

O TESTEMUNHO DA ICONOGRAFIA DOS VASOS ÁTICOS DOS SÉCULOS VI E V a.C.: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA PARA SUA INTERPRETAÇÃO COMO FONTE PARA O CONHECIMENTO DA CULTURA E SOCIEDADE DA GRÉCIA ANTIGA.

*Fábio Vergara Cerqueira**

A questão central na elaboração de uma teoria da imagem, que dê sustentação ao uso do testemunho iconográfico dos vasos áticos como registro que permita pensar a cultura e a sociedade da Grécia antiga, é colocada pela relação que a imagem mantém com aquilo de que ela é imagem. Essencialmente, é preciso definir o que predomina nessa relação: o caráter denotativo ou o caráter conotativo; isto é, se a imagem traz uma representação realista ou idealista do representado.

Para se construir essa teoria da imagem, concernente ao estudo da ceramologia grega antiga, devemos-nos sustentar sobre dois pilares:

- 1) Uma interpretação da teoria da imagem grega, endógena, a fim de se considerar a seguinte questão: a que serviam as imagens na tradição grega? O que pensavam sobre a imagem pintores de vaso e público que decodificava essas imagens na época em que foram produzidas?
- 2) Uma construção teórica do problema da imagem adequado ao uso que o arqueólogo faz dessa na perspectiva de uma Arqueologia da imagem, com o fito de responder ao seguinte problema: o que é imagem e qual relação mantém com o que representa?

* Doutor em Antropologia Social, com concentração em Arqueologia Clássica. Prof. Adjunto do Departamento de História e Antropologia da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: fabiovergara@uol.com.br

Como os problemas teóricos centrais da imagem enquanto registro para o conhecimento da realidade histórica da antiga Atenas foram sendo tratados ao longo do desenvolvimento da ciência da iconografia grega antiga, precisamos expor inicialmente o seu histórico, para entendermos o modelo teórico que seguimos.

Perspectiva histórica da teoria da imagem

De F. Creuzer até nossos dias a hermenêutica dos vasos gregos oscilou entre o simbolismo e o realismo¹. Assim, uma teoria moderna da imagem deve conter ao mesmo tempo a história do estudo da imagem.

Conforme a periodização adotada por Alain Schnapp², o desenvolvimento da ciência da imagem passou por quatro fases clássicas: fase artística, fase exegética, fase da crítica histórica e fase do atribucionismo. A partir das três últimas, abordou-se a imagem no espectro da elaboração de uma metodologia científica. Em decorrência disso, as três continuam, de certo modo, contidas no tratamento moderno da problemática teórica da imagem.

- *Fase artística*: Descoberta dos vasos gregos.

Entre os séc. XVI e XVIII, os viajantes que rumavam à Itália e Grécia voltavam à França, Inglaterra e Alemanha trazendo informações e objetos antigos que alimentavam a paixão pelas coleções - característica da fase do Antiquarismo. O interesse pelas coleções assume um caráter de seriedade intelectual quando Winckelmann insere essas antigüidades num projeto de História da Arte, revestindo a curiosidade colecionista de método e racionalidade, buscando um sentido e uma ordem na História da Arte dos antigos, através da escultura.

No século XVIII, aristocracia e intelectuais entregam-se ao diletantismo, formando, por exemplo, a *Società dei Dilettanti*. Realizavam viagens sistemáticas à Itália e à Grécia, com o objetivo de ver os sítios, estabelecer planos, retratar paisagens e ordenar objetos. Dessas viagens, resultaram as primeiras coleções de vasos gregos. Já no fim do séc. XVIII, podiam-se contar várias coleções de vasos, uma vez que era mais fácil constituir uma coleção de

¹ CREUZER, Th. *Mythologie der Alter Völker*, 1810-2. SCHNAPP, Alain. “ Des vases, des images et de quelques uns des leurs usages sociaux”, in: *Dialoghi di Archeologia*. 1985, 1, p. 69-75.

² SCHNAPP, Alain. *Idem*, p. 69-74.

cerâmica do que de estátuas. Pouco a pouco, as grandes coleções privadas, em posse de nobres, diplomatas e comerciantes, começaram a ser transferidas aos grandes museus públicos que estavam sendo formados. Em 1772, Sir William Hamilton, embaixador inglês no Reinado de Nápoles, vendeu sua coleção ao Museu Britânico por 8400 libras esterlinas.

- *Fase exegética*: Simbolismo funerário; observação, descrição, interpretação e publicação.

Na primeira metade do séc. XIX, a disputa entre colecionadores e artistas cede lugar à excelência dos professores, como Bachofen, Creuzer e Gerhard³. A característica mais marcante dessa fase, presente, sobretudo, nas obras de Creuzer e Bachofen – influenciados pelo fato de que a maior parte dos vasos, nessa época, eram encontrados em tumbas etruscas – foi o simbolismo funerário, o qual foi tomado como chave de toda interpretação iconográfica, não deixando lugar a nenhuma outra interpretação sobre a função das imagens, suas regras de construção e seu conteúdo social. As imagens eram tratadas como expressão imanente do espírito humano, visto como uma construção de símbolos.

Foi outra, porém, a contribuição mais significativa da fase exegética à hermenêutica da imagem dos vasos gregos. De certo modo, foi o volume de material contido nas coleções que propiciou um salto de qualidade. Eduard Gerhard trabalhou com o numeroso material trazido à luz pelas escavações promovidas pelo príncipe de Camino, Luciano Bonaparte, irmão de Napoleão, nas necrópoles etruscas de Vulci. Para Gerhard, então, os vasos gregos não eram mais vistos como objetos de coleção, mas como objetos de estudo: postulava a necessidade de descrever e, à luz da tradição escrita, analisar, interpretar as imagens. Além disso, foi o primeiro a estabelecer a prioridade de se publicar sistematicamente os vasos descobertos, tratados como monumentos artísticos. “Monumentorum artis qui unum vidit, nullum vidit, qui milia vidit unum vidit.” A Arqueologia da imagem deu, assim, seu primeiro passo como ciência.⁴

³ BACHOFEN, J. J. *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, 1859. CREUZER, Th. *Op. cit.* GERHARD, E. “Rapporto intorno i Vasi Volcenti”, in: *Annali III*, 1831; *Auserlesene griechische Vasenbilder*, 1840-58.

