

Reinventando a Iconografia Musical em tempos de pandemia: o projeto colaborativo “Iconografia Musical no Brasil nas caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1879)

Gilberto Vieira, - IFF/CESEM-NOVA FCSH

Luzia Aurora Rocha - CESEM-NOVA FCSH

Apanhando o mundo de surpresa, a pandemia COVID-19 veio obrigar a uma nova organização do mundo acadêmico, assumindo-se novas formas de trabalho. Foi necessário, por parte de investigadores por todo o mundo, uma rápida transformação e adaptação: o virtual rapidamente suplantou o presencial e novas formas de colaboração à distância surgiram, não sendo exceção a iconografia musical. A presente comunicação vem apresentar resultados desta colaboração. Visa, em primeiro lugar, apresentar o projeto desenvolvido entre Brasil e Portugal, focado na produção e recepção da obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro durante a sua permanência no Brasil, com vista a mapear na obra do caricaturista aspectos de crítica de imprensa sobre o quotidiano musical brasileiro na segunda metade do século XIX. Em segundo lugar, pretende analisar questões de contexto histórico-musical sob o ponto de vista dos conceitos de “espaço da experiência” e “horizonte da expectativa” (Reinhart Koselleck), uma vez que Bordalo integrava uma geração de artistas que, quer em Portugal, quer no Brasil, lidava com tempos de crise e mudança: em Portugal, agitavam-se valores republicanos e no Brasil, configurava-se uma crise relativamente ao governo imperial. O que nos coloca como possibilidade analisar esse conjunto iconográfico também como um “ato de fala” (Quentin Skinner), a partir do qual se anunciam e se manifestam intenções, representações, valores e projetos intelectuais. Este fato conduz-nos ao terceiro ponto tratado nesta comunicação e aos conceitos de “política das sensibilidades” e “sensibilidade política” (Esteban Buch), demonstrando que a iconografia musical pode ser espaço para a sua aplicação em novos estudos. Projeto do investigador Gilberto Vieira (IFF, BR; CESEM/NOVA FCSH, PT) em colaboração com a Linha Temática em Iconografia Musical (CESEM/NOVA FCSH, PT), serão aqui apresentadas as ideias-chave do projeto, suas perspectivas de análise e ferramentas de trabalho à distância, bem como a análise de um exemplar.

1. Contexto

Rafael Augusto Prostes Bordalo Pinheiro (1846-1905) é considerado o maior caricaturista português do século XIX e uma referência primordial no desenvolvimento dessa forma de expressão crítica e artística em Portugal. Fez teatro, frequentou o curso superior de Letras, a Academia de Belas Artes e trabalhou como amanuense na secretaria da Câmara dos Pares em Lisboa. Foi como desenhista, litógrafo, gravador, ceramista e caricaturista que viria a se destacar no seio da sociedade portuguesa de oitocentos. Também levou a sua arte além-fronteiras: foi colaborador em vários periódicos estrangeiros, como o *El Mundo Cómico*, *Ilustración Española y Americana*, *Illustrated London News* ou *El Bazar*. No Brasil, desenvolveu as suas técnicas de litógrafo e editou jornais de referência para a sociedade da época: o *Mosquito* (1875-1877), o *Psit* (1877) e o *Besouro* (1878-1879). Entre os anos de 1875 e 1879, Bordalo observou o cotidiano do Rio de Janeiro e tornou-o objeto de análise e inteligível e acessível aos próprios brasileiros. Os tópicos preferenciais para o seu olho crítico foram as esferas política, religiosa e social, numa espécie de tríade analítica transversal à obra portuguesa e brasileira. Criou quatro personagens-tipo do Brasil: O Manoel Trinta-Botões, Psit, Arola e Fagundes e adaptou o *Zé-Povinho*, personificação do povo português, também para a sociedade brasileira. A sua atuação profissional e obra caricatural mostram o país de diversas formas, conforme indica Rômulo Brito¹:

A obra do caricaturista português não apresentou um único 'Brasil' sob seu traço. (...) a análise das composições nas quais imagens sobre o país aparecem revelou a existência de dois 'Brasis' principais (...). Um deles representa a sociedade brasileira enquanto objeto de análise, observando e examinando as várias facetas que a compunham. Como alvo das considerações de Bordalo, os tópicos analisados iam da atuação intelectual na imprensa brasileira à estrutura do Estado imperial, passando por personalidades públicas, eventos, a construção de personagens-tipo que ilustrassem segmentos sociais específicos, dentre vários outros elementos (...). O outro 'Brasil', com uma fundamental importância na produção de Bordalo, é um instrumento de reflexão, empregado pelo autor especialmente para levar a ponderamentos sobre as sociedades contemporâneas. Aqui, os temas relativos ao Brasil apareceram não como um fim, mas como um meio, uma ferramenta

1 BRITO, Rômulo de Jesus Faria. **Um traço sobre o Atlântico**: o Brasil na obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro (1870-1905). Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em História, PUC-RS, 2017.

para conduzir a análises de pontos que o caricaturista considerava nevrálgicos em várias esferas da vida pública ao final do século XIX. Neste uso, os principais temas observados ‘através do Brasil’ se referiam a questões amplamente debatidas em Portugal e foram abordados, de forma direta ou indireta, a partir das várias aproximações que o intelectual observava entre os dois países. Seja como objeto de análise ou como instrumento de reflexão, notou-se que o ponto fundamental que une os ‘Brasis’ na obra caricatural de Bordalo era a relação do país com Portugal. (BRITO, 2017, p. 343-344)

Dentro da esfera social e dos eventos quotidianos, e à semelhança do seu trabalho em Portugal, Bordalo teve uma relação próxima com as artes em geral, e com a música em particular. Os seus periódicos são fiéis depositários de preciosas informações sobre atividade artística, os próprios artistas, a produção e recepção de espetáculos. O trabalho já realizado em Portugal no campo da Iconografia Musical, no que concerne à obra da música e motivos musicais na obra de Bordalo Pinheiro², urge ser feito no Brasil. Assim surgiu o presente projeto colaborativo de Iconografia Musical que visa colmatar esta importante lacuna de estudos.

Com base no corpo documental constituído pelos periódicos o *Mosquito* (1875-1877), o *Psit* (1877) e o *Besouro* (1878-1879), o interesse de pesquisa que fundamenta este projeto consiste especificamente em analisar a iconografia musical presente no conjunto de caricaturas produzidas por Bordalo nessas publicações. O que será possível neste contexto pandêmico, graças ao fato desses periódicos estarem disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional-RJ. As análises terão dois focos gerais. Por um lado, identificar a partir da obra do caricaturista visões e críticas sobre o quotidiano musical brasileiro na segunda metade do século XIX. E, por outro, compreender as formas pelas quais o autor utiliza a iconografia musical e seus conteúdos para tratar de temáticas que não envolvem diretamente a música, notadamente aquelas que abordam assuntos de cunho sociocultural e político. Esses dois focos, por sua vez, serão atravessados por uma análise que procurará articulá-los a questões mais amplas, de carácter histórico, visando refletir sobre a posição de Bordalo como integrante ativo de uma geração de artistas e intelectuais que, tanto em Portugal quanto no Brasil, lidavam com tempos de crise e decadência, debatendo-se entre a afirmação dos valores republicanos e as críticas ao regime

2 Vide ROCHA, Luzia. Ópera e Caricatura: O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro. Lisboa: Edições Colibri; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2010. v. 1 e 2.

monárquico³. O que será feito tendo como objeto central o conjunto iconográfico em questão.

Diante das especificidades que caracterizam este projeto de pesquisa, a sua realização junto a uma instituição onde, além de serem produzidos estudos sobre Iconografia musical, se realizem também pesquisas supranacionais sobre a Música no Brasil, configura-se como um elemento de amplificação do seus potenciais. O que converge com o trabalho de desenvolvimento de uma nova História Temática da Música em Portugal e no Brasil conduzido atualmente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade NOVA de Lisboa (NOVA FCSH), no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), junto a Linha Temática de pesquisa sobre Iconografia Musical, tornando o trabalho colaborativo.

