



*In:* ARANHA, Carmen S. G.; LEITE, Edson Roberto; RODOLFO, Guilherme W. (EDS.). **MusicArte. Campo dos Sentidos**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017.

---

## *Iconografia Musical: a tradição das imagens*

Prof. Dr. Edson Leite<sup>1</sup>

---

### **Resumo**

A iconografia musical constitui valiosa fonte de informação e remete à compreensão de temas e conceitos amparados no conhecimento da história, da sociologia, da antropologia, da filosofia, das tradições, dos saberes populares etc., a fim de realizar interpretação a partir do significado intrínseco de todos os documentos da civilização historicamente relacionados às obras em análise e de todo o contexto que engloba diferentes condições temporais, de modo a possibilitar o testemunho e a imaginação do passado de forma vívida que caracteriza um meio de expressão e comunicação.

**Palavras-chave:** Iconografia; Música; Tradição das Imagens.

---

### **Abstract**

Musical iconography is a valuable source of information and refers to the understanding of themes and concepts based on knowledge of history, sociology, anthropology, philosophy, traditions, popular knowledge etc., in order to interpret from the intrinsic meaning of all the documents of civilization historically related to the works under analysis and of the whole context that encompasses different temporal conditions, so as to enable the testimony and imagination of the past in a vivid way that characterizes a means of expression and communication.

**Keywords:** Iconography; Music; Tradition of Images.

---

<sup>1</sup> Professor Titular do Museu de Arte Contemporânea (MAC) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História (PGEHA) da Arte da Universidade de São Paulo (USP).

## Introdução

A experiência artística passa pela memória, pela expressão simbólica e sua percepção, ela permite a perspectiva de um diálogo para alcançar novos sentidos. Segundo Heidegger: “A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda na obra de arte, algo de outro. [...] Obra é símbolo” (HEIDEGGER, 2012, p. 11-2).

As imagens sempre apresentam aspectos múltiplos e distintas perspectivas, constituindo um terreno de incertezas. Nesse sentido, Victor Hugo chamou as caixas murais das catedrais góticas francesas de ‘vastas sinfonias de pedra’ ou ‘bíblis de pedra’ (HUGO, 2003, p. 120 e 198).

Iconografia (do grego "Eykón", imagem, e "graphia", descrição, escrita) é o estudo das imagens artísticas, representações em pintura, escultura e outros ramos das artes visuais, em sua relação com suas fontes e significados; é uma disciplina que estuda a origem e a elaboração das imagens e as respectivas relações simbólicas e/ou alegóricas.

A iconografia musical se aproxima de disciplinas como musicologia, organologia, história, história da arte, mas agora incorporando elementos da antropologia, etnomusicologia, sociologia, semiótica e psicologia da música. Mais especificamente, a iconografia musical relaciona a música e a imagem, ela é a narrativa entre os dois elementos.

Foi o historiador francês Émile Mâle que cunhou, no final do século XIX, o termo ‘iconografia’ como método descritivo das representações visuais (MÂLE, 1908). As variantes evolutivas dos conceitos passaram por: ‘iconografia / alegoria’, de Cesare Ripa (1593); ‘iconografia’, de Émile Mâle (1908) e ‘iconografia’ e ‘iconologia’, de Erwin Panofsky (1939).

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral (PANOFSKY, 2009, p. 58).

Há um complexo exercício intelectual na análise de imagens. As imagens contêm informações codificadas e que estão ligadas à história da arte e à história de seu tempo. As obras de arte são construção humana e podem auxiliar no entendimento do mundo que nos cerca, são reflexos da história e contêm os símbolos de seu tempo. A música carrega traços característicos de cada sociedade e a iconografia é processadora de informações.

A observação dos instrumentos musicais em ação não é possível nos estudos de arqueologia musical, mas a iconografia proporciona a observação indireta de técnicas de execução e do tratamento de instrumentos musicais em momentos em que não estavam sendo tocados, fornecendo informações sobre a produção sonora e cerimonial de culturas do passado.

Estudar o passado da cultura musical é muito mais do que estudar as práticas musicais e seus agentes. “Não é só pensar a música, mas pensar as sociedades pretéritas através da música” (CERQUEIRA, 2016, p. 104) como uma perspectiva para se pensar o passado da humanidade. O repertório iconográfico remete à criação de um universo imaginário e imagético, que remete a eventos e signos, uma espécie de memória histórica de um determinado passado (CASTRO, 2015).

Todo o complexo cultural da iconografia musical constitui uma valiosa fonte de informação e aponta para a importância e complexidade de trabalhar com um conjunto alargado e múltiplo de dados, um sistema complexo e dinâmico, com perspectivas multi, trans e interdisciplinares.

As representações visuais da música nutrem a organologia, a arqueologia e a iconografia musical e a presença reiterada de certas combinações instrumentais nas imagens de determinado período é indicação da existência de tais conjuntos naquela cultura. O problema principal da análise iconográfica é determinar as transformações funcionais, estéticas ou ideológicas que vinculam as representações com seus supostos originais, demonstrando a complexidade epistemológica e interdisciplinar e a integração dessa temática à patrimonial, especialmente de comunidades tradicionais (CERQUEIRA, 2016).

Stravinsky, na “Poética Musical”, explica que no sentido estrito da arte, Música se refere a uma força criativa cujo resultado final aspira a uma materialização sonora (STRAVINSKY, 2006, p. 49), mas o som musical e a imagem artística estão carregados de símbolos e tradições, muitas delas ancestrais.

A arte constitui expressão significativa da coletividade e influencia e impacta mudanças na sociedade, mas também sofre a influência do tempo e de onde está inserida. Poses, adornos ou a mera liberdade de criação do artista dificilmente serão compreendidos fora de seu tempo em função das codificações do período em que foram elaboradas. O som musical e a imagem artística são expressões da cultura humana e estão carregados de símbolos e tradições, algumas delas ancestrais.

Desde a Antiguidade, os artistas utilizaram códigos para explorar aspectos simbólicos e para compreendê-los são necessários conhecimentos teológicos, retóricos, pedagógicos, históricos e estéticos “sem os quais se torna quase impossível abarcar toda sua carga sgnica: deve-se ter em mente que muitos poetas e teóricos [e artistas] do século XVII eram polímatas – com seu conhecimento multifacetado, afinal ainda não havia a ideia de especialização” (BRANDÃO, 2009, p. 132).

### A Tradição das Imagens

A iconografia exerce papel facilitador na comunicação do homem com os deuses, remetendo a origens mitológicas e sobrenaturais. Pintura rupestre encontrada nas Cavernas de El Cogul, na Espanha, apresenta um grupo de mulheres dançando ao redor de um homem nu que aprecia a dança e, conseqüentemente, a música.

**Figura 1:** Pintura rupestre, Cogul, Espanha



Fonte: Centro de Pesquisas da Antiguidade. Disponível em: <<https://cpantiguidade.wordpress.com/tag/musica/>> Acesso em 06/07/2017.

A mitologia grega indica Euterpe, uma das nove musas, como a responsável pela criação da música. A palavra música significa “Arte das Musas” e coube aos gregos a sistematização da teoria musical, que para eles seria capaz de influenciar tanto o ser humano quanto o Estado.

Na antiga Grécia a música era uma atividade vinculada a todas as manifestações sociais, culturais e religiosas. Dentre todas as artes, era a mais relevante. Para os gregos a música era tão importante e universal como o próprio idioma. Como forma de expressão, tinha o poder de influenciar e modificar a natureza moral do homem e do Estado. Seu grau de importância pode ser comparado aos princípios da ética e da política (NASSER, 1997, p. 241).

Gravuras encontradas nas pirâmides egípcias demonstram a importância da música para os povos assírios, egípcios etc., com músicos tocando flauta, alaúde e harpa. Povos antigos acreditavam que a música possuía origem divina. O povo hebreu foi o único da antiguidade a considerar que a música seria uma criação humana, atribuída a Jubal, um descendente de Caim (LOUREIRO, 2010, p. 89).

A música é das artes a primeira, tanto na cronologia da história humana como pela importância fundamental do lugar que ocupa em nossas vidas, ela lembra sons primordiais que têm como referências as batidas do coração de nossa mãe quando estivemos em seu útero, e talvez por isso a música tenha tantos poderes reconfortantes (DEHENINZELIN, *apud* FANTIN, 2000, p. 106).