⁴ SCHNAPP, A. *Op. cit.*, p. 70-1. LISSARRAGUE, François & SCHNAPP, Alain. “Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers?”, in: *Le temps de la reflexion*. Paris: Gallimard, 1981, vol. 2, p.

- *Fase da crítica histórica: Positivismo.*

As bases do positivismo arqueológico já haviam sido dadas pelo trabalho de E. Gerhard, através de sua difusão de um modelo de arqueologia científica, divulgado pelo *Istituto di Corrispondenza Archeologica*, mantido pela escola alemã de Roma, desde 1829. Em decorrência do espírito disseminado por Gerhard, surgem outras publicações (*Annali, Memorie, Monumenti*). O coroamento do trabalho de Gerhard foi o estabelecimento de um quadro técnico e institucional para o ensino acadêmico da Arqueologia, em que será formada a geração positivista. Paralelamente, seguindo o modelo da escola alemã de Roma, outras escolas arqueológicas se estabeleceram em Roma e em Atenas: em 1846, foi criada a *École Française d'Athènes*; em 1871, o *Deutsches Institut zu Athen*. Essas escolas divulgarão o método arqueológico científico com suas publicações institucionais, como o *Bulletin de Correspondences Helleniques (BCH)* e o *Jahrbuch des deutschen Instituts (Jdl)*. Por esses motivos, Gerhard é considerado o pai da Arqueologia Clássica.

Se formos estabelecer um marco inicial da fase da crítica histórica, devemos tomar a data de 1854, com a publicação do catálogo da coleção que gerou a *Antikensammlungen* de Munique, a *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, de Otto Jahn. Sob a influência dos ensinamentos propalados por Gerhard, Jahn estabeleceu um método de catalogação das coleções de cerâmica grega, baseado em múltiplas comparações, definição de proveniência⁵, datação e localização das classes a que pertence o vaso. Jahn foi, assim, o precursor da codificação do conhecimento possibilitado pelos vasos gregos, definindo-os como “documentos mais seguros e numerosos” da pintura grega. Inaugurou, assim, a tradição de submeter o estudo dos vasos gregos a um objetivo primeiro de construção de um *corpus*, que resultou, posteriormente, na preciosíssima e atual série do *Corpus Vasorum Antiquorum*, cuja metodologia e objetivos foram traçados por E. Pottier.

O pressuposto da escola positivista estava em que, com base num estudo codificado por meio do estabelecimento de um *corpus*, podia-se alcançar uma descrição da vida dos antigos

⁵ Teve o mérito científico de identificar a origem grega dos vasos até então atribuídos aos etruscos.

gregos. Para Pottier, a contribuição dos vasos gregos, para o conhecimento da Antigüidade, poderia ser comparada às imagens dos jornais ilustrados de sua época⁶. As gerações que seguiram o trabalho de Jahn e Gerhard buscaram o que Salomon Reinach definiu como o “conhecimento positivo dos vasos”, sustentados sobre as seguintes premissas⁷:

- a) Devia-se buscar sistematizar o conhecimento da pintura dos vasos, baseado neles mesmos; era preciso recorrer às imagens sem nenhuma idéia preconcebida, pois os vasos traziam um universo visual próprio, que não foi descrito, explicado ou analisado por nenhum autor grego.
 - b) Essa hermenêutica arqueológica dos vasos devia completar aquilo que já se conhecia pelos textos antigos, ou preencher lacunas, ou mesmo apresentar variáveis; buscava-se colocar em relação com conhecidas ou eventualmente perdidas versões de mitos da epopéia, lírica ou poesia trágica.
 - c) Os temas da iconografia dos vasos são submetidos a uma divisão que até hoje constitui ponto nevrálgico da iconologia clássica. De um lado, conforme as palavras empregadas por Pottier, temos os “assuntos míticos e heróicos”; de outro, “os assuntos familiares”. Trata-se da dicotomia, toda atual, entre temáticas mitológicas e temáticas cotidianas.
- *Fase do atribucionismo*: Atribuições de autoria (identificação da mão do pintor) e atributo iconográfico.

No seio da tradição positivista, desenvolveu-se o interesse pela personalidade dos pintores de vasos, buscada na identificação da “mão do artista”. Hartwig, partindo dos vasos assinados (com assinatura de oleiro e pintor), inaugurou a ciência das atribuições, inspirado na metodologia do historiador da arte Morelli. A partir da identificação de 10 nomes assinados, estabelecendo relações artísticas, reconheceu personalidades artísticas, obtendo atribuir autoria de aproximadamente 200 vasos⁸. O trabalho iniciado por P.

⁶ POTTIER, E. *Catalogue des vases antiques du Louvre*. Paris, 1894.

⁷ JAHN, O. *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs*. Munique, 1854.
POTTIER, E. *Op. cit.* REINACH, Salomon. *Peinture des vases antiques*. Paris, 1891.

⁸ HARTWIG, P. *Die griechischen Meisterschalen der Blühtzeit des strengen rothfigurigen Stils*, 1893. Sobre Morelli: GINSBURG, C. “Signes, traces, pistes; racines d’un paradigme de l’indice.”, *Le Débat*, 6, 1980, p. 3-44.

Hartwig foi continuado por A. Furtwängler⁹ e selado com método definitivo estabelecido por J. D. Beazley.

Em 1908, Beazley iniciou um trabalho de 6 décadas de atribuições. Baseado na observação pessoal e de seus discípulos e apoiado num enorme e eficiente fichário que incluía a maioria das grandes, médias e pequenas coleções conhecidas, desenvolveu uma técnica de identificação de pintores, grupos, classes, identificando uma série de pintores e escolas anônimas, cuja obra foi analisada não sob a perspectiva da obra-prima, da *Meisterwerk* de Hartwig, mas numa visão de conjunto, visualizando estilos e gerações de pintores, fazendo uso de um sistema de interpretação dos vasos sustentados nos seguintes elementos: execução (E), sistema de representação (R) e desenho (D)¹⁰.

Em paralelo aos avanços do atribucionismo, que permitia, ao mesmo tempo em que se identificavam as mãos dos pintores, estabelecer uma coerência de datação e estilo, ensejando um estudo histórico mais consistente dos assuntos retratados pelos pintores, avançava também o postulado positivista do “atributo” iconográfico. Muitos eruditos atribuíam um valor absoluto ao “atributo”, entendendo que a representação do emblema de um deus equivalia a escrever seu nome. Podia-se, assim, numa leitura metódica dos monumentos iconográficos, identificar os grandes deuses olímpicos e os principais heróis – essa leitura justificava os *corpi* elaborados por Furtwängler, Beazley e Brommer.

