em relação a este. Particularmente no caso das mulheres, a sua existência subordinava-se ao papel desempenhado dentro da família, baseado na obediência aos membros masculinos: pais, maridos e, quando viúvas, filhos varões. Esperava-se delas um comportamento discreto e recatado, a total dedicação às tarefas domésticas e ao cuidado dos filhos, e a manutenção da honra e reputação da família, com pouca ou nenhuma autonomia pessoal ou social. A sua conduta devia pautar-se pela submissão, modéstia e autocontrolo, e a sua virtude media-se pela capacidade de suportar sofrimento e sacrifício com paciência e

dedicação, implicando, inclusive, renúncias pessoais e limitações à sua autonomia. Uma mulher virtuosa deveria manter uma atitude conformista, evitando qualquer manifestação que pudesse desafiar a autoridade masculina ou a moral estabelecida. Assim, a função social feminina concentrava-se essencialmente na esfera privada e doméstica, cuidando do lar e dos filhos, garantindo a harmonia familiar e apoiando o chefe da família, sendo o seu valor social estreitamente vinculado à sua capacidade de cumprir esses papéis sem questionamento.

A educação da mulher refletia precisamente estas expectativas comportamentais, promovendo o auto-cultivo como prática de aperfeiçoamento moral e disciplinar, diretamente orientado para o desempenho diligente e harmonioso das funções que lhe cabiam no seio do *ie*. Em tratados morais da época como o “Grande Estudo para as Mulheres” (*Onna Daigaku*) e o “Instruções de Imagawa para as Mulheres” (*Onna Imagawa*), mais do que simples instrução, tratava-se de um processo de formação contínua do caráter, altamente dependente da força de vontade, que exigia vigilância constante sobre si mesma e interiorização de normas de conduta. Esta incluiria, além das regras comportamentais acima descritas, o domínio de competências práticas associadas à gestão do lar, como a costura e a tecelagem, e à preservação da harmonia familiar via cultivo intelectual, incluindo a leitura, a escrita, a etiqueta ou a música (YONEMOTO 2016, 54–59). Através desta educação, a mulher ideal era construída como alguém que, pelo seu aperfeiçoamento pessoal, assegurava a ordem doméstica e, por extensão, a estabilidade social.

Apesar das normas apregoadas, a realidade era, de facto, bem mais complexa, transcendendo as fronteiras domésticas. Trabalhando lado a lado com os homens, as mulheres contribuíam para a produção económica do lar, tanto em meios rurais como urbanos. A casa funcionava como unidade de produção, e o trabalho feminino era essencial à sobrevivência do agregado, com as mulheres a realizar longas jornadas de trabalho e o envolvimento ativo das jovens na aprendizagem de todas as atividades essenciais à manutenção da estrutura familiar, dentro e fora das quatro paredes (MEURER 2020). A autoridade no seio da casa não era determinada apenas pelo género, mas também pela idade e posição relativa: mulheres mais velhas, como mães ou sogras, podiam exercer grande autoridade e, na ausência de um homem apropriado, assumir a chefia da família; por outro lado, as mulheres podiam participar ativamente na tomada de decisões importantes para o *ie*, como sejam negociações para casamentos, alianças familiares ou divórcios (WALTHALL 1991, 20).

Fora das quatro classes, e porventura mais importante para o presente trabalho, são dois grupos de mulheres pertencentes à categoria dos “não humanos”,

excluída da ordem social formal pela realização de tarefas consideradas sujas e impuras, como prostitutas, atores, músicos de rua, talhantes e coveiros. O primeiro corresponde às cortesãs (*tayū/oiran*)¹, eufemismo usado para designar trabalhadoras do sexo de alto estatuto, altamente cultas e educadas nas mais variadas artes, como a música, a literatura, a dança, a poesia, a caligrafia, os arranjos florais (*ikebana*) e a cerimônia do chá. Além de grande beleza física, era esperado das *tayū* características como a inteligência, a elegância e a manutenção da postura, privando-se, por exemplo, de conversas vulgares ou de comer junto com os clientes. Eram intelectualmente respeitadas, participando em festas e encontros literários igualmente frequentados por samurais e altos funcionários do xogunato, mercadores ricos e, inclusive, pelos proprietários dos bordéis onde trabalhavam. O seu estatuto permitia-lhes quer a rejeição de clientes que não correspondessem aos padrões físicos e culturais estabelecidos, quer a “punição” de possíveis comportamentos desviantes de clientes de longa data desejosos de novas aventuras. A sua influência estender-se-ia para lá dos bairros de prazer, ditando tendências na moda e beleza femininas, assim como na psique das habitantes da cidade que, descartando a timidez aristocrática dos períodos anteriores, passariam a valorizar o *hari* – a atitude, eloquência e independência de espírito.

Foi a recusa crescente das *tayū* em desempenhar tarefas artísticas, motivada pela crescente popularização da sua aprendizagem, que conduziu ao aparecimento da segunda classe de “não-humanas” – as gueixas. Traduzido literalmente como “pessoa das artes”, o termo “gueixa” (*geisha*) designa um profissional especializado no entretenimento através da música, da dança e da arte da conversação. Com origem nas *odoriko*, jovens dançarinas oriundas de famílias comuns respeitáveis que atuavam em casas de samurais ou festas privadas, estas mulheres ganhariam notoriedade a partir de meados do séc. XVIII ao desempenhar as mesmas funções que os profissionais do sexo masculino com a mesma designação, adotando-a ao atingir a maturidade. Ao contrário das cortesãs, que centravam a sua atividade na prestação de serviços sexuais, as gueixas distinguiam-se pela dedicação exclusiva às artes da música, da dança e da hospitalidade, entretendo festas e banquetes. Apesar do abuso da denominação por parte de prostitutas de bairros de entretenimento não licenciados, que dela usavam para mascarar a sua atividade por detrás das performances em público, nos bairros legalizados como Yoshiwara (Edo, atual Tóquio)

1 Ambos os termos em japonês designam trabalhadoras do sexo de nível mais elevado, variando, no entanto, consoante a época e a classe de onde originam. O termo *tayū* designa uma cortesã altamente educada em voga até meados do século XVIII; por seu turno, *oiran* seria o termo usado a partir dessa época até ao final do período Edo, sendo que a sua origem remonta às prostitutas da classe *chusan*, originalmente trabalhadoras dos salões de banho que prestavam serviços sexuais de forma ilegal e que seriam enviadas para Yoshiwara como punição.

ou Shimabara (Quioto), as gueixas recusaram categoricamente serem confundidas com prostitutas, conquistando gradualmente um lugar de destaque na sociedade urbana japonesa e ganhando prestígio junto da elite letrada, política e comercial.

3. Representações musicais nos *bijinga*: música, prazer e mobilidade

Como ícones da moda e da cultura popular da sociedade Edo, cortesãs e gueixas tornaram-se o principal objeto de representação nos *bijinga*, e sendo a música parte indispensável da sua atividade, tornou-se também um elemento recorrente nestas gravuras. A associação da prática musical a ambos os grupos de mulheres torna-a, nesta medida, num elemento conotador de prazer, corroborando via imagem as múltiplas referências musicais em descrições dos bairros de entretenimento, os seus locais de trabalho. Neste contexto, a música em associação a cortesãs e gueixas conota prazer e entretenimento boémio, porta de entrada para o prazer escapista do homem financeiramente abastado, gozando da paz e prosperidade do governo Tokugawa, mas apanhado na rigidez da sociedade feudal.

Esta ideia encontra-se claramente representada na Figura 1, cujas personagens centrais são os denominados “sete deuses da sorte” (*shichi fukujin*), grupo de divindades originalmente provenientes do Japão, Índia e China que, segundo a lenda, se deslocam no seu barco dos tesouros para oferecer preciosos presentes de Ano Novo a todos os que têm a sorte de os encontrar. Três deles — Benzaiten, Bishamonten e Fukurokujin — olham de soslaio, a partir do céu, para os restantes quatro deuses, que participam num animado festim, entretidos por cortesãs e gueixas, estas últimas tocando o banjo *shamisen* e os tambores *kotsuzumi* e *otsuzumi*, sugerindo algum género de música popular. Imbuídos pelo espírito festivo do Ano Novo, os deuses deixam-se embalar e seduzir pela beleza das mulheres e pela sua música. Para estes, a prosperidade implica, porventura, além de outras coisas, a possibilidade de busca pelos prazeres mundanos, nos quais a música e a satisfação dos seus desejos carnavais estariam naturalmente envolvidos, para desencanto dos três deuses no céu, que reprovam o gasto de tempo em passatempos tão vulgares como mulheres e música.

Associado a isto, encontramos, na maioria das estampas, representações de mulheres tocando o *shamisen*. Com origem no *sanxian*, instrumento tradicional chinês de três cordas, o *shamisen* fora introduzido em solo japonês por volta do séc. XVI a partir de Okinawa. Inicialmente adotado por músicos cegos, o *shamisen* passaria gradualmente a integrar as artes performativas urbanas, sobretudo o teatro *kabuki* e o teatro de marionetas *bunraku*, onde ganhou um papel central na música narrativa. Foram precisamente as mulheres, como as *odoriko*, que, pela congregação

nos distritos dos teatros para o estudo da música, tiveram um papel fundamental na transposição do *shamisen* para contextos performativos fora dos teatros, incorporando-o nas suas danças e canções populares. Este percurso abriu caminho à sua adoção por cortesãs e gueixas, habitantes do mesmo espaço sociocultural ocupado pelos teatros, tornando-se num dos instrumentos essenciais do entretenimento feminino naqueles bairros e o principal instrumento de trabalho daquelas mulheres.

Figura 1: Shunkyosai Ryokoru, “O primeiro divertimento, sete deuses da felicidade”



Fonte: Museu Calouste Gulbenkian

Desta maneira, dada a sua alusão à cultura popular, aos bairros e pessoas – sobretudo mulheres – que o empregavam nas suas formas artísticas, o *shamisen* passaria a conotar prazer, erotismo e vida boémia, uma arma de sedução empregue pelas beldades retratadas pelos artistas do “mundo flutuante”² capaz de despertar os mais eróticos desejos mesmo onde antes nenhum era sentido (DOWNER 2001). Em manuais de educação feminina, é, inclusive, dito que “o seu som provoca luxúria e desordem, pelo que não é incluído entre os [verdadeiros] instrumentos musicais” (*Onna Chōhōki*, citado em YONEMOTO 2016, 79). Esta associação entre o feminino, o prazer e o *shamisen* é, indubitavelmente, o tema mais representativo na iconografia musical patente em estampas japonesas em geral e nos *bijinga* em particular, dos quais são exemplos as Figuras 2a, 2b e 2c. Na primeira, uma cortesã

2 Dando uma ideia da importância do instrumento musical para o trabalho das cortesãs, fora publicado, em 1701, “O *Shamisen* Amoroso da Cortesã” (*Keisei iro-jamisen*), um guia e compêndio de histórias dos bairros do prazer das principais cidades japonesas que serviria, mais tarde, de mote para a publicação dos “livros do *shamisen*”, os quais, ao contrário do que o nome indica, não eram coletâneas de canções, mas relatos da vida escandalosa das cortesãs e respetivos patronos (LONGSTREET and LONGSTREET 2020, 35).

e uma gueixa acompanhada do seu *shamisen* repousam no que parece ser um momento de descontração após a partida do cliente, assinalada pelo poema inscrito no leque. Na segunda, vemos representada uma gueixa lendo uma carta (presumivelmente, de um cliente atraído pelo seu charme) acompanhada do seu *shamisen* e respetiva caixa pousados no chão. Já na terceira, uma gueixa senta-se ao ar livre, segurando o mesmo instrumento sobre um cenário costeiro alusivo a um dos subtemas das “Oito Vistas de Ōmi”, famosa série de pinturas ao estilo Zen inspirada num tradicional motivo da pintura chinesa, que associa o regresso dos barcos à costa ao regressar do exilado à sua terra natal – ou, no caso da gueixa retratada, do regresso de um possível admirador.

Nas três imagens, o simbolismo do *shamisen* é corroborado pelas alusões à busca do boémio pelo género masculino, quer via referências à atividade profissional das mulheres – o descanso após a noite de festa, a leitura da carta ao lado do *shamisen* pousado no chão presumivelmente após o trabalho, a prática algo solitária do instrumento no exterior – quer através de elementos conotadores da presença masculina, como o leque da Figura 2a e a carta da Figura 2b. O instrumento musical torna-se, neste sentido, elemento despertador da paixão, indissociável quer da atração erótica da mulher, intrinsecamente ligada ao prazer carnal, quer do desejo masculino de ser desejado por estas mulheres, que usam do instrumento para cantar/contar o seu amor e a melancolia da sua partida. O *shamisen* torna, desta forma, a mulher cortesã ou gueixa irresistível aos olhos do homem.

Figuras 2a, 2b e 2c: Cortesãs, gueixas e o *shamisen*

2a: Kikugawa Eizan, “Duas mulheres sentadas, da série ‘Cinco conjuntos de mulheres tão belas quanto as Flores de Íris’”, 1811; **2b:** Torii Kiyomine, “Modelo feminino de beleza moderna”, c. 1782-1807; **2c:** Kikugawa Eizan, “Barcos regressando em Yabase (da série ‘Oito Vistas Elegantes de Ōmi’)”, séc. XIX.



Fonte: Museu Calouste Gulbenkian

No entanto, o mesmo instrumento era também aprendido e tocado por mulheres fora dos bairros de entretenimento, sobretudo por aquelas de classes consideradas mais baixas, mas com disponibilidade de meios financeiros para suportar os custos de aulas de música. Apesar de associado ao submundo do prazer e, portanto, oficialmente olhado com suspeição pelas autoridades, grande parte das famílias samurai via no virtuosismo neste instrumento uma porta de entrada para a sua classe, visto ser o instrumento acompanhante dos seus banquetes e momentos de entretenimento, sendo precisamente nestes que as jovens intérpretes demonstravam o seu talento. Por seu turno, as famílias comuns mais abastadas consideravam a prática e performance do instrumento no contexto do serviço das suas filhas em casas de famílias de estatuto elevado uma forma de aquisição de boas maneiras e, em última instância, uma perspectiva de bom casamento ou de promoção a dama de companhia ou concubina (TANIMURA 2011, 73). Embora raramente representadas nas estampas *ukiyo-e*, é possível, através dos poucos exemplares existentes, identificar marcas distintivas da importância que o instrumento ganhara junto dos habitantes das cidades.