2. Justificativas

A justificativa deste projeto consiste em um desdobramento da identificação da existência de uma lacuna nos estudos sobre Rafael Bordalo Pinheiro no que concerne à compreensão do lugar do Brasil no seu pensamento e na sua obra. Um desdobramento que assumirá um contorno específico considerando-se a importância de realizar um levantamento e catalogar e a analisar as iconografias musicais presentes na obra caricatural produzida por Bordalo durante a sua permanência no Brasil. O que poderá contribuir com o próprio campo de estudos sobre Iconografia Musical e, particularmente, com as reflexões sobre a importância desse objeto para os estudos sobre o caricaturista, bem como sobre as relações históricas luso-brasileiras, em termos artísticos, musicais e intelectuais.

3. Objetivos

O projeto em questão assume os seguintes objetivos:

Objetivos gerais: (a) identificar as iconografias musicais presentes na obra caricatural produzida por Rafael Bordalo Pinheiro durante o período em que permaneceu no Brasil; (b) catalogar esse conjunto iconográfico.

Objetivos específicos: (a) identificar as temáticas e os conteúdos abordados nesse conjunto iconográfico; (b) mapear nessa obra caricatural de Bordalo os aspectos da crítica de imprensa sobre o cenário musical brasileiro da segunda metade do século XIX; (c) examinar os modos que o autor utiliza a iconografia musical para tratar de assuntos que não envolvem diretamente a música; (d) compreender

3 PIREZ, Antônio Machado. **A ideia de decadência na Geração de 70.** 2ª Ed. Lisboa: Vega, 1992. ALONSO, Ângela. **Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil Império.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.

o lugar desse conjunto iconográfico em relação ao pensamento e à obra caricatural de autor; (e) analisar o papel dessas iconografias musicais como instrumentos de crítica transnacional e de reflexão sobre o contexto português e brasileiro da segunda metade do século XIX.

4. Pressupostos teórico-metodológicos

Iconografia e Iconografia musical

Em sentido amplo, os termos “iconografia” e “iconologia” referem-se respectivamente à descrição (*graphēin*) e à interpretação (*logos*) do conteúdo de imagens, tendo como objetivo identificar os objetos, os acontecimentos, as ideias e os assuntos específicos apresentados, bem como analisar os significados intrínsecos contidos nessas imagens e em suas representações. Com o estabelecimento da História da Arte como uma disciplina acadêmica, no século XIX, os termos “iconografia” e “iconologia” passaram a ser empregados para fazer uma oposição entre o estudo das formas e dos estilos e o estudo dos conteúdos artísticos. Contudo, tal visão dicotômica foi posta em xeque com a publicação, em 1939, do consagrado artigo do historiador da arte Erwin Panofsky, *Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art*, no qual o autor apresenta uma proposta metodológica articulando ambas perspectivas de estudos. Para tanto, Panofsky definiu então três níveis analíticos: i) o pré-iconográfico, onde devem ser descritos os elementos formais da imagem (objetos, acontecimentos, temas e motivos artísticos); ii) o iconográfico, onde devem ser compreendidas as convenções culturais que influenciam as formas com as quais esses elementos são representados, considerando-se os conceitos, os assuntos, as histórias, as cenas e as alegorias tratadas; e iii) o iconológico, onde devem ser analisados os “significados intrínsecos”, discutindo-se as relações entre as obras estudadas, as formas e os conceitos nelas assumidos, os propósitos e inclinações individuais e coletivas dos artistas e as questões históricas consideradas mais relevantes no contexto de sua produção⁴.