O atributo era o recurso da técnica de leitura iconográfica que permitia não somente identificar as personagens mitológicas, bem como discernir o mitológico e heróico do humano, e, finalmente, identificar as diferentes cenas cotidianas por meio de atributos próprios. Assim, na identificação de deuses, *pétasos*, *kerýkeion* e botas aladas correspondiam a escrever o nome Hermes, do mesmo modo como, na identificação de cenas cotidianas, disco, esponja e *strigilis* equivaliam a uma cena de palestra.

⁹ FURTWÄNGLER, A. & REICHHOLD, K. *Griechische Vasenmalerei*. Munique, 1901.

¹⁰ BEAZLEY, J. D. “Citharoedus”, *JHS* 42, 1922, p. 84-5.

O postulado sobre o qual repousava essa metodologia de trabalho era de que “a imagem, para aquele que a produz e para aquele que a recebe, reveste-se necessariamente de um sentido preciso e unívoco”¹¹.

- *Dilemas da arqueologia da imagem hoje:*

A moderna ciência da imagem, concernente à ceramologia antiga, traz consigo o somatório de heranças das fases clássicas de desenvolvimento da Arqueologia da imagem. Os grandes programas internacionais de pesquisa iconográfica, como o *Corpus Vasorum Antiquorum*, e, mais recentemente, o *LIMC* e o *LIMC-Tescra*, em vias de elaboração, constituem estudos sistemáticos visando à constituição de grandes *corpi* iconográficos: corpus de coleções, de pintores ou de temáticas. A nossa pesquisa se insere nessa tendência, tendo o escopo de estabelecer um catálogo abrangente sobre as cenas de música na vida diária ateniense, o que não constitui em si uma novidade, tendo sido objeto da obra de Max Wegner, *Musik Geschichte in Bildern*. Um catálogo tem o objetivo primeiro de produzir uma descrição positiva, e nesse sentido ele é herdeiro direto do positivismo da segunda metade do século XIX, que inspirou as diretrizes norteadoras da coleção *Corpus Vasorum Antiquorum*, iniciada a partir dos anos 20.

Estabelecer um *corpus* iconográfico hoje, porém, não é a mesma coisa do que tê-lo feito no século XIX ou primeiras décadas do século XX, uma vez que a descrição não se coloca como fim em si e que essa mesma descrição é construída através de filtros teóricos que consideram fundamentalmente duas dicotomias, a oposição entre idealismo e realismo e a oposição entre cenas mitológicas e cenas da vida diária.

O atribucionismo não constitui mais um objetivo primordial nos estudos da iconografia grega, não obstante seja um procedimento analítico integrado à moderna ceramologia, de modo que a publicação de novas peças deve passar por estudos de atribuição. Os métodos de atribuição, baseados numa rigorosa identificação de estilos, datações, grupos e mãos de pintores, propiciam um melhor enquadramento histórico da documentação

¹¹ METZGER, Henri. “Sur la valeur de l’attribut dans l’interpretation de certaines figures du monde éleusien.”, *EIDOLOPOIÍA. Actes du colloque sur les problèmes de l’image dans le monde méditerranéen classique*. Château de Lourmarin en Provence, 2-3 septembre 1982. Roma: Giogio di Bretschneider, 1985.

iconográfico, permitindo o enfrentamento entre os dados revelados pela iconografia e os dados revelados pela documentação textual. Estabelecendo a relação entre seqüências cronológicas e séries iconográficas, os estudos modernos podem levantar uma série de questões de relevância histórica, muito além da identificação do perfil de um pintor ou das peculiaridades técnicas de fabricação ou decoração do vaso.

Outro elemento fundamental da iconografia positivista, o atributo, continua sendo a chave da decifração iconológica dos vasos. O atributo passou, no entanto, a ser visto de forma mais ambígua: nem sempre um atributo garante com certeza a identificação de uma cena como humana ou divina, realista ou idealista, uma vez que os pintores enriquecem o interesse por suas obras por meio de um jogo de intercâmbio fluido entre o plano mitológico e o humano, entre a realidade ideal e a concreta. Ao longo de nossa pesquisa, defrontamo-nos incessantemente com essas ambigüidades: mulheres ou Musas tocando instrumentos, mênades ou mulheres atenienses cultuando Dioniso?

Em meados dos anos 80, os estudos iconográficos dividiam-se, segundo o diagnóstico de Herbert Hoffmann, entre duas tendências predominantes, mesmo que, no nosso entendimento, os pesquisadores transitem constantemente entre uma e outra: percebia uma divisão entre uma **iconografia positivista descritiva** e uma **iconografia interpretativa e histórica**.¹²

A primeira, de um lado, optava pelas imagens vistas na superfície, buscando uma leitura objetiva e linear dessas – Hoffmann apontava John Boardman e Paul Courbin como representantes dessa tendência. A tarefa dessa iconografia positivista era em princípio colecionar, descrever, categorizar; pressupunha a influência de modelos de fontes literárias ou pinturas murais ou esculturas perdidas, bem como empréstimos da cenografia.

De outro lado, a iconologia interpretativa e histórica buscava o sentido das imagens atrás do fenômeno descritível, um sentido mais profundo do que aquele que aparece na descrição da cena. Eva Keuls e Konrad Schauenburg seriam, conforme Hoffmann, dois representantes dessa tendência simbolista. O objetivo não seria ver

¹² HOFFMANN, Herbert. "Iconography and Iconology.", in: *HEPHAISTOS* 7/8-1985/6, p. 62.

uma situação realista descrita na cena retratada, como se o pintor produzisse uma imitação ilusionista do real, mas sim deciptar a significação imanente aos símbolos constitutivos da imagem retratada pelo pintor, por meio da qual estão sendo transmitidos conceitos e valores historicamente datáveis e representativos da ordem social e cultural instituída. O estudo do simbolismo não é feito por meio de inferências sobre imagens e vasos isolados e descontextualizados; os símbolos constitutivos das imagens são examinados em conjunto e de forma relacional, procurando três níveis de relações, as relações entre os símbolos, a relações entre os conjuntos de símbolos e a relação desses com o conjunto da cultura vista como um todo.