Figuras 3a e 3b: O *shamisen* e as jovens de classe média

3a: Koikawa Harumachi, Benzaiten e uma menina com um *shamisen*, 1770; **3b:** Utagawa Kunisada, Rapariga arranjando bons-dias, da série “Dez Grandes Poetas de Haiku”, sem data.



Fontes: ULS Digital Collection, University of Pittsburg (3a), Waseda University Database (3b)

É exemplo representativo a Figura 3a, onde uma menina segura um *shamisen*, observando a deusa Benzaiten, divindade da música e do amor, acompanhada de um alaúde *biwa*, símbolo de vitória. Por sua vez, na Figura 3b, uma jovem ricamente vestida empilha flores de bons-dias, símbolo de juventude, com o seu *shamisen* ao colo, provavelmente à espera do começo de uma aula. Em ambas as imagens, o instrumento evoca, associado à juventude das figuras, a expectativa da entrada no mundo das elites e, com isso, a obtenção de prestígio e algum poder para as famílias — quem sabe, através do casamento. Abençoadas por Benzaiten, as jovens almejam, através do *shamisen*, a vitória no amor e a elevação do seu estatuto social.

Além do *shamisen*, outro dos instrumentos mais associados ao gênero feminino era a cítara *koto*. Ao contrário do primeiro, símbolo do popular, do entretenimento e do prazer vulgar, o *koto* conotava estatuto e elegância. Com origem na cítara chinesa *guzheng*, o *koto* foi introduzido na Corte Imperial por volta do século VIII, passando a integrar a orquestra de *gagaku* (a música de câmara da Corte) e a fazer parte da educação e do lazer das habitantes femininas do palácio (FOREMAN 2005, 44). No contexto da adoção de escolas de pensamento oriundas da China, o *koto* ficou associado às chamadas “quatro realizações” ou “quatro artes” (*siyi*), que, na esfera confucionista, correspondiam a quatro passatempos essenciais para o cultivo da mente e da moral do verdadeiro homem das letras: o xadrez chinês, a caligrafia, a pintura e a música do *guqin* ou, no caso japonês, do *koto*. O *koto* surge, assim — tal como o *shamisen* no caso das mulheres endinheiradas de estatuto mais baixo — como uma porta de entrada nos meandros refinados da elite, sendo um elemento essencial da educação feminina como fator de ascensão social. Esta visão de refinamento é mostrada na Figura 4a, onde uma jovem mulher toca concentradamente o instrumento, num ambiente composto por elementos representativos da sua educação: um livro (para a poesia), um conjunto de escrita (para a caligrafia e a pintura) e um braseiro acompanhado de um bule (para a cerimônia do chá), conotando, com a inclusão de alguns dos elementos alusivos às “quatro realizações”, a boa educação da jovem e, por conseguinte, a boa moral e costumes essenciais ao seu sucesso como mulher e esposa ideais, que vai adquirindo ao longo do seu estudo. Já na Figura 4b, duas jovens raparigas preparam-se para interpretar *kumi-uta*, um gênero de canções acompanhadas pelo *koto*: uma delas prepara-se para tocar o instrumento, colocando as palhetas nos dedos, enquanto a outra seleciona, provavelmente, uma conhecida melodia invocando a melancolia do outono, numa alusão a um outro motivo das “Oito Vistas de Ōmi” intitulado “Gansos descendo sobre Katata”. Em ambos os casos, vislumbramos o popularizar de uma cultura de elite antes fechada, e o desejo de, através do *koto* e de outras atividades incluídas na

educação feminina, alcançar o auto-cultivo da mente e do comportamento essenciais ao desempenho do papel de mulher e à manutenção do prestígio da família.

Figuras 4a e 4b: A prática do *koto*.

4a: Suzuki Harunobu, “Rapariga tocando *koto*”, 1767-68; **4b:** Suzuki Harunobu, “Ganhos pousando sobre os cavaletes do *koto*”, da série ‘Oito vistas do salão’, 1761-1771.



Fontes: Museum of Fine Arts, Boston (4a), Art Institute of Chicago

Curiosamente, o *koto* era também parte integrante da educação e do trabalho das “não humanas” cortesãs, altamente treinadas em várias artes e das quais se esperava o envolvimento ativo em conversas e atividades de cariz intelectual. Acrescentemos aqui a associação das já referidas “quatro realizações” a representações de cortesãs músicas, entre as quais o *koto*, sozinho ou juntamente com outros instrumentos, desempenha um papel predominante. Nas Figuras 5a e 5b, a presença do *koto* e a associação às “quatro artes” sugerem que estamos perante paródias visuais — *mitate-e* — que recriam, de formas diversas, cenas literárias e religiosas, conceitos filosóficos, padrões sociais da elite, entre outros. A escolha da figura da cortesã para a interpretação do *koto*, o uso do *kanji* semelhante ao carácter chinês *qin* para a designação do instrumento em vez do carácter *zheng* e os ambientes intimistas — de harmonia entre as três jovens no espaço interior de uma das imagens, e de contemplação da natureza noutra — reforçam o carácter subversivo da imagem,

onde mulheres do dito submundo ascendem ao estatuto dos intelectuais letrados pelo cultivo da sensibilidade, da elegância e da moral através da performance musical intimista.

Figuras 5a e 5b: Cortesãs e o *koto*.

5a: Utagawa Toyoharu, “*Koto (kin)*”, de uma série sem título alusiva às ‘Quatro Realizações’, 1772-1775; **5b:** Kikugawa Eizan, “As Quatro Realizações: O *Koto*”, séc. XIX.



Fontes: Museum of Fine Arts, Boston (5a), National Museum of Ireland (5b)

4. Os *onnagata* do teatro *kabuki*³

Se a interpretação de determinados instrumentos musicais em contextos específicos reforça o ideal de feminilidade nas mulheres reais, no teatro *kabuki*, são mulheres fictícias representadas por homens que contribuem para a estereotipagem da mulher ideal. Com origem na proibição de atuações por mulheres no espaço

3 O *kabuki* é uma arte performativa tradicional japonesa que combina música, dança, movimentos estilizados e elementos de artes marciais, destacando-se pelo uso de cenários e figurinos elaborados. A sua origem remonta a 1603, quando Izumo no Okuni, alegadamente uma assistente do templo xintoísta de Izumo, criou um novo estilo de espetáculo baseado em danças, gestos e trajas pouco convencionais, que rapidamente captou a atenção de públicos de várias classes sociais. Devido à associação de Okuni e suas sucessoras ao mundo da prostituição e ao conseqüente receio de desestabilização da ordem social, o xogunato proibiu, em 1629, a participação de mulheres em atuações públicas. Estas foram inicialmente substituídas por jovens adolescentes do gênero masculino (*wakashū*) e, a partir do final da década de 1650, por homens adultos, prática mantida na atualidade.

público em 1629 e na sequência da emergência dos *wakashū*, adolescentes atraentes de aspeto andrógeno desejados por homens e mulheres, os *onnagata*, intérpretes de personagens femininas, construíram uma forma de representação artística altamente codificada, centrada na performance de um ideal feminino sublimado via códigos, gestos, atitudes, expressões e adereços, cultivado e consolidado num modelo estético e comportamental (D'ALMEIDA 2017; ISAKA 2016).

Durante o período Edo, a sua arte assentava em princípios rigorosos que ultrapassavam a dimensão cénica, codificados em tratados de proeminentes figuras como Segawa Kikunōjō I e, sobretudo, Yoshizawa Ayame. Nas “Palavras de Ayame” (*Ayamegusa*), o ator recomenda a transposição da prática feminina do *onnagata* para fora do palco: este deve mover-se com delicadeza, falar com modéstia, evitar a exibição de força ou agressividade, manter um exterior atraente e espírito casto, e submeter-se a uma disciplina constante de observação e repetição dos comportamentos femininos. Esta prática envolvia ainda o uso continuado de trajes femininos, maquilhagem, penteados e formas específicas de caminhar e gesticular essenciais à performance de palco, designadas *kata*, gradualmente interiorizadas e naturalizadas (ISAKA 2016). A formação de um *onnagata* incluía também o estudo da diferença de classes sociais, de modo a adaptar a performance ao tipo de mulher representada: uma cortesã, por exemplo, deveria exibir graciosidade, modéstia e sensualidade sem mostrar qualquer traço de masculinidade, ao contrário de uma esposa de samurai, cuja sobriedade era valorizada (idem). O objetivo seria, pois, despertar a inveja feminina nas roupas e penteados, e o desejo masculino nas suas virtudes morais e na elegância física.

Esta construção de feminilidade pelos *onnagata* encontra expressão nas gravuras *ukiyo-e*, podendo enquadrar-se, mais especificamente e de acordo com a composição visual, nos *bijinga*. No caso particular de representações em palco, as gravuras de *onnagata* apagam quaisquer traços de masculinidade, representando os atores com a mesma elegância e delicadeza típica das gravuras de beldades de então: olhos e boca pequenos, posturas graciosas, quimonos sumptuosos e penteados elaborados, como facilmente observável nas Figuras 6a e 6b. Os gestos captados pelos artistas evidenciam um feminino naturalizado: o agarrar da parte inferior direita do quimono por Yamamura Ichitaro na Figura 6a, sugestivo do erotismo emanado por uma cortesã; e a colocação das mãos no colarinho do quimono na Figura 6b, sugerindo, porventura, algum tipo de retração emocional. Os únicos elementos que nos permitem identificar a presença de um *onnagata* em vez de uma figura feminina convencional são a inclusão do nome do ator e/ou da sua insígnia de família (*mon*) e o uso de um lenço de cabeça sobre a testa usado para esconder a parte do cabelo

rapada, procedimento obrigatório para todos os homens no atingir da maturidade, visível na Figura 6b.

Figuras 6a e 6b: *Onnagata* em palco.

6a: Katsumura Terunobu, “Yamamura Ichitaro num papel feminino”, 1721-1723;

6b: Utagawa Toyokuni, “Ator no papel de uma mulher”, 1794.



Fontes: British Museum (6a), Library of Congress (6b)

Alguns destes elementos símbolo de feminilidade eram transpostos para as representações fora de palco; nas Figuras 7a e 7b, as características físicas dos *onnagata* são marcadamente femininas, exibindo feições delicadas, cabelos longos soltos ou elaborados em penteado da época. No caso concreto da Figura 7b, o virtuosismo do ator como modelo feminino é salientado pelo esconder das mãos por entre as mangas do quimono, invocando modéstia e contenção. No entanto, na mesma gravura, a feminilidade retratada entra em conflito com elementos identificativos do gênero masculino, como o traje e a espada embainhada à cintura (cujo transporte era autorizado apenas aos homens). Esta caracterização demonstra, por um lado, a incorporação da psique e modo de ser feminino idealizado, corroborando a necessidade de transposição fora do palco advogada por Ayame e, consequentemente, o virtuosismo e dedicação do ator à sua arte. Por outro lado, a presença de elementos do gênero masculino conota a ideia de feminilidade *construída* e *cultivada* com o corpo masculino como superfície, não como biologicamente adquirida. Perfeita-

mente consciente da sua natureza masculina, o *onnagata* representa com perfeição um feminino ficcionado aos olhos do espectador, emulado pelas mulheres comuns, que imitavam os seus penteados, roupas e gestos. Esta justaposição de códigos visuais femininos e masculinos aproxima o *onnagata* da estética do *futanarihira*, jovem andrógeno idealizado cujos traços físicos compõem uma beleza ambígua (LYNCH 2022, 205). Em vez de enfraquecer a feminilidade representada, a aparência do *futanarihira* contribui para a sua construção, revelando o “corpo por detrás” (MEZUR 2005) que cria, através do gesto (*kata*) e figurino mediados pelo corpo e mentalidade confuciana (masculina), uma versão – e visão – idealizadas do género oposto (ROBERTSON 1991, 106) a ser recriada na vida real por mulheres reais.

Figuras 7a e 7b: *Onnagata* fora dos palcos

7a: Utagawa Yoshiiku, “Vista do terceiro piso dos camarins”, 1861;

7b: Desconhecido, “Retrato fúnebre de Bando Shūka I”, 1855.



Fonte: Fundação Oriente

5. Reflexões finais

Através das representações musicais nos *bijinga*, é possível destacar o carácter ambíguo da música na definição da identidade e papéis femininos, sobretudo entre as habitantes do submundo do prazer, mas também entre mulheres de diferentes estratos dentro da organização social oficial. Por um lado, a música, representada

pela prática do *shamisen*, é um eficaz chamariz para a satisfação dos prazeres carnavais; como instrumento de trabalho de cortesãs e gueixas, este é, simultaneamente, fator de atração destas mulheres e forma de expressão das aspirações masculinas de serem desejados por elas, via juras de amor musicadas ao som do instrumento. Por outro lado, era através do *shamisen* que as jovens da nova e emergente burguesia construíam caminho rumo aos escalões mais altos da sociedade, servindo famílias samurai com os seus dotes musicais no instrumento e interiorizando maneiras e comportamentos essenciais à melhoria da sua vida privada e carreira profissional.