Na Antiguidade, a música se impunha como uma força fundamental do ato ritual. A arte dos gregos e romanos, na pintura nos vasos, esculturas, moedas, afrescos e sarcófagos demonstra o papel dos instrumentos nos temas mitológicos e nas brincadeiras e bacanais, demonstrando como a prática musical é indissociável dos eventos da vida, do culto, da educação e da arte militar (BOSSEUR, 1999).

Orfeu e as Musas transformaram a harpa em símbolo de inspiração poética que, prolongando os sons naturais, imita o som das águas e dos ventos. Com as sereias, representadas em monumentos funerários, como anjos da morte, a harpa acompanha os cantos de sedução e induzem à ilusão. A lira de Orfeu era representada com treze cordas, correspondentes ao antigo alfabeto de treze consoantes (BOSSEUR, 1999). Quanto aos instrumentos de percussão, eram geralmente ligados ao sentimento de alegria e vivacidade e utilizados nos bacanais, os tamborins ritmavam os bacanais com efeitos que remetiam ao frenesi e à hipnose.

Os instrumentos musicais, inseparáveis de sua encarnação visual, manifestam faculdades secretas da alma humana e contribuem na indução e interpretação das variações de humor desde o princípio da história da humanidade. A música contém princípios harmônicos estabelecidos por uma ordem superior, modelo de toda a criação humana e, por isso, se afirmou na Idade Média na contemplação e para a glorificação de mensagens divinas. Os instrumentos eram vistos como prolongamento dos órgãos corporais humanos e, neste sentido, eles amplificavam os aspectos mais bestiais ou celestiais dos indivíduos, podendo ser “sacristãos de Satã” ou “angélicos” (BOSSEUR, 1999).

Os materiais utilizados na construção dos instrumentos influíram no simbolismo ligado a cada um deles. Exemplificando, Cotte relata que:

Os ossos animais ou humanos, foram muito utilizados, com intenções mágicas, como instrumentos de sopro; o sopro adquiria valor de manifestação da alma imortal. [...] Para a mitologia grega, a concha abrigara o nascimento de Afrodite. [...] As carapaças de tartarugas foram - e ainda são - utilizadas como caixa de ressonância de certos instrumentos de corda. Mercúrio, segundo a lenda, fez a primeira lira de uma carapaça de tartaruga, combinada com os chifres de um boi. [...] O ouro, muito utilizado na Idade Média na fabricação das cordas, evoca, segundo a

tradição grega, a simbólica solar. [...] A flauta mágica da ópera de Mozart é, de acordo com o libreto, de madeira de carvalho dourada. [...] As cordas, com frequência de origem animal (hoje substituídas pelo nylon), foram [...] comparadas ao corpo do Cristo estirado no madeiro. [...] Só se utilizavam cordas feitas de tripa de carneiro castrado; nunca se fala de carneiro macho inteiro, insistindo-se sobre a doçura particular do som da tripa de ovelhas ou cordeiros. Pierre Trichet [em seu *Traité des instruments de musique* (c. 1640)] afirma que seria impossível afinar ao mesmo tempo uma corda feita de tripa de cordeiro e outra feita de tripa de lobo, pois ‘... sendo tão grande a antipatia entre estes dois animais... mesmo após a sua morte não cessa de perseverar’ (COTTE, 1999, p. 60-2).

Tanto os fenômenos visuais quanto os sonoros, fundamentados nas proporções numéricas elementares, deveriam produzir no espírito uma impressão de ordem e equilíbrio, capaz de provocar um sentimento de plenitude e concordância com as leis do universo (BOSSEUR, 1999).

Até o século XVI, a iconografia era usada apenas para o estudo de símbolos e imagens religiosas. Numa sociedade em que a grande maioria da população não sabia ler, a pintura foi fundamental na construção simbólica do imaginário social. Embora ligada primordialmente ao objetivo de transmitir alegoricamente as verdades divinas aos fiéis, a arte medieval não perdeu em criatividade e valor estético. Como explica Link:

[...] objetivo da mídia medieval – sermões na igreja, encenações de mistérios, vitrais, mosaicos e esculturas – era instruir, explicar e fortalecer a crença. O significado determina-se pela iconografia, que normalmente era estabelecida pelas igrejas individuais e executadas por seus próprios [artistas]. As grandes obras de arte medievais provam que a criatividade não foi inteiramente sufocada (LINK, 1998, p. 43).

Na Idade Média, a música era um meio eficaz para propagar ideias sociais, comportamentos e condutas, incluindo as relativas ao amor e a fidelidade conjugal. Platão, em “O Banquete” (384 a.C.), explica que a música é a ciência do amor entre o ritmo e a harmonia, do amor celeste e ordenado, que une os contrários e que é eficiente para a educação e para a moderação. Segundo o conceito platônico, a música é o reflexo da matemática e da ordem celeste. Na concepção platônica, o amor conjugal é entendido como a via mais perfeita para alcançar a beleza suprema, o amor deve ser expresso sempre em versos e canções uma vez que é

eminentemente comunicativo. Entendia-se que a música podia ser aprendida através da experiência do amor e o amor controlado e regido pela harmonia.

Representações com dois alaúdes, um deles sem executante, convidam as damas a tocarem este instrumento atingindo a harmonia. Como explica Cats (1627), este alaúde sem instrumentista, representa a união de dois amantes no contexto do matrimônio protestante, em que o homem indica a afinação.

**Figura 2:** Jacob Cats, *Quid Non Sentit Amor*. (1627, p. 254) National Gallery of Art Library.



Fonte: Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden, 1627. National Gallery of Art Library, Washington D.C. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/figure/292344130\\_fig5\\_Figure-5-Jacob-Cats-Proteus-ofte-Minnebeelden-1627-p-254-National-Gallery-of-Art](https://www.researchgate.net/figure/292344130_fig5_Figure-5-Jacob-Cats-Proteus-ofte-Minnebeelden-1627-p-254-National-Gallery-of-Art)> Acesso em 06/07/2017.

Johannes Vermeer em “Senhora diante do virginal” representa um cupido mostrando uma carta com a frase do livro *Amorum Emblemata*, de Otto Vaenius: “Perfectus Amor non est nisi ad unum” (O amor só é perfeito quando se torna um). O olhar da mulher convida o espectador a tornar-se este amante para que se atinja o amor perfeito. O virginal tornou-se o instrumento próprio para a educação das mulheres de famílias de classe alta,

considerado perfeito para a música doméstica e representação da harmonia (SANCLEMENTE, 2016, p. 33). A música atuava como diretriz fundamental da educação e das relações humanas e já iniciava sua associação com as imagens e textos, exercendo função didática e de propaganda.

**Figura 3:** Johannes Vermeer, *Dama de pé ao virginal* (1670-1673), OST 51,7 x 45,2 cm. Londres. The National Gallery.



Fonte: Comentário de La Dama al virginal. Disponível em: <<https://www.jmnavarron.blogspot.com.br/2013/07/comentario-de-la-dama-al-virginal.html>> Acesso em 06/07/2017.

A relação entre a arte e seu contexto de produção deve recair sobre o significado das formas artísticas e o conteúdo das imagens, constituindo fontes históricas para a investigação da cultura de um período. O estudo das imagens e dos símbolos indica inúmeras modificações no cenário da historiografia da arte e das tradições do passado. Segundo Panofsky, a análise iconográfica remete à “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos” (PANOFSKY, 2009, p. 65). Para Argan: “o grande

mérito de Erwin Panofsky consiste em ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens” (ARGAN, 1992, p. 51).

É comum, nas obras onde se representam episódios da história sagrada, observarmos fragmentos de céu abertos. Considerando os anjos músicos como imagens neoplatônicas, por meio das quais se alude à harmonia do paraíso, ou entendendo a música celestial como sinal inequívoco da presença divina, de um sinal do sobrenatural. A união da alma humana com Deus é expressa, analogamente, como o deleite íntimo produzido pela música e a harmonia intangível assume formas visíveis através dos instrumentos musicais, especialmente na representação dos instrumentos de corda.

Do ponto de vista material, a sonoridade dos instrumentos depende dos detalhes de sua construção. Seu significado simbólico se inspira em suas qualidades de timbre ou em sua capacidade para produzir um ou mais sons por vez. Informações sobre um ou outro aspecto podem ser apoiadas a partir de fontes relativamente próximas das obras pictóricas em termos de temporalidade.

Uma vez que a música foi entendida como a arte capaz de comunicar diretamente o céu com a terra, desde o século XVI, os instrumentos musicais figuraram nas obras de arte sendo tocados por anjos, funcionando como metáfora visual da música espiritual, contribuindo com o propósito didático das obras e sugerindo aos fiéis uma maneira de compreender a união mística através da evocação sonora.

A harpa, por sua natureza polifônica, tornou-se símbolo da harmonia, da interação entre consonâncias e dissonâncias, que deveria servir de exemplo ao ser humano para moderar seu interior (BORJA, 1680). Significado muito similar ao da harpa se atribuiu ao alaúde, considerado adequado para expressar o apaziguamento da alma humana, tal como se ela fosse um instrumento musical, capaz de produzir música no interior do

corpo. A voz humana também era considerada um instrumento musical, o instrumento de louvor por excelência.

Desde o final da Idade Média se associou Santa Cecília com a música, passando-se a representá-la tocando órgão ou harpa ou em presença desses instrumentos. Oficialmente, o patronato de Santa Cecília foi estabelecido pelo papa Gregório XIII, em 1594, que a declarou protetora dos músicos. Na *Santa Cecília* representada por Andrés de Concha, há um detalhe a mais: quatro instrumentos de cordas, três alaúdes e uma harpa, que repetem ao símbolo do ‘uno e trino’.

**Figura 4:** Andrés de Concha (c. 1568-1612). *Santa Cecilia*. S.d. OSMadeira. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



Fonte: Andrés de Concha - Saint Cecilia – Google Art Project. Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/713257659705840710/>> Acesso em 12/07/2017.

Na imagem de Concha, nove anjos rodeiam Cecília. Este coro celeste é outro símbolo pagão cristianizado: é uma reinterpretação cristã do mito das musas. Cada anjo está singularizado pela disposição de sua figura, o instrumento que toca e por sua vestimenta. De modo que cada um cumpre uma função especial, a semelhança das filhas da memória, só que aqui estas funções se transformam em mensagens particulares de Deus.

Na pintura de Concha, Cecília é um reflexo da harmonia universal e um detalhe na mão da santa também simboliza a Trindade. De maneira um

tanto diferente, a escultura de Stefano Maderno também reproduz o gesto das mãos, só que a mão direita estende três dedos enquanto a mão esquerda apenas o indicador.

**Figura 5:** Stefano Maderno (1576-1636). *Santa Cecília Mártir* (1599). Escultura. Igreja de Santa Cecília in Trastevere.



Fonte: Arte e História. Disponível em: <<http://artehistoriaepci.blogspot.com.br/2011/05/stefano-maderno-m6.html>> Acesso em 10/07/2017.

**Figura 6:** Stefano Maderno (1576-1636). *Santa Cecília Mártir* (1599). Detalhe



Fonte: Un'Archeologa Su Marte. Disponível em: <<http://unarcheologasumarte.blogspot.com.br/2015/02/>> Acesso em 10/07/2017.

Às vezes, evocado pelos instrumentos musicais, o número sete está ligado evidentemente ao número dos planetas (nem todos são planetas no sentido astronômico do termo) aos sete anjos que os regem ou às sete notas da escala (COTTE, 1995, p. 89).

O simbolismo dos quatro elementos (fogo, ar, água e terra) impregna as obras de arte e corresponde aos quatro temperamentos, as quatro estações do ano, aos quatro pontos cardeais, as quatro vozes humanas e até mesmo aos quatro Evangelhos. Cotte, apoiado em Mersenne, relata que:

Era muito comum nos séculos XVI e XVII considerar a harmonia como normalmente composta de quatro vozes que podiam simbolizar as quatro estações, os quatro Evangelhos, os quatro Elementos, os quatro temperamentos etc. O 'baixo' representa então a Terra, 'que é estável e a mais firme'; a *taille* (nosso tenor atual) '...representa a Água, que corre suavemente sobre a terra, com a qual compõe um mesmo globo, como a *taille* faz quase a mesma coisa com o baixo, do qual executa todas as funções e quanto as vezes se fizeram necessárias quando, em absoluto, não se encontra um baixo...' O que vale dizer que o tenor desempenhava o papel de baixo a despeito deste, de onde o nome de *basse taille* (muitas vezes compreendido às avessas) então utilizado para designar um tenor grave. A *haute-contre* (contralto masculino) 'tem idêntica relação acima (soprano masculino ou feminino) que a *taille* com o baixo, e por isso é comparada ao Ar...'. Mas o *dessus* é comparado ao Fogo 'tanto assim que é pontudo e agudo como ele, e tem seus movimentos mais rápidos e mais leves do que os outros...'. [...] A tradição relatada por Mersenne faz, simbolicamente ainda, as vozes cantadas corresponderem às cores, aos metais, aos pontos cardeais, aos temperamentos, às cores do tarô etc. (COTTE, 1995, 54-5).

A Reforma Protestante manifesta grande suspeição, às vezes hostilidade, aos instrumentos que apresentam visivelmente sinais de sua origem pagã e que, conseqüentemente, se revelam aptos a favorecer o deboche e o desequilíbrio dos sentidos. A Contrarreforma, segundo os termos do Concílio de Trento, desaprova e proíbe os instrumentos associados à música mundana, com exceção do órgão e a partir do século XVI, os anjos serão preferencialmente cantores, atendendo ao rigor e à censura do período. As referências à arte musical se tornam mais individualizadas à medida que se afirma a era barroca, que mostra a música em sua estreita relação com as leis gerais do cosmos, mostrada obediente às hierarquias do poder tanto monárquico quanto religioso (BOSSEUR, 1999).

O fenômeno sonoro, efêmero por essência, remete ao fluir do tempo e, subentende, também à ilusão dos prazeres dos sentidos. A pintura traduz a variedade crescente das aproximações da música na sociedade, nas reuniões galantes como nas festas populares, particularmente numerosas nos séculos

XVII e XVIII, nas cerimônias oficiais, nas paradas militares, no teatro e nas práticas amadoras (BOSSEUR, 1999). Segundo Cotte:

Os sinos reencontrados em numerosos brasões, podem ter duas significações, bem precisas. São às vezes uma evocação do caráter sagrado do instrumento destinado a chamar os fiéis ao Culto, e também do seu valor tradicional. Outras vezes, assinalam que, na qualidade de titular de um cargo municipal, o possuidor do brasão em pauta tinha o direito – do mesmo modo que o pároco – de fazer soar os sinos em determinadas circunstâncias graves. Daí o título relativamente irônico atribuído ao enobrecimento adquirido em semelhantes condições: ‘nobreza de sino’ (Cotte, 1995, p. 124).

A partir do momento em que cada vez mais se afirma claramente a vontade de tratar a cor como energia, dando-se relativa autonomia aquilo que se representa, os compositores exploram a linguagem harmônica e os jogos de timbres, as intenções artísticas se modificam e incorporam implicações sensivelmente diferentes. A música contribui para colocar em relevo o espaço interior e exterior (BOSSEUR, 1999).

Para Cotte, “quer nas artes plásticas, quer na literatura ou na música, o símbolo constitui a base e a essência da linguagem do artista” (COTTE, 1995, p. 9). O simbolismo dos instrumentos musicais está ligado ao timbre, a sua utilização social, ao seu aspecto exterior, ou a tradições lendárias. Segundo Cotte:

A linguagem simbólica estava extremamente difundida nas épocas em que a leitura e a escrita eram o apanágio de apenas uma pequena elite. A Igreja utilizou-a então em larga escala para o seu ensino. Lembremos simplesmente que o calendário eclesiástico se apóia quase totalmente na astrologia, e o simbolismo das cores das vestes do sacerdote (verde para as festas de esperança; vermelho para aquelas em que o amor divino é, em especial, mais exaltado; branco para as festas de luz...), sem esquecer a simbólica numérica, o Três evocando a Santíssima Trindade, o Quatro os Evangelhos... Tudo isto está ligado à tradição pagã (COTTE, 1995, p. 65).