Entre o pressuposto da representação realista e naturalista, caro à **iconografia descritiva**, e a premissa da representação simbólica, base da **iconografia interpretativa**, a tendência atual é colocar-se nesse território ambíguo e incerto onde realismo e simbolismo cruzam-se – cruzam-se também, portanto, as prerrogativas das duas tendências opostas identificadas por H. Hoffmann. Nossa pesquisa se insere num esforço teórico e metodológico para estudar a iconografia das cenas musicais da vida diária que rompe com a ingenuidade de achar que os pintores antigos conscientemente decidissem se suas pinturas tinham uma significação naturalista ou simbólica. Nosso pressuposto é de que as imagens dos vasos gregos carregam, do pintor ao comprador de vaso, e do arqueólogo que a publica ao iconografista que a interpreta, uma carga ambígua na qual o denotativo e o conotativo estão inexoravelmente imbricados um no outro, com um imbricamento inextrincável entre a mitologia e o cotidiano, entre o simbolismo e o realismo. Partindo dessa premissa, buscamos construir teoricamente nosso objeto, a iconografia dos vasos áticos com representação de cenas musicais referentes à vida diária ateniense.

Perspectiva teórica adotada para a interpretação do testemunho da iconografia dos vasos áticos

Ontologicamente, num primeiro momento, imagem define-se, entre as obras humanas, como algo que visa a imitar uma realidade visual. Essa imitação, finalidade da imagem, é o que chamamos de representação, que pode manter uma relação simbólica ou natural com a realidade visual que pretende imitar.

Assim, o conteúdo da imagem emanaria de uma percepção verbalizável da realidade concreta.

Na teoria da imagem dos antigos gregos, chamava-se esse processo de *mímesis*. Modernamente, entendemos que esse processo de produção de representações pode ocorrer seguindo dois tipos de imagem: imagem mimética e imagem não-mimética.

Imagem mimética é a “imagem referencial”, comprometida com a reprodução de aspecto da realidade visível, concreta. Imagem não-mimética é a “não-referencial”, que não reproduz um aspecto da realidade visual, como uma alegoria. Chegamos então ao conceito de referente: “aquilo (da realidade concreta) de que a imagem tem por fim mostrar um aspecto”¹³.

Para construirmos um instrumental teórico útil ao estudo da iconografia dos vasos áticos, precisamos situar os conceitos de *mímesis* e de referente, em dois contextos distintos: 1) O ambiente intelectual da percepção grega antiga de uma teoria da imagem; 2) a construção moderna de uma teoria da imagem voltada a uma Arqueologia da Imagem no campo da História Antiga e Arqueologia Clássica, interessadas em usar a iconografia dos vasos áticos como documentação referente à vida cultural e social. O primeiro nos fornecerá a percepção endógena de o que é e a que serve a imagem para o pintor de vasos e para o público consumidor a que esses se destinam; o segundo instrumentalizará nosso procedimento arqueológico de formalização lógica de nossos processos de decifração descritiva e analítica da iconografia.

Essa diferenciação apresenta-se-nos esclarecedora para discernir metodologicamente o âmbito do **processo artístico** (formalização técnica da obra pelo pintor) e dos **procedimentos arqueológicos** (formalização lógica de descrição e interpretação pelo arqueólogo). O **Artístico** é o processo, historicamente localizado, de produção das imagens; para uma teoria do **Artístico**, é fundamental a compreensão da percepção endógena da imagem. O **Arqueológico** é o que diz respeito aos instrumentos de análise da iconografia antiga, como a sistematização dos atributos, a constituição de um *corpus*, de um catálogo, para o que é fundamental uma teoria arqueológica da imagem.

¹³ BRUNNEAU, Philippe. “De l’image”, *RAMAGE* 4, 1986, p. 255.

1) A percepção de imagem entre os antigos gregos (perspectiva endógena).

Coloquemo-nos primeiro a seguinte pergunta: O que um pintor grego pensava fazer quando pintava uma cena? Bem, diferentemente de um artista moderno, ele não cria; ele imita. A isso dava-se o nome de *mímesis*.¹⁴

Segunda pergunta: E qual era o produto dessa *mímesis*? Era uma imagem, cuja marca fundamental era a semelhança.

Semelhança a que? Bem, aí depende. Até Platão, pensava-se imitar a realidade sensível, concreta. Para Platão, imitava-se uma aparência, pois o sensível, perceptível aos sentidos, era já uma imitação imperfeita do Modelo, da Idéia. Portanto, para o filósofo da Academia, a imagem, ao copiar o visível da realidade, era uma imitação ainda mais imperfeita da Idéia – uma imitação em terceiro grau.

Para nós, no entanto, a definição teórica de Platão acerca da imagem é anacrônica para compreendermos o conceito de imagem dos pintores dos vasos que estudamos, bem como do público que os consumia. O pensamento platônico pode ter uma influência sobre a imaginária do séc. IV. Perguntamo-nos aqui, porém, sobre a obra de pintores que atuaram entre a segunda metade do séc. VI e os fins do séc. V. O que se entenderia, nesse período, por atividade de produção de imagem?

Primeiro, apresentam-se algumas dificuldades para responder essa questão. A principal é o fato de que somente no séc. IV, com Xenofonte¹⁵ e Platão¹⁶, constituiu-se uma teoria unificada do fenômeno da imagem, como *mímesis*, como imitação, aplicável a todas as produções representativas. Anteriormente, sequer o conceito de *mímesis* podia ser aplicado como explicação geral do fenômeno de representação, pois, anteriormente a Xenofonte, aplicava-se somente ao vocabulário técnico do gênero dramático do mimo.

¹⁴ Até o séc. II d.C., não se concebia o ato criativo do não imitado. Somente com Flávio Filostrato (*Vida de Apolônio de Tiana* 6, 19) encontraremos, na noção de *phantasia*, a idéia de que a imaginação independente de *mimesis*; *phantasia* é uma criação não imitativa.

¹⁵ *Mem.* III, 10, 1-8.

¹⁶ *Rep.* 373b 4-8; *Fedro* 248e; *Sofista* 299d 3-5; *Timeo* 19d 5-6.

A primeira pista nos é fornecida pelo próprio Platão, que condena a falácia do ilusionismo das imagens. Ou seja, a imagem, anteriormente a Platão, seria compreendida como uma ação eficaz de substituição do ausente, de cópia, e não de simulação de um modelo concreto, sensível.