Procurando valer-se dessa metodologia para aprimorar os estudos sobre a Iconografia musical, Tilman Seebass (2000) defende a ideia de que a interpretação de todo documento pictórico precisa ser orientada por uma compreensão estética-visual. O que ganha um sentido particular, ao se considerar as imagens que lidam com tópicos não visíveis e, por vezes, efêmeros, como muitos daqueles que ocorrem no mundo dos sons. Um pressuposto que se tornará ainda mais consistente

4 PANOFSKY, E. *Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 47-65.

ao se considerar também as questões referentes à estética musical discutidas em cada contexto histórico. A partir disso, o autor defende então a importância da realização de análises que possibilitem compreender o que pode ou não ser representando em um determinado meio visual; o que pode ou não ser executado em certos ambientes musicais; refletir sobre questões de hierarquia afirmadas nas representações pictóricas dos músicos e das performances em uma imagem ou conjunto de imagens estudadas; podendo se levar em conta, ainda, as possibilidades de identificação do seu autor, dos seus conceitos musicais e das suas motivações e propósitos para produzir determinadas imagens⁵.

A referência a esses autores será basal para se examinar o conjunto iconográfico em questão, tanto em termos gerais, valendo-se dos três níveis de análise estabelecidos por Panofsky, quanto em termos específicos, orientando-se a partir das questões levantadas por Seebass para se pensar a iconografia no campo da música.

Imagens: agência, atos de fala e sensibilidade política

O conjunto iconográfico produzido por Bordalo no Brasil é o objeto de estudo central desta pesquisa. Contudo, diante dos objetivos do projeto, metodologicamente, as tramas que constituem esse objeto tornam imprescindível que outros elementos, além do próprio objeto em foco, sejam articulados no desenvolvimento das análises, em especial, as relações entre o autor, as suas caricaturas, os seus meios de publicação e o contexto. Nesse sentido, um cuidado que deverá ser tomado é evitar estabelecer relações lineares de causa e efeito entre a esfera artística-intelectual e a esfera sócio-histórica. Para isso, será assumido como pressuposto a necessidade de se considerar também a materialidade das representações visuais, entendendo-as como “coisas” que participam das relações sociais e, mais do que isso, como práticas materiais a partir das quais se estabelecem os usos, as funções e os sentidos desses objetos. Nessa perspectiva, o estudo das imagens artísticas e das imagens de maneira geral devem incluir a possibilidade de compreendê-las como “agency”, como campo de ação e como “tecnologias de interação humana”, tendo em vista a sua potencialidade para provocar efeitos, para produzir e sustentar formas de sociabilidade e para tornar empíricas as concepções e propostas de organização e atuação do poder⁶.

5 SEEBASS, Tilman. *Iconography*, In: **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2000, p. 54-71.

6 GELL, Alfred. **Art and agency**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Tais considerações dialogam diretamente com as reflexões seminais desenvolvidas por Quentin Skinner (1998a e 1998b), dentro do campo da História das Ideias, tratando da análise de documentos de caráter textual⁷. Partindo do pressuposto de que todo autor está de alguma modo engajado com as questões que afligem a sociedade e o contexto dentro da qual ele atua, Skinner defende que a interpretação e a análise de um texto devem ter como base duas regras, tendo em vista as ideias que o constituem e os significados delas na construção do texto, bem como os nexos estabelecidos entre essas ideias e as motivações e intenções do autor. A primeira regra consiste justamente em identificar e compreender quais são as principais questões contextuais que estariam relacionadas à problemática ou ao tema tratado pelo texto. A segunda, reside na importância de tentar perceber qual seria o “mundo mental” do autor e de seus interlocutores, as ideias, crenças e projetos que os mobilizam. O que, segundo Skinner, constitui-se como um recurso indispensável para interpretar seus textos, para refletir sobre as posições tomadas pelo autor em cada um deles e para analisar quais seriam as motivações e as intenções envolvidas no ato de realizá-los.