O *koto*, por seu turno, associado à psique confuciana de educação e cultivo individual da mente, reforça a noção de prestígio inerente à posição social aspirada pelas jovens tocadoras das famílias urbanas. Complementadas pela inclusão de elementos visuais alusivos à educação formal da mulher, as representações do instrumento nos *bijinga* enfatizam a necessidade da sua aprendizagem para a aquisição dos valores de modéstia, obediência, recato e elegância essenciais à mobilidade social aspirada. No caso da sua interpretação por mulheres dos bairros do prazer, todavia, o *koto* dissolve as barreiras de classe, colocando no mesmo patamar as damas do mundo e do submundo Edo, igualmente cultas, refinadas e inteligentes, capazes do serviço ao familiar, marido ou patrono do género masculino com a mesma diligência e dedicação quer nas mais básicas necessidades, quer nas mais prazerosas.

Por fim, vale a pena destacar o papel desempenhado pelos atores *onnagata* na definição de uma imagem feminina estereotipada, representada, nas estampas de atores, da mesma forma e com as mesmas características estéticas que os *bijinga* convencionais. Retratando os atores de acordo com os cânones femininos dentro e fora dos palcos, os retratos de *onnagata* codificavam a postura e comportamento ideais da figura feminina em palco, reforçando tendências da moda e noções de estilo apropriadas à mulher urbana aos olhares masculinos, como também destacavam a dedicação e virtuosismo do ator, que adquiria e transpunha para a sua vida pessoal os modos de agir, pensar e sentir da mulher ideal, refinadas e sublimadas nas suas apresentações em palco. Por outro lado, a combinação entre características masculinas e femininas encontrada nalguns exemplares reforça a existência do “corpo por detrás” masculino que cria e transforma, via figurino e gestualidade, uma aparência feminina digna de emulação.

Referências

- CABAÑAS, Pilar. 1996. 'La Imagen de La Mujer En El Grabado Japonés'. *Revista de Estudios Asiáticos*, no. 2: 137–51.
- D'ALMEIDA, Monique Ayélé. 2017. 'From Jokun to Onnagata: Performance, Aesthetics, and the Cultivation of Femininity during the Edo Period'. Unpublished MA thesis, University of Hawai'i. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:198961328>.
- DAVIS, Julie Nelson. 2021. *Picturing the Floating World: Ukiyo-e in Context*. University of Hawai'i Press.
- DOWNER, Lesley. 2001. *Women of the Pleasure Quarters: The Secret History of the Geisha*. Broadway Books.
- EPPRECHT, Katharina, ed. 2012. *The Beauty of the Moment: Women in Japanese Woodblock Prints*. Museum Rietberg Zürich Scheidegger & Spiess.
- FOREMAN, Kelly. 2005. 'Bad Girls Confined: Okuni, Geisha, and the Negotiation of Female Performance Space'. In *Bad Girls of Japan*, edited by Laura Miller and Jan Bardsley. Palgrave Macmillan US. https://doi.org/10.1057/9781403977120_3.
- HARRIS, Frederick. 2010. *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*. Tuttle Publishing.
- HENSHALL, Kenneth G. 2014. *A History of Japan: From Stone Age to Superpower*. 3ª. Palgrave Macmillan.
- ISAKA, Maki. 2016. *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. University of Washington Press. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/j.ctvcwnjxz>.
- LONGSTREET, Stephen, and Ethel Longstreet. 2020. *Geishas and the Floating World: Inside Tokyo's Yoshiwara Pleasure District*. Tuttle Publishing.
- LYNCH, Jennifer Louise. 2022. 'Perfection and Performativity in Print: Visual Analyses of Gender and Sexuality Portrayals in Popular Japanese Graphic Arts Since the 17th Century'. Unpublished doctoral thesis, Liverpool John Moores University.

- MARKS, Andreas. 2010. *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers, and Masterworks, 1680-1900*. Tuttle Publishing.
- MEURER, Jane. 2020. 'Women in Ukiyo-e: Examining Utamaro's Bijin-Ga Prints as Reflections of the Sociopolitical and Economic Conditions of Women in Edo'. Unpublished Graduation of Honor's thesis, Regis University.
- MEZUR, Katherine. 2005. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. Palgrave Macmillan.
- PAULINO, Carla, ed. 2023. *Mundo Flutuante: Estampas Japonesas Ukiyo-e*. Museu Calouste Gulbenkian.
- ROBERTSON, Jennifer. 1991. 'The Shingaku Woman: Straight from the Heart'. In *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, edited by Gail Lee Bernstein. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520910188-006>.
- STANLEY, Amy. 2012. *Selling Women: Prostitution, Markets, and the Household in Early Modern Japan*. University of California Press.
- TANIMURA, Reiko. 2011. 'Practical Frivolities: The Study of Shamisen among Girls of the Late Edo Townsman Class'. *Japan Review*, no. 23: 73–96. JSTOR.
- WALTHALL, Anne. 1991. 'The Life Cycle of Farm Women in Tokugawa Japan.' In *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, edited by Gail Lee Bernstein. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520910188-004>.
- YONEMOTO, Marcia. 2016. *The Problem of Women in Early Modern Japan*. University of California Press.

Silencio... grabando. **Fuentes visuales en torno a la primera serie discográfica de la** **Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (1979-1982)**

Alejandra Hernández Sánchez¹

CENIDIM “Carlos Chávez”

Grupo de Trabalho IMIA+ / ARLAC-IMS

Introducción

Tras su debut en el Teatro de la Ciudad en septiembre de 1978, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México se dio cita en los estudios de grabación de la Sociedad de Autores y Compositores para realizar su primera grabación discográfica en abril de 1979. Este acontecimiento se enmarca en el auge discográfico de las últimas décadas del siglo XX, el cual contribuyó al incremento de audiencias de las orquestas sinfónicas,² fenómeno que también se reflejó en México a partir del aumento de grabaciones de música de concierto en México, de acuerdo con Eduardo Contreras Soto.³

Si bien la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (OFCM) carece de un registro o catálogo que enumere la totalidad de su producción discográfica, esta investigación permite referir que la orquesta ha contribuido de manera signi-

1 Maestra en Música (musicología) por la Facultad de Música de la UNAM y doctoranda en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Es investigadora de la coordinación de documentación en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM “Carlos Chávez”. Participa en los Grupos de Trabajo “Música y Periódicos” e “Iconografía musical em Ibero-América e suas conexões ultramarinas” de la Sociedad Internacional de Musicología ARLAC/IMS. ORCID ID: [0000-0002-0196-1212](https://orcid.org/0000-0002-0196-1212).

2 John Spitzer y Neal Zaslaw. “Orchestra”. En *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20402>.

3 Eduardo Contreras Soto. *La tradición grabada: las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana*. México: CENIDIM, 2015, 57-65.

ficativa a este proceso.⁴ Entre 1979 y 2012, la agrupación realizó sesenta y nueve álbumes que, con sus respectivas reediciones, suman más de cien títulos.⁵ De este total, cuarenta y cinco se publicaron en formato LP de 33 1/3 revoluciones por minuto (rpm), mientras que el resto se comercializó en disco compacto. El repertorio es notablemente diverso, el cual abarca obras sinfónicas de programación estándar, de compositores mexicanos de los siglos XIX al XXI, canciones tradicionales, música incidental, popular y jazz.

Este texto hace referencia a las primeras veinticuatro producciones de la orquesta durante su primer cuatrienio de actividades, todas ellas bajo la dirección musical de Fernando Lozano.⁶ A través de las portadas de los discos, la consulta de periódicos y publicaciones de literatura gris ha sido posible localizar ocho reproducciones fotográficas correspondientes a la primera serie discográfica de la orquesta, ocurrida entre los años de 1979 y 1982. Las fotografías retratan algunos músicos participantes, espacios y equipo técnico de grabación que dan cuenta de la incorporación de la orquesta a la industria discográfica.

Desde la perspectiva de la historia cultural de las imágenes, las fotografías actúan como fuentes visuales que contienen información correspondiente a distintas instituciones, como son la orquesta y las empresas discográficas; de manera que permiten elaborar una interpretación del pasado.⁷ Además, contienen detalles que, por lo general, son omitidos en documentos institucionales, por lo que es posible

4 Agradezco a José María Serralde y a la administración de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México por el acceso a la consulta documental y las facilidades otorgadas para realizar esta investigación.

5 En años recientes la orquesta grabó dos producciones con obras de Dimitri Shostakóvich y cinco compositoras mexicanas, aún sin comercializar. Ana Mónica Rodríguez. “Graba disco la OFCM con “material sin precedente”. Espectáculos. *La Jornada*, 4 de diciembre de 2023. <https://www.jornada.com.mx/noticia/2023/12/04/espectaculos/graba-disco-la-ofcm-con-material-sin-precedente-5970>. Secretaría de Cultura. “Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México graba disco sin precedentes que reúne música sinfónica de compositoras mexicanas”. 25 de abril de 2024. <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/109-24>.

6 En 1982 se informó que la orquesta grabó veinticinco producciones discográficas durante su primer cuatrienio de actividades, de las cuales enlistó veintitrés; en el proceso documental sólo se localizaron veinticuatro álbumes. OFCM. *Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. 1978-1982*. México, D. F.: DDF, FONAPAS, 1982, 25, 28, 29.

7 Ivan Gaskell. “Historia visual”. En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke, traducido por José Luis Gil Aristu y Francisco Martín Arribas, 2ª ed., 221-254. Madrid: Alianza Editorial, 2022.

considerar que “ofrecen acceso a aspectos del pasado a las que otras fuentes no llegan”.⁸

En la última década los estudios de iconografía en producciones discográficas han incrementado de manera notable, los cuales se enfocan, principalmente, en el análisis del contenido visual de portadas, carátulas o *capas*, su contexto y significado. Si bien estas investigaciones se centran en repertorios y contextos diferentes, ofrecen un marco amplio para el estudio de la iconografía en soportes fonográficos.

Las aproximaciones a este campo son diversas, entre éstas, Alfonso Pérez explora las posibilidades visuales en torno a las grabaciones de la suite *Iberia* de I. Albéniz,⁹ León Montoya estudia los elementos culturales e identitarios en la discografía del Trío Morales Pino,¹⁰ Alberto Dantas analiza la estructura visual de portadas y contraportadas de la producción de música popular urbana en el estado de Maranhão, Brasil, durante la década de 1960,¹¹ Pablo Suárez analiza las portadas de la discografía de Alejandro García Villalón “Virulo” como símbolo de representación biográfica,¹² en tanto que Ruth Piquer analiza las construcciones de género de un conjunto de discos de Hard rock y Metal desde la teoría feminista.¹³ La siguiente investigación toma como referencia el artículo de Egberto Bermúdez sobre el grupo musical colombiano *The Speakers*, quien utilizó como fuente documental las repro-

8 Peter Burke. “The Cultural History of Images”. En *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Edición Kindle. London: Reaktion Books, 2001.

9 Alfonso Pérez. “Iconografía musical aplicada: Las portadas de discos de Iberia de Isaac Albéniz como caso de estudio”. *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 2019 (2015): 1-28.

10 León Darío Montoya. “Las portadas de los discos LP del Trío Morales Pino con Diego Estrada Montoya: Un análisis iconográfico”. *Ensayos. Historia y teoría del arte XXIV*, n.º 39 (2020): 57-75.

11 Alberto Dantas Filho. “O tratamento iconográfico na discografia maranhense: entre a tradição e a modernidade musicais”. En *Iconografia da música e(m) seus espaços culturais de apresentação/representação*, Pablo Sotuyo Blanco y Paulo Mugayar Kühl. Coleção CIDDIC/CDMC. Universidade Estadual De Campinas, 2023, 291-312.

12 Pablo Suárez. “Corporalidade e humor nas capas das gravações sonoras comerciais (1992-2017) de Alejandro García Villalón “Virulo””. *6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. Imagem, música, ação: Iconografia da cultura musical e(m) seus espaços de apresentação/representação*, 2021, 131-146.

13 Ruth Piquer. “Portadas de discos: arquetipos femeninos y construcciones de género”. *7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. Iconografia musical: criação, produção, usos e funções. Caderno de Resumos*, Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil, 19 de julio de 2023, 53. <https://www.youtube.com/watch?v=9CVIVAYXq2Y&t=2817s>.

ducciones fotográficas publicadas en los discos de la agrupación para elaborar una interpretación de su trayectoria.¹⁴

La metodología utilizada implicó la catalogación de los discos, la documentación y contextualización de las imágenes. Este proceso permitió identificar que la relevancia historiográfica de las fotografías no era uniforme en todos los casos, por lo que se aplicó la propuesta de Pablo Sotuyo en cuanto a la “distancia o grado de relación”. Este enfoque metodológico consistió en precisar el nivel de correspondencia entre el corpus visual, las fuentes textuales y el contenido sonoro, lo que fue sustancial para mantener un análisis crítico del corpus visual.¹⁵

Antecedentes de la producción discográfica de la agrupación

La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (OFCM) debutó en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris el 14 de septiembre de 1978,¹⁶ una actuación transmitida en vivo por Radio Educación a través del 1060 de amplitud modulada, misma que representa el primer registro sonoro de la agrupación.¹⁷ Luego de ochenta actuaciones en vivo, la Filarmónica inició su producción discográfica con tres álbumes grabados en los estudios de la Sociedad de Autores y Compositores, SACMEX. Posteriormente, la empresa francesa Forlane encabezó el proyecto y realizó la distribución en México a través de Peerless, producciones que alcanzaron ventas de hasta 90,000 ejemplares en Europa.¹⁸

Eduardo Contreras Soto destaca tres momentos relevantes en la historia discográfica de la orquesta. El primero abarca la participación de Forlane y la reedición de sus grabaciones en México por Peerless entre 1980 y 1982. El segundo se centra en la asociación del director Enrique Bátiz con los sellos Varèse-Sarabande

14 Egberto Bermúdez. “Los discos de The (Los) Speakers (1966–68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XX, n.º 30 (2016): 83-153.

15 Pablo Sotuyo. “Iconografía musical chilena: ¿Iconografía musical o fuentes visuales referentes a la cultura musical? Un estudio de caso”. *Cuadernos de Iconografía musical* IV, n.º 1 (julio de 2017): 30-68.