Diferentemente de Platão, para o qual a imagem é um segundo objeto semelhante (*heteron toiouton*), o pensamento arcaico pré-platônico baseava-se numa dialética da presença e da ausência, do mesmo e do outro, pelo qual, numa ficção ilusionista, confundem-se, na representação da realidade, o verdadeiro e o falso, o fictício e o ilusório¹⁷.

Na percepção antiga da representação figurada, no tocante ao uso religioso da imagem, acreditava-se que a imagem continha parte do que representava. A teoria grega referente à imagem foi formulada precipuamente tendo em vista a estatuária, à qual se aplicam os termos *ágalma*, *kolossós*, *brétas*, *xóanon*. Alguns desses termos revelam o entendimento ilusionista da imagem: *phásma* (espírito, no sentido de *ghost*, assombração), *kolossós* (duplo do morto), *ónar* (sonho); esses termos colocam a produção de imagens num universo que mescla sonhos, aparências e realidade.

Bem, a teoria grega das imagens, não obstante elaborada pensando na estátua, aplica-se também, em suas considerações gerais, à pintura de vasos, porque pertence a um modelo global de experiência.¹⁸

Conforme a crítica platônica, a imagem estava presa à ordem do aparecer (*phaínein*) – ilusionismo que, para Platão, manifestava somente aspecto exterior do que imita. Assim, seguindo a crítica platônica a contrapelo, a arte pictórica até fins do séc. V imitava a aparência do imitado tal como parecia aos olhos do pintor e de seu público. É imitação daquilo que Platão definia como aparência, e não do que entendia por Verdade (o Modelo, a Idéia, insensíveis). Segundo o exemplo de Vernant, a cama na pintura é sempre imitação do leito visível, sensível, produzido pelo marceneiro, e não a Idéia, a essência do leito. A *mímesis* do pintor,

¹⁷ VERNANT, Jean-Pierre. “Nascita di Immagini.”, in: *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*. Milão, 1982, p. 125-6.

¹⁸ SCHNAPP, Alain. “Why did the Greeks need Images?”, *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and related pottery. Copenhagen, August 31 – September 4, 1987*. Copenhagen: Nationalmuseet, Ny Carlsberg Glyptotek, Thorvaldsens Museum, 1988, p. 569-74.

diferentemente da *mimesis* filosófica, imita a qualidade sensível do objeto. A imagem do pintor abrange a aparência exterior do objeto visível (“*phainomena*”).

Como os pintores de vasos expressavam o que pensavam da imagem somente através delas mesmas, é nos textos que devemos buscar o conceito de imagem que regia a arte do período áureo da pintura de vasos áticos (ca. 550-400).

No final do séc. VI, Simônides, ora exercendo seu ofício em Atenas, dizia que a palavra é a imagem (*eikōn*) da ação, estabelecendo um paralelismo entre a narratividade iconográfica e a narratividade poética. Devemos lembrar que Simônides vendia sua arte poética numa Atenas em que estava viva a memória recente da maestria dos últimos grandes pintores de figuras negras, como o Pintor de Amásis, o Pintor de Exékias e o Pintor de Nikósthēnes, ao mesmo tempo em que se impunha a grandeza do estilo severo dos primeiros pintores de figuras vermelhas, como Euphronios, Olto e Phintias. Por esse motivo, sua preocupação em pensar em paralelo a sua arte e a arte concorrente. Assim, segundo Plutarco: “Simônides define a pintura como uma poesia silenciosa e a poesia como uma pintura que fala (*zoographēin lalousein*), uma vez que as ações que o pintor mostra (...), as palavras a elas se referem e as descrevem (...).”¹⁹

Desse modo, para o pensamento arcaico, traduzido pelos poemas de Simônides, a imagem possui, relativamente às ações que imita, o mesmo poder de descrição e referência que as palavras. O pintor estaria então descrevendo, narrando ações. Para os pensadores pré-socráticos (contemporâneos dos pintores dos vasos do mencionado período), a imagem, longe de carregar o rótulo pejorativo de *dóxa*, de escrava da aparência, de uma imperfeita imitação em terceiro grau da *Idéia*, era tratada como uma positividade. “De Xenófanes a Heráclito, de Heráclito a Tucídides, permanece estranha a problemática de ser e aparecer, problemática do séc. IV, nascida no séc. V, na escola da *Eléia*.”²⁰

¹⁹ Plutarco *De glor. Athen.* 346f; *Quaest. conv.* 748a. CALAME, Claude. *L'Éros dans la Grèce antique*. Ed. Belin 1996, p. 92: “On se souviendra d’abord que, pour la poétique de la fin de l’époque archaïque, peinture et littérature ne diffèrent que dans leurs modes d’expression respectifs; abstraction faite de la mise en forme parlée, il y a dans cette perspective antique convertibilité entre dessin et poésie. C’est en tout cas l’équivalence que n’a pas manqué d’établir Simônide déjà, aux dires de Plutarque.”

²⁰ VERNANT *Op. cit.*, p. 144.

A valorização do fenômeno, do aparente, entre os pré-socráticos, revela-nos o lugar da imagem no pensamento coevo, em que se pratica a *techné* dos pintores de vasos áticos, proveniente muitos de diferentes cantos da bacia do Egeu, como o meteco cita Skythes, por exemplo. Os fenômenos reproduzidos pelos pintores não são vistos como um mundo da aparência, privados de valor intrínseco, mas são, nas palavras de Xenófanes, “as coisas em si com que se tem o que fazer”, são a matéria da história, os elementos da vida real concreta, imitados, copiados, pela pintura.

Dessa forma, a imagem, para nossos pintores de vaso da segunda metade do séc. VI e séc. V, possuía estatuto próprio de imitação da realidade. Ou, se seguirmos o esquema platônico, podemos defini-la como *mimesis* ilusória, aquela dos imitadores, que, por engano, simulavam a aparência externa, sensível. Como a idéia de imitação é o que circunscrevia conceitualmente a imagem para os antigos gregos, excluindo-a da invenção e da fabricação criadora²¹, e como no pensamento dos séc. VI e V a aparência imitada (o referente) constituía a realidade que importava, podemos afirmar, numa perspectiva endógena (a “visão do nativo” dos antropólogos), que se acreditava que, na ação de pintar a imagem sobre um vaso, se estava copiando um aspecto da realidade (o referente), numa ação que, veremos, misturavam-se ficção, ilusão e alusão, bem como idealismo, realismo e naturalismo.