Essa abordagem analítica parece ser absolutamente operacionalizável dentro do campo de estudos sobre iconografia musical, desde que as imagens estudadas possam ser compreendidas de alguma forma como “textos”. O que ganha um significado especial ao tornar possível reconhecer a natureza dos “textos” também como “atos de fala” (*speech-act*) e por permitir problematizar e analisar, a partir disso, as intersecções entre “autores”, “textos” e “contextos”. Destacando a importância de interpretar os “textos” não apenas como objetos autônomos dotados de significação própria, essa abordagem alarga bastante a compreensão dos documentos textuais e, no caso, dos documentos iconográficos, ao chamar a atenção para a importância de que a sua interpretação deve incorporar também a dimensão pragmática e o campo de ação que os constituem. Dimensão e campo nos quais são estabelecidos os enunciados e as disputas em torno dos sentidos, das funções e usos das ideias expressas textual ou iconograficamente – caracterizando esses documentos como ações realizadas e, portanto, como *atos de fala*.

É importante frisar que o conjunto iconográfico em foco foi publicado em periódicos que tratavam de assuntos artísticos e programações culturais da cidade do Rio de Janeiro e, sobretudo, de questões sociais e políticas referentes ao

7 SKINNER, Quentin. *Meaning and Understanding in the History of Ideas*. In: TULLY, James (ed.). **Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics**. Princeton: Princeton University Press, 1988a, p. 30-67; SKINNER, Quentin. *Motives, intentions and the interpretation of texts*. In: TULLY, James (ed.). **Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics**. Princeton: Princeton University Press, 1988b, p. 68-78.

Brasil Império, no último quartel do século XIX. O que nos coloca como questão a importância de analisar as iconografias musicais produzidos por Bordalo nesse contexto também pelo viés político.

Esteban Buch ao propor algumas reflexões sobre a música, a política e a cultura, destaca que, diante das variadas formas pelas quais a música está presente no cotidiano e das questões que giram em torno da sua importância na socialização de valores, torna importante pensá-las também como um conjunto de representações e práticas de poder⁸. Nesse sentido, afirma o autor que a observação dos lugares que a política ocupa dentro do “mundo musical” e dos lugares da música dentro da vida social abrem outras possibilidades para analisá-la e percebê-la, em termos socioculturais e políticos. Nesse sentido, de um ponto de vista sociológico, como conclui Buch, as diferentes formas que a música se apresenta sugerem variadas influências sobre as maneiras pelas quais os indivíduos e os grupos se reportam ao real e, conseqüentemente, “sobre suas sensibilidades políticas e sobre a política de suas sensibilidades” (BUCH, 2011, p. 113). Categorias que serão bastante relevantes para a compreensão dessas iconografias musicais especificamente como parte do campo das representações e práticas de poder e para examinar as questões socioculturais e políticas que as atravessam.

Espaço de experiência e Horizonte de expectativas

O interesse em refletir sobre a posição de Rafael Pinheiro Bordalo junto a um grupo de intelectuais e artistas que percebiam o momento histórico ao qual viviam, tanto em Portugal como no Brasil, como um tempo de declínio e colapso, coloca a compreensão do próprio tempo histórico como um problema a ser encarado em termos teórico-metodológicos. Para tanto, a escolha de Reinhart Koselleck como referência parece adequada. Motivado por desenvolver análises que articulem os estudos da linguagem com as teorias da história, Koselleck, trabalhando com história dos conceitos, prioriza o tempo histórico como um de seus temas centrais de investigação. Dimensão fundamental que muitas vezes é considerada como um dado pressuposto, o tempo histórico carece de problematizações mais acuradas que permitam perceber a própria historicidade dos modos como é concebido em cada contexto e época e as implicações disso sobre a história simultaneamente enquanto narrativa, “espaço de experiência” e “horizonte de expectativas”.

8 BUCH, Esteban. *De la musique au politique, en passant par la culture*. In: BARDEZ, J.; DONEGANI, J.; MAHIET, D.; MOYSAN, M. (dir.). **L'Institution musicale**. Paris: Delatour France, 2011, p. 112-121.