16 OFCM. “Concierto de inauguración”. Programa de mano. México, D. F.: FONAPAS, DDF, 14 de septiembre de 1978.

17 Radio Educación. “Escuche usted a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México”. *Uno más uno* (México, D. F.), 14 de septiembre de 1978, 18. La cobertura de la radiodifusora continuó posteriormente durante algunos años.

18 OFCM. *Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. 1978-1982*, 25.

y HMV, lo que tuvo un impacto directo en la producción de la Filarmónica entre 1983 y 1989. Finalmente, la serie Clásicos mexicanos a cargo de la empresa Spartacus en 1993 bajo la dirección musical de Luis Herrera de la Fuente y Eduardo Díazmuñoz atravesó por un conflicto legal al omitir de los créditos a este último, lo que derivó en la reedición de las producciones.¹⁹

A lo anterior se suman las contribuciones de Eduardo Marín, Lorena Díaz y Juan Arturo Brennan, quienes han enriquecido la historiografía a través de sus reseñas y trabajos discográficos. Entre éstas destacan las referencias a las grabaciones de obras de compositores mexicanos como *Huapango* y *Zapata* de José Pablo Moncayo,²⁰ *La noche de los mayas* de Silvestre Revueltas,²¹ el ballet *El Chueco* de Miguel Bernal Jiménez²² y el *Concierto para piano y orquesta* de Manuel M. Ponce.²³ Adicionalmente, resaltan las críticas de Juan Arturo Brennan sobre la grabación de obras del repertorio estándar como son la *Segunda Sinfonía* de Sibelius, el *Bolero* y *La tumba de Couperin* de Ravel, y la *Cuarta y Quinta* sinfonías de Tchaikovsky.²⁴

La revisión historiográfica revela algunos de los acontecimientos más notables en la historia discográfica de la orquesta entre 1980 y 1993, un panorama del repertorio grabado durante la primera serie discográfica, así como las instituciones y sellos participantes como SACMEX, Forlane y RCA. Sin embargo, esta revisión preliminar también evidencia una carencia significativa: hasta el momento, no existe un análisis de la producción fonográfica de la orquesta, ni desde una perspectiva historiográfica, musical o iconográfica.

19 Eduardo Contreras. *La tradición grabada*. 62, 64, 71.

20 Eduardo Marín. "Música mexicana: dos años de grabaciones". *Tono. Revista del Cenidim*, diciembre de 1981, 35-40.

21 E. Contreras. "Discografía comentada de Silvestre Revueltas". *Pauta*, n.º 26-28 (diciembre de 1988): 169-196.

22 Lorena Díaz. "Fonografía selecta de Miguel Bernal Jiménez". *Heterofonía*, n.º 114-115 (diciembre de 1996): 100-107.

23 E. Contreras. "Fonografía de Manuel M. Ponce". *Heterofonía*, n.º 118-119 (diciembre de 1998): 171.

24 Juan Arturo Brennan. "Discos". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 1, n.º 2 (junio de 1982): 117-119.

Proceso documental

El proceso documental para esta investigación inició con la localización de los discos en colecciones privadas e instituciones públicas. Una vez ubicados, se procedió a la catalogación de los álbumes, incluyendo el registro informático de portadas, guardas, etiquetas y marbetes, los cuales funcionaron como fuentes primarias de información. Durante este proceso se localizaron las reproducciones fotográficas relacionadas con la producción discográfica, se identificaron a las personas retratadas, los espacios geográficos y otros elementos representados en ellas.

La ficha de catalogación de los fonogramas se estructuró a partir de los elementos de descripción propuestos en la segunda edición de las Reglas de Catalogación Angloamericanas.²⁵ Esta base se complementó con elementos adicionales, como la descripción de reproducciones visuales y referencias de consulta, que amplían el nivel de información acerca de la fuente. La ficha comprende dieciséis elementos organizados en áreas de título y autoridad, edición, descripción física y notas (Cuadro 1).

El análisis de la discografía revela que la primera serie discográfica de la Filarmonía se realizó en seis etapas. Estas grabaciones se produjeron en un contexto de intensa actividad en concierto, las cuales se alternaron entre nueve temporadas regulares, conciertos extraordinarios, actuaciones en el interior del país y cuatro giras internacionales en Sudamérica, Asia, Europa, Estados Unidos y Canadá. Esta agenda generó una producción cultural prolífica plasmada en la discografía de la orquesta, la cual se muestra en el Cuadro 2:

25 Joint Steering Committee for Revision of AACR. “Capítulo 6. Grabaciones sonoras”. En *Reglas de Catalogación Angloamericanas*, traducido por Margarita Amaya de Heredia, 2ª ed. Bogotá: Rojas Eberhard Ed., 2004.

Cuadro 1. Ficha de catalogación de la discografía de la OFCM

Título propiamente dicho	Grieg : Concierto en la menor op. 16 para piano y orquesta ; Ponce : Concierto para piano y orquesta / Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México ; director Fernando Lozano ; Guadalupe Parrondo, pianista
Intérpretes	Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México ; Fernando Lozano (director) ; Guadalupe Parrondo (piano)
Datos de edición	México : DDF, FONAPAS, Sociedad de Autores y Compositores, [s. f.]
Lugar y fecha de grabación	Centro de Grabación de los Compositores [21 de abril, 1979]
Ingenieros de sonido	Pedro Zavala (Ingeniero de grabación) ; Víctor Sánchez (asistente de grabación)
Equipo de grabación	[s. n.]
Producción ejecutiva	OFCM ; SACMEX
Producción artística	Mario Ruíz Armengol ; Gloria Carmona (productores en cabina)
Descripción física	1 disco sonoro, 33 1/3 rpm
No. de serie	CE10012
Nota de contenido	Lado A: Concierto en la menor, op. 16 para piano y orquesta : Allegro molto Moderato, Adagio, Allegro moderato molto e marcato / Edward Grieg - Lado B: Concierto para piano / Manuel M. Ponce
Autor de las notas del disco	José Antonio Alcaraz
Reproducciones visuales	1. Imagen de portada sin referencias de autor ni título. 2. Reproducción fotográfica en la contraportada: Guadalupe Parrondo y Fernando Lozano, sin autor.
Referencias	Badillo, Concepción. "Grabó su primer disco la Orquesta Filarmónica Nacional". <i>El Universal</i> (México, D. F.), 22 de abril de 1979, p. 11. Contreras Soto, Eduardo. "Fonografía de Manuel María Ponce". <i>Heterofonía</i> , n.º 118-119 (diciembre de 1998): 171. Contreras Soto, Eduardo. "Siete puertas para entrar a Ponce". <i>Heterofonía</i> , n.º 118-119 (diciembre de 1998): 272. <i>El Herald de México</i> (México, D. F.). "La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México realiza actualmente una gira por Sudamérica". 1 de junio de 1979, p. 4E.
Localización	Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México.
Estructura basada en las Reglas de Catalogación Angloamericanas RCAA2	

Cuadro 2. Producción de la primera serie discográfica de la OFCM (1979-1982)

Álbum	Título de portada	Datos de edición	Descripción física	No. de serie
Etapas 1: Grabaciones realizadas en los estudios de la SACMEX en abril de 1979				
1	Grieg-Ponce	México: OFCM, SAC-MEX, [1979].	1 disco son., 33 1/3 rpm.	CE10012
2	Alexander Nevsky	[México], 1979		COD 61
3	Himno Nacional Mexicano	[México], 1979		
Etapas 2: Grabaciones realizadas en la Sala Ollin Yoliztli en septiembre de 1980				
4	4 compositores mexicanos: Chávez, J. Mabarak, Moncayo, Revueltas	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1980.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3700
5	Ballets mexicanos: Chávez, Moncayo, Galindo	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1980.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3701
6	Manuel de Falla: El sombrero de tres picos	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1980.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3702
7	Mussorgsky: Cuadros de una exposición	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1980.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3703
8	Haydn: Concierto para trompeta; Conciertos para corno nº. 1 y nº. 2	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1980.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3704
Etapas 3: Grabaciones realizadas en la Sala Ollin Yoliztli y la Sala Nezahualcóyotl en enero de 1981				
9	Tchaikovsky: Quinta sinfonía	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1981.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3705
10	Grieg: Peer Gynt suites no. 1 y 2, Suite Lírica	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1981.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3706
11	Bernal Jiménez, Huízar, Sandi	México: RCA; SEP, 1981.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	MRS-023
Etapas 4: Grabaciones realizadas en la Sala Ollin Yoliztli en junio de 1981				
12	Revueltas: La noche de los mayas, Homenaje a Federico García Lorca	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1981.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3707
13	Ravel: Bolero, La tumba de Couperin, Dafnis y Cloé, Alborada del Gracioso	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1981.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3708

14	Tchaikovsky: Sinfonía no. 4	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1981.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3709
15	Sibelius: Sinfonía no. 2	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1981.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3710
Etap 5: Grabaciones realizadas en la Sala Ollin Yoliztli entre septiembre y octubre de 1981				
16	Tchaikovsky: Sinfonía no. 6 Patetica	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1981.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3711
17	Brahms: Sinfonía no. 2	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1981.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	UM 3712
18	Beethoven: Symphonies 7 & 9	Francia; México: Forlane U.M.I.P., 1981.	2 discos son., 33 1/3 rpm.	UM 3564/3565
Etap 6: Grabaciones realizadas en la Sala Ollin Yoliztli en enero de 1982				
19	Compositores mexicanos de hoy: Enríquez, Lavista, Ibarra, Núñez	México; Francia: Forlane; Peerles, 1982.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	Forlane M/S-7009-1; MCC-7009-5
20	Pedro y el lobo: el cuento musical de Sergei Prokofiev	México; Francia: Forlane; Peerles, 1982.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	MS-7002-2
21	Saint-Saëns: El carnaval de los animales	México; Francia: Forlane; Peerles, 1982.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	MS-7008-1
22	Respighi: Fiestas romanas, Los pinos de Roma	México; Francia: Forlane; Peerles, 1982.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	MS-7012-1
23	Shostakovich: Sinfonía no. 5	México; Francia: Forlane; La Beau Musical; Peerles, 1982.	1 disco son., 33 1/3 rpm.	MS-7013-8
24	México a través de su música	México: Melody Internacional, 1983.	4 discos son., 33 1/3 rpm.	MI4LP/001
Información recopilada por Alejandra Hernández Sánchez				

Iconografía en torno a la primera serie discográfica de la OFCM

El primer LP de la Filarmónica del que se tiene noticia reúne los conciertos para piano y orquesta de Edward Grieg y Manuel M. Ponce con la participación solista de Guadalupe Parrondo. El álbum fue realizado por medio de una coproducción entre SACMEX y la OFCM con Pedro Zavala como Ingeniero de grabación y Víctor Sánchez en la asistencia.

La contraportada del disco contiene una fotografía en la que se observa a la solista sentada al piano acompañada de Fernando Lozano, ambos mantienen una actitud relajada y sonríen entre sí. La vestimenta que utilizan —ella con blusa y chaleco, y él con jeans y playera— sugiere un momento de descanso durante algún ensayo. No obstante que la imagen carece de una relación explícita con el contenido musical del disco, simboliza un testimonio de la actuación recurrente entre ambos intérpretes y la participación continua de Parrondo con la Filarmónica durante aquel periodo.

El *backstage* de la grabación quedó retratado en un reportaje de Concepción Badillo publicado en el periódico *El Universal*, el cual refiere que la grabación del disco sucedió en los estudios de grabación de SACMEX el 21 de abril de 1979.²⁶ La primera fotografía retrata a Parrondo sentada al piano acompañada de la orquesta con el director de la orquesta ubicado en el podio. Entre los atrilistas destacan los concertinos Carlos Gaivironsky y Guido Lamell, el resto de los ejecutantes se ubican entre los pedestales de los micrófonos. La fotografía captura a los músicos con un semblante serio, posiblemente derivado del estrés y el cansancio, como lo infiere el pie de imagen: “Empezando de nuevo a cada instante, repitiendo cada parte una y otra vez, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México grabó ayer en cinco horas el Concierto para piano del mexicano Manuel Ponce” (figura 1).

La siguiente escena se sitúa en una cabina de controles, en la que se observa de manera parcial una antigua consola y equipos de grabación. La imagen sugiere el momento en que el director Fernando Lozano, ubicado al centro, revisa una grabación con la partitura en mano. Lozano está acompañado de tres personas, dos hombres y una mujer entre los cuales se ubica Gaivironsky al costado del director.

²⁶ Concepción Badillo. “Grabó su primer disco la Orquesta Filarmónica Nacional”. *El Universal* (México, D. F.), 22 de abril de 1979, 11.

Las imágenes son un testimonio que permiten documentar la grabación de aquella primera producción discográfica, la escena, los actores participantes y los agentes en el proceso de producción (figura 2). Meses más tarde el periódico *El Heraldo de México* informó que, además del disco *Grieg-Ponce*, también se grabó la Cantata *Alexander Nevsky* de Prokofief y el *Himno Nacional Mexicano* en abril de 1979.²⁷

Figura 1. Grabación del Concierto para piano y orquesta de Manuel M. Ponce



Archivo de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México

Figura 2. Cabina de controles durante la grabación del Concierto para piano y orquesta de Manuel M. Ponce



Archivo de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México

²⁷ *El Heraldo de México* (México, D. F.). “La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México realiza actualmente una gira por Sudamérica”. 1 de junio de 1979, p. 4E.