2) Teoria para uma Arqueologia da Imagem.

Seguimos precipuamente o modelo teórico de Philippe Brunneau²², que tentaremos explicar na seqüência. Partamos da assertiva de que não há uma equivalência unívoca entre a imitação e o referente. A relação da imagem com o referente é de analogia, e não de identidade com o universo das coisas que visa a mostrar.

Em termos modernos, a imagem deve ser vista menos como imitativa e mais como referencial, pois a relação de referência não pressupõe a realidade intrínseca da percepção do referente. Não devemos pensar em imitação, pois o referente é sempre perceptível, mas nem sempre percebido.²³

²¹ VERNANT *Op. cit.*, p. 152.

²² BRUNNEAU *Op. cit.*, p. 249-95.

²³ *Idem*, p. 257: “(...) l’image ne sert pas seulement à reproduire plus ou moins exactement l’aspect visible d’un référent, mais, tout autant à donner un aspect sensible aux référents qui, dans la réalité non imagée, en sont dépourvus.”

A representação do referente na imagem contém duas dimensões: o tema e o esquema. O tema é o assunto da realidade concreta representado pela imagem. Ora, precisamos atentar ao fato de que tema e referente ao qual o tema se refere não são a mesma coisa: o tema é a apresentação do referente (realidade visual, concreta) **na** imagem, a qual visa a mostrar **um aspecto** dele.

O esquema é a aparência exterior do tema, isto é, como o assunto é tecnicamente organizado, por meio de pontos, linhas, formas, superfícies, volumes, com o fito de “produzir ilusoriamente a aparência do referente”.²⁴

Ora, toda imagem traz a representação de um tema expressa por meio de um esquema. Na imagem, no Artístico, tema e esquema é uma coisa só, existem misturados um no outro; somente no plano da realidade de análise, do Arqueológico, podemos separá-los.

O estilo (figuras negras, figuras vermelhas, fundo branco; arcaico tardio, clássico recente, clássico, clássico tardio) são tipologias de esquema, convenções técnicas de representação de um tema.

O esquema está, logicamente, entre o referente e o tema que o retrata. Para entendermos então a relação que o tema mantém com o referente – o que é a questão central sobre o valor e o método de uso da iconografia como fonte arqueológica para o conhecimento histórico da vida social e cultural – precisamos compreender a relação entre esquema e referente.

O esquema pode excluir da imagem algo que está incluído no referente (é o caso da presença do *aulós* no velório, acompanhando o pranteamento do morto, retratada sobre um único alabastro de uma numerosa série de vasos com cenas de *próthesis*), do mesmo modo como pode incluir na imagem o que está excluído do referente (esse é o caso da visitação às tumbas, representada sobre os *lékythoi* funerários de fundo branco, a qual não era efetivamente praticada na época em que a maioria desses vasos foram produzidos).

Na relação entre imagem e referente, a técnica homogeneiza o **real** e o **fictício**, o **percebido** e o **concebido**. A diferença entre imagem e referente dissolve-se na técnica. Em

²⁴ *Id.* p. 258.

decorrência disso, nunca haverá uma concordância exata – realista, naturalista – entre a imagem e o referente que ela quer reproduzir.²⁵

Essa distância ou proximidade naturalista entre a imagem e o referente variará conforme a técnica, a etnicidade da técnica (o estilo), o desejo do pintor e as convenções de época. É da natureza da relação referencial e técnica que se dá entre os três níveis, do referente, do esquema e do tema, que se desenvolve o descompasso entre a imagem e o que ela quer representar da realidade concreta. O principal fruto desse descompasso é a oscilação das representações entre o realismo e o idealismo, e mesmo entre o humano e o mitológico.

Do ponto de vista do esquema, não há diferença entre imagem real e imagem imaginária. Coloca-se aí a ambigüidade da imagem: seus esquemas são polissêmicos, servem a diferentes temas: Musas ou mulheres no gineceu? Mênades num *thíasos* ou hetairas num *kômos*? Amazonas ou guerreiros soprando *sálpinx*? “Disons plutôt qu’il existe des schèmes également convenables à des thèmes différents et, sans aucun doute aussi polysémiques pour le spectateur du temps que pour nous-même.”²⁶

Fica evidente a diferença teórica entre Philippe Brunneau e Claude Bérard, uma vez que o último, ignorando a mediação do esquema, vê uma identidade entre “unidades icônicas formais mínimas” e “unidades do referente”.²⁷ Em outras palavras, para Cl. Bérard, a imagem permite acessar de forma imediata o referente que quer reproduzir, a realidade visual, concreta.

A perspectiva teórica de Ph. Brunneau nos parece, como mostraremos a seguir, mais eficiente para tratarmos dos paradoxos iconográficos com que nos cruzamos em nosso estudo: idealismo e realismo; dimensão humano-cotidiana e mitológica; conteúdos denotativos e conotativos. No nosso entendimento, o ponto central da teoria de Ph. Brunneau é a não imputabilidade imediata ao referente daquilo que nos mostra a imagem. Rejeita assim o ilusionismo dos que postulam a transparência da imagem, como

²⁵ *Id.* p. 262-3.

²⁶ *Id.* p. 265.

²⁷ BÉRARD, Claude. In: *Études des Lettres* (Revue de la Faculté des Lettres de Lausanne), 1983, 4, p. 8: “Il est évident qu’il existe un rapport intrinsèque entre le sens de l’unité et sa forme, de même que ce rapport est direct, comme la parole, puisque rien ne s’interpose entre la forme de l’unité et la signification qui lui est attribué.”

cópia fiel do mundo sensível que representa, ou como exata transcrição visível das representações mentais.

Rejeitando o ilusionismo, aponta a duplicidade inerente ao tema: de um lado, o que ele quer mostrar da realidade (do referente); de outro, o que ele quer dizer sobre o que quer mostrar.

O primeiro é o **mimo**, o aspecto ilusionista da imagem, sua função *trompe l'oeil*, seu objetivo de reproduzir um aspecto da **realidade percebida**. Tematicamente, a imagem é um *mimo* que emerge da representação visual do referente.

O segundo é o **gramma**, aquilo que se diz do referente. É a dimensão verbalizável da realidade visual reproduzida pela imagem.