Como destaca Marcelo Jasmin no texto de apresentação do livro do historiador alemão “Futuro Passado”, publicado no Brasil⁹, para Koselleck o “tempo não é tomado como um dado natural e evidente” e nem muito menos como um imperioso fluxo cronológico sobre o qual transcorrem os acontecimentos, num movimento aditivo de histórias plurais e desconexas. Ele é compreendido, então, como uma construção cultural que, em cada época, estabelece relações e significados particulares do presente para com o passado e o futuro, determinando assim “um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado e as possibilidades que se lançam para o futuro como horizontes de expectativas.” Contudo, a “experiência” (o passado atual) e a “expectativa” (o futuro presente), enquanto categorias explicativas, não são simétricas, complementares e nem simplesmente opostas. Assim, para além de uma relação mecânica, essas categorias de análise indicam maneiras desiguais de ser e de estar no tempo presente conjugado em cada contexto. Maneiras desiguais que resultam em tensões que, de forma sempre particular e situada, suscitam soluções que fazem surgir o tempo histórico estabelecido em um dado contexto (KOSELLECK, 2012, p. 313). Tempo que, não podendo ser expresso a não ser por metáforas espaciais, é analisado pelo autor a partir das categorias de “espaço de experiência” e de “horizonte de expectativas”.

Essa compreensão da historicidade do próprio tempo histórico será de grande valia para desenvolver as análises sobre as relações entre Rafael Bordalo Pinheiro, o conjunto iconográfico em foco e o contexto de sua produção, em especial, para se refletir sobre a sua posição como partícipe de uma geração de artistas e intelectuais que tanto em Portugal quanto no Brasil, lidavam justamente com tempos considerados de decadência e de crise.

5. Análise de um exemplar

Calendário do ano publicado em *O Besouro*, antes do início de sua circulação em abril de 1878, como forma de divulgação e estratégia para atrair assinantes. A “folhinha” apresenta o calendário de cada mês, com os seus respectivos feriados e acontecimentos marcantes e textos comentando-os com humor. Com o interesse específico sobre Iconografia Musical, três meses desse calendário ganham destaque.

O mês de março, “Mez carnavalesco-religioso. É dos Srs. Tenentes, Fenianos, Democráticos e dos Cônegos. O reinado da bisnaga”, onde apresenta-se uma espécie de conflito de temporalidades entre o que deveria ser um carnaval civilizado, ilustrado em primeiro plano por aquelas que eram então as principais sociedades carnavalescas, e, ao fundo, a persistência das práticas consideradas bárbaras

9 KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.

e incivilizadas associada a bisnaga¹⁰ (figura 2), tendo a música como um elemento implícito.

Figura 1. *O Besouro*, 02 de março de 1878



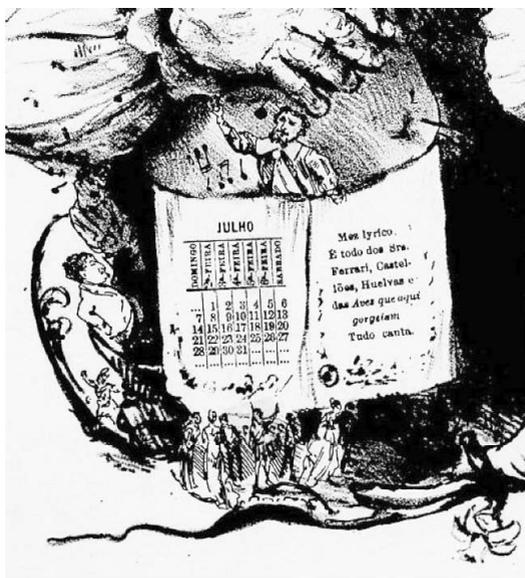
Figura 2. Detalhe do mês de março



10 Sobre essa questão ver: CUNHA, Maria Clementina Pereira da Cunha. **Ecos da Folia**. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

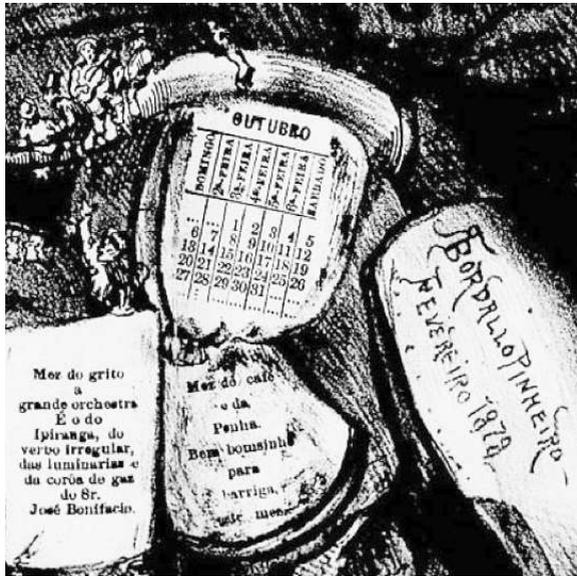
O mês de julho, “Mez lyrico. É dos Srs. Ferrari, Castelões, Huelvas e das *Aves que aqui gorjeiam*. Tudo canta”, onde são destacados os nomes de Angelo Ferrari, empresário do teatro lírico de maior sucesso na época no Brasil, nascido em Castel Nuovo (Itália), e do português Júlio Huelvas, pseudônimo de Afredo Camarate, engenheiro, jornalista, crítico musical, compositor e músico instrumentista; incluindo em itálico o bordão da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, possivelmente para se referir às cantoras que então se apresentavam nos teatros do Rio de Janeiro. Em termos iconográficos, esse quadro é composto por um cantor com figuras musicais (semínimas e semicolcheias) situado na parte superior da imagem e um sujeito à esquerda, que ainda precisam ser identificados, e na sua parte inferior, membros da “boa sociedade” representando o público frequente (figura 3).

Figura 3. Detalhe do mês de julho



E o mês de outubro, “Mez do café e da Penha. Bem bomsinho para a bar-riga”, quando inicia-se no Brasil período de florescimento do café e se realiza no Rio de Janeiro a tradicional festa religiosa, e também profana, da Igreja da Nossa Senhora da Penha, em homenagem ao Espírito Santo, onde, para além dos ritos sagradas, a presença da música popular sempre foi uma característica marcante. O que está representado iconograficamente no alto, à esquerda, por um músico cantando e tocando violão.

Figura 4. Detalhe do mês de outubro



Diante de um documento que, por si só, já traz na sua essência a questão da temporalidade, ao se tratar de um calendário, isso ganha contornos e características bastantes específicos considerando-se as imagens, os eventos, os acontecimentos e os comentários associados a cada um dos meses do ano. A partir de uma análise inicial, atendo-se apenas aos meses que, implícita ou explicitamente, trazem elementos e iconografias relacionados à música, pode-se vislumbrar a complexidade do espaço de experiência da cidade do Rio de Janeiro na década de 1870 e algumas das questões que perpassavam seus horizontes de expectativa, quanto às permanências e aos indícios de sua transformação e modernização histórica. O que aparece nesse calendário, a partir da articulação desses três meses analisados, onde apresenta-se o projeto de um carnaval sofisticado e civilizado que tinha que conviver com a “persistência” de tradições consideradas na época por alguns como bárbaras e arcaicas; o desenvolvimento de um mercado de bens culturais no qual o teatro lírico parecia ocupar um lugar destacado, sobretudo, como entretenimento para os membros da “boa sociedade”; e a realização de importantes festas religiosas na cidade que tiveram a presença da música popular como uma das suas principais características.

6. Considerações finais

No presente, o estudo aqui apresentado assume-se como um “work in progress”, que avança de forma regular. Através contatos regulares entre Portugal e Brasil, por via virtual, desenvolve-se uma dinâmica de trabalho e comunicação, ativa e rápida, que contorna as restrições físicas que o contexto pandêmico impôs no meio laboral, e ao qual a Academia não foi exceção.

A apresentação de resultados do projeto colaborativo assume várias formas de “outputs” científicos, nomeadamente novas apresentações em colóquios internacionais, artigos, catalogação na Base de Dados em Iconografia Musical do CESEM/NOVA FCSH e a escrita de um livro.

Desta forma, é mais um avanço nos estudos colaborativos entre os dois países, com certeza, para grande interesse e progresso nos domínios da Iconografia Musical e História da Música.