La segunda etapa de grabaciones se caracteriza por el inicio de las producciones realizadas por Forlane con la participación de Jonathan Wearn como ingeniero de sonido e Iván Pastor como productor artístico. Esta etapa comprendió cinco producciones entre las que se encuentra el LP *4 compositores mexicanos: Chávez, J. Mabarak, Moncayo, Revueltas*.²⁸ Dicha producción se caracteriza por incluir un retrato de los integrantes de la orquesta ubicados en el interior del Museo del Virreinato, imagen de la autoría del fotógrafo Enrique Bostelmann.²⁹ El retrato es de singular importancia si consideramos que la agrupación cambió de integrantes el verano de 1979, por lo que la fotografía de Bostelmann incluye a los concertinos Manuel Ramos y Nikolai Marangozov en sustitución de Carlos Gaivironsky y Guido Lamell, referidos con anterioridad.³⁰

La grabación del fonograma se realizó en la Sala de conciertos Ollín Yoliztli en septiembre de 1980, luego de la remodelación del entonces Cine Imán Pirámide. Este espacio se destinó como salón de ensayos de la Filarmónica en agosto de 1978, como se observa en una fotografía que retrata al director Eduardo Diazmuñoz³¹ al frente de la agrupación durante un ensayo.³² Al fondo aún se observa la pantalla de proyecciones, la iluminación en la parte superior y los telones a un costado, los cuales fueron retirados tras la remodelación (figura 3). La sala se reinauguró el 28 de noviembre de 1979,³³ y al año siguiente se destinó como sede de la orquesta, lugar donde se realizaron, al menos, veinte producciones discográficas.

28 Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y Fernando Lozano. *Cuatro compositores mexicanos: Chávez, J. Mabarak, Moncayo, Revueltas*. LP, 33 1/3 rpm. Francia, México: Forlane U.M.I.P., 1980. La imagen de portada se puede consultar en: https://www.discogs.com/es/release/8717752-Carlos-Ch%C3%A1vez-Carlos-Jim%C3%A9nez-Mabarak-Jos%C3%A9-Pablo-Moncayo-Silvestre-Revueltas-4-Compositores-Mexica?srsltid=AfmBOoq_mj1ZBvI22GNyC6prAFsBlIVvNU67Yaw-3Wm8zM29zv5GykCTL.

29 El fotógrafo tapatío Enrique Bostelmann nació en Guadalajara en 1939 y murió en la Ciudad de México en 2003. Nathaniel Gardner. "Enrique Bostelmann: fotografía como testimonio visual". *Romance Notes* 54, n.º 1 (2014): 111-128. <https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0021>.

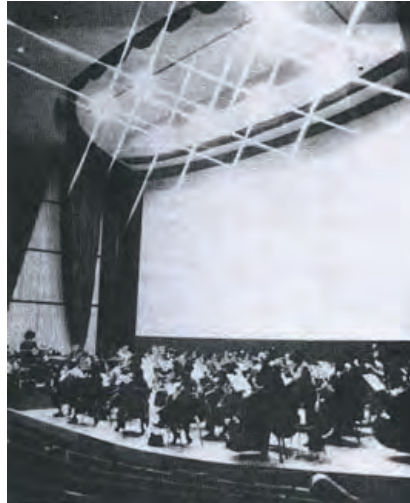
30 OFCM, FONAPAS, y DDE. "The Philharmonic Orchestra of the City of Mexico". Programa de mano. London: Royal Albert Hall, 10 de junio de 1980.

31 Eduardo Diazmuñoz fue director asistente de la OFCM entre 1978 y 1979.

32 OFCM. "Concierto de inauguración". Programa de mano. México, D. F: FONAPAS, DDE, 14 de septiembre de 1978, 2.

33 *Uno más uno*. "El auditorio Ollín Yolizti [sic] fue inaugurado por Carmen Romano". 29 de noviembre de 1979, 21.

Figura 3. Imagen de la Sala Ollin Yoliztli previo a su remodelación en 1979



Archivo de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México

Otra producción que también se realizó en la Sala Ollin Yoliztli fue el LP *Haydn* que incluyó el *Concierto para trompeta y orquesta*, en mi bemol; *Concierto para trompeta y orquesta*, en re mayor; y los conciertos no. 1 y 2 para corno de Franz Joseph Haydn.³⁴ La cubierta posterior incluye los retratos de los solistas e integrantes de la orquesta: Jesús Reyes y Lowell Greer, además del director Fernando Lozano, mismos que se utilizaron como material de difusión en prensa.

Figura 4. Trompetista Arturo Reyes



Archivo de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México

³⁴ Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y Fernando Lozano. *Haydn: Concierto para trompeta, Conciertos para corno no. 1 y no. 2*. LP, 33 1/3 rpm. Francia, México: Forlane U.M.I.P., 1980.

Este es el caso de la fotografía del trompetista Arturo Reyes publicada en el periódico *Novedades* el 14 de septiembre de 1980 (figura 4).³⁵ Aunque el retrato podría representar la ejecución de alguno de los conciertos de Haydn, el uso de la trompeta en do,³⁶ en lugar de una trompeta en mi bemol, como sería necesaria en las obras grabadas, permite concluir que la trompeta retratada es un referente dentro de la iconografía del instrumento, mas no era aquella necesaria en la interpretación de las obras grabadas.

Los retratos de los solistas permite ubicarlos en otra escena en la que encontramos a Arturo Reyes, al director de orquesta Enrique Arturo Diemecke,³⁷ Lowell Greer, Jonathan Wearn –de espaldas a la cámara– y Fernando Lozano. En la escena, los músicos observan a Reyes, el ingeniero tiene la mano izquierda levantada, posiblemente en actitud de contención, mientras Lozano observa con asombro al trompetista (figura 5).³⁸

El espacio en el que se encuentran se ubica en la parte posterior del escenario de la sala Ollin Yoliztli, espacio acondicionado como cabina de controles tras la remodelación del Cine Imán Pirámide. En la actualidad la cabina y el estudio de grabación destinado a los solistas son utilizados como bodega y salón de ensayos, respectivamente.

Otro elemento notable de la imagen anterior es el equipo de grabación ubicado en el costado izquierdo de Lozano. De acuerdo con los créditos de los discos, las producciones realizadas entre septiembre de 1980 y octubre de 1981 refieren el uso de una grabadora Studer, semejante al equipo localizado de manera reciente en las instalaciones de la Sala Ollin Yoliztli, aunque en un notable estado de deterioro, ya sin cabezales, ni medidores (figura 6).³⁹

Dentro de la etapa 6 de esta primera serie discográfica resalta el disco *Compositores mexicanos de hoy*, primera producción de la orquesta dedicada a la música contemporánea de concierto.⁴⁰ El álbum grabado en enero de 1982 incluyó las obras *Ritual* de Manuel Enríquez, *Ficciones* de Mario Lavista; *Cinco Misterios eleú-sicos* de Federico Ibarra y *Concierto para orquesta* de Francisco Núñez, esta última,

35 *Novedades*. “Hoy en México”. 14 de septiembre de 1980, sec. Novedades para el hogar, 5.

36 La identificación del instrumento se realizó a través de la colaboración de los trompetistas Uriel Díaz Gómez y Raymundo Martínez Canseco el 2 de julio de 2025.

37 Enrique Arturo Diemecke participó como director asistente de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México entre 1981 y 1982.

38 OFCM. *Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. 1978-1981*. México D.F: FONAPAS, DDE, 1981, 35.

39 La ubicación de la cabina de controles, el estudio de grabación de los solistas y la grabadora Studer A80 se localizaron con ayuda de Jesús Flores, técnico de la OFCM, el 7 de julio de 2024.

40 Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y Fernando Lozano. *Compositores mexicanos de hoy: Enríquez, Lavista, Ibarra, Núñez*. LP, 33 1/3 rpm. Ciudad de México: Peerless, Forlane, 1982.

encomendada por la Filarmónica y estrenada el 21 de octubre de 1979. A diferencia de las producciones anteriores, la contraportada incluyó el retrato en los autores acompañados de Lozano ubicados en la fuente de la Escuela de Música Vida y Movimiento,⁴¹ centro educativo creado en paralelo a la Filarmónica.

Figura 5. Reyes, Diemecke, Greer, Wearn y Lozano en la cabina de controles de la Sala Ollin Yoliztli



Archivo de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México

Figura 6. Grabadora Studer A80 ubicada en la Sala Ollin Yoliztli



Fotografía de Alejandra Hernández

⁴¹ Jorge Medina. *Francisco Núñez, Fernando Lozano, Manuel Enriquez, Mario Lavista y Federico Ibarra. ca de 1982.* Fotografía a color publicada en la contraportada del fonograma *Compositores mexicanos de hoy.*

Síntesis

La propuesta metodológica de Pablo Sotuyo sobre establecer la distancia o el grado de relación de las imágenes permitió identificar dos grupos principales. El primero, de función ilustrativa, documenta a los actores involucrados en el proceso de grabación. El segundo, de carácter testimonial, actúa como evidencia visual del proceso de grabación, los espacios y las personas retratadas (cuadro 3).

Cuadro 3. Distancia o grado de relación identificada entre imágenes localizadas

Título asignado	Distancia	Observación
Retrato Parrondo y Lozano en la contraportada del disco <i>Grieg-Ponce</i> .	Media	Imagen publicada con fines ilustrativos.
Grabación del Concierto para piano y orquesta de Manuel M. Ponce	Central	Testimonio visual del proceso de grabación.
Cabina de controles durante la grabación del Concierto para piano y orquesta de Manuel M. Ponce	Central	Testimonio visual del proceso de grabación.
Portada del disco <i>Cuatro compositores mexicanos</i>	Central	Testimonio visual de los integrantes de la orquesta en 1980.
Imagen de la Sala Ollin Yoliztli previo a su remodelación en 1979.	Media	Testimonio visual del espacio donde se realizaron las grabaciones entre 1980 y 1982.
Trompetista Arturo Reyes	Media	Imagen publicada con fines ilustrativos.
Reyes, Diemecke, Greer, Wearn y Lozano en la cabina de controles de la Sala Ollin Yoliztli.	Central	Testimonio visual del proceso de grabación.
Retrato de Francisco Núñez, Fernando Lozano, Manuel Enríquez, Mario Lavista y Federico Ibarra en la fuente de la Escuela de Música Vida y Movimiento.	Central	Testimonio visual de los compositores participantes en el disco <i>Compositores mexicanos de hoy</i> .
Cuadro elaborado por Alejandra Hernández		

Estas imágenes posibilitan una interpretación de la historia discográfica de la agrupación. Adicionalmente, en seis de las ocho imágenes analizadas destaca la presencia recurrente de Fernando Lozano, cuya participación en la producción

discográfica de la Filarmónica se observa tanto en la sala de grabación como en la cabina de producción.

Este estudio abordó la historia de una agrupación sinfónica a través de las herramientas metodológicas de la iconografía musical. Como síntesis, esta primera aproximación a la discografía de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, basada en sus fuentes visuales, nos permite analizar un acontecimiento relevante de la agrupación y atender a diversos aspectos, como los agentes, los espacios de producción y los instrumentos técnicos de procesamiento.

Referencias

BADILLO, Concepción. “Grabó su primer disco la Orquesta Filarmónica Nacional”. *El Universal* (México, D. F.), 22 de abril de 1979.

BERMÚDEZ, Egberto. “Los discos de The (Los) Speakers (1966–68) y el surgimiento del pop/ rock en Colombia”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XX, n.º 30 (2016): 83-153.

BRENNAN, Juan Arturo. “Discos”. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 1, n.º 2 (junio de 1982): 117-119.

BURKE, Peter. “The Cultural History of Images”. En *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Edición Kindle. London: Reaktion Books, 2001.

CONTRERAS SOTO, Eduardo. “Discografía comentada de Silvestre Revueltas”. *Pauta*, n.º 26-28 (diciembre de 1988): 169-96.

CONTRERAS SOTO, Eduardo. “Fonografía de Manuel María Ponce”. *Heterofonía*, n.º 118-119 (diciembre de 1998): 137-213.

CONTRERAS SOTO, Eduardo. “Las grabaciones de la música mexicana de concierto”. *Heterofonía*, n.º 130-131 (diciembre de 2004): 191-204.

CONTRERAS SOTO, Eduardo. “Siete puertas para entrar a Ponce”. *Heterofonía*, n.º 118-119 (diciembre de 1998): 266-272.

CONTRERAS SOTO, Eduardo. *La tradición grabada: las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana*. México: CENIDIM, 2015.

DANTAS FILHO, Alberto. “O tratamento iconográfico na discografia maranhense: entre a tradição e a modernidade musicais”. En *Iconografia da música e(m) seus espaços culturais de apresentação/representação*, with Pablo Sotuyo Blanco y Paulo Mugayar Kühl. Coleção CIDDIC/CDMC. Universidade Estadual De Campinas, 2023.

DÍAZ NÚÑEZ, Lorena. “Fonografía selecta de Miguel Bernal Jiménez”. *Heterofonía*, n.º 114-115 (diciembre de 1996): 100-107.

El Herald de México (México, D. F.). “La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México realiza actualmente una gira por Sudamérica”. 1 de junio de 1979.

GARDNER, Nathaniel. “Enrique Bostelmann: fotografía como testimonio visual”. *Romance Notes* 54, n.º 1 (2014): 111-28. <https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0021>.

GASKELL, Ivan. “Historia visual”. En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke, traducido por José Luis Gil Aristu y Francisco Martín Arribas, 2ª ed., 221-54. Madrid: Alianza Editorial, 2022.

Joint Steering Committee for Revision of AACR. *Reglas de catalogación angloamericanas*. 2ª ed. Traducido por Margarita Amaya de Heredia. Rojas Eberhard Ed., 2004.

MARÍN, Eduardo. “Música mexicana: dos años de grabaciones”. *Tono. Revista del Cenidim*, diciembre de 1981, 35-40.

MONTOYA MONTOYA, León Darío. “Las portadas de los discos LP del Trio Morales Pino con Diego Estrada Montoya: Un análisis iconográfico”. *Ensayos. Historia y teoría del arte* XXIV, n.º 39 (2020): 57-75.

Novedades (México, D. F.). “Hoy en México”. *Novedades para el hogar*. 14 de septiembre de 1980.

OFCM, FONAPAS y DDE. “The Philharmonic Orchestra of the City of Mexico”. Programa de mano. London: Royal Albert Hall, 10 de junio de 1980.

OFCM. “Concierto de inauguración”. Programa de mano. México, D. F: FONAPAS, DDE, 14 de septiembre de 1978.