### Considerações finais

As representações plásticas de festas, cenas e elementos musicais têm sido uma constante na história da humanidade, com diversos propósitos e características segundo as épocas. As representações artísticas surgiram nas comunidades humanas como ferramenta de comunicação, não como elemento de produção funcional tal como os utensílios, as edificações e as vestimentas. As imagens além de evidenciarem as práticas e o ambiente

onde se desenvolve a música, também apontam para a maneira como ela é entendida. As obras projetam identidade cultural e de pertencimento simbólico.

O patrimônio documental iconográfico musical constitui uma poderosa ferramenta que permite estabelecer uma nova relação entre a musicologia, a informação e os diversos aspectos nas relações entre globalização, regionalização e cultura local. Os pesquisadores, de modo geral, desconhecem o amplo alcance do patrimônio de fontes visuais relativas à cultura musical em seu próprio país e quando o fazem, carecem de meios para tomar contato com ele devido à distância e a falta de recursos humanos capazes localizados, onde se encontra a fonte documental visual.

A informação musical emana tanto da dimensão fenomenológica da música (materializada em registros sonoros e audiovisuais) como de sua dimensão linguística e semiológica (materializada nos registros iconográficos e musicográficos). A arte é fonte de reflexões, impacta as coletividades e produz mudanças na mentalidade das sociedades em que opera.

A relação arte-sociedade está presente na iconografia musical através da vontade de aprofundar na análise de um episódio concreto da história da música e da arte que permite resolver diversas incógnitas que surgem em função da influência das artes visuais no desencadeamento de situações sociais.

A música gera impacto social concreto através da seiva iconográfica, que tem poder transformador altamente significativo. A iconografia traduz um panorama alargado do fazer musical e de como a sociedade interpreta sua presença. A música apresenta fortes tradições culturais de nossa sociedade e sobre ela foram produzidas imagens e ícones que transformaram a sociedade, ou parte dela, de forma substancial. A interseção entre arte, música e sociologia é fonte dos impactos nas dinâmicas sociais apresentados pela iconografia musical.



**Referências**

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRANDÃO, Antônio Jackson de S. O gênero emblemático. *Revista Travessia*, Cascavel, Paraná: Unioeste, v. 3, n. 3, 2009, p. 124-138.

BORJA, Juan de. *Empresas Morales*. Bruselas: Francisco Foppens, 1680.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et Beaux-Arts*. De l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> Siècle. Paris: Minerve, 1999.

CASTRO, Beatriz Magalhães. Três séculos de iconografia da música no Brasil de Mercedes Reis Pequeno: visualidade e construção de identidades na prática musical brasileira. In: BLANCO, Pablo Sotuyo (Org.). *Estudos luso-brasileiros em iconografia musical*. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 11-32.

CATS, Jacob. *Proteus ofte Minnebeelden*. Washington DC: National Gallery of Art Library, 1627. Disponível em: <[http://www.essentialvermeer.com/related\\_vermeer\\_paintings/lute.html#.WxjoHYjyvIU](http://www.essentialvermeer.com/related_vermeer_paintings/lute.html#.WxjoHYjyvIU)> Acesso em 10/07/2017.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Um campo emergente: a arqueologia da música e suas interfaces com o patrimônio. In: *Revista Arqueologia Pública*. Campinas, SP, v. 10, n. 2, p. 101-114, Jun. 2016.

COTTE, Roger J. V. *Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras*. São Paulo: Cultrix, 1995.

FANTIN, Monica. *O mundo da brincadeira: jogos, brinquedos e cultura na educação infantil*. Florianópolis: Cidade Futura, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2012.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

LINK, Luther. *O diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LOUREIRO, Alicia Maria Almeida. *O ensino da música na escola fundamental*. Campinas: Papyrus, 2010.

MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age em France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Armand Colin, 1908.

NASSER, Najat. O ethos na música grega. *Boletim do CPA* n. 4, jul./dez. Campinas: CPA, 1997.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PLATÃO. *O Banquete*. 2 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

SANCLEMENTE, Ruth Piquer. Amor docet musicam: la construcción de um tópico iconográfico. In: *Cuadernos de Iconografía musical*. V. III, n. 2, Nov. de 2016.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Barcelona: Acanalado, 2006.