Se, no tema, o **mimo** é o **percebido** da realidade, o **gramma** é o **concebido**. A imagem contém ao mesmo tempo o que se percebe do referente e o que se diz dele. A representação do referente no tema traz ao mesmo tempo a percepção natural, realista, da realidade, bem como a avaliação cultural, moral, idealista, da mesma. Por esse motivo, as imagens que estudamos carregam simultaneamente expressão denotativa e conotativa, realista e simbolista.

A separação entre *mimo* e *gramma* existe somente no plano do Arqueológico; no Artístico, são inseparáveis.²⁸

Se refletirmos sobre a validade dos temas retratados pela iconografia dos vasos áticos como documentação para o conhecimento da vida social e cultural da Grécia antiga, da Atenas tardo-arcaica e clássica, devemos levar em consideração um aspecto fundamental: a tradição gráfica dos pintores de vasos atenienses não tem um compromisso jornalístico de relatar o conjunto da vida ateniense. Isso resulta em dois pontos: seleção e censura.

Desse modo, há, por parte dos pintores, uma opção, pela qual escolhem representar um tema e preferem silenciar sobre outro. Ocorre, assim, uma dissociação entre referência e preferência – o desejo, na representação, atua como fator externo ao referente.

²⁸ BRUNNEAU *Op. cit.* p. 272: “Ce mécanisme à deux sens est, je crois, tout à fait général: l’image peut aussi bien procéder mimétiquement, d’un perçu qui ne peut pas ne pas être concevable, d’un vu qui est toujours dicible, que, grammaticquement, d’un conçu qu’on peut rendre perceptible, d’un dit visualisable parce qu’imaginable, donc imageable. Bref, elle mime aussi bien le vu qu’elle visualise le dit.”

Conforme Ida Baldassare, em seu estudo “Tomba e stelle nelle lekythoi a fondo bianco”, “a escolha e a valorização de alguns desses momentos (no caso estudado pela autora, próthesis, ekphorá, enterro e jogos fúnebres), revelam-nos que esses registros são regulados por um código que dá acesso e expressão somente a alguns comportamentos, através de uma seleção cultural e formal (...).”²⁹ No caso do estudo da iconografia da morte, I. Baldassare explica que essas seleções culturais e formais correspondem à integração social da morte. Pensamos que essa mesma explicação se aplica a outros temas, como casamento, educação musical, rituais religiosos, festas domésticas, entre outros. As escolhas e silêncios, pelos quais o pintor opta por lembrar alguns temas e esquecer de outros, ou ainda, pelos quais ele decide mostrar um determinado aspecto da experiência cotidiana e ocultar, ou simplesmente não enfatizar outro, bem, essas escolhas correspondem também a como essas esferas da vida diária são integradas socialmente.

Retornando à afirmação anterior de que a pintura de vasos não tem compromisso com registro jornalístico da vida diária, devemos lembrar que vigia uma interdição cultural sobre a representação da história contemporânea. Assim, fazia-se referência a ela por alotropia: as representações da amazonomaquia e da centauromaquia eram a forma que o pintor encontrava para se referir às guerras médicas.

Considerações teóricas finais:

Evitamos denominá-las “conclusões teóricas finais”, pois não se tratam de conclusões fechadas, definitivas, dada a ambigüidade e amplitude dos problemas teóricos envolvidos. Sobre esses, não se poderá chegar a uma conclusão peremptória, haja vista a ambivalência ser inerente ao próprio processo artístico de produção das imagens, em que o pintor faz uso das polissemias e ambigüidades para seduzir os potenciais consumidores de seus vasos.

Ligamos o adjetivo “finais” a “considerações teóricas”, pois serão as bases de sustentação teórica do estudo iconográfico desenvolvido.

²⁹ BALDASSARE, Ida. “Tomba e stelle nelle lekythos a fondo bianco”, *AION* 10, 1988, p. 107-115.

O problema teórico central do presente trabalho está explicitamente colocado no título, em que se anuncia um estudo dos instrumentos musicais na vida diária ateniense com base no registro da iconografia dos vasos áticos.

Impõe-se, inelutavelmente, um conjunto de perguntas. As imagens pintadas sobre os vasos áticos documentam o uso dos instrumentos de música na vida diária? Os instrumentos musicais aparecem num tratamento realista de cenas cotidianas? As cenas em que personagens aparecem com instrumentos musicais não se ligam ao mitológico? Não estão idealizando práticas sociais? Descrevem o cotidiano ou registram significações e simbolismos culturais?

A compreensão combinada da visão endógena grega da imagem (concepção ilusionista de narração iconográfica da realidade, interligada com o campo do sonho, ilusão e aparência) e do tratamento teórico da imagem como referencial e não imitativa (como proposto por Ph. Brunneau), fornecem-nos os elementos para ensaiar respostas a essas perguntas.

A problemática teórica apresenta-se-nos como um paradoxo tríplice; ou seja, três paradoxos imbricados entre si, constituindo um só paradoxo. Tratam-se de três aparentes dicotomias interligadas: realismo e idealismo; temática humana, cotidiana e temática mitológica; sentido denotativo e sentido conotativo. Sua separação se dá somente no **Arqueológico**, pois, no **Artístico**, o pintor, e muito provavelmente o público consumidor, não percebiam fronteiras claras entre esses níveis. Mesmo no **Arqueológico**, é analiticamente bastante arriscado separar os pólos opostos dos três níveis, pois é na oscilação entre eles que deve ser encontrada a significação da iconografia.

É bastante difícil se definir quando um pintor queria conferir um conteúdo lendário, mitológico, a uma cena da vida cotidiana. Muitas gerações de estudiosos tiveram o hábito de buscar um modelo mitológico para uma cena de vida diária retratada sobre um vaso. Era uma forma de valorizar seu objeto de estudo, face o predomínio que exerciam a Filologia e a História da Arte sobre os estudos clássicos, relegando a pintura de vasos à categoria de arte menor, motivo pelo qual os iconografistas preferiam relacionar a cena com uma narrativa mitológica conhecida pela tradição literária ou com uma reprodução de um modelo das artes maiores, a estatuária e a pintura mural, essa última irremediavelmente perdida.

Quando faltavam referências literárias conhecidas para comparação, buscavam abusivamente textos perdidos, de grandes poetas ou pinturas e esculturas perdidas, de artistas, cuja existência nos é relatada por textos antigos como Pausânias ou Plínio, o Velho.

Entendemos como falaciosos esses modelos interpretativos: não precisamos nem recorrer imediatamente à mitologia, nem a uma eventual cópia de inspiração literária.

Quanto ao aspecto mitológico, os pintores, em praticamente todos os períodos da pintura de vasos, tinham o “hábito de acrescentar nomes mitológicos às figuras, com o objetivo de aumentar o interesse pelo seu desenho”³⁰, como já o observara, no séc. XIX, Cecil Smith. Quando o pintor queria marcar que se tratava de uma cena épica ou mítica, acrescentava inscrições com os nomes ao lado dos personagens.³¹ É com bastante prazer que os pintores transformavam uma cena real em mitológica, aumentando o poder de sedução das imagens.

Um forte argumento em favor da mitologização das cenas para atrair o público é quando personagens mitológicos são misturados com personagens humanos, em cenas evidentemente cotidianas, ou, mais ainda, quando são atribuídos aos personagens nomes mitológicos variados, que num contexto mitológico genuíno não estariam participando juntos da mesma cena. No primeiro caso, pensemos nas Nikes que se aproximam para coroar citaredos vencedores. No segundo, lembremos da *pýxis* Museu Britânico E 769, em que um grupo de mulheres, reunidas numa cena comum de gineceu, recebem cada uma delas as seguintes identificações: Iphigeneia, Danae, Helene, Klythaimnestra e Cassandra. Ora, nenhum mito conhecido ou imaginável poderia colocá-las todas num mesmo gineceu. O pintor, porém, dessa forma, enaltece a cena banal, inclusive pelo efeito inesperado ao público, o qual sabia seguramente não se tratar propriamente de um mito, mas de uma surpreendente liberdade do artista. Sobretudo o público feminino culto acolheria com simpatia um vaso que retratasse sua rotina diária exercida por heroínas homéricas.

Na iconografia dos *lékythoi* de fundo branco, não há uma relação de realismo entre as práticas funerárias concretas e a série de imagens de tipo heróico: o morto, homem comum, é assimilado

³⁰ SMITH, Cecil. “Deme legends on attic Vases”, *JHS* 23, 1893, p. 115.

³¹ LACROIX, Léon. “Pausanias et l’*éxégèse* mythologique”, *RA*, 1988, p. 260.

ao herói; o herói morto transforma-se metáfora do morto em combate.³²

No sentido contrário à heroização do morto, feita sobre os *lékythoi* funerários, ocorre a humanização do herói, como forma de engrandecer uma prática cotidiana. Assim, Hércules *kitharoidós* retrata muito mais um músico comum, participando de um concurso, do que uma narrativa mitológica perdida.³³ A invenção de um pintor, como a representação de um Hércules *mousikós*, que acaba alcançando muito sucesso, ao encontrar grande aceitação do público, cria uma tradição iconográfica, como prova a grande quantidade de vasos retratando o herói tocando *kithára* ou mesmo *aulós*, contrastando com sua visão tradicional associada aos feitos da força física. Temos, então, cenas da vida real em que heróis e deuses assumem lugar de simples mortais.

A. Schnapp explica como os pintores superam a aparente dicotomia entre real e imaginário, mostrando como existe uma intencionalidade, por parte do artista que produz as imagens, na confusão entre o humano e o mitológico, o que caracteriza a linguagem pela qual ele se comunica com seu público consumidor dessas imagens.³⁴

Esse constante percurso entre a abordagem realista e idealista nos coloca a seguinte questão: as situações em que os instrumentos são representados são de sentido denotativo ou conotativo? Elas descrevem práticas cotidianas (*mimo*) ou abordam questões simbólicas (*gramma*, concebido, dito)?

Entendemos que não se pode estabelecer uma regra. É um pouco as duas coisas ao mesmo tempo; às vezes mais um sentido denotativo; outras vezes mais o contrário. A *lúra* nas mãos de um jovem a caminho da escola pode ser um simples atributo etário e social que o identifica como menino de boa extração social com condições de freqüentar a escola e receber uma educação ideal; quer dizer, então, um menino no caminho da escola, indo para a aula de música. Em muitos casos, porém, a *lúra* aparece, nesse mesmo contexto, como um presente de um pederasta para seduzir

³² LISSARRAGUE, F. & SCHNAPP, A. *Op. cit.*, p. 291: “Il ne s’agit donc pas d’une représentation où s’opposeraient réel et imaginaire, mais d’une imagerie qui intègre dans la réalité iconique une représentation épique de la mort rendant à faire du héros mort la métaphore du mort au combat.”

³³ LACROIX, Léon. *Op. cit.*, p. 256-7.

³⁴ SCHNAPP, Alain. *Opus cit.*, p. 74-5.

um efebo, conotando o homoerotismo. Já nas mãos de um morto, sentado ao pé da estela funerária, idealizado na sua forma juvenil, a *lira* ao mesmo tempo nos remete ao conteúdo funerário da música e à sua condição de atributo de jovem em idade escolar. A *lira* pintada numa cena de sala de aula, porém, está aí a serviço de uma descrição, narração, de uma prática cotidiana: o ensino musical.

Concluindo, a iconografia dos vasos áticos serve sim para o estudo do uso cotidiano dos instrumentos musicais, tanto numa representação de uma cena seguramente cotidiana, humana, até mesmo banal, como no recurso a uma mitologização da temática. O contexto de execução da cena mítica passa, com muita frequência, por uma encenação de práticas cotidianas. É preciso considerar que essas práticas sociais são abordadas de forma ambígua, pois ao mesmo tempo em que tratam de modo realista, elementos do cotidiano, idealizam-no, dele selecionando alguns aspectos e censurando outros. Ou, ao inverso, quando abordam temas por meio de contextos mitológicos seguramente identificados, com frequência referem-se, pois por alotropia a eventos da vida real (Amazonomaquia refere-se às guerras pérsicas; silenos praticando vindima, à atividade humana da viticultura; Nike voando com *kithára* e *phiále*, à vitória nos concursos musicais e aos sacrifícios que devem ser efetuados pelo vencedor).

É fundamental ressaltar, no estudo iconográfico dos usos dos instrumentos musicais no cotidiano, que a abordagem idealizada revela sentidos conotativos do uso desses instrumentos, que são fundamentais para o entendimento da dimensão simbólica da música na vida diária. Essa dimensão deve ser vista como contrapartida inextricável da experiência pragmática da vida musical.