OFCM. *Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. 1978-1981*. México, D. F: DDE, FONAPAS, 1981.

OFCM. *Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. 1978-1982*. México, D. F: DDE, FONAPAS, 1982.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. “El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz: la grabación integral: un estudio de caso”. Memoria para optar por el grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. “Iconografía musical aplicada: Las portadas de discos de Iberia de Isaac Albéniz como caso de estudio”. *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 2019 (2015): 1-28.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. “Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora”. *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 17 (2013): 41.

PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. “Portadas de discos: arquetipos femeninos y construcciones de género”. 7º *Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. Iconografia musical: criação, produção, usos e funções. Caderno de Resumos*, Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil, 19 de julio de 2023, 53. <https://www.youtube.com/watch?v=9CVIVAYXq2Y&t=2817s>.

RADIO EDUCACIÓN. “Escuche usted a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México”. *Uno más uno* (México, D. F.), 14 de septiembre de 1978.

SORIA RAMÍREZ, Verónica. “La literatura gris y los e-print”. *Biblioteca Universitaria* 6, n.º 2 (diciembre de 2003): 127-37.

SOTUYO BLANCO, Pablo. “Iconografía musical chilena: ¿Iconografía musical o fuentes visuales referentes a la cultura musical? Un estudio de caso”. *Cuadernos de Iconografía musical* IV, n.º 1 (julio de 2017): 30-68.

SPITZER, John, y Neal Zaslaw. “Orchestra”. En *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20402>.

SUÁREZ MARRERO, Pablo A. “Corporalidade e humor nas capas das gravações sonoras comerciais (1992-2017) de Alejandro García Villalón ‘Virulo’”. *6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. Imagem, música, ação: Iconografia da cultura musical e(m) seus espaços de apresentação/representação*, 2021, 131-46.

Uno más uno (México, D. F.). “El auditorio Ollín Yolizti [sic] fue inaugurado por Carmen Romano”. 29 de noviembre de 1979.

Una música inaudible: imágenes de recogimiento musical en la pintura europea de los siglos XIX y XX

Gorka Rubiales Zabarte

Musikene

Grupo de Trabalho IMIA+ / ARLAC-IMS

I. Introducción: Lo musical como presencia invisible

En las profundidades silenciosas de muchas imágenes pictóricas de los siglos XIX y principios del XX resuena una música inaudible pero presente. Esta “música pictórica” no suena, pero sugiere: es evocada mediante gestos mínimos, atmósferas cerradas, títulos elocuentes, y sobre todo, a través de la actitud contemplativa de quienes escuchan. El oyente —frecuentemente solitario, inmóvil, abstraído— se presenta como figura intermedia entre el mundo material y una dimensión trascendente que se abre gracias al arte de los sonidos.

El presente trabajo explora estas imágenes del recogimiento musical como espacios liminares donde el fenómeno musical trasciende su condición sonora para actuar como vehículo de gnososis sensorial (TRÍAS 2007), apertura de mundo (Heidegger 1995) y lenguaje de lo interior (FLOROS 2020), revelando no tanto la música en sí, sino su poder de transformar la conciencia de quien la recibe.

II. La escucha como problema iconográfico

Uno de los desafíos más sutiles de la iconografía musical es representar lo que no se ve: la escucha. A diferencia del canto o la ejecución instrumental, la escucha es un acto pasivo y silencioso que, en términos visuales, es casi nada. Sin embargo, muchos artistas simbolistas, intimistas o religiosos encontraron en ese “casi nada” un todo: una vía para explorar los mundos mentales y espirituales del ser humano moderno.

Estas obras renuncian al espectáculo visual de la música para concentrarse en su resonancia invisible mediante estrategias plásticas específicas: encuadres cerrados, ausencia de acción, repetición de motivos interiores y una economía expresiva que convierte al oyente en metáfora viva de apertura interior. El espectador del cuadro es llamado así a convertirse también en oyente: a atender, en silencio, lo que la pintura sugiere más allá de su apariencia.

III. Tipología de la escucha pictórica: formas de recogimiento musical

A partir del análisis de diversas obras, podemos distinguir varias formas iconográficas de representar la escucha musical como experiencia liminar:

1. La escucha interior y el recogimiento individual

Es el caso más común: figuras solas, normalmente femeninas, que escuchan sin cantar ni ejecutar. Fernand Khnopff lo ejemplifica magistralmente en *En écoutant du Schumann* (1883) [Fig. 1], obra que constituye un paradigma del simbolismo musical decimonónico. La composición presenta una mujer en un salón burgués cuya actitud de profundo ensimismamiento contrasta con la decoración suntuaria del entorno. El rostro cubierto por la mano, la mirada baja y el cuerpo recogido en actitud meditativa revelan una escucha que trasciende lo meramente auditivo. Al fondo, apenas sugerido, un piano proporciona la fuente sonora, pero la verdadera música acontece en el interior de quien escucha.

Esta dimensión encuentra una expresión complementaria en el *Silencio* (ca. 1911) de Odilon Redon [Fig. 2], donde una figura femenina cubre sus labios en gesto que evoca tanto el silencio necesario para la escucha interior como el misterio de lo inefable musical. Redon transforma el silencio en condición de posibilidad para una música del alma que no requiere sonido físico para existir.

Fig. 1. Fernand Khnopff (1858-1921) *En écoutant Schumann* (1883) óleo sobre lienzo. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica



Fig. 2. Odilon Redon (1840-1916) *Silence* (1911) óleo en papel preparado.
MOMA, Museo de arte moderno (New York)



2. La espera como forma de escucha anticipada

En algunas pinturas no vemos el momento musical, sino los instantes que lo anteceden o suceden. Un personaje, normalmente femenino, mostrado ante un piano cerrado o partituras mudas sugiere una escucha mental, una música ya sucedida o por venir. Esta espera activa constituye una forma de apertura al acontecimiento musical, casi como quien espera una aparición.

Vilhelm Hammershøi ejemplifica magistralmente esta poética de la expectación musical en *Ida en un interior con un piano* (1901) [Fig. 3]. La obra presenta a su esposa Ida en el amplio salón de su residencia Copenhaguense, caracterizado por la sobriedad cromática típica del artista danés. Ida, vestida con un austero vestido negro, mantiene la mirada baja en actitud contemplativa ante un piano cerrado sin partituras visibles, sugiriendo una música interiorizada que existe en el ámbito de la memoria o la anticipación. Hammershøi logra capturar el momento previo al acontecimiento musical, cuando el silencio se carga de potencialidad sonora y la espera se convierte en forma sublimada de escucha.

Carl Vilhelm Holsøe explora una variante de esta temática en sus interiores donde figuras femeninas de espaldas examinan partituras ante pianos silenciosos, convirtiendo el acto de leer música en una forma de escucha mental que transforma el espacio doméstico en cámara de resonancia de una música fantasmal [Fig. 4].

Fig. 3. Vilhelm Hammershøi (1864-1916) *Ida en un interior con un piano* (1901)
óleo sobre lienzo. Colección privada



Fig. 4. Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935) *Interior con una mujer vista desde atrás*
(s.d.) óleo sobre lienzo. Colección privada



3. La escucha compartida y la atmósfera íntima

En menor medida, hay obras que representan la escucha entre dos o más personas, no como espectáculo sino como intimidad compartida. Son escenas donde lo musical no irrumpe con fuerza, sino que estructura la relación afectiva o espiritual entre los presentes.

Albert Anton Graef presenta una de las más intensas representaciones de la escucha grupal en *Die Intimen bei Beethoven* (ca. 1876) [Fig. 5], obra que recrea una velada musical en las habitaciones privadas del compositor vienés. La composición sitúa a Beethoven al piano, mientras un pequeño círculo de íntimos se absorbe completamente en la escucha. La ambientación doméstica crea un espacio sacralizado donde la música trasciende su condición de entretenimiento para convertirse en experiencia espiritual compartida. Los oyentes, con miradas perdidas en la distancia o rostros cubiertos por las manos en gestos de profunda concentración, revelan diferentes modalidades de recepción musical: desde la contemplación extática hasta el recogimiento meditativo. Graef logra visualizar así el fenómeno de la “trascendencia grupal”, donde la música beethoveniana actúa como catalizador de una experiencia comunitaria que bordea lo místico.

Lionello Balestrieri, en su *Beethoven–Kreuzer Sonata* (1899) [Fig. 6], ofrece una variante igualmente intensa de esta escucha compartida. La escena transcurre en un interior de una gran sala en penumbra, donde un violinista y un pianista, absortos en la ejecución de la sonata, son rodeados por un reducido auditorio que se abandona al influjo sonoro. Los oyentes, desperdigados en la sala, adoptan actitudes diversas: unos con los ojos cerrados, otros apoyados en gestos de concentración silenciosa, todos unidos por un mismo magnetismo musical. La máscara de Beethoven, suspendida al fondo, preside la velada como una presencia tutelar, recordando que la música no pertenece ya al presente efímero de la interpretación, sino a una dimensión trascendente. El óleo convierte la habitación en un templo laico donde la obra beethoveniana funda un espacio íntimo de comunión, una liturgia secreta en la que lo privado adquiere resonancias colectivas. La pintura de Balestrieri condensa así la atmósfera de una fraternidad espiritual que nace de la escucha, un instante suspendido en que el arte se convierte en vínculo invisible entre los cuerpos y las conciencias.

Fig. 5. Albert Anton Graefte (1807-1889) *Die Intimen bei Beethoven* (ca. 1876).
Grabado a partir de una pintura de A. Graefle



Fig. 6. Lionello Balestrieri (1872-1958) *Beethoven-Kreuzer Sonata* (1899) óleo sobre lienzo. Museo Revoltella (Trieste)



4. La escucha ritual y trascendente

Finalmente, encontramos representaciones donde la música se asocia a lo sagrado, lo místico o lo visionario. En estos casos, el oyente se presenta como mediador entre el mundo visible y lo divino. La música se vuelve símbolo del misterio, imagen del alma en comunión con lo eterno.

Odilon Redon eleva esta temática a su máxima expresión simbólica en su *Orfeo* (1903-1910) [Fig. 7], obra ejecutada en pastel que se conserva en el Museo de Orsay. La composición presenta la cabeza del poeta y músico mítico flotando en un estado de éxtasis místico, mientras al fondo se eleva el Monte Parnaso, morada de Apolo y las Musas. La lira, apenas sugerida en la parte inferior mediante trazos sutiles, actúa como símbolo de la continuidad musical más allá de la muerte física. Redon logra visualizar el mito según el cual la música de Orfeo continuó sonando incluso después de su desmembramiento, convirtiendo al personaje mítico en emblema del artista moderno capaz de acceder, a través de la música, a dimensiones espirituales vedadas al común de los mortales.

Fig. 7. Odilon Redon (1840-1916) *Orfeo* (1903-1910) Pastel.
Museo de Orsay (París)



IV. El oyente como figura liminal

Todas estas imágenes tienen en común la figura del oyente como sujeto liminal. No se trata de alguien que reacciona exteriormente, sino que permanece “en

el umbral” entre la percepción y la interiorización, entre la presencia y la ausencia. La escucha deviene un acto transformador, una forma de meditación. Esta figura, tal como la ha pensado Trías, es portadora de una “gnosis sensorial”: conocimiento emocional, simbólico, casi sagrado (2007). Escuchar no es simplemente oír, sino *ser afectado* en lo más profundo por una experiencia que nos reconecta con el sentido.

Desde la fenomenología de la escucha (FLOROS 2020, IHDE 2007, SZENDY 2008), entendemos que escuchar implica atención, participación activa, y también una disposición espiritual. No se trata de una recepción pasiva sino de una actitud de apertura. El silencio, lejos de ser vacío, se convierte en condición de posibilidad de la música interior. Como señala Gadamer (2017 [1960]), la escucha revela una profundidad temporal y simbólica que desborda la mera visión.

V. Filosofía de la escucha: música, símbolo y apertura del mundo

La teoría filosófica de Eugenio Trías ofrece una clave interpretativa privilegiada para estas imágenes. Según él, la música es una forma de gnosis sensorial: no solo emociona, sino que produce conocimiento, transforma al oyente, lo salva. Esta forma de saber no es conceptual ni discursiva, sino simbólica: logos musical. La música abre el mundo —en el sentido heideggeriano— y lo hace habitable de nuevas maneras. A través de la imaginación sonora, dice Trías, el oyente accede a un conocimiento que es al mismo tiempo emotivo, espiritual y racional (2007).

Esta apertura del mundo no es una abstracción. Se manifiesta visualmente en estas pinturas: la música actúa como revelación simbólica, desocultamiento de un más allá, iluminación de una zona del ser que no puede decirse con palabras. De ahí que estas imágenes parezcan habitar un umbral: entre el sonido y el silencio, entre el gesto y la inmovilidad, entre la materia y el espíritu.

VI. Conclusión: escuchar con el alma

La pintura europea de los siglos XIX y XX ofrece un conjunto de imágenes que, lejos de representar la música en su dimensión espectacular o técnica, la evocan como presencia invisible, fuerza interior, forma de recogimiento y de trascendencia. Estas obras no nos muestran conciertos ni sonidos: nos muestran **la transformación de quien escucha**, la apertura que el arte sonoro provoca en la interioridad.

Al explorar estas imágenes, hemos propuesto una lectura iconográfica y filosófica de la escucha como forma de experiencia espiritual. Una música que no se oye, pero que cambia al sujeto que la recibe. Una música que se ve sin sonido, pero que se escucha con el alma.

Bibliografía

FLOROS, Constantin. *La música como mensaje*. Trad. Nieves Pascual León. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2020.

FLOROS, Constantin. *Escuchar y comprender: El lenguaje de la música y su significado*. Trad. Nieves Pascual León. Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2024.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2017 [1960].

HEIDEGGER, Martin. “El origen de la obra de arte”. En *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1995.

IHDE, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, 2007.

MARTÍNEZ-PULET, José-Manuel. “«Poética de la conversión» la música como gnosis sensorial y el «giro musical» de la filosofía según Eugenio Trías”. En *Pensamiento: revista de investigación e Información filosófica*, Vol. 76, Nº. Extra 291 (Experiencia estética, religión y sentido en el pensamiento español y latinoamericano (II)), (2020): 1019-1048.

SZENDY, Peter. *Écoute: Une histoire de nos oreilles*. Paris: Éditions de Minuit, 2001.

TRÍAS, Eugenio. *El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

A música na cidade do Rio de Janeiro sob o olhar de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1877)

Gilberto Vieira Garcia

Instituto Federal Fluminense

Grupo de Trabalho IMIA+ / ARLAC-IMS

Introdução

Esta comunicação consiste em um dos resultados da pesquisa de pós-doutorado, intitulada: “Iconografia Musical na obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1879)” [CESEM/NOVA de Lisboa]. Diante da abrangência da pesquisa e dos limites deste espaço, optou-se por construir um panorama sobre os aspectos observados por Bordalo¹ no cenário musical da cidade do Rio de Janeiro, focando especificamente as caricaturas produzidas para o periódico *O Mosquito*.

Erwin Panofsky constitui-se como a referência teórico-metodológica básica, valendo-nos inicialmente de dois níveis de análise: o pré-iconográfico – descrição dos elementos formais da imagem – e o iconográfico – articulação entre as formas pelas quais esses elementos foram representados, considerando-se os conceitos, assuntos, personagens, cenas tratadas e os interesses e posicionamentos Bordalo.

No trabalho de seleção das imagens realizado para o pós-doutorado, tornou-se notória a frequência do cenário musical da cidade do Rio de Janeiro nas caricaturas e ilustrações produzidas por Bordalo no Brasil. A partir de uma análise longitudinal foi possível perceber a representação de um cenário bastante complexo, tendo em vista as perspectivas abertas através de três elementos: a “Grande Música” europeia; uma “Grande Música” nacional, associada, no caso, a Carlos Gomes; e a música das “ruas” e das “senzalas” associada à população negra. Diante disso, o objetivo desta comunicação será apresentar como cada um desses elemen-

1 Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905): considerado o mais importante caricaturista português do século XIX, participou ativamente da geração de artistas e intelectuais portugueses e brasileiros chamada de “geração de 70” e trabalhou no Rio de Janeiro nos periódicos *O Mosquito* (1875-1877), *Psit* (1877) e *O Besouro* (1878-1879). (FRANÇA 1982; PIRES 1992)

ISSN 2318-7026

333

Nessa caricatura, Bordalo apresenta as suas expectativas prévias e as primeiras impressões ao chegar na cidade. Ele expressa essas expectativas a partir de uma visão estereotipada sobre o Brasil, retratando-o como um país de natureza selvagem e população “incivilizada” através da representação de uma “assombrosa” “preta gorda” e de ferozes “papagaios magros”. Essa visão é relativizada logo após a sua

chegada, especialmente através da música, especificamente por aquela que ele reconhecia como de “alto nível”. E isso se evidencia tanto pela presença de dois importantes músicos portugueses – Ciriaco Cardoso (1846-1900) e Arthur Napoleão (1843-1925) – quanto pelo destaque dado às festas, aos bailes, aos concertos, à “música elegante” e aos “admiráveis” recitais de piano que faziam parte da programação cultural da cidade.

A presença desse universo musical “erudito” e “elegante” no conjunto de iconografias selecionadas é marcante, afigurando-se como um “índice de desenvolvimento” da música na capital do país, baseando-se na importância que esse universo deveria ter no cenário musical da cidade. Sem dúvida, a Ópera é um fator emblemático na afirmação desse parâmetro de desenvolvimento musical. Como afirma Norbert Elias, ao analisar a trajetória de Mozart: “A obra musical mais prezada na escala social de valores da sociedade de Corte era a Ópera” (ELIAS 1995, 36). No Brasil Império, essa questão de valores e hierarquias socioculturais se intensificava, por se tratar de uma sociedade, ao mesmo tempo, de corte e escravocrata. A complexidade da presença da Ópera nessa paradoxal configuração pode ser deduzida na caricatura abaixo (Imagem 2).

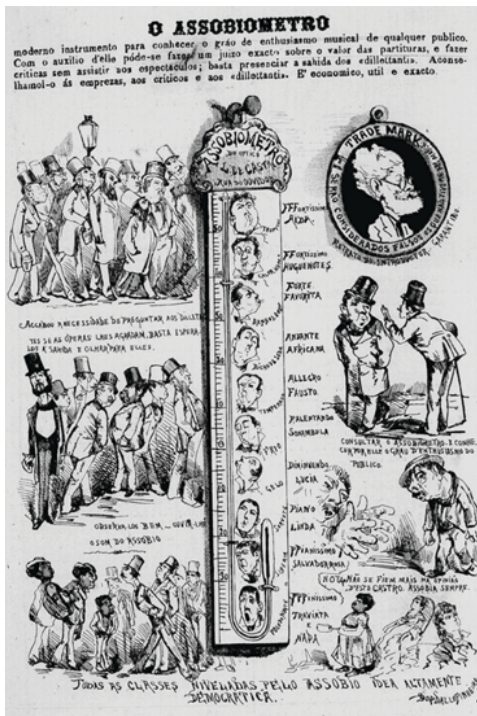
Nessa caricatura Bordalo apresenta com ironia um instrumento que teria o poder de medir o entusiasmo do público para cada uma das óperas listadas, desde “La Traviata” até Aida (Verdi), associando-se os diferentes níveis de intensidade de assobio (!) ao suposto conhecimento musical deste público. Como Bordalo conclui na frase localizada na margem inferior do desenho: “Todas as classes niveladas pelo assobio. Ideia altamente democrática” – acusando um certo desconhecimento do público frequentador das óperas, diante das diferenças na qualidade musical de cada uma delas, tendo a população negra da parte inferior dessa hierarquia.

O desenvolvimento de uma “Grande Música” no Brasil

Ao longo do trabalho de seleção das imagens, ficou evidente que Bordalo estava ciente dos debates intelectuais acerca do desenvolvimento de uma música nacional no Brasil, como também conhecia o que estava sendo feito na “sociedade musical” no Rio de Janeiro na década de 1870. Nessa seleção, por exemplo, foram identificados os pianistas Antônio Cardoso de Menezes (1848-1915) e Carlos Mesquita (1864-1953), o compositor e regente negro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e, destacadamente, o “mestiço” Antônio Carlos Gomes (1836-1896) – presença recorrente nos trabalhos realizados por Bordalo, destacando-se a seguinte ilustração (Imagem 3). Nessa ilustração, Bordalo enfatiza a importância de Carlos Gomes e das suas óperas “O guarani” e “Salvador Rosa”, representando-o

como figura reluzente, radiante e aclamada por diferentes personagens. Na parte inferior, à esquerda, vestido de preto aparece o próprio Bordalo. Ainda nessa parte, identifica-se um personagem que parece ser D. Pedro II, logo abaixo do busto. Neste mesmo espaço temos também o músico e empresário português Furtado Coelho (1831-1900) – localizado no meio dos três homens que aparecem em primeiro plano. Ao centro, temos uma mulher, segurando uma lira, representando a própria entidade da Música. À direita, registra-se o seu reconhecimento internacional, a partir de um cortejo de mulheres portando bandeiras com o nome de alguns países europeus e dos EUA. E, finalmente, no canto superior à esquerda, o elemento que afirmaria a sua identidade como um grande compositor originário de um Império tropical: a natureza exuberante representada por coqueiros e por uma bananeira.

Imagens 2 e 3 – *O Mosquito*, 14/10/1876 (esq) e 30/09/1876 (dir)



Uma música das ruas e das senzalas

A força da música popular e a da sua presença pulsante no cenário musical da capital do Império também aparece entre as imagens selecionadas, mesmo que a

sua presença ocorra de maneira difusa. Isso foi representado através da figura de um músico de rua negro tangedor de violão, destacado nas imagens 4, 5 e 6. A condição de ser negro em uma sociedade de corte que se ergue sobre a escravidão negra, de antemão já denuncia a sua representação como um personagem socialmente marginalizado. O violão reforça essa posição, na medida em que há uma recorrência histórica da sua associação aos grupos marginalizados no Brasil (TABORDA 2011). Aliás, essa posição é apresentada inclusive como uma contraposição ao que pareceria representar para Bordalo a “Grande Música” do Brasil, quando o “tangedor de violão” negro é exatamente apresentado como um contraste à figura de Carlos Gomes (Imagem 6).

Imagens 4 e 5 – *O Mosquito*, 22/01/1876 (esq) e 10/05/1876 (dir)

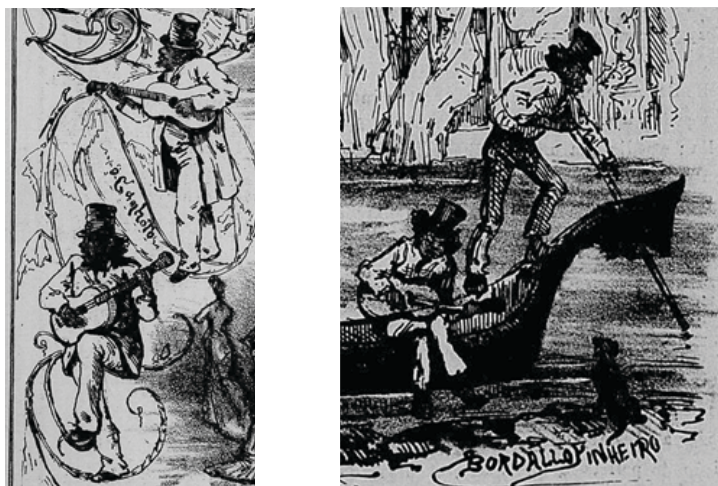


Imagem 6 – *O Mosquito*, 10/06/1876



Considerações finais

As imagens aqui apresentadas demandarão análises mais aprofundadas, considerando a construção de uma música nacional brasileira, dentro do contexto do Segundo Reinado (1840-1889) e a crescente proeminência que a música popular e os músicos de origem negra passaram a conquistar nesse contexto (ABREU 2017); analisando-se, especificamente, como esses três elementos foram utilizados por Bordalo Pinheiro. Contudo, nos limites deste resumo, não há espaço para ir além de um panorama circunscrito aos dois primeiros níveis de análise propostos por Panofsky. Por hora, fica evidente a ênfase dada a “Grande Música” europeia, destacando-se a ópera; o desenvolvimento de uma “Grande Música” de “origem” brasileira; e, ao mesmo tempo, a presença difusa de uma música popular urbana de origem negra que, mesmo estando associada às camadas sociais marginalizadas, não se fazia ausente no cenário sóciomusical observado e representado por Bordalo. Diante disso, o próximo passo deste estudo será avançar objetivamente para o nível iconológico proposto por Panofsky, dialogando especialmente com Seebass (2000) para aprofundar as reflexões sobre como Bordalo dá visibilidade às práticas musicais da capital do Brasil Império, visando entender as relações hierárquicas e tensões nas representações pictóricas das iconografias musicais analisadas.

Referências

- ABREU, Martha. *Da senzala ao palco - Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2017 (e-pub).
- ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil Império*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1995.
- FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *In: Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1986, 47-65.
- PIRES, Antônio Machado. *A ideia de decadência na Geração de 70*. 2ª Ed. Lisboa: Vega, 1992.
- SEEBASS, Tilman. Iconography, *In: New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2000, 54-71.
- TABORDA, Marcia. Da viola à viola grande: a trajetória do violão. *In: LOPES, A. H.; ABREU, Martha, ULHÔA, Martha T. e VELOSO, Mônica P. Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, 183-208.

Base de datos de Iconografía Musical en Colômbia: Período colonial (1550-1819)

Camilo Alberto Jiménez Vera
Universidad Nacional Autónoma de México
Grupo de Trabalho IMIA+ / ARLAC-IMS

La presentación de la ponencia “base de datos de iconografía musical durante el período virreinal de Colombia (1550-1819)”, ha tenido como objeto difundir los avances en la creación de una base de datos para el estudio de los elementos musicales en las obras de arte que hicieron parte de dicho período en el Nuevo Reino de Granada. La base de datos localiza y estudia elementos en la imagen de la música que permiten nuevas miradas sobre las prácticas musicales y artísticas en dicha época, así como la presentación formal de una plataforma virtual donde se catalogan las fuentes y se establece una página de consulta pionera para la iconografía musical en el país. Es la intención de este trabajo responder a las siguientes preguntas: ¿Se trata de representaciones de la vida musical neogranadina o de copias de fuentes extranjeras? ¿Este imaginario visual de la música tuvo correlación con las prácticas musicales de sus respectivos períodos? Se demuestra que ambas hipótesis son válidas y aceptadas.

El objeto de este trabajo es el estudio de la música y su práctica durante los períodos anteriormente mencionados. Ello, a través de la catalogación y análisis del arte relacionado a la imagen de la música que fue creado o que estuvo presente en el territorio durante dichos períodos. Si bien se han realizado numerosos estudios sobre la música del Nuevo Reino de Granada en espacios concretos, hasta el momento no se ha llevado a cabo un estudio global, riguroso y profundo sobre sus prácticas musicales donde se plantee a la iconografía musical como una herramienta teórica, epistemológica, metodológica y principalmente semiótica, como base para ello. La

presentación de esta base de datos propone a la iconografía y a su respectiva iconología¹ como uno de los métodos principales de abordaje para el estudio de las prácticas musicales en Colombia durante el período virreinal.

Por otro lado, es importante tener en cuenta que la iconografía en el arte de la Nueva Granada no es tan cuantiosa como en los casos de otros virreinos latinoamericanos tales como el de la Nueva España o el de Perú. Por ello, se ha estudiado un lapso temporal de un poco más de dos siglos comprendidos cronológicamente desde finales del siglo XVI, durante el siglo XVII y principios del XVIII, enmarcando la recolección de imágenes desde el año 1550 que señala el inicio de la época virreinal con la instauración de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá, hasta el año de 1819, con la declaración total de la independencia de Colombia ante la corona española.

En el caso de Colombia, la historiografía musical del período virreinal se ha centrado en estudios que comprenden principalmente desde los siglos XVI al XVIII, así como en el análisis de los procesos de la Catedral de Bogotá hasta el siglo XIX. Los mismos abordan enfoques y aspectos relacionados con la capilla musical²; los maestros de capilla; el repertorio; los compositores y su creación; la circulación y recepción de músicas y músicos; las influencias institucionales de la fábrica; la relación con los entornos socioculturales y las transcripciones musicales, entre muchos otros.

El objeto principal de esta base de datos es demostrar la significación de las prácticas musicales que formaron parte de la estética del Nuevo Reino de Granada y de la Catedral de Bogotá como su centro hegemónico, así como el modo en que fueron creadas o reproducidas las pinturas y otras obras artísticas con plasmación de elementos de la música. Así mismo, se pretende analizar la trascendencia que tuvo para el imaginario neogranadino la presencia musical en las obras de arte que allí fueron concebidas o que provenían principalmente de Europa u otros virreinos de Latinoamérica. El análisis de estas producciones artísticas permite valorar la importancia asignada a las praxis de la música en los ámbitos sacros y profanos.

1 “Mientras que la iconografía es un método de clasificación de imágenes, prácticamente limitado a la descripción de las mismas, la iconología interpreta, descubre los valores simbólicos que están presentes en las obras de arte y de los cuales muchas veces ni el mismo artista es consciente”. Marta Fajardo de Rueda, *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*, Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, (1999: 28).

2 En el contexto del *Diccionario de autoridades*, se refiere como *capilla musical* al “conjunto de músicos supeditados a un patrono del que percibían un salario por prestar sus servicios en las catedrales, colegiatas, iglesias y conventos”. En: *Diccionario de autoridades*, Vol. 1, Madrid: Editorial Gredos, (1963: 144).

En la base de datos se emplea como herramienta metodológica la selección, clasificación y estudio de fuentes iconográficas, archivísticas y documentales para su posterior cotejo y resolución de los objetivos. Las imágenes empleadas (317 a la fecha) incluyen figuras de prácticas musicales, músicos y elementos relacionados que se encuentran organizados por sus respectivos períodos cronológicos o temáticos. Dicha plataforma se encuentra sustentada científicamente en la investigación, identificación y catalogación, así como en los argumentos teóricos y metodológicos de una tesis doctoral en construcción que se encuentra a punto de ser sustentada en el examen.

Este trabajo procura promover un mayor interés sociocultural y académico en dicho patrimonio, así como facilitar las búsquedas y generar nuevos paradigmas para investigadores y catalogadores que a futuro puedan aportar nuevos documentos a la historiografía musicológica colombiana dentro o fuera de la materia.

Esta base de datos se erige como una fuente para la consulta de la iconografía musical de Colombia y pretende ser difundida dentro de una estructura encuadrada en América Latina como una aportación a las redes latinoamericanas para la divulgación del patrimonio iconográfico de la música a través de plataformas virtuales.

Se ha tenido especial cuidado en el uso de la terminología para referirse a los individuos por su raza u origen, se denominan entonces afrodescendientes, indígenas y europeos o españoles. Solamente se hace uso de la terminología literal empleada durante el período colonial hacia la raza, como referencia fidedigna de las fuentes primarias de la época. Como observación particular, actualmente Brasil emplea una terminología específica para referirse a las razas. Luego de un trabajo mancomunado, las propias comunidades se han definido a sí mismas dentro de cinco categorizaciones a través de diversos estudios antropológicos entre el Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) y el Ministério da Cultura³: *branca, preta, amarela, parda, indígena*. Estas denominaciones se han empleado en trabajos científicos, académicos y musicológicos en la región. En los casos en que se han empleado estas expresiones dentro de esta plataforma, se toma amparo antropológico en esta iniciativa mancomunada de Brasil como país próximo a Colombia.

En relación con la investigación musical de este trabajo y el papel de la mujer desde el siglo XVII y principalmente en el siglo XVIII, se ha visibilizado y rescatado la memoria de las mujeres que históricamente participaron de las prácticas musicales en el servicio a la liturgia, en la creación artística y en otros ámbitos como el conventual, el social, el económico y político. Se pretende dar a conocer

3 <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html>

datos sobre la figura de la monja música y de otras mujeres músicas que, gracias a su instrucción, talento, gestión, liderazgo y en otros casos, por abnegación, alcanzaron un reconocimiento artístico y posiciones de alta responsabilidad y jerarquía dentro de algunos conventos y monasterios femeninos neogranadinos. Como punto especial, se analizan las características de la enseñanza de la música en la mujer y la manera en que algunos instrumentos como el laúd, los teclados y el canto, fueron asociados de manera particular al sexo femenino. Así mismo, un número significativo de imágenes en la base de datos plantean algunos enfoques y cuestionamientos concernientes a los nuevos postulados sobre la descolonización y decolonización desde las músicas pretéritas y su relación con el presente. Esto, con el fin de brindar luces en la observación y comprensión del pasado desde nuevas miradas y una perspectiva valorizada de los hechos.

En líneas generales, esta base de datos pretende ser un trabajo con lenguaje científico para la comunidad académica asociada al estudio de la iconografía musical, pero a su vez, procura ser una fuente de consulta que permita la comprensión de sus diversos enfoques a otros públicos o personas interesadas en la investigación con objetivos y disposiciones distintas a las netamente musicológicas o iconográficas.

Es importante mencionar que casi todas las investigaciones concernientes a la música virreinal en Colombia han tenido como referente las publicaciones de Robert Stevenson. Por su parte, en Santafé, los temas catedráticos han tomado importancia como objeto de estudio y para el desarrollo de este trabajo se han tenido en cuenta los estudios realizados por José Ignacio Perdomo Escobar (1963, 1976); Luis Antonio Escobar (1985, 1987); Egberto Bermúdez (1994, 1996, 1998, 2000, 2003); Ellie Anne Duque (2000); Joanne Rappaport (2014, 2016, 2018); Marcela García Botero (1994, 2016, 2024); Diana Rodríguez Farley (2008); Leonardo Cabo Santamaría (2012) y Rondy Torres López (2017), entre otros más. Estas publicaciones contribuyen a una nueva etapa de desarrollo en la investigación musical en Colombia teniendo en cuenta que sus transcripciones y publicaciones han servido como punto de partida para el análisis y los objetivos del presente trabajo.

Finalmente, debe mencionarse que el estudio de la iconografía y especialmente de la iconología, ha sido un método de investigación poco explorado en Colombia desde la musicología y etnomusicología. Las publicaciones de Perdomo (1963) y de Escobar (1985, 1987), representan algunos de los primeros esfuerzos de esta herramienta en la musicología nacional. Puntualmente se pueden citar solamente dos trabajos que plantean un abordaje iconográfico en la historia de la música colombiana, el de Egberto Bermúdez Cujar *La Música en el Arte Colonial de Colombia*: Bogotá, Fundación de Música (1994), que recoge 42 documentos vi-

suales con imagen de la música durante la colonia; y la tesis de maestría en estética e historia del arte de Camilo Andrés Mahecha Hernández, *La iconografía musical como herramienta en la observación del panorama musical del siglo XIX en Colombia* (2019).

Aunque estos dos trabajos han sido fundamentales y han aportado al desarrollo musicológico nacional, ninguno de ellos ha empleado métodos de descripción o clasificación organológicos de los instrumentos musicales o de temas artísticos; el uso de una nomenclatura numérica y lingüística (tesauros) para nombrar a los instrumentos, ni a la iconología, semiótica o simbolismo, como herramienta metodológica fundamental de la iconografía. Esta base de datos pretende complementar y aportar a estos anteriores esfuerzos académicos.

Referencias

CABO SANTAMARÍA, Leonardo. 2012. *El archivo musical de la catedral de Bogotá: Estudios musicológicos 1938-2009*. Tesis presentada como trabajo de fin de máster en la Universidad Complutense de Madrid.

BERMÚDEZ CUJAR, Ebgerto. 1994. *La música en el arte colonial de Colombia*: Bogotá, Fvndación de Mvsica.

_____. 1985. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá, Colombia: Empresa editorial, Universidad Nacional de Colombia.

_____. 2000. *Historia de la Música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*. Bogotá: Fvndacion de Mvsica.

_____. 2011. «Gold was music to their ears: Conflicting sounds in Santa-fé (Nuevo Reino de Granada),1540-1570» Geoffrey Baker, Tess Knighton., *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, 83-101- Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1999. «The Ministriles Tradition in Latin America: Part one: South

America 1. The Cases of Santafé (Colombia) and La Plata (Bolivia) In the Seventeenth Century» Páginas 1-14, 149-162.

_____. 1998. «La Música en las Misiones Jesuitas en los Llanos Orientales Colombianos: 1725-1810. Bogotá» *Instituto de Investigaciones Estéticas de Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia*.

_____. 1996. «Organización Musical y Repertorio en la Catedral de Bogotá durante el Siglo XVI» Bogotá. *Instituto de Investigaciones Estéticas de Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia*.

_____. 1985. «Las clasificaciones de instrumentos musicales y uso en Colombia: Un ensayo explicativo» *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*.

DUQUE, Ellie Anne. (2000) en Bermúdez, Egberto. *Historia de la Música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música, 2000.

ESCOBAR, Luis Antonio. 1985. *La Música en Cartagena de Indias*. Bogotá: DHL Courier Internacional, Asamblea de la Asociación Bancaria de Colombia.

_____. 1985. *La Música Precolombina*. Bogotá: Intergráficas Ltda, Litos Ltda.

_____. 1987. *La Música en Santafé de Bogotá*. Bogotá: Sandri Bogotá, Lotería de Cundinamarca, Corporación Financiera de Cundinamarca y Empresa de Licores de Cundinamarca.

FAJARDO DE RUEDA, Marta. 1999. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Santafé de Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.

GARCÍA BOTERO, Marcela. 2024. *Antología de música colonial de la Catedral Primada de Colombia*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.

_____. 2016. *Magnificat Octo Tonorum: Rodrigo de Ceballos*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.

MAHECHA HERNÁNDEZ, Camilo Andrés. 2019. *La iconografía musical como herramienta en la observación del panorama musical del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Tesis de maestría. Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

MESA MARTÍNEZ, Luis Gabriel. 2013. *Hacia una reconstrucción del concepto de “músico profesional” en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Tesis de doctorado en la Universidad de Granada, España. Departamento de Historia y Ciencias de la Música.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. 1976. *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Caro y Cuervo.

_____. 1976. *El Archivo Documental: Catálogo Diccionario del Archivo de Música Colonial de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

_____. 1963. *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Editorial A B C – Tercera edición.

RAPPAPORT, Joanne. 2018. *El mestizo evanescente: Configuración de la diferencia en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario.

RODRÍGUEZ FARLEY, Diana. 2008. «Y Dios se hizo Música: La Conquista Musical del Nuevo Reino de Granada: El caso de los pueblos de indios de las provincias de Tunja y Santafé» en: Los Muisca en los siglos XVI y XVII: *Miradas desde la Arqueología, la Antropología y la Historia*. Universidad de los Andes, páginas 257-275.

TORRES LÓPEZ, Rondy. 2017. *El archivo musical de la Catedral de Bogotá: Un recorrido por los senderos de la historia de la música a cargo de Rondy Torres, 2017*. Este artículo fue publicado en el Dossier “Estudio y rescate del patrimonio cultural colombiano” de la 3ª versión de la Gaceta CIC del Centro de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes. [video streaming] <https://posgradosfacartes.uniandes.edu.co/posgrados/archivo-musical/> (consulta 1 de octubre de 2024).

Música e Império: iconografia musical nas tapeçarias do Museu do Caramulo

Cláudia Sofia Pinto Sousa

Inês Pina

Grupo de Trabalho IMIA+ / ARLAC-IMS

O Museu do Caramulo alberga o maior conjunto mundial conhecido de tapeçarias de Tournai dedicadas à descoberta da Índia pelos portugueses, destacando-se a série “À maneira de Portugal e da Índia”. Datadas do final do século XV ou início do XVI, estas tapeçarias flamengas refletem o impacto cultural e psicológico causado pelo contacto inicial com novas realidades orientais, traduzindo plasticamente o espanto, a curiosidade e a intenção propagandística associadas à expansão portuguesa.

As encomendas de tapeçaria pela coroa portuguesa eram uma realidade muito frequente, sendo Portugal o país europeu que mais tapeçarias encomendou em Tournai e Arras, e depois também em Bruxelas e Audenarde. São amplamente documentadas, como atestam as crónicas de Ruy de Pina, confirmando a importância da tapeçaria como meio de afirmação política e cultural da monarquia portuguesa.

Esta comunicação propõe uma leitura da iconografia musical presente nessas tapeçarias, interrogando de que forma os instrumentos, músicos e cenas performativas participam na construção simbólica de uma ordem imperial. A música surge como elemento de mediação cultural e expressão de poder. Num registo simultaneamente narrativo e simbólico, a presença musical nestas obras contribui para a idealização de um encontro pacificado, subtilmente hierarquizado, entre Portugal e o “outro” oriental.

Partindo da análise iconográfica de motivos musicais e da contextualização histórica destas tapeçarias, o estudo articula ainda a forma como estas peças, integradas numa coleção privada de origem familiar, assumem hoje uma nova dimensão museológica. Entre a memória nacional e a estética decorativa, estas tapeçarias conservam uma poderosa capacidade de evocação sensorial, sendo a música — visível mas silenciosa — um dos fios condutores dessa narrativa visual do Império.

Apoio:



ibram instituto brasileiro de
museus

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical



21 - 25 de julho de 2025

Iconografia Musical em perspectiva global:
fluxos, trânsitos, transculturação

Realização:



Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação em História da Arte

Patrocínio:

