

# MÚSICA

**ENTRE RUAS E SALÕES: OS GESTOS  
ESTILÍSTICOS NO REPERTÓRIO DE  
DANÇAS DE FLAUTISTAS -  
COMPOSITORES NA CAPITAL IMPERIAL**

PAULA CRISTINA CABRAL MARTINS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO EM  
MÚSICA

**TESE DE DOUTORADO**

**DEZEMBRO DE 2022**



PAULA CRISTINA CABRAL MARTINS

**ENTRE RUAS E SALÕES: OS GESTOS ESTILÍSTICOS NO REPERTÓRIO DE  
DANÇAS DE FLAUTISTAS - COMPOSITORES NA CAPITAL IMPERIAL**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Área de Concentração: Teoria e Prática da Interpretação

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Azra Barrenechea

Rio de Janeiro  
2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C379	<p>Cabral Martins, Paula Cristina Entre ruas e salões: os gestos estilísticos no repertório de danças de flautistas-compositores na capital imperial / Paula Cristina Cabral Martins. -- Rio de Janeiro, 2022. -- 294</p> <p>Orientador: Sérgio Azra Barrenechea. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2022.</p> <p>1. Flauta transversa. 2. Danças de salão. 3. Gestos estilísticos. 4. Análise de gravações. 5. Princípios do choro. I. Azra Barrenechea, Sérgio, orient. II. Título.</p>
------	--



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**ENTRE RUAS E SALÕES: OS GESTOS ESTILÍSTICOS NO REPERTÓRIO DE  
DANÇAS DE FLAUTISTAS - COMPOSITORES NA CAPITAL IMPERIAL**

por

**Paula Cristina Cabral Martins**

BANCA EXAMINADORA

*Sérgio Azra Barrenechea*

Prof. Dr. Sérgio Barrenechea – orientador

*Clayton Vetromilla*

Prof. Dr. Clayton Vetromilla

Prof. Dr. Marco Túlio

*Rodrigo Chicchelli Velloso*

Prof. Dr. Rodrigo Chicchelli Velloso

*Raul Costa d'Avila*

Prof. Dr. Raul Costa d'Avila

Conceito: **APROVADO**

DEZEMBRO de 2022





### Paula Cristina Cabral Martins - Ata da defesa de Doutorado

Data e Hora de Criação: 16/12/2022 às 16:38:08

#### Documentos que originaram esse envelope:

- Paula Cristina Cabral Martins - Ata da defesa de Doutorado.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)
- Paula Cristina Cabral Martins - Folha de Aprovac,a-o.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)



#### Hashs únicas referente à esse envelope de documentos

[SHA256]: 5dac81289c8319e5cbb9a65ad07fadb8146cad8088ab30e884f99cadbd789459

[SHA512]: 8a052f7faef2e68048ea3478fcbd76a583c40a696c1fd06188eb6e3752b5a5869cf36894430dc9814afd52097bce65f9c19fa62796245c69f6a4613810c4fc

#### Lista de assinaturas solicitadas e associadas à esse envelope



##### ASSINADO - Sergio Barrenechea (sergio.barrenechea@unirio.br)

Data/Hora: 16/12/2022 - 16:44:40, IP: 201.17.87.157

[SHA256]: a8b6eeb2d0d98189ea5e2ff72e192767bc9919383ea9912c2bfdadd4eed968d



##### ASSINADO - Clayton Daunis Vetromilla (clayton.d.vetromilla@unirio.br)

Data/Hora: 16/12/2022 - 18:33:42, IP: 200.156.27.77

[SHA256]: 1983baaa27673032311b136621f8b202c47ecdbe647bb04f453594ce74e2b4d8

*Clayton Daunis Vetromilla*



##### ASSINADO - Marco Túlio De Paula Pinto (marco.pinto@unirio.br)

Data/Hora: 16/12/2022 - 21:08:38, IP: 177.148.240.223, Geolocalização: [-22.918918, -43.271873]

[SHA256]: 8183b7c607b3b45da0b566ef249826edd0a539fa6de3ecced3f6fed6bde0b967

*marco pinto*



##### ASSINADO - costadavila@gmail.com

Data/Hora: 16/12/2022 - 22:34:25, IP: 179.181.73.176

[SHA256]: 6feffccff4495350f31a8f51e3a35932cc71968546084d1f584424c9af60f3c0



##### ASSINADO - rodcv@acd.ufrj.br

Data/Hora: 19/12/2022 - 10:12:29, IP: 179.218.247.222

[SHA256]: 6a47bd9e19750f97b627b75da9758597b33ccd281132dfaf6407d851bac2cf2

#### Histórico de eventos registrados neste envelope

19/12/2022 10:12:31 - Envelope finalizado por rodcv@acd.ufrj.br, IP 179.218.247.222

19/12/2022 10:12:29 - Assinatura realizada por rodcv@acd.ufrj.br, IP 179.218.247.222

16/12/2022 22:34:25 - Assinatura realizada por costadavila@gmail.com, IP 179.181.73.176

16/12/2022 22:32:00 - Envelope visualizado por costadavila@gmail.com, IP 179.181.73.176

16/12/2022 21:08:38 - Assinatura realizada por marco.pinto@unirio.br, IP 177.148.240.223

16/12/2022 21:07:42 - Envelope visualizado por marco.pinto@unirio.br, IP 177.148.240.223

16/12/2022 18:33:42 - Assinatura realizada por clayton.d.vetromilla@unirio.br, IP 200.156.27.77

16/12/2022 18:32:52 - Envelope visualizado por clayton.d.vetromilla@unirio.br, IP 200.156.27.77

16/12/2022 16:44:40 - Assinatura realizada por sergio.barrenechea@unirio.br, IP 201.17.87.157

16/12/2022 16:44:06 - Envelope visualizado por sergio.barrenechea@unirio.br, IP 201.17.87.157

16/12/2022 16:43:50 - Envelope registrado na Blockchain por sergio.barrenechea@unirio.br, IP 201.17.87.157

16/12/2022 16:43:48 - Envelope encaminhado para assinaturas por sergio.barrenechea@unirio.br, IP 201.17.87.157

16/12/2022 16:38:10 - Envelope criado por sergio.barrenechea@unirio.br, IP 201.17.87.157

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Sérgio Barrenechea, pelas valiosas sugestões e generosa orientação.

Aos professores Pedro Aragão, Martha Ulhôa, Clayton Vetromilla, Maico Lopes, Marco Túlio e Rodrigo Cicchelli, que integraram as bancas de Ensaio e Qualificação e contribuíram de forma relevante nas etapas de construção do texto.

Aos flautistas Odette Ernest Dias e Toninho Carrasqueira, pelas entrevistas que tornaram esta pesquisa ainda mais especial.

A Andrea Ernest e José Ananias Lopes, pelas contribuições valiosas através dos questionários. A CAPES, pela bolsa de estudos concedida durante parte do curso.

Ao colega do PPGM Gabriel Ferraz, pelo auxílio com a elaboração dos gráficos.

Ao colega de orquestra César Bonan, pela ajuda com a elaboração das partituras.

Ao colega de orquestra Rubem Schuenck, pelo registro sonoro do produto artístico.

À prima querida e cinegrafista Juliana Cabral, pelo registro visual do produto artístico.

Ao colega Tibor Fittel, pela parceria musical enriquecedora na interpretação das peças.

A Roseli Rimou, pela amizade de longa data construída através da flauta.

Ao querido Daniel Soares, pela parceria e companheirismo.

*Temos a arte para não morrer da verdade.* (Friedrich Nietzsche)

MARTINS, Paula Cristina Cabral. **Entre ruas e salões: os gestos estilísticos no repertório de danças de flautistas-compositores na capital imperial.** 294 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

## RESUMO

Esta tese aborda o repertório das danças de salão de flautistas-compositores do século XIX no Rio de Janeiro: Joaquim Callado (1848-1880), Viriato Figueira (1845-1883) e Mathieu Reichert (1830-1880). Por meio da pesquisa hemerográfica e de uma revisão bibliográfica que envolve distintas vertentes, o trabalho traça, inicialmente, a relação histórica do repertório com o cenário sociocultural da época e aponta padrões melódicos recorrentes com a literatura flautística, bem como os métodos de flauta europeus de maior circulação na capital imperial. São eles: *Nouvelle Méthode de flûte* (1794) de F. Devienne (1759-1803), *Nouvelle Méthode pour la flûte* (1818-1920), T. Berbiguier (1782-1835) e o compilado brasileiro dos autores franceses, incluindo Walckiers (NARCISO, NAPOLEÃO, MIGUEZ, 1880). Propõe-se também um estudo analítico, considerando a nova musicologia (BOWEN, 1996; COOK, 2009), que trabalha com elementos além da partitura, como a apreciação de gravações. A metodologia aplicada envolve a análise de edições e manuscritos de antigos músicos copistas, entrevistas gravadas e questionário aplicados aos intérpretes selecionados e análise das gravações. Tendo como embasamento teórico o conceito de gesto musical (HATTEN, 2004; RINK; SPIRO; GOLD, 2011), tem-se o objetivo de decodificar parâmetros musicais (DUFFIN, 1995) e estilísticos adotados pelos flautistas. Como etapa final, oferece seis edições direcionadas ao intérprete flautista atual, considerando o estudo das fontes consultadas.

**Palavras-chave:** Flauta transversa. Danças de salão. Gestos estilísticos. Análise de gravações. Princípios do choro.



MARTINS, Paula Cristina Cabral. **Between streets and halls: Stylistic gestures used in the dance repertoire of flutist-composers in the imperial capital.** 294 f. Thesis (Doctorate in Music). Villa-Lobos Institute, Federal University of the State of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

#### ABSTRACT

This thesis explores the ballroom dance repertoire of 19th century flutist-composers in Rio de Janeiro: Joaquim Callado (1848-1880), Viriato Figueira (1845-1883) and Mathieu Reichert (1830-1880). Through hemerographic research and a literature review involving different perspectives, this work starts by tracing the historical relationship between the repertoire and the sociocultural scenario of the time and identifies the recurrent melodic patterns in the flute literature and the European flute methods most widely used in the imperial capital: *Nouvelle Méthode de flûte* (1794) by F. Devienne (1759-1803), *Nouvelle Méthode pour la flûte* (1818-1920), T. Berbiguier (1782-1835) and the Brazilian compilation of French authors, including Walckiers (NARCISO, NAPOLEÃO, MIGUEZ, 1880). This study proposes the analytical approach of new musicology (BOWEN, 1996; COOK, 2009), which works with elements beyond the score, such as the appreciation of recordings. The methodology applied involves analyzing the editions and manuscripts of early music copyists, recorded interviews and questionnaires with the selected performers, and the analysis of the recordings. Using the concept of musical gesture as a theoretical foundation (HATTEN, 2004; RINK; SPIRO; GOLD, 2011), the aim is to decode musical (DUFFIN, 1995) and stylistic parameters adopted by flutists. In a final stage, the work offers six issues directed toward the present-day performing flutist, which take the consulted sources into account.

**Keywords:** Flute. Ballroom dancing. Stylistic gestures. Analysis of recordings. Principles of Choro.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1-</b> Espetáculo-concerto protagonizado por Reichert. ....	33
<b>Figura 2-</b> Anúncio das partituras de Callado. ....	38
<b>Figura 3-</b> Anúncio de reduções para piano da ópera <i>A força do Destino</i> . ....	39
<b>Figura 4-</b> Partitura de <i>Lundum das Moças</i> . ....	41
<b>Figura 5-</b> Capa de publicações para flauta entre as décadas de 1850 e 1870. ....	42
<b>Figura 6-</b> Oferta de aulas particulares para diversos instrumentos. ....	43
<b>Figura 7-</b> Anúncio de partituras do repertório ligeiro para flauta. ....	44
<b>Figura 8-</b> Anúncio de professor de flauta. ....	44
<b>Figura 9-</b> Anúncio de aulas de flauta por método francês. ....	45
<b>Figura 10-</b> Anúncio do modelo cilíndrico da flauta Boehm. ....	45
<b>Figura 11-</b> Síntese do mercado musical na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro. ....	46
<b>Figura 12-</b> Flauta Boehm – Modelo cilíndrico de 1847. ....	50
<b>Figura 13-</b> Anúncios de venda e aluguel de escravizados. ....	53
<b>Figura 14-</b> Recital de Callado aos 12 anos de idade. ....	57
<b>Figura 15-</b> Flauta de cinco chaves. Tulou, Paris, 1835. ....	60
<b>Figura 16-</b> Flauta Boehm – Modelo cônico de 1832. Coleção DCM (Munique, 1840). ....	60
<b>Figura 17-</b> Flauta de ébano atribuída a Callado. ....	61
<b>Figura 18-</b> Recital de Callado tocando em uma flauta Boehm aos 12 anos de idade. ....	61
<b>Figura 19-</b> Relação dos habitantes aptos à votação em 1877 no Rio de Janeiro. ....	63
<b>Figura 20-</b> Túmulo dos flautistas Callado e Figueira. ....	66
<b>Figura 21-</b> Mozart e Reichert: disputa pela flauta mágica. ....	68
<b>Figura 22-</b> Anúncio dos métodos de flauta de Devienne e Berbiguier. ....	74
<b>Figura 23-</b> Anúncio da compilação brasileira dos métodos de flauta franceses. ....	74
<b>Figura 24-</b> Sugestões de articulação para o repertório do choro. ....	132
<b>Figura 25-</b> Gestos estilísticos (HATTEN, 2004) e parâmetros musicais (DUFFIN, 1995). .	138
<b>Figura 26-</b> Programa de recital em que é executado o <i>Lundu Característico</i> . ....	145
<b>Figura 27-</b> Acentuação contramétrica. ....	168
<b>Figura 28-</b> Manuscrito de <i>As Faceiras</i> por Alcebíades Moreira da Costa. ....	179
<b>Figura 29-</b> Estreia de <i>A sensitiva</i> por Reichert em 1863. ....	190
<b>Figura 30-</b> Anúncio de <i>La Sensitive</i> litografada por Leopoldo Heck. ....	191
<b>Figura 31-</b> Capa do LP <i>Chorando Callado</i> . ....	203

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

<b>Exemplo musical 1-</b> Articulação sugerida no Concerto para flauta e orquestra em Sol M. ...	76
<b>Exemplo musical 2-</b> Articulação sugerida para bordaduras.....	77
<b>Exemplo musical 3-</b> Sílabas sugeridas para o golpe duplo de língua. ....	77
<b>Exemplo musical 4-</b> Exercício ornamentado por trinados. ....	78
<b>Exemplo musical 5-</b> Passagens escalares e arpejos no exemplo proposto por Devienne. ....	78
<b>Exemplo musical 6-</b> Exercícios de grupetos. ....	79
<b>Exemplo musical 7-</b> Sugestões de articulação para passagens cromáticas. ....	79
<b>Exemplo musical 8-</b> Exercício sobre síncopes. ....	79
<b>Exemplo musical 9-</b> Exercício sobre notas longas com dinâmica. ....	81
<b>Exemplo musical 10-</b> Exercício sobre síncopes. ....	81
<b>Exemplo musical 11-</b> Sílabas “DU” indicadas na execução do ataque simples. ....	82
<b>Exemplo musical 12-</b> Sílabas “Tu” indicadas para situações de caráter delicado. ....	82
<b>Exemplo musical 13-</b> Exercício de articulação. ....	82
<b>Exemplo musical 14-</b> Articulações sugeridas para passagens cromáticas. ....	83
<b>Exemplo musical 15-</b> Articulações sugeridas para passagens em bordaduras.....	83
<b>Exemplo musical 16-</b> Sílabas DOU-GUE indicadas para o golpe duplo de língua. ....	83
<b>Exemplo musical 17-</b> Trecho de exercício para golpe duplo, em semicolcheias.....	84
<b>Exemplo musical 18-</b> Ornamentação em semicolcheias. ....	84
<b>Exemplo Musical 19-</b> Articulação “contrária ou contragolpe de língua”. ....	86
<b>Exemplo musical 20-</b> Grupetos em trechos ligeiros.....	87
<b>Exemplo musical 21-</b> Respiração em trechos com notas repetidas em semicolcheias. ....	87
<b>Exemplo musical 22-</b> Exercício de notas longas no registro agudo.....	87
<b>Exemplo musical 23-</b> Trinados em <i>La Coquette</i> . ....	89
<b>Exemplo musical 24-</b> Ornamentação em grupeto (não anotado como tal) na melodia de <i>La Sensitive</i> . ....	89
<b>Exemplo musical 25-</b> Bordaduras na linha melódica de <i>Improviso</i> . ....	90
<b>Exemplo musical 26-</b> Passagens escalares em <i>Perpétua</i> . ....	90
<b>Exemplo musical 27-</b> Trecho de arpejos em fusas na polca <i>Perpétua</i> . ....	91
<b>Exemplo musical 28-</b> Intervalos de oitavas no trecho melódico inicial de <i>La Coquette</i> . ....	92
<b>Exemplo musical 29-</b> Trecho cromático na polca <i>É segredo</i> . Compasso 33. ....	92
<b>Exemplo musical 30-</b> Passagem com cromatismos na linha melódica de <i>Improviso</i> . ....	92
<b>Exemplo musical 31-</b> Indicações de articulação e dinâmica na edição de <i>La Coquette</i> . ....	93
<b>Exemplo musical 32-</b> Trecho final de <i>La Sensitive</i> em <i>staccato</i> . ....	93
<b>Exemplo musical 33-</b> Parâmetros musicais no manuscrito de <i>Lundu Característico</i> . ....	94
<b>Exemplo musical 34-</b> Articulações e dinâmicas sugeridas na edição de <i>Lundu Característico</i> . ....	95
<b>Exemplo musical 35-</b> Acentos em <i>La Coquette</i> . Parte C. ....	95
<b>Exemplo musical 36-</b> Acentuações na parte B de <i>Lundu Característico</i> . ....	96
<b>Exemplo Musical 37-</b> Síncope característica no compasso <i>Lundu Característico</i> . ....	96

<b>Exemplo Musical 38-</b> Manuscrito de Pixinguinha da Fantasia sobre o tema Carnaval de Veneza, de Callado. ....	103
<b>Exemplo Musical 39-</b> Introdução da Fantasia <i>La Sonnambula</i> .....	104
<b>Exemplo Musical 40-</b> Cadência da Fantasia <i>La Sonnambula</i> . ....	105
<b>Exemplo Musical 41-</b> Final da Fantasia <i>La Sonnambula</i> . ....	106
<b>Exemplo Musical 42-</b> Cadência de ligação em <i>La Sensitive</i> . ....	107
<b>Exemplo Musical 43-</b> Padrão de acompanhamento em <i>La Sensitive</i> . ....	110
<b>Exemplo Musical 44-</b> Padrão de acompanhamento em <i>Flor Amorosa</i> . ....	110
<b>Exemplo Musical 45-</b> Padrão de acompanhamento em <i>Aurora</i> . ....	111
<b>Exemplo Musical 46-</b> Figura rítmica típica da habanera na polca <i>Ai, que gozos</i> . ....	112
<b>Exemplo Musical 47-</b> Preenchimento dos "espaços vazios" no trecho C de <i>Improviso</i> . ....	112
<b>Exemplo Musical 48-</b> Melodia dividida entre as vozes na polca <i>Como é bom</i> . ....	113
<b>Exemplo Musical 49-</b> Padrão de acompanhamento em <i>La Sensitive</i> . ....	113
<b>Exemplo Musical 50-</b> Padrão rítmico típico do lundu. ....	116
<b>Exemplo Musical 51-</b> Padrão de acompanhamento com baixo Alberti. ....	118
<b>Exemplo Musical 52-</b> Padrão de acompanhamento do <i>Lundu das beatas</i> . ....	118
<b>Exemplo Musical 53-</b> Lundu recolhido por Von Martius em viagem ao Brasil. ....	119
<b>Exemplo musical 54-</b> Alusão à melodia do <i>Lundu Característico</i> no <i>Choros</i> n. 6 de Villa-Lobos. ....	146
<b>Exemplo musical 55-</b> Trecho inicial do <i>Lundu Característico</i> . ....	146
<b>Exemplo Musical 56-</b> Padrão de acompanhamento da parte A do <i>Lundu Característico</i> . ....	148
<b>Exemplo Musical 57-</b> Padrão de acompanhamento do lundu <i>Às clarinhas e às moreninhas</i> . ....	149
<b>Exemplo musical 58-</b> <i>Lundu Característico</i> – CODA. ....	149
<b>Exemplo Musical 59-</b> Digitação complexa na parte B do <i>Lundu Característico</i> . ....	153
<b>Exemplo musical 60-</b> Manuscrito 1 de <i>Improviso</i> . Ornamentações. ....	162
<b>Exemplo musical 61-</b> Manuscrito 2 de <i>Improviso</i> . Seções A e B. ....	163
<b>Exemplo musical 62-</b> Manuscrito 2 de <i>Improviso</i> . Parte C. ....	163
<b>Exemplo musical 63-</b> Manuscrito 3 de <i>Improviso</i> . Indicação "com graça". ....	164
<b>Exemplo musical 64-</b> Manuscrito 4 de <i>Improviso</i> . Articulação. Parte C. ....	164
<b>Exemplo musical 65-</b> Manuscrito 5 de <i>Improviso</i> . Articulação. Parte C. ....	165
<b>Exemplo musical 66-</b> Manuscrito de <i>Improviso</i> por Pixinguinha. Indicação "com graça". .	166
<b>Exemplo musical 67-</b> <i>Improviso</i> . Compassos 23 e 24. Pulso reduzido por Carrasqueira. ....	169
<b>Exemplo musical 68-</b> Manuscrito de <i>A faceira</i> . Seção A. ....	177
<b>Exemplo musical 69-</b> Manuscrito de <i>A Faceira</i> . Final. ....	178
<b>Exemplo musical 70-</b> <i>La Coquette</i> . Modificação na linha melódica. Final. ....	179
<b>Exemplo musical 71-</b> <i>La Sensitive</i> . Redução do pulso na seção A por Dias. ....	193
<b>Exemplo musical 72-</b> <i>La Sensitive</i> . Dias. Acentuação. Compassos 35 a 38. ....	195
<b>Exemplo musical 73-</b> Manuscrito 1 de <i>É Segredo</i> . Seção A. ....	197
<b>Exemplo musical 74-</b> Manuscrito 1 de <i>É Segredo</i> . Seção B. ....	197
<b>Exemplo Musical 75-</b> Manuscrito 1 de <i>É Segredo</i> . Seção C. ....	198
<b>Exemplo musical 76-</b> Manuscrito 2 de <i>É Segredo</i> . Seções A1 e C. ....	199

<b>Exemplo musical 77-</b> Notação no manuscrito 3 de <i>É Segredo</i> . .....	199
<b>Exemplo musical 78-</b> Manuscrito 3 de <i>É segredo</i> . Seções A1 e C. ....	200
<b>Exemplo Musical 79-</b> Manuscrito 4 de <i>É Segredo</i> . Seção B. ....	201
<b>Exemplo musical 80-</b> Manuscrito 4 de <i>É Segredo</i> . Seção C. ....	201
<b>Exemplo musical 81-</b> <i>É Segredo</i> . Compasso 24. Fermata realizada por Dias. ....	204
<b>Exemplo musical 82-</b> Manuscrito de <i>Perpétua</i> . Seção A. ....	211
<b>Exemplo Musical 83-</b> Manuscrito de <i>Perpétua</i> . Seção B. ....	212
<b>Exemplo Musical 84-</b> Manuscrito de <i>Perpétua</i> . Trio. ....	213

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1-</b> <i>Lundu Característico</i> . Parte A. Dias – tempo de cada compasso. ....	152
<b>Gráfico 2-</b> <i>Lundu Característico</i> . Parte B. Dias – tempo de cada compasso. ....	153
<b>Gráfico 3-</b> <i>Lundu Característico</i> . Parte C. Dias – tempo de cada compasso. ....	154
<b>Gráfico 4-</b> <i>Lundu Característico</i> . CODA. Dias – tempo de cada compasso. ....	154
<b>Gráfico 5-</b> <i>Lundu Característico</i> . Parte A. Carrasqueira – tempo de cada compasso. ....	155
<b>Gráfico 6-</b> <i>Lundu Característico</i> – Parte B. Carrasqueira – tempo de cada compasso. ....	156
<b>Gráfico 7-</b> <i>Lundu Característico</i> . Parte C. Carrasqueira – tempo de cada compasso. ....	156
<b>Gráfico 8-</b> <i>Lundu Característico</i> . CODA. Carrasqueira – tempo de cada compasso. ....	157
<b>Gráfico 9-</b> <i>Lundu Característico</i> . Comparação parte A Dias e Carrasqueira. ....	158
<b>Gráfico 10-</b> <i>Lundu Característico</i> . Comparação parte B Dias e Carrasqueira. ....	159
<b>Gráfico 11-</b> <i>Lundu Característico</i> . CODA. Dias e Carrasqueira. ....	159
<b>Gráfico 12-</b> <i>Improviso</i> . Parte A. Carrasqueira – tempo de cada compasso. ....	168
<b>Gráfico 13-</b> <i>Improviso</i> . Parte B. Carrasqueira – tempo de cada compasso. ....	169
<b>Gráfico 14-</b> <i>Improviso</i> . Parte C. Carrasqueira – tempo de cada compasso. ....	170
<b>Gráfico 15-</b> <i>Improviso</i> . Parte A. Barrenechea – tempo de cada compasso. ....	172
<b>Gráfico 16-</b> <i>Improviso</i> . Parte B. Barrenechea – tempo de cada compasso. ....	173
<b>Gráfico 17-</b> <i>Improviso</i> . Parte C. Barrenechea – tempo de cada compasso. ....	173
<b>Gráfico 18-</b> <i>Improviso</i> Comparação de andamentos na parte A. ....	174
<b>Gráfico 19-</b> <i>Improviso</i> . Comparação de andamentos na parte B. ....	175
<b>Gráfico 20-</b> <i>Improviso</i> . Comparação de andamentos na parte C. ....	175
<b>Gráfico 21-</b> <i>La Coquette</i> . Introdução. Dias – tempo de cada compasso. ....	181
<b>Gráfico 22-</b> <i>La Coquette</i> . Parte A. Dias – tempo de cada compasso. ....	182
<b>Gráfico 23-</b> <i>La Coquette</i> . Parte B. Dias – tempo de cada compasso. ....	182
<b>Gráfico 24-</b> <i>La Coquette</i> . Parte C. Dias – tempo de cada compasso. ....	183
<b>Gráfico 25-</b> <i>La Coquette</i> . CODA. Dias – tempo de cada compasso. ....	183
<b>Gráfico 26-</b> <i>La Coquette</i> . Introdução. Lopes – tempo de cada compasso. ....	185
<b>Gráfico 27-</b> <i>La Coquette</i> . Parte A. Lopes – tempo de cada compasso. ....	185
<b>Gráfico 28-</b> <i>La Coquette</i> . Parte B. Lopes – tempo de cada compasso. ....	186
<b>Gráfico 29-</b> <i>La Coquette</i> . Parte C. Lopes – tempo de cada compasso. ....	186
<b>Gráfico 30-</b> <i>La Coquette</i> . CODA. Lopes – tempo de cada compasso. ....	187
<b>Gráfico 31-</b> <i>La Coquette</i> . Dias e Lopes. Tempo de cada compasso. ....	187
<b>Gráfico 32-</b> <i>La Coquette</i> . Parte A. Dias e Lopes – tempo de cada compasso. ....	188
<b>Gráfico 33-</b> <i>La Coquette</i> . Parte B. Dias e Lopes – tempo de cada compasso. ....	188
<b>Gráfico 34-</b> <i>La Coquette</i> . Parte C. Dias e Lopes – tempo de cada compasso. ....	189
<b>Gráfico 35-</b> <i>La Coquette</i> . CODA. Dias e Lopes – tempo de cada compasso. ....	189
<b>Gráfico 36-</b> <i>La Sensitive</i> . Parte A. Dias – tempo de cada compasso. ....	193
<b>Gráfico 37-</b> <i>La Sensitive</i> . Parte B. Dias – tempo de cada compasso. ....	194
<b>Gráfico 38-</b> <i>La Sensitive</i> . Parte C. Dias – tempo de cada compasso. ....	194
<b>Gráfico 39-</b> <i>La Sensitive</i> . CODA. Dias – tempo de cada compasso. ....	195

<b>Gráfico 40-</b> <i>É Segredo</i> . Parte A. Dias. Tempo de cada compasso. ....	204
<b>Gráfico 41-</b> <i>É Segredo</i> . Parte B. Dias- tempo de cada compasso.....	205
<b>Gráfico 42-</b> <i>É Segredo</i> . Parte C. Dias- tempo de cada compasso.....	205
<b>Gráfico 43-</b> <i>É Segredo</i> . Parte A. Ernest- tempo de cada compasso.....	206
<b>Gráfico 44-</b> <i>É Segredo</i> . Parte B. Ernest- tempo de cada compasso.....	207
<b>Gráfico 45-</b> <i>É Segredo</i> . Parte C. Ernest- tempo de cada compasso.....	208
<b>Gráfico 46-</b> <i>É Segredo</i> . Parte A. Dias e Ernest- tempo de cada compasso.....	208
<b>Gráfico 47-</b> <i>É Segredo</i> . Parte B. Dias e Ernest- tempo de cada compasso.....	209
<b>Gráfico 48-</b> <i>É Segredo</i> . Parte C. Dias e Ernest- tempo de cada compasso.....	209

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1-</b> Peças selecionadas para o estudo nesta tese e suas características formais.....	98
<b>Quadro 2-</b> Estrutura formal do <i>Lundu Característico</i> de Callado.....	147
<b>Quadro 3-</b> Estrutura formal da peça <i>Improviso</i> de Callado.....	160
<b>Quadro 4-</b> Estrutura formal da polca <i>La Coquette</i> . ....	176
<b>Quadro 5-</b> Estrutura formal da polca <i>La Sensitive</i> de Reichert. ....	191
<b>Quadro 6-</b> Estrutura formal da peça <i>É Segredo</i> de Figueira. ....	196
<b>Quadro 7-</b> Estrutura formal da polca <i>Perpétua</i> . ....	211
<b>Quadro 8</b> – Decisões interpretativas adotadas na edição de <i>Lundu Característico</i> . ....	218
<b>Quadro 9-</b> Decisões interpretativas adotadas na edição de <i>Improviso</i> . ....	219
<b>Quadro 10-</b> Decisões interpretativas adotadas na edição de <i>A faceira</i> . ....	220
<b>Quadro 11-</b> Decisões interpretativas adotadas na edição de <i>A Sensitiva</i> . ....	221
<b>Quadro 12-</b> Decisões interpretativas adotadas na edição de <i>É Segredo</i> .....	223
<b>Quadro 13</b> – Decisões interpretativas adotadas na edição de <i>Perpétua</i> . ....	223



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>2 AS DANÇAS DE SALÃO NA CAPITAL DO IMPÉRIO BRASILEIRO .....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 Música popular e música erudita: discutindo conceitos .....</b>	<b>26</b>
<b>2.2 O entretenimento na segunda metade do século XIX .....</b>	<b>31</b>
<b>2.3 O mercado musical .....</b>	<b>37</b>
<b>3 FLAUTISTAS-COMPOSITORES .....</b>	<b>47</b>
<b>3.1 Flautistas em uma sociedade escravocrata.....</b>	<b>52</b>
3.1.1 Joaquim Callado .....	57
3.1.2 Viriato Figueira .....	63
3.1.3 Mathieu Reichert .....	66
<b>4 AS INFLUÊNCIAS EUROPEIAS .....</b>	<b>72</b>
<b>4.1 <i>Nouvelle Méthode pour la flûte</i> de Devienne.....</b>	<b>74</b>
<b>4.2 <i>Nouvelle Méthode pour la flûte</i> de Berbiguier .....</b>	<b>80</b>
<b>4.3 Compilação brasileira com Eugène Walckiers .....</b>	<b>85</b>
<b>4.4 Padrões melódicos recorrentes .....</b>	<b>88</b>
<b>4.5 As fantasias e variações românticas.....</b>	<b>100</b>
<b>4.6 O surgimento de uma linguagem .....</b>	<b>107</b>
4.6.1 A polca.....	109
4.6.2 O lundu .....	114
<b>5 O GESTO MUSICAL .....</b>	<b>121</b>
<b>5.1 O conceito .....</b>	<b>121</b>
5.1.1 A gestualidade nas pesquisas nacionais.....	124
<b>5.2 Parâmetros de análise .....</b>	<b>127</b>
5.2.1 Sonoridade .....	129
5.2.2 Articulação.....	131
5.2.3 Dinâmica.....	132
5.2.4 Andamento .....	133
5.2.5 Notação .....	135
5.2.6 Ornamentação .....	135
<b>5.3 Análise de gravações e a transmissão oral .....</b>	<b>138</b>
<b>6 ESTUDO DAS OBRAS .....</b>	<b>143</b>
<b>6.1 <i>Lundu Característico</i> de Joaquim Callado.....</b>	<b>144</b>
6.1.1 Análise das gravações.....	151
<b>6.2 <i>Improviso</i> de Joaquim Callado .....</b>	<b>160</b>
6.2.1 Análise das gravações.....	167

<b>6.3 <i>La Coquette</i> de Mathieu Reichert</b> .....	<b>176</b>
6.3.1 Análise das gravações.....	180
<b>6.4 <i>La Sensitive</i> de Mathieu Reichert</b> .....	<b>190</b>
6.4.1 Análise das gravações.....	192
<b>6.5 <i>É segredo</i> de Viriato Figueira</b> .....	<b>196</b>
6.5.1 Análise das gravações.....	202
<b>6.6 <i>Perpétua</i>, de Viriato Figueira</b> .....	<b>210</b>
<b>6.7 Edições para o intérprete flautista e sugestões interpretativas</b> .....	<b>214</b>
<b>7 CONCLUSÕES</b> .....	<b>226</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>230</b>
<b>APÊNDICE A – Entrevista com Antônio Carrasqueira</b> .....	<b>244</b>
<b>APÊNDICE B – Entrevista com Odette Ernest Dias</b> .....	<b>254</b>
<b>APÊNDICE C - Questionário de Sérgio Barrenechea</b> .....	<b>260</b>
<b>APÊNDICE D- Questionário de José Ananias Lopes</b> .....	<b>263</b>
<b>APÊNDICE E- Questionário de Andrea Ernest</b> .....	<b>265</b>
<b>APÊNDICE F– Partitura de <i>Lundu Característico</i> em Fá m</b> .....	<b>268</b>
<b>APÊNDICE G- Partitura de <i>Lundu Característico</i> em Mi m</b> .....	<b>273</b>
<b>APÊNDICE H- Partitura de <i>Improviso</i></b> .....	<b>278</b>
<b>APÊNDICE I- Partitura de <i>A Faceira</i></b> .....	<b>280</b>
<b>APÊNDICE J- Partitura de <i>A Sensitiva</i></b> .....	<b>283</b>
<b>APÊNDICE K- Partitura de <i>É Segredo</i></b> .....	<b>288</b>
<b>APÊNDICE L- Partitura de <i>Perpétua</i></b> .....	<b>290</b>
<b>APÊNDICE M- Programa do Recital de Doutorado e Link de Acesso</b> .....	<b>292</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XIX representou um período de atividade musical pujante na cidade do Rio de Janeiro. O intenso movimento cultural, aliado ao advento da impressão musical, propiciou uma mudança de costumes na sociedade carioca, seja no âmbito cultural ou econômico. Nesse cenário, conforme atestado nos periódicos, o repertório tocado nos salões e teatros da corte ganhava popularidade.

Considerada como um meio termo entre o erudito e o popular, alvo de preconceito e críticas em alguns círculos de períodos posteriores (ROSA, 2020), a música de salão representou um importante fenômeno para a música urbana brasileira e para a flauta transversa no Brasil. O percurso deste tipo de repertório trilhado nos palcos, nos salões e nas ruas culminou no desenvolvimento do gênero choro ainda no século XIX.

Os gêneros de salão europeus, após se legitimarem nos salões franceses durante o século XIX, foram exportados para diversos países, inclusive para o Brasil, tornando-se aqui verdadeira febre nacional por meio da circulação em diferentes espaços de sociabilidade (salões e ruas), das festas coletivas, da música impressa (por meio da compra e venda de partituras) e da circulação de músicos com formação conservatorial em ambientes musicais distintos.

Graças às pesquisas de musicólogos como Cazes (1988), Verzoni (2000, 2016), Diniz (2008), Neder (2010), Aragão (2011), Sandroni (2012) e Sève (2014, 2021) e à facilidade ao acesso do material da época (periódicos, partituras, manuscritos de copistas) por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do acervo da Casa do Choro, o assunto tem sido cada vez mais frequente no meio acadêmico. Ressalta-se a importante contribuição dos violonistas Maurício Carrilho e Anna Paes, que por intermédio de uma pesquisa realizada no início dos anos 2000, denominada Inventário do Repertório do Choro (1870-1920), resgataram uma série de obras até então nunca tocadas reunidas em cadernos de partituras intitulados Princípios do Choro (CARRILHO; PAES, 2003). A coleção de cadernos manuscritos por Pixinguinha com coleções de partituras de chorões<sup>1</sup> da velha guarda, disponibilizadas no acervo do Instituto Moreira Salles, é uma fonte documental enriquecedora para esta pesquisa. Considerando que o flautista é um importante elo do repertório do choro entre os séculos XIX e XX, que conviveu durante sua juventude com alguns chorões pioneiros, suas anotações e percepções manuscritas são extremamente valiosas para este estudo.

---

<sup>1</sup> O termo “chorões” foi empregado por Pinto (1978) para referir-se aos músicos que integravam as práticas musicais populares no Brasil no início do século XX, especialmente os instrumentistas das reuniões em que se tocava o repertório do choro. O significado dado pelo autor será o mesmo adotado nesta tese.

Em iniciativa recente, os músicos e pesquisadores do Instituto Casa do Choro lançaram o site denominado *Choro Timeline* (2022), uma linha cronológica que cataloga informações relevantes sobre o choro desde seus primórdios. As informações contribuíram de maneira expressiva para nossa pesquisa e reforçaram a dimensão do que é considerado o primeiro gênero musical urbano genuinamente brasileiro. O trabalho dos pesquisadores abriu portas para o estudo deste repertório sob a ótica da performance musical, além das questões sociais e biográficas dos compositores e intérpretes que vinham sendo abordadas ao longo dos anos. No entanto, abordar essa temática tão vasta exige do pesquisador uma visão ampla que articule aspectos interdisciplinares nas áreas de Artes e Humanas, dada a complexidade teórica e metodológica que exige o estudo deste assunto.

Nesse sentido, o meu interesse pelo tema partiu da percepção de que peças de compositores brasileiros ligados ao choro são raramente tocadas em recitais por flautistas não ligados às práticas do gênero. Como flautista de orquestra e estudante de flauta formada pelo modelo conservatorial europeu, percebi que há pouco conhecimento difundido acerca dos nossos predecessores brasileiros e uma lacuna no estudo do repertório nacional para flauta, especialmente das peças de compositores ligados às práticas musicais populares do século XIX.

Em certos momentos, ao executar o repertório ligado à música popular no ambiente erudito, notei certa despreocupação com aspectos estilísticos ou mesmo despreparo de nós, músicos brasileiros. Dessa maneira, considero relevantes algumas questões que permeiam este trabalho: de que maneira a obra desses compositores agrega ao repertório da música brasileira? Por qual motivo suas obras ficaram obscurecidas durante tantos anos? Quais as relações com seus predecessores e sucessores?

Entendendo que a música brasileira e seus gêneros populares fazem parte de um vasto campo de estudo e que existem pesquisadores com mais especialidade nesta área, não coube aqui o aprofundamento em questões musicológicas, ou etnomusicológicas, assim como em pontos referentes às práticas do gênero choro. Considerando a minha área de atuação profissional, foram contemplados aspectos interpretativos da linha melódica das danças de salão com características virtuosísticas de flautistas-compositores atuantes no cenário musical oitocentista carioca. Aqui, as características que expressam virtuosidade passam por melodias que exigem do intérprete destreza técnica, clareza e amplo uso dos registros do instrumento, além de trechos lentos que trabalham com o domínio da sonoridade e manipulação do ar. No

mesmo sentido, são observadas a linguagem, estilo<sup>2</sup>, sotaque<sup>3</sup> e elementos expressivos, com o propósito de construir um repertório de gestos musicais na interpretação destas obras.

O período vivido pelos flautistas tidos como formadores da primeira geração do choro no Brasil coincide com outro relevante episódio na história do instrumento. Os tipos modernos de flauta que chegavam ao país no início da década de 1850, aliada à intensa atividade de compositores e intérpretes flautistas nos espaços musicais da cidade, fizeram da flauta um instrumento popular e do seu repertório um terreno abundante para estudo.

Os flautistas compositores da segunda metade do século XIX eram músicos que detinham alto grau de conhecimento, atuando também como intérpretes, arranjadores e professores de música erudita no Conservatório Imperial, como atestamos nos periódicos pesquisados. Nesse grupo, estavam músicos que compunham peças virtuosísticas para a flauta para serem tocadas nos salões e nos intervalos de óperas nos teatros. Entendemos que a adesão a composições dos gêneros de dança está relacionada com a prática compatível à moda, às tendências musicais e às exigências do público que frequentava esses espaços.

O capítulo 2 apresenta um breve panorama da música de salão no Rio de Janeiro, considerando o viés do entretenimento e do mercado musical. Traz, ainda, reflexões sobre o emprego de terminologias na classificação de determinados repertórios (KARTOMI, 1981; RÓNAI, 2008) e categorias questionáveis – como erudito, popular e ligeiro –, especialmente na abordagem da música popular urbana brasileira, caracterizada por um intenso diálogo com diferentes culturas e práticas musicais de ambientes distintos.

Partindo de uma pesquisa hemerográfica nos periódicos da época, buscamos identificar em que contexto se davam as práticas musicais oitocentistas e como acontecia a participação dos flautistas compositores tão ativos na vida musical da corte: Joaquim Callado (1848-1880), Viriato Figueira (1845-1883) e Mathieu Reichert (1830-1880). Mesmo tratando-se de uma pesquisa de cunho analítico-interpretativo, em um primeiro momento buscou-se dialogar com

---

<sup>2</sup> A utilização cotidiana da palavra estilo sem muito critério e as discussões das definições além do campo etimológico, são tratadas por Souza (2016). O autor contempla a abordagem direcionada ao choro, sua gênese e a maneira de tocar as peças com especificidades melódicas e rítmicas que se tornaram características do gênero. Partindo desse entendimento, o conceito de estilo aplicado nesta tese, dialoga com as questões relativas à performance e interpretação, compreendendo desde as características que permeiam o estilo de determinado gênero musical até o estilo interpretativo de flautistas que terão suas gravações analisadas no capítulo 6.

<sup>3</sup> A palavra “sotaque” utilizada nesta tese, diz respeito ao grupo de características estilísticas que compõem a interpretação das peças aqui estudadas, considerando sua historicidade e influências. Neste processo, a manipulação dos parâmetros musicais irá implicar na expressão do gênero e na comunicabilidade do estilo a que a obra pertence. O termo foi utilizado com conotação similar em outras pesquisas da área das práticas interpretativas direcionadas ao repertório da música brasileira (GERLING, 2008; WITMER, 2009; SCHUENCK, 2017).

as áreas da musicologia, história e sociologia, a fim de compreender o ambiente histórico-social em que se encontravam os personagens desta pesquisa e de que forma tais fatores influenciaram suas obras e maneiras de tocar.

Os flautistas estudados nesta pesquisa integram a linhagem dos chorões que fizeram a conexão dos salões com as ruas. Callado e Figueira são compositores frequentemente associados ao movimento da música popular, apesar de que suas composições manifestam semelhanças com o repertório tradicional europeu. Em sentido contrário, Reichert, flautista belga que veio para o Rio de Janeiro no início da década de 1850, expressa em suas peças de salão a influência de seu novo ambiente musical.

No capítulo 3, são abordadas questões referentes ao compositor-intérprete. A dualidade artística exercida por uma única pessoa, que interage com a obra em diferentes situações, impacta na comunicabilidade da peça, revela seu estilo composicional e transparece os atributos técnicos de cada músico. Tratamos ainda de aspectos bibliográficos dos compositores Callado, Figueira e Reichert; os artistas brasileiros e mestiços em meio à sociedade escravocrata da época e o flautista belga em um cenário musical tão distinto das suas origens.

O capítulo 4 estabelece uma relação entre padrões melódicos recorrentes na literatura flautística francesa em circulação na época, particularmente os métodos de François Devienne (1794), Benoit Tranquille Berbiguier (1818) e uma compilação brasileira que inclui exercícios propostos por Eugène Walckiers e o repertório selecionado para estudo nesta tese. Para tal identificação, recorreu-se à pesquisa hemerográfica e à contribuição prévia de Mendes (2019) e Rosa (2020), que tratam da transmissão musical entre flautistas no Rio de Janeiro no período semelhante ao estudo nesta tese. No mesmo sentido, identificamos padrões melódicos similares à música de concerto italiana, sobretudo as fantasias sobre temas de óperas, muito tocadas nos recitais a partir de 1850, inclusive pelos flautistas estudados nesta tese.

Partindo do nível de complexidade encontrado nos métodos, foram selecionadas as seguintes peças para análise no capítulo seguinte: Lundu Característico (lundu) e Improviso (polca) de Callado; La Coquette (polca de salão) e La Sensitive (polca de concerto) de Reichert; e É Segredo (polca) e Perpétua (polca) de Figueira. É possível encontrar nas composições de Callado e Figueira elementos que interagem com a música de concerto e com a abordagem dos métodos em voga na capital. Na obra de Reichert, apontamos as mesmas semelhanças e identificamos o uso inicial de elementos característicos da música popular brasileira, como a síncope característica (SANDRONI, 2012). Apesar do estilo composicional de cada flautista, identificamos semelhanças e padrões musicais apontados como inerentes da música popular brasileira.

No capítulo 5, é tratado o conceito de gesto musical adotado nesta pesquisa, sobretudo os gestos estilísticos (HATTEN, 2004), assim como os parâmetros da prática da performance (DUFFIN, 1995) que dialogam com esta concepção. A manipulação desses parâmetros pelos intérpretes aliada a convenções estilísticas não presentes na partitura, é capaz de transmitir gestos expressivos distintos, o que será identificado nas análises da última parte desta tese.

Tomando como referência o olhar do intérprete sobre a obra (RINK, 2012), o capítulo 6 é dedicado às análises de gravações das peças selecionadas para estudo. As análises são direcionadas ao intérprete flautista e fogem do estudo analítico da musicologia tradicional. Por mais que apresentemos exemplos musicais de partituras escritas, o foco do estudo é a individualidade interpretativa, o som e a manipulação dos parâmetros musicais intrínsecos a ele. Como apoio à análise do parâmetro andamento, esta pesquisa apresenta uma proposta de análise que utiliza como ferramenta o programa Sonic Visualizer. Gestos performáticos, tais como o rubato, andamento, dinâmica e vibrato são explorados por pesquisadores que recentemente utilizaram o programa como ferramenta em suas pesquisas (PRATES; WINTER, 2019; JAMESON, 2021). Levando em conta as ideias de Cook (2009), este tipo de estudo é capaz de contemplar particularidades que a musicologia tradicional não aborda, enfatizando o olhar para aspectos interpretativos e gestuais do intérprete. No caso deste estudo, a possibilidade de apresentar em gráficos as manipulações temporais de cada interpretação contribui para o empirismo da pesquisa.

Considerando a oralidade como elemento intrínseco na transmissão e práxis do choro (ROSA, 2021), e que na preparação deste repertório os registros fonográficos oferecem um aporte que não constam nas partituras ao músico atual, selecionamos gravações disponíveis em diferentes meios, como plataformas digitais, em CD e LP como fonte de referência e apreciação. O estudo de elementos interpretativos, que integram o sotaque do choro por meio da análise de gravações de intérpretes flautistas, foi objeto de pesquisa por Goritzki (2002), que levantou elementos interpretativos utilizados por Manezinho da flauta (1924-1990) no repertório do choro e sua contribuição para a linguagem do gênero. Sarmiento (2005) sistematizou elementos interpretativos adotados por Altamiro Carrilho em gravações de diferentes peças do gênero. Na mesma direção, Araújo (2014) apontou elementos interpretativos na obra do flautista Dante Santoro (1904-1969).

Entendemos que a identificação de estilos interpretativos distintos constitui uma ferramenta relevante na busca por opções expressivas e compreensão de convenções estilísticas. Neste estudo, as análises são direcionadas às peças do repertório inicial do choro, quando ainda eram denominadas danças de salão e integravam a música urbana brasileira do século XIX.

Contamos com as interpretações de flautistas e pesquisadores de longa data atuantes no cenário nacional como Odette Ernest Dias, Toninho Carrasqueira, José Ananias Lopes, além de trabalhos recentes desenvolvidos por Andrea Ernest e Sérgio Barrenechea. Dessa forma, partindo da análise de gravações e comparação das partituras e manuscritos, pretende-se compreender de que maneira as qualidades interpretativas foram manipuladas e identificar as possibilidades de interpretação.

Ao final, propomos seis edições para o intérprete flautista, enfatizando os aspectos estilísticos identificados nos manuscritos, nas edições, e adotados pelos intérpretes flautistas em suas interpretações consultadas neste estudo. É importante ressaltar que as sugestões apontadas nas edições não pretendem afirmar a maneira “correta” de tocar cada peça, mas contribuir para a construção estilística e apoiar o estudo do intérprete flautista. Os resultados são apresentados nas edições e no recital que representa o produto artístico desta pesquisa.



## 2 AS DANÇAS DE SALÃO NA CAPITAL DO IMPÉRIO BRASILEIRO

O reinado de D. Pedro II (1840-1889), imperador conhecido pelo interesse nas ciências e nas artes<sup>4</sup>, foi marcado pela busca de uma unidade nacional no que dizia respeito à cultura. Foram criadas importantes instituições, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Colégio Pedro II e a Academia Imperial de Belas-Artes, além de sociedades filarmônicas, salões e teatros que serviam tanto para atividades políticas quanto musicais na época.

Na metade do século XIX, a vida musical no Rio de Janeiro buscava inspiração nos moldes parisienses, constituindo-se uma tentativa de reprodução da música europeia. Como exemplo da ambição do monarca, D. Pedro II criou, em 1857, a Imperial Academia de Música e a Ópera Nacional, aspirando a formação de músicos eruditos nacionais (SCHWARCZ, 1998). Estrangeiros de diversas partes do mundo circulavam pela capital do império e uma grande complexidade cultural envolvia este período, não sendo diferente no campo da música.

Uma variada gama de gêneros musicais fazia parte da vida cultural da cidade, seja nos teatros, nas festas, nos salões, nas igrejas, nas ruas e “forjou, ao longo do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas” (NAPOLITANO, 2007, p. 39). Para Silva (2007), a multiplicidade da vida musical no Rio de Janeiro atribui-se ao fato de ter sido a sede do Império no Brasil. A capital do império era uma cidade cosmopolita, podendo ser comparada, em devidas proporções, a Londres e Paris. Dessa maneira, recebeu indivíduos de nacionalidades distintas e abarcou um conjunto de características plurais à identidade da cidade.

Introduzidas no Brasil no final da primeira metade do século XIX, as danças de salão importadas da Europa (principalmente da França) após 1830 eram tocadas nos bailes e salões burgueses, geralmente executadas ao piano ou em pequenos conjuntos instrumentais. No mesmo período, surgiam também os primeiros editores musicais no Rio de Janeiro que publicavam partituras das danças europeias até então desconhecidas ao público carioca. De acordo com Castagna (2003), o primeiro álbum dedicado às danças de salão impresso no Brasil foi o “Rio de Janeiro: Álbum pitoresco musical”. Publicado em 1856, continha sete danças com títulos que faziam referência a regiões da província do Rio de Janeiro e que se popularizaram na capital imperial: polca, quadrilha, valsa, schottisch, valsa e polca-mazurca. Esse repertório era comumente tocado nos salões e nos teatros, em recitais onde os instrumentistas intercalavam

---

<sup>4</sup> Lilia Moritz Schwarcz (1998), em *As Barbas do Imperador*, comenta que, para o imperador D. Pedro II, o progresso e intelecto estavam relacionados. O monarca foi um mecenas da arte no Brasil, patrocinando artistas de vários ramos no intuito de formar uma geração de artistas e intelectuais, fruto de um projeto de construção da nacionalidade brasileira. Nas décadas de 1850 e 1860, o Brasil experimentou o auge do Romantismo e, com ele, a manifestação denominada “indianismo” na literatura, pintura e na música, refletindo a busca pela unicidade cultural através de uma produção artística que evidenciasse os elementos naturais do país.

obras de compositores europeus, fossem originais para um instrumento solista acompanhado do piano, fossem transcrições de trechos operísticos com composições de sua própria autoria. Nesse cenário, é notável a expressiva atuação de flautistas, como intérpretes ou compositores do repertório de salão.

Parte do movimento musical desta época, a popularização da ópera e das operetas exerceu grande importância no processo de ampliação musical do século XIX. Documentos apontam para a execução de óperas italianas já no início do período, em especial de compositores como Rossini, Bellini e Donizetti. A ópera não se tratava apenas de um evento musical, mas também de um evento social, onde indivíduos notáveis da sociedade poderiam ser vistos nos camarotes dos teatros.

A preferência pela ópera e por outros gêneros de concerto pelas camadas média e alta da sociedade é fruto da imigração europeia que investiu recursos no campo cultural, tanto financeiros quanto referentes a modismos (LEME, 2006). No mesmo sentido dos gêneros leves, o teatro de revista também ganhou o gosto popular ao comentar de forma cômica acontecimentos e costumes da época. A crítica social, a sátira e a linguagem popular eram características do gênero que apresentava números de dança dos gêneros de salão populares nos meios urbanos.

O repertório operístico ganhou as casas das famílias burguesas através de reduções e adaptações das árias de ópera para instrumentos solistas ou pequenas formações. Tocadas em reuniões familiares, as reduções de ópera em conjunto com as danças de salão formavam o repertório doméstico da segunda metade do século XIX.

As danças de salão faziam parte do repertório de pequenos grupos instrumentais formados por músicos de diferentes origens que se reuniam para tocar um repertório variado em ambientes menos requintados da classe média baixa e nos subúrbios. Esses grupos incluíam em seus repertórios polcas, lundus e valsas, entre outros gêneros em voga na época (CAZES, 1998; ALMEIDA, 1999; DINIZ, 2008). A essa reunião, denominou-se posteriormente choro. Segundo Aragão (2011), as ruas, serestas, festas e coretos eram ambientes de encontro dos grupos populares. O público desses encontros era formado por funcionários públicos dos Correios, músicos de bandas militares e pequenos funcionários do comércio. Muitos não dominavam as noções de teoria musical e tocavam “de ouvido”. Seria através da forma diferenciada de interpretar as polcas, valsas, mazurcas, schottisches e outras danças de salão, que teriam se delimitado características do choro que o perpetuaram como gênero.

Apesar da ligação com o choro, as danças de salão têm recebido menor atenção do que o repertório moderno do gênero há anos em pesquisas acadêmicas, ponto que merece nossa

atenção e questionamento. A primeira geração de chorões, compreendida entre 1870 e 1889 (VASCONCELOS, 1977 apud SÈVE, 2021), inclui personagens da flauta brasileira como Callado e Figueira, além do belga Reichert, os três flautistas e compositores. Essa geração tem como característica a nacionalização das danças europeias e a popularização dos grupos instrumentais que se tornaram base do choro. É unânime entre os intérpretes flautistas entrevistados nesta pesquisa que a escola da flauta no Brasil conta com a contribuição primorosa do trio aqui abordado. Para Carrasqueira, “Eles foram fundamentais, né, acho que, digamos, uma história da flauta brasileira começa com eles [...]” (Carrasqueira, 2021). Lopes corrobora: “Essas peças são por assim dizer as precursoras do choro. Esses flautistas podem ser considerados como os iniciadores da escola de flauta brasileira.” (LOPES, 2022).

Os cadernos de partituras manuscritos pelos chorões – na maioria flautistas – são uma rica fonte de pesquisa e trazem informações muitas vezes contrastantes com as versões das editoras. Alguns destes manuscritos podem ser encontrados em bibliotecas da capital fluminense, como a do Instituto Moreira Salles, que possui manuscritos realizados por Pixinguinha, a coleção Mozart de Araújo, encontrada na biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, e a coleção Almirante do Museu da Imagem e do Som.

Aragão (2011), ao analisar os cadernos de copistas do período, mostra a predileção pelos gêneros polca e valsa (pertencentes ao repertório de salão) do século XIX até a década de 1930. A partir daí, houve uma diminuição significativa no número de composições intituladas polca e um aumento no uso do termo choro. De acordo com essa análise, o autor conclui que os chamados chorões mais antigos utilizam os termos referentes aos gêneros da música de salão para designarem suas composições: polca, valsa, mazurca e quadrilhas, entre outros. Verzoni (2000) e Aragão (2011) certificam que os compositores daquela época não utilizavam do termo choro para classificar suas peças. Essa designação passou a ser usada já na década de 1920, a contar com a pressão dos editores de partituras. Aragão (2011), no entanto, questiona a versão de Verzoni acerca da influência dos editores na adoção do termo choro, afirmando não ser possível comprovar com precisão tal fato.

A música de salão no Brasil adquiriu uma conotação distinta da importada da Europa, manifestando características próprias, fruto da interação entre diferentes espaços culturais. No processo de apropriação, o gosto das elites dominantes influenciou a assimilação da tradição clássico-romântica e das músicas de salão como uma maneira de imitar o que acontecia em terras europeias (BRAGA, 2002).

O contato musical entre diferentes culturas é parte de uma discussão musicológica que envolve a problematização do uso de certos termos utilizados para definir práticas musicais. Os

valores e padrões estéticos utilizados na classificação da complexa rede de relações que formava o cenário musical da segunda metade do século XIX traz questionamentos sobre a forma cristalizada com que são tratados termos como “erudito”, “popular”, “música de salão” e “música ligeira”. Consideramos pertinentes a esta pesquisa uma breve discussão sobre esse tema.

## **2.1 Música popular e música erudita: discutindo conceitos**

Na busca por novas perspectivas, a literatura etnomusicológica discute a utilização de terminologias na denominação de repertórios formados a partir do contato musical entre culturas distintas. Durante muitos anos, prevaleceu a ideia eurocêntrica de que gêneros supostamente tradicionais teriam sido elementos fundamentais na constituição de determinados gêneros musicais. Partindo dessa ideia, passou-se a empregar termos oriundos de outras áreas de conhecimento como a biologia, a linguística e a botânica para designar a música resultante do contato entre culturas, daí a utilização de expressões como híbrido, crioulo, mulato e aculturado, aplicados sistematicamente de forma pejorativa para referirem-se a supostas fusões, como das músicas erudita e popular (KARTOMI, 1981).

A questão levantada dialoga com aspectos interdisciplinares e causa certa confusão no emprego de terminologias. A forma como nos referimos a determinado repertório é capaz de influenciar a origem etimológica de um termo e de fornecer informações acerca da concepção interpretativa de determinado repertório, fornecendo informações sobre determinada época ou sociedade.

Não existindo no Brasil até os últimos trinta anos do século XIX, a denominação “popular” para música foi consolidada a partir da impressão musical ao lado de um discurso nacionalista firmado por intelectuais da época (LEME, 2011). A delimitação do termo atualmente não é simples e é alvo de discussão por Sandroni (2012). Um dos problemas é a adaptação linguística que ocorre nos diferentes idiomas. O autor atenta que a expressão “música popular” não é universal e possui significados diferentes em outras culturas e, logo, não comporta uma série de composições e práticas musicais encontradas em diferentes expressões culturais. A delimitação da música popular em gêneros não se estabelece de maneira simples. Na classificação de determinados repertórios em gêneros, aspectos gerais são considerados, gerando classificações genéricas e imprecisas que excluem especificidades estilísticas (SÈVE, 2021).

As atribuições erudito e popular vêm sendo discutidas pela musicologia desde a metade do século XX. Rónai (2009) questiona a taxonomia utilizada para categorizar os gêneros

musicais, muitas vezes influenciadas pelo preconceito ou considerando elementos subjetivos, tais como grau da liberdade concedida ao intérprete, sucesso alcançado, grau de sofisticação ou simplicidade e possibilidade de improvisação, além do nível de escolaridade do compositor. Segundo a autora, essas categorias de classificação desmantelam-se, quando, por exemplo, identificamos no repertório barroco espaço para a improvisação – característica atribuída à música popular –, presente no baixo contínuo ou na ornamentação.

Outro atributo equivocadamente associado à música erudita, a complexidade técnica, é encontrada em vasto repertório popular, apresentando dificuldade, inclusive, para músicos com formação erudita. Essa propriedade evidencia-se no repertório tratado nesta tese. Como veremos, as características exploradas nas composições aqui estudadas refletem a virtuosidade dos músicos que as compunham, exigindo alto nível de domínio técnico do flautista, assim como flexibilidade na execução de intervalos musicais amplos, dinâmicas, desenvolvimento apurado da articulação, respiração, além das questões interpretativas que envolvem o sotaque e a gestualidade deste repertório.

Como aponta a bibliografia disponível (LEME, 2006; RÓNAI, 2009; ROSA; BERG, 2018), a distinção entre música popular e erudita ainda não era explícita no século XIX. Ulhôa (2001; 2008), em publicações sobre a música popular brasileira no século XIX no Rio de Janeiro, comenta que a pesquisa deste repertório formado pelo cruzamento de diferentes culturas exige uma perspectiva teórica e metodológica adequadas para seu estudo. Para Leme (2006, p. 13), a música popular deve ser compreendida como um conjunto de “apropriações e significados construídos historicamente”. Nessa construção, o diálogo proveniente de diferentes origens é comentado por Mukuna (2000), ao citar a distinção entre tradicional e popular. O primeiro, é vinculado a um “grupo fixo”, com identificação diretamente relacionada ao seu contexto inicial, com designação cultural específica atribuída. O segundo, porventura, é o tradicional modificado, fora do seu contexto, perdendo características que o identificavam como específico de determinado grupo.

Neder considera o termo “música popular” ineficiente na abrangência de todas as manifestações a ele atribuídas e acredita que a pluralidade delinea esse repertório. Categorias históricas, sociais e culturais deveriam ser consideradas na discussão deste tipo de categorização, ainda mais se considerarmos a mobilidade desses elementos. Dessa forma, “difícilmente o termo “música popular” indicará um conjunto fechado de músicas e suas características, que seja válido em todo tempo e lugar.” (NEDER, 2010, p. 182).

A forma com que são referenciadas as peças de salão ou ainda o repertório de operetas, fantasias e reduções de árias de óperas tocado em grande parte dos salões e teatros da capital

imperial ilustra certo juízo de valor. Adjetivos como ‘ligeira’, ‘leve’ e ‘despretensiosa’ aparecem com frequência nos periódicos da época, assim como críticas referentes à música destinada ao entretenimento, vista de forma negativa e que se opunha, aparentemente, aos conceitos do que pode ser considerado grande arte.

As críticas de jornais da época referentes aos espetáculos direcionados muitas vezes eram impiedosas: “Diremos mais: se a leitura dos romances curva o espírito e o impossibilita para todo o esforço sério, do mesmo modo, a música ligeira e frívola, em vez de fortificar e educar a inteligência, a atrophya, paralyzando-lhe toda a energia.” (AMPHION, 1884, p. 76). Esse comentário exemplifica o pensamento de editores e parte da intelectualidade que via a música tocada nos salões e teatros da capital imperial como uma manifestação de baixo valor cultural, revelando certo desprezo e esnobismo em relação às manifestações de sucesso comercial. Rónai, ao referir-se à música de salão do século XIX, comenta que este repertório ainda é banido a um “meio termo” na classificação erudito/popular:

Quando se fala em música de salão (valsas, polcas, habanera etc.) é praxe não a classificarmos como popular, mas também não a consideramos clássica. Na verdade, ela é geralmente vista como uma espécie de música clássica de segunda categoria, assim como a opereta. [...] já houve época em que nenhum músico clássico de respeito ousaria confessar sua predileção por este repertório, mesmo sob tortura! E nem foi há tanto tempo assim. O que relega essas peças para o limbo de uma meia vida? (RÓNAI, 2009, p. 6).

O questionamento da autora a respeito da música de salão do século XIX traz à tona a questão do preconceito e da visão pejorativa que se tem a respeito desse repertório. A presença de estereótipos preconceituosos nas categorizações de gêneros musicais pode ser associada a necessidade de inferiorizar as manifestações de maior sucesso com o público, no caso do Rio de Janeiro, da música que tinha elementos originários de uma classe inferior em detrimento de uma produção oficial que representa a classe dominante. Para Rónai e Frydman (2009, p. 6), “aquilo que é consumido por uma parcela minúscula da população, que é mais hermético e menos imediatamente acessível ao ouvido, adquire uma conotação de refinamento, uma chancela de exclusividade que é bem cara aos intelectuais.”

Schuenck faz a seguinte afirmação sobre os gêneros de salão da segunda metade do século XIX: “embora a maior parte dessas peças de salão não tenha valor estético, seu estudo poderá definir influências, permitirá descrever etapas na evolução do sentimento nativo.” (SCHUENCK, 2012, p. 15). Lopes, segue na mesma direção: “essas músicas não eram um primor estético e formalmente falando, mas tinha sua importância na medida que incentivaram o surgimento de vários flautistas no país” (LOPES, 2022, s/p).

Compartilho do pensamento dos autores ao considerarem que o estudo desse repertório poderá esclarecer e revelar influências musicais de diferentes origens. No entanto, questiono o fato de não atribuírem valor estético ao repertório de salão, uma vez que acredito que qualquer manifestação artística é imbuída de significados e valores de expressão. Ernest compartilha da mesma ideia e destaca a formação identitária da música de salão no Brasil:

Esse repertório está na base estética e técnica da flauta na história da música brasileira, moldada pela miscigenação das culturas indígenas, africanas e européias no país [...]. Acredito que se referir à música de salão como esteticamente inferior é negar a própria identidade cultural brasileira, caracterizada pelas diversas influências dos povos que a geraram. Não compartilho dessa opinião, que considero retrógrada, pois não há nada que a justifique. Tocar a música de salão faz parte da afirmação da multiculturalidade brasileira numa dimensão ampla e plena de sentido. (ERNEST, 2022, s/p)

Barrenechea acredita que esse repertório ainda não foi devidamente valorizado pelos intérpretes da música de concerto dado ao eurocentrismo presente no momento da escolha do repertório:

Esse desinteresse é fruto de ignorância de falta de reconhecer nossas origens mestiças. O intérprete da música de concerto no Brasil precisa rever seus conceitos sobre o que é a música brasileira em geral e aprender a valorizar o que realmente fomos e assim estaremos também valorizando o que somos atualmente. Acho que não devemos renegar a música europeia, mas não devemos tentar ser um arremedo de um intérprete europeu. A escolha de repertório autêntico com abordagem apropriada, que inclua uma rica ornamentação, arranjos e improvisação adequada, ajudaria a reconstruir um caminho mais adequado às nossas tradições! (BARRENECHEA, 2022).

Declarações discriminatórias referentes a determinados gêneros musicais não são raras, principalmente àqueles gêneros ligados à música popular. Barrenechea nos dá um breve panorama histórico da segregação musical, sua relação com a classe social e a influência do gosto da elite dominante, comparando aos dias atuais.

É interessante como o século XX criou essas categorias de obras canônicas (Mozart, Beethoven etc.) e relegou outros compositores a um status “menor”. Na sua época as músicas chamadas burlescas, popularescas, ou ligeiras tiveram o seu apelo popular, pois comunicavam diretamente com o público menos “educado” formalmente. Acho que é o equivalente ao que vivemos hoje na música popular que relega o funk e outros estilos menos “nobres” em detrimento de estilos mais complexos ou que exigem uma iniciação, ou algo assim! (BARRENECHEA, 2022, s/p).

No mesmo sentido, instituições de ensino excluem determinados repertórios de suas ementas, como no caso do repertório aqui tratado, localizado em um campo de classificação nem erudito, nem popular (RÓNAI, 2009). Esse pensamento reflete boa parte da literatura que abarca a música no Brasil e que mantém uma visão um tanto eurocêntrica da história da música.

O modelo pedagógico-musical das instituições de ensino superior no Brasil adotou, durante muitos anos, métodos estrangeiros tradicionais utilizados nos conservatórios europeus

do século XIX. Dessa maneira, alguns tipos de repertórios foram marginalizados. Apesar de oferecer potencialmente elementos que podem ser incluídos em um planejamento didático para o desenvolvimento do instrumentista, o repertório que se encontra fora do erudito ainda encontra resistência.

O modelo de ensino da música no Brasil tem como referência os conservatórios europeus, e a falta de inclusão do repertório que não corresponde a esse formato gera, em muitos casos, desconhecimento das nossas próprias raízes. É unânime entre os flautistas entrevistados de que há um preconceito com o estudo de determinado tipo de repertório no ambiente acadêmico e que tal pensamento deve ser debatido. O flautista e professor universitário Toninho Carrasqueira<sup>5</sup> formado na tradicional escola de flauta francesa, ressalta a importância da inclusão de repertórios de diferentes origens nas ementas dos cursos de música no Brasil:

[...] eu acho que, sem dúvida, esse repertório brasileiro deve ser incluído nas ementas, nos programas de nossas escolas. Não só nas universidades, e eu diria não só brasileiros, mas latino-americanos também. Como você falou, existe um eurocentrismo nessa história, né? Então, tem até um grande movimento, agora, pela descolonização, para a gente perceber a riqueza que tem aqui nessa terra e em outras terras não europeias. (CARRASQUEIRA, 2021, s/p).

Nesse sentido, Lopes acredita na inclusão desse repertório nos ambientes formais de ensino, renegados pelo eurocentrismo ainda presente: “Nada mais natural do que estudarmos esse gênero de música criado no Brasil por flautistas brasileiros. A razão de não ser utilizado é sim um eurocentrismo por parte de todos nós” (LOPES, 2022, s/p).

No estudo das influências presentes na música popular urbana do século XIX, Aragão (2011) recorreu ao referencial teórico de Bakhtin na análise do livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*<sup>6</sup>, de Alexandre Gonçalves Pinto. Para o autor, a disseminação dos discursos e práticas sonoras se dava de maneira abrangente, fora da oposição simplista entre erudito e popular. Pelo contrário, em uma cadeia complexa de transmissão de conhecimento que envolvia

---

<sup>5</sup> Conhecido por sua versatilidade, Toninho Carrasqueira é um flautista que transita entre o erudito e o popular. Durante muitos anos estudou flauta em Paris, graduando-se no Conservatoire National de Versailles. No campo da música erudita, foi primeiro flautista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (1979-1986) e integrou o Quinteto Villa-Lobos entre 1997 e 2011. No campo da música popular, gravou discos com o repertório de compositores latino-americanos, além de gravações dedicadas às obras de Pattápio Silva, Pixinguinha e Joaquim Callado, este último como parte da série de quinze discos, denominada *Princípios do Choro*, fruto da pesquisa de Maurício Carrilho. Desde 1986 é professor de flauta no departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP).

<sup>6</sup> O livro, escrito em 1936 por um carteiro que também era violonista e cavaquinista, tornou-se uma importante fonte de pesquisa. Trata-se de um discurso sobre a música popular urbana de alguém que frequentou encontros de choro durante a vida e contém verbetes sobre chorões e gêneros musicais como a polca, modinha e maxixe. O bandolinista e pesquisador Pedro Aragão (2011) escreveu uma tese propondo uma releitura do livro do carteiro, trabalho que se tornou referência para estudo sobre a música popular urbana no Brasil.



trabalhadores comumente ligados à camada popular, a música era propagada através de manuscritos de partituras que eram trocadas entre os chorões – até mais do que as partituras impressas nas casas editoriais –, constituindo as coleções de cadernos de chorões que encontramos disponíveis atualmente. Além disso, a transmissão oral, prática comum da música popular, constituía um significativo modo de transmissão desse repertório, somando-se às tradições escritas. Para o autor, a combinação das tradições orais e escritas merecem uma análise abrangente que transpasse a visão simplificadora de “suportes escritos (partituras) como símbolos de saberes ‘eruditos’ e transmissões orais como símbolos de saberes populares.” (ARAGÃO, 2011, p. 310).

Volpe (2010) complementa esse pensamento ao afirmar que a inserção de melodias e ritmos nacionais em gêneros europeus revela o diálogo cultural entre Brasil e Europa existente no século XIX. As peças virtuosísticas e a prática de arranjos, fantasias e canções populares, tanto extraídas do repertório operístico quanto da música folclórica, abriram caminho para a utilização de temas nacionais. A autora revela que, inicialmente, os compositores estrangeiros empregavam temas nacionais como forma de homenagem em suas turnês pelo país<sup>7</sup>, e que, aos poucos, compositores brasileiros aplicavam a mesma prática, entendido pela crítica local como uma tentativa de abordagem nacionalista, o que veremos a seguir nos meios de entretenimento.

## 2.2 O entretenimento na segunda metade do século XIX

Com a chegada da corte em 1808, a vida social e a paisagem urbana do Rio de Janeiro passaram por um processo de adaptações espelhadas nos moldes europeus. Ao longo de todo o século XIX, as festas particulares e as festas realizadas nos salões imperiais refletiam as mudanças de comportamento exigidas para uma “boa sociedade” na época.

Por volta de 1850, a cidade do Rio de Janeiro, com cerca de 1.500.000 habitantes, apresentava maior desenvolvimento social em relação as demais províncias e ao longo dos anos passou por um processo de desenvolvimento urbano, com o calçamento com paralelepípedos (1853), a implantação do sistema de gás (1854), rede de esgoto (1862) e abastecimento de água nas residências (1874), fatores que contribuíram para alimentar os novos hábitos dos cariocas (SCHWARCZ, 1998).

Durante o período do segundo reinado (1840-1889), houve um projeto civilizatório por meio de discursos e ações que aconteciam através de investimentos em instituições e diversas

---

<sup>7</sup> Como Mathieu Reichert, que, no período da vida em que passou no Brasil, viajou pela região norte e nordeste do país, e, através de suas composições – como *Souvenir da Bahia* e *Souvenir do Pará* –, homenageou locais por onde passou, o que demonstra o processo de assimilação cultural vivido por ele.

áreas culturais, além da constante presença do imperador em eventos e momentos importantes das inovações propostas.

Seguindo os moldes de Paris, a vida noturna foi impulsionada nos cafés da cidade, havendo maior busca por entretenimento fora do ambiente doméstico. A sociedade da capital do império apresentava uma multiplicidade de cidadãos composta por estrangeiros, escravizados e nobres, o que facultava uma identidade diversa e refletia nos nichos de divertimento. Como relata Schwarcz (1998), entre os anos de 1840 e 1860 houve uma intensa atividade cultural que incluía bailes, concertos, festas, sempre em conformidade com os hábitos mais distintos de civilidade, assim como a importação de bens (inclusive culturais) ingleses e franceses.

Nessa época, emergiram elementos culturais constituintes de uma sociedade moderna, tais como a expansão da imprensa (sobretudo os meios impressos) e a literatura voltada para a população dos estratos medianos da sociedade. Ainda com a maior parte da população analfabeta<sup>8</sup>, o alcance dos jornais era restrito a uma camada seleta da sociedade em tiragens reduzidas.

Os concertos promovidos pelas sociedades musicais, inicialmente criadas para preencher a lacuna entre as temporadas de óperas, contribuíram, através do repertório, para a construção de uma identidade musical na cidade do Rio de Janeiro. Os clubes agrupavam quem estivesse em busca de socialização, diversão e informação dentro dos padrões de etiqueta da época, tornando-se símbolos de uma “cultura civilizada” (SILVA, 2007, p. 15). Algumas proporcionavam um amplo leque de recreações, como concertos quinzenais e mensais, salas de leitura, almoços e jogos de xadrez, entre outros. Silva (2007, p. 7) comenta o início destas instituições: “A partir de 1850 nove entidades promotoras de concertos foram criadas, duas na década de 60, dentre elas o Club Mozart, que teve uma atuação importante no cenário musical carioca. Mas a maioria foi criada na década de 1880, chegando a ter 12 clubes de música.”

Através da pesquisa hemerográfica, buscamos entender de que forma acontecia o entretenimento no período oitocentista. Ao analisar periódicos da época, nota-se que a consolidação de certas práticas culturais, como os gêneros musicais de entretenimento, estava atrelada à participação não somente de músicos, mas de profissionais de outras áreas, como os editores (ULHÔA; COSTA-LIMA NETO, 2015).

---

<sup>8</sup> Como menciona Schwarcz (1998, p. 166), o recenseamento de 1872 indicava que apenas 16% da população brasileira era alfabetizada. Na população escravizada, o índice chegava a 99,9%, o que demonstra o acesso à educação restrito à elite da época.

Os eventos denominados “Espetáculo-concerto” eram comuns no período. O programa constituía-se de uma ópera intercalada por pequenos recitais de música de câmara nos intervalos ou ainda de operetas seguidas de recital na segunda parte. O repertório tocado nesses espetáculos era formado por danças de salão e fantasias, como observamos no programa em que o flautista Reichert tocou algumas das suas composições em forma de dança no intervalo de uma opereta (Figura 1). As danças, como este Lundu, também chamado de rondó brasileiro, eram compostas para serem tocadas com acompanhamento do piano e em espaços como teatros e salões nobres.

Figura 1- Espetáculo-concerto protagonizado por Reichert.

**Segunda-feira, 6 de Junho  
de 1870**

**GRANDE ESPECTACULO-CONCERTO**

DADO POR

**M. A. REICHERT**

com o valioso concurso dos Srs. MONIZ BARRETO  
e FURTADO COELHO.

**PROGRAMMA.**

PRIMEIRA PARTE.

A companhia dramatica representará o 1º e  
2º actos do drama de sua repertorio

**HISTORIA**

DE

**UMA MOÇA RICA**

SEGUNDA PARTE.

1.º Fantasia para flauta, executada por M. A.  
Reichert.

2.º Costa Diva, executada no copophone pelo  
Sr. Furtado Coelho.

3.º Fantasia para fagote sobre motivos da opera  
TRAVIATA, composta e executada pelo  
Sr. Moniz Barreto.

4.º **LUNDU**  
Rondó brasileiro, composto e executado pela  
primeira vez nesta Corte por M. A. Reichert.

5.º Fantasia sobre a opera TRAVIATA, executada  
no copophone pelo Sr. Furtado Coelho.

6.º Souvenir de Bellini, fantasia de Arret, ex-  
cutada na fagote pelo Sr. Moniz Barreto.

7.º **ILLUSÃO**  
Variações brilhantes sobre um havon de com-  
posta e executada por M. A. Reichert.

Fonte: DIARIO DO RIO DE JANEIRO (1870).

A figura do intérprete na música era tão enaltecida que dispunha de um tempo exclusivo nas apresentações e ampla divulgação nos jornais. A imagem do intérprete instrumentista era atribuída a um ser dotado de dom especial, capaz de captar emoções e transmiti-las através da

música, conceito trazido pela estética romântica. As críticas encontradas nos periódicos eram repletas de adjetivos que exaltavam as virtudes do intérprete, atmosfera típica do pensamento romântico do século XIX de consagração do individualismo e culto à genialidade, como nesta crítica ao flautista Reichert, em 1863:

O Sr. Reichert é um verdadeiro artista, artista pela cabeça artista pelo coração: nunca lhe faltou o sentimento se faltou-lhe algum dia a memória. A flauta ao pé de seus lábios vive, essa flauta vive e palpita como uma criatura que se sente arder de aspiração e encontra pequeno o espaço que lhe é dado ocupar. (JORNAL DO COMMERCIO, 1863, p. 2).

Ressalta-se que os intelectuais fizeram uso da palavra impressa para reafirmar a música como parte de um ideal civilizatório baseado nos moldes europeus. A imprensa exerceu grande relevância através da propaganda em periódicos, tratados técnicos para diferentes instrumentos e ainda nas revistas musicais. Um exemplo é a Revista Musical e de Bellas Artes, editada pela Casa Arthur Napoleão & Miguez, nos anos de 1879 e 1880. A Revista era comandada pelo pianista Arthur Napoleão (português radicado no Brasil) e pelo violinista e compositor Leopoldo Miguez. Publicada aos sábados, tratava de questões referentes à música e às belas artes, porém ia além da função informativa e demonstrava a intenção em contribuir para o movimento musical apoiado no modelo europeu.

A Revista abordava o conteúdo de diversas manifestações artísticas, como artes visuais, literatura e teatro, além da música. Os redatores deixaram claro na primeira edição que a intenção era trazer conteúdo artístico à população da capital imperial – segundo a revista, ainda carente de informações desta espécie – mediado por redatores com conhecimentos sobre as áreas tratadas. Verifica-se o interesse em construir uma memória nacional, através de notas biográficas permanentes sobre os compositores padre José Maurício e Carlos Gomes, além da intenção de formação de público para a música europeia, através do informativo estrangeiro que tratava de concertos e estreias de óperas em países europeus.

No mesmo sentido, encontramos na imprensa escrita um registro relevante da dicotomia música séria/música ligeira. O conto de Machado de Assis<sup>9</sup>, intitulado Um Homem Célebre e publicado na edição 180 de 1888 do jornal Gazeta de Notícias, narra a história de um compositor de polca, Pestana, que tem como desejo tornar-se um compositor de obras eruditas. No texto, o autor deixa claro a ambição do personagem ao referir-se ao desejo de Pestana em compor

---

<sup>9</sup> Jornalista, cronista, romancista, teatrólogo, poeta e um dos maiores escritores da literatura brasileira, Machado de Assis foi também colaborador em diversos jornais e revistas. Entre os anos de 1881 e 1897, publicou crônicas no jornal *Gazeta de Notícias* (BN Digital).

“alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann” (ASSIS, 1888, p. 1).

O protagonista de *Um Homem Célebre* mostrava-se insatisfeito com a popularidade em torno de suas polcas. Sua intenção não era compor para as massas, mas fazer parte de um ideal que simbolizasse algo mais elaborado e que o transportasse para além do momento. No entanto, sua vocação o levava a compor um gênero de fácil popularização e com apelo comercial, a dita “polca buliçosa” (PEREIRA, 2016, p. 1).

O conto, rico em informações sobre as práticas sociais da sociedade oitocentista, também aborda a influência dos editores das casas de música na produção musical. O editor decidia os títulos das polcas (títulos já prontos, referentes a acontecimentos da moda), visando a popularidade e a venda fácil. Detendo o poder sobre as produções, induzia Pestana a compor sobre temas que ele, o editor, considerava pertinentes no momento:

Veio a questão do título. Pestana, quando compoz a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, e escolheu este: *Pingos de sol*. O editor abanou a cabeça, e disse que os títulos deviam ser, já de sim, destinados à popularidade, – ou por alusão a algum sucesso do dia, – ou pela graça das palavras; indicou-lhe dous: *A lei de 28 de Setembro*, ou *Candongas não fazem festa*.

– Mas o que quer dizer *Candongas não fazem festa*?

– Não quer dizer nada, mas populariza-se logo. (ASSIS, 1888, p. 1).

Neste trecho, é nítida a interferência exercida pelo editor ao sugerir os títulos com referência à Lei do Ventre Livre<sup>10</sup> e fica evidente o pensamento de Machado de Assis, mestiço e abolicionista, ao realizar uma crítica à lei na resposta do editor: “Não quer dizer nada, mas populariza-se logo”. Pereira sintetiza de forma bastante clara o pensamento do autor de *Um homem célebre*: “Com a mesma facilidade com que a polca se popularizava como objeto de consumo descartável, lá se iam uma e outra, a arte e a liberdade.” (PEREIRA, 2008, p. 3). Desse modo, Machado de Assis traz à tona o conflito entre o efêmero, simbolizado pela polca, e o duradouro, pela música clássica.

A idealização da formação de um gosto apurado da sociedade era um objetivo afirmado por algumas instituições musicais, como a sociedade musical Campezina:

---

<sup>10</sup> Promulgada em 28 de setembro de 1871 pela princesa Isabel, a Lei n. 2.040/1871, popularmente conhecida como Lei do Ventre Livre ou Lei Rio Branco, foi uma forma de manobra política que convergiu para uma maior popularidade da monarquia. A lei libertava os escravizados que nascessem após a data de sua assinatura, mas não libertava as mães. Após os filhos completarem oito anos de idade, os senhores podiam optar por receber uma indenização de 600 mil ou usufruir do trabalho da criança até que ela completasse vinte e um anos de idade. (SCHWARCZ, 1998).

A sociedade musical Campeзина deu um brilhante concerto na quarta-feira última. Caminhando com passos tão firmes na direção do progresso, chegará breve a seu destino esta sociedade, composta do círculo mais elegante da corte [...] É nas músicas clássicas, e somente nellas, que se bebe a longos sorvos a delicadeza, o gosto musical. A música ligeira n'uma academia, como a Campeзина, produz o mesmo efeito que um romance de Ponson du Terrail entre livros de ciência. Deixem essas composições para os salões particulares e para os realejos; ou quando muito, sirvam-se dellas por excepção. (SEMANA ILLUSTRADA, 1861, p. 266).

Em seguida, citam a França (referencial para a sociedade urbana brasileira do século XIX) como modelo a ser seguido na busca por uma educação musical baseada na música de concerto de origem italiana e alemã:

Em França, durante muitos annos, nas proprias academias e nos concertos dos maiores mestres, predominou o gosto da música ligeira franceza ou italiana. Hoje, n'essas mesmas academias e concertos, ninguém mais d'ella se lembra; é a musica clássica, italiana e allemã, que impera sem que outra se anime a disputar-lhe o sceptro. Como a França, o Brasil há de reformar-se. A' Campeзина corre o dever de encarregar-se, quanto antes, de tão honrosa missão. (SEMANA ILLUSTRADA, 1861, p. 266).

O perfil do público frequentador dos teatros na década de 1870 era diversificado. Incluía desde o imperador, que era frequentador do Theatro S. Januário, até as senhoras de família frequentadoras do Theatro Ginásio Dramático. O ideal construído em torno de ambientes como o Ginásio, que, apesar de não disporem de condições de conforto e luxo, eram aceitos por parte da elite letrada e estavam atrelados à imagem de civilidade e progresso (AUGUSTO, 2008).

Ainda segundo o autor, alguns teatros do Rio de Janeiro concentravam-se em apresentar espetáculos do repertório ligeiro, revistas, óperas, mágicas, como o Teatro Santana, o Teatro Recreio Dramático e o Teatro Lucinda. Os três continham estruturas arquitetônicas menos imponentes, que passavam por reformas frequentemente e se adequavam ao gosto variável do público bastante diversificado da corte, mudando, inclusive, de nome. Como exemplo, o Teatro Recreio Dramático – assim chamado em 1880 – já havia sido nomeado como Brazilian Garden (1879), Variedade (1878) e Varietés (1877) (AUGUSTO, 2008).

Outro fator determinante na diversificação do público frequentador dos espaços de cultura urbana era o valor cobrado pelos ingressos. Podemos observar a diferença de valores entre os teatros que apresentavam programas líricos e os que apresentavam música ligeira. O Theatro Imperial D. Pedro II cobrava um valor mais alto por espetáculo, limitando o acesso à classe alta da sociedade carioca, e o teatro Alcazar reunia um público heterogêneo composto de diferentes camadas da sociedade urbana carioca, cobrando um valor menor para seus ingressos. Em uma edição de 1877 do Jornal da Tarde, o crítico compara, surpreso, a má atuação dos artistas no teatro D. Pedro e o sucesso de uma ópera executada no Alcazar:

Ambas as companhias se abraçam a Donizetti. ... a da Ópera executa [destaque em itálico] a Lucrecia, enquanto a do Alcazar exhibe a Favorita. / [...] [A Sra. Belia e o Sr. Robert no duo final impressionaram agradavelmente a plateia, que parecia como que duvidando de achar-se em um teatro de música ligeira. (JORNAL DA TARDE, p. 3, 1877).

Construído em 1871, o Theatro D. Pedro II, de arquitetura imponente, chegou a ser considerado o maior teatro da capital e comparado aos teatros europeus. Direcionado à camada mais “distinta” da sociedade, propunha um repertório erudito e de acordo com as ideias propostas pela elite letrada do império. A partir de 1875, passou a ser chamado de Theatro Imperial D. Pedro II. Um dos maiores representantes da música ligeira era o Teatro Alcazar Lyrico Fluminense. Como comenta Augusto, o Alcazar promoveu uma revolução no gosto do público, exibindo o repertório ligeiro francês e criando um público espectador heterogêneo que abarcava tanto a elite quanto cidadãos comuns da capital imperial. A partir de 21 de janeiro de 1874, passou a oferecer ao seu público o serviço de buffet – evidenciado sua característica principal: o entretenimento –, além de reforçar a ideia dos espetáculos nos teatros como uma nova vertente de divertimento para a heterogênea população recém-formada em uma cidade que passava por um intenso momento de modernização. O valor da entrada geral era 1\$ para a plateia, 2\$ para a galeria, 15\$ para camarotes de primeira e segunda categorias e 10\$ para os de terceira categoria.

Volpe (2010) observa que a expansão do campo musical na segunda metade do século XIX através das sociedades musicais, concertos públicos e saraus deu origem a um novo público entre os aristocratas, alcançando, aos poucos, a classe média. O investimento neste público se dava através dos anúncios diários nos jornais, que, ofertando aulas particulares de música, vendas de instrumentos, métodos de afinação de pianos para pianistas amadores e venda de partituras através das lojas de música, direcionavam seus anúncios ao público amador. Tais ações construíram uma nova perspectiva para o mercado musical na capital imperial.

### **2.3 O mercado musical**

Considerando que o Brasil era um país predominantemente agrário, todo desenvolvimento no campo das artes dependia do Estado, através da patronagem imperial, ou ainda das igrejas, que não deixavam de estar ligadas a ele. No entanto, tal característica não limitava a atividade do músico, que atuava em diversas frentes. A maioria deles, inclusive os de renome contratados pelo governo imperial, percorria diferentes espaços, desde intérpretes nas orquestras líricas a professores e comerciantes de música. Os concertos e saraus também eram formas de empreendimento comercial. Esses últimos tornaram-se tradição entre as

camadas média e alta e constituíam-se formas de compra de partituras impressas e da demanda por novas peças da moda.

A elite cultural em conjunto com a monarquia brasileira, por meio de um plano de construção de tradições nacionais, influenciava os campos de consumo da sociedade. Com o conhecimento de leitura musical restrito, os iletrados usufruíam do repertório consumido através do que Leme (2006) chama de “leitura indireta”. Nesse sentido, a multiplicidade do mercado musical, como ressalta Volpe (2010), foi apoiada por um conjunto de fatores: a instrução musical, a performance pública e as séries editoriais.

As publicações eram vendidas individualmente, permitindo ao cliente a escolha de seu gênero favorito. Vale ressaltar que as linhas editoriais constituíram importante estratégia não somente do ponto de vista comercial, mas também moldou as abstrações e práticas sociais do consumidor. Tanto os gêneros musicais quanto os valores culturais fomentaram um processo de criação de uma identidade nacional através de valores sociais e práticas musicais com intensa participação do público amador. O mercado editorial modificou a produção musical por intermédio da instrumentação, colocando o piano como o instrumento protagonista; através da autoria, pois passou-se do refrão anônimo à música de autor; e, principalmente, sob a ótica da disseminação da música, passando do registro oral ao escrito.

O público fazia parte da clientela das lojas de música e editoras de partituras, que ofereciam partes de danças da moda (Figura 2), variações, fantasias e reduções de ópera (Figura 3) para diferentes formações.

Figura 2- Anúncio das partituras de Callado.

**POLKAS DO CALLADO**  
**QUERIDA POR TODOS**  
**A SEDUCTORA**  
 PARA PIANO E PARA FLAUTA.

Estas duas polkas, que tanto têm agradado e que tão procuradas têm sido, tanto para piano como para flauta, encontram-se á venda unicamente no grande depósito de pianos e musicas de Narciso José Pinto Braga, onde o respeitavel publico encontrará sempre as principaes novidades musicas por se gravar e imprimir tudo o que ha de melhor, e receber-se continuamente grandes facturas de musica das principaes casas da Europa.

**62 RUA DOS OURIVES 62**

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1869).



Figura 3- Anúncio de reduções para piano da ópera *A força do Destino*.



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1871).

De acordo com Requião, foi a partir do século XIX que o músico passou a adquirir certa autonomia do seu trabalho, quando se desenvolveu um mercado “para a compra e venda de serviços musicais” (REQUIÃO, 2008, p. 65). A arte passou a ser mediada por editores de música, empresários e negociadores e a impressão musical foi um fator crucial neste processo, fazendo da música um bem consumível. Leme (2006) atribui a participação efetiva dos compositores, copistas e compiladores de repertório como decisivas neste processo. Eles tinham como função garimpar as obras a serem lançadas pelas editoras da cidade e foram responsáveis pela solidificação de tradições e do conceito de música popular, firmado no século XX. O diálogo entre as editoras e os intelectuais da época procurava criar tradições nacionalistas, na intenção de fomentar um mercado consumidor. Para isso, foram consolidados certos modelos musicais visando estrategicamente a consolidação do mercado musical, direcionado para as classes médias e populares.

Profissionais da música que comercializavam instrumentos musicais e obras impressas associavam-se a profissionais com técnicas de impressão e, através da imprensa, divulgavam seus trabalhos. Assinala Leme: “O mercado para produtos culturais, álbuns de modinhas, de lundus, métodos de ensino do piano, flauta, violão, entre outros, cresceu e prosperou a partir da década de 1840, quando a imprensa musical tornar-se-ia sistemática no Rio de Janeiro.” (LEME, 2005, p. 507).

Junto ao progresso das técnicas de impressão, o piano, um dos instrumentos mais populares da época entre as camadas altas e médias da sociedade, contribuiu para a expansão do repertório de salão e para a fixação de um caráter nacional. Os compositores brasileiros editavam suas obras para piano, independentemente da formação original, assim como trechos

de óperas. Havia, ainda, os *planeiros*<sup>11</sup> que contribuíram para a disseminação das danças que circulavam pelos salões da elite. No entanto, o alto custo do instrumento vinculou o piano à camada mais abastada da sociedade, sendo inclusive considerado sinal de distinção e status na sociedade (ALMEIDA, 1999).

Nas casas das “boas famílias”, era bem-vista a presença de um piano para ser tocado pelas moças, muito mais pelo status social que o instrumento representava do que pelo sentido da educação estética. O *Jornal das Senhoras*<sup>12</sup>, instruía suas leitoras sobre diversos temas, entre eles, a música. O caráter pedagógico chama a atenção, pois as edições traziam impressas partituras para que as moças aprendessem a tocar – o piano era geralmente o instrumento indicado –, como a partitura para piano de *Lundum das Moças* publicada no dia de Santo Antônio para ser tocada pelas leitoras (Figura 4). As edições também traziam comentários sobre concertos e eventos musicais, no intuito de instruir as leitoras sobre a prática musical na capital imperial. Essa forma de divulgação, aliada ao modismo atribuído ao piano, contribuiu para o incremento do mercado musical voltado para a venda de produtos musicais, como as partituras das danças de salão.

---

<sup>11</sup> Termo pejorativo para referir-se aos músicos de restrita formação musical que tocavam piano de forma despreziosa. Muitas vezes não liam partituras e não eram dotados da técnica estudada nos conservatórios. No entanto, possuíam o “balanço” como característica principal, além do improviso. O mercado musical para os *planeiros* eram os bailes, festas de família, sociedades dançantes, além das lojas de música, onde eram contratados para tocar o repertório editado em voga na época. Chiquinha Gonzaga foi uma *planeira* e compositora de inúmeras obras do repertório ligeiro (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira).

<sup>12</sup> Periódico publicado entre 1852 e 1855, no Rio de Janeiro. Voltado ao público feminino, apresentava conteúdo sobre moda, literatura, além de trazer nos últimos domingos de cada mês, uma partitura do repertório ligeiro.

Figura 4- Partitura de *Lundum das Moças*.

**JORNAL DAS SENHORAS**  
**LUNDUM DAS MOÇAS**  
*Para cantar no dia S. Antonio.*

VOZ  
*Andante*  
 Santo, Anjo, não meu san-ti-nho

PIANO

At.te.n.dei-rai sua co-ra-ção Eu prome-to fer vos sempre jun-tinho

no meu co-ra-ção ção li-vrai-me do laço oh! meu san-to An-

jo não pa-ra q'o de-mônio não venha ten-tar a dar vos um

Fonte: JORNAL DAS SENHORAS (1852).

Neste cenário de predominância do piano, a flauta iniciava sua trajetória de popularidade entre a sociedade carioca. A partir da década de 1850, algumas editoras dedicavam publicações aos flautistas, especialmente os amadores, que tinham uma relevante participação no mercado musical da corte. Para Volpe (2010, p. 7), “mais do que os grandes compositores e virtuosos, o músico amador foi o protagonista da cultura musical do século XIX”.

Biblioteca do Flautista, O Amador de flauta e Recreio dos flautistas são algumas encontradas. O Recreio dos flautistas (Figura 5), publicada no final da década de 1850, foi a mais produtiva delas. Tratava-se de uma coletânea de peças de salão para flauta solo, organizadas por Narciso e Artur Napoleão. Polcas, valsas, quadrilhas e *schottischs* compunham, em sua maioria, o repertório da coleção.

Figura 5- Capa de publicações para flauta entre as décadas de 1850 e 1870.



Fonte: RECREIO DOS FLAUTISTAS [185-].

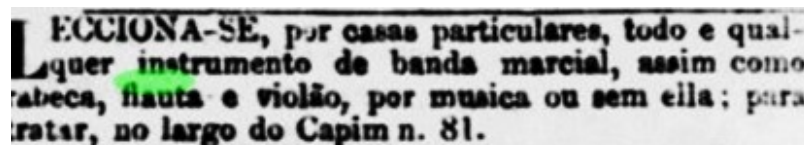
Uma característica que envolvia o mercado musical era a mobilidade do músico profissional, que transitava entre diversos espaços e gêneros musicais atendendo as demandas da música em várias ocasiões. O ambiente musical não dissociava o repertório de salão do repertório de concerto, até porque eram os mesmos músicos que atuavam em ambas as frentes. Rónai e Frydman sintetizam essa múltipla atuação do músico na segunda metade do século XIX:

A música popular, como a gente a considera hoje, com uma existência praticamente autônoma, com seus próprios locais de desenvolvimento – os bares, os cabarés, os teatros de revista – só viria a constituir um campo de emprego específico já em fins do século XIX. Até lá, os músicos eram principalmente empregados nas orquestras e nas igrejas, e claro, se dedicavam tanto à música mais “séria”, a música sacra – quanto aos saraus e à música ligeira, nas casas de espetáculo que começavam a florescer na capital. (RÓNAI; FRYDMAN, 2009, p. 7).

Os flautistas tratados nesta tese são um exemplo, pois transitavam entre o que denominamos atualmente de música popular e música erudita. Callado foi professor do Conservatório Imperial de Música e do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, exercendo nesses ambientes, portanto, a função de músico erudito. Todavia, ele é conhecido como o “Pai do Choro”.

Sendo o ensino de música ainda não especializado, não era raro o músico tocar ou lecionar mais de um instrumento. Era comum um flautista também tocar saxofone, clarineta, oboé ou até mesmo instrumentos da família dos metais e das cordas, como se vê em um anúncio publicado no Jornal do Commercio em 1872 (Figura 6).

**Figura 6-** Oferta de aulas particulares para diversos instrumentos.



**LECIONA-SE, por casas particulares, todo e qual-  
quer instrumento de banda marcial, assim como  
tabela, flauta e violão, por musica ou sem ella; para  
tratar, no largo do Capim n. 81.**

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1872).

As bandas militares, surgidas com a vinda da família real para o Brasil, constituíram um meio de trabalho para o músico, bem como as bandas civis de colégios e fábricas. Essas bandas também colaboraram para a difusão das danças de salão, pois traziam para os coretos da cidade polcas, valsas, quadrilhas alternadas ao repertório típico das bandas, como as marchas e dobrados.

Da mesma forma, nos ambientes informais, era comum o músico exercer outra profissão. Pinto (1978) descreve em seu relato a participação de funcionários públicos, carteiros e sapateiros nas rodas de música. Como exemplo, o autor relata a atividade de Benigno Lustrador, violonista e lustrador de móveis, acompanhador costumeiro dos flautistas Callado e Figueira. O flautista Duque Estrada Meyer também é citado no livro como “professor”, mas exercia, paralelamente, a atividade de intérprete ligada aos meios erudito e popular (ARAGÃO, 2011).

O intercâmbio cultural também é uma característica do Rio de Janeiro oitocentista. Além de Mathieu Reichert, Giuseppe Cavalli, Ernesto Cavallini e Ludwig Gravenstein são exemplos da circulação de músicos estrangeiros na cidade. Contratados por D. Pedro II em 1859 para serem músicos da corte, participavam de diversos grupos musicais. Reichert, inclusive, integrava a orquestra do Teatro Provisório, como primeiro flautista. O contrato dos artistas foi renovado diversas vezes até que, em determinado momento, os músicos partiram para turnês nas províncias do império e para outras regiões do país (DIAS, 1990).

A partir da década de 1850, com a institucionalização do ensino da música, verifica-se uma fase extensa de profissionalização e maior procura pela flauta por músicos amadores, interessados no repertório em voga. Apesar do piano ser o instrumento “da moda” na capital imperial, a flauta também apresentava popularidade, inclusive por meio da venda de partituras com o repertório de sucesso da época. Além do piano, encontram-se inúmeros anúncios de partituras do repertório de salão para flauta transversa, geralmente com o valor em torno de 500 réis. Destaca-se, em um anúncio (Figura 7), o apelo do editor ao afirmar que as peças estão em tons fáceis para o instrumento, são de fácil execução e que podem ser executadas por qualquer pessoa, denotando um possível direcionamento ao público amador.

Figura 7- Anúncio de partituras do repertório ligeiro para flauta.



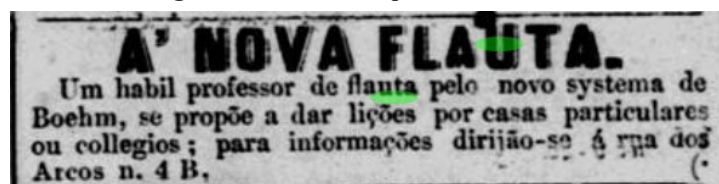
**MUSICAS PARA FLAUTA SÓ.**

Sabio á luz: Gipsy, rainha das praças, personagem importantissima do romance *Rocambole*, linda valsa ornada com uma rica estampa, 500 rs.; Sir Georges Stowe no pagode e Vanda, chistosas polkas-lundú, tambem com estampas, as duas por 500 rs.; Caso de amor tãõ fingido (modinha), As notas do thesouro (lundú), as duas por 500 rs.; Passaro Azul, quadrilha, 500 rs.; Saudades de Sapopemba, dita, 500 rs.; todas estas musicas estão muito apropriadas e em tons faceis para flauta, que qualquer pôde tocar. Achão se á venda no estabelecimento de J. S. Arvellos, rua da Assembléa n. 125 B.

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1867).

Havia também oferta de aulas particulares de flauta, inclusive considerando o conhecimento do novo sistema Boehm de 1847 (Figura 8).

Figura 8- Anúncio de professor de flauta.



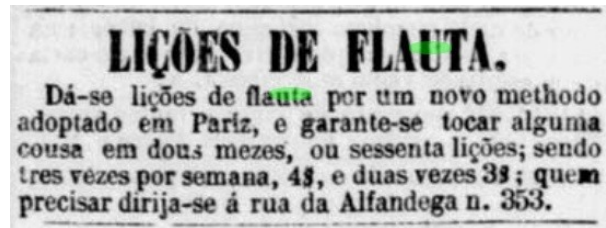
**A NOVA FLAUTA.**

Um habil professor de flauta pelo novo systema de Boehm, se propõe a dar lições por casas particulares ou collegios; para informações dirijão-se á rua dos Arcos n. 4 B.

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1860).

Outro anúncio promete que a metodologia utilizada nas aulas de flauta estaria de acordo com um método adotado em Paris, garantindo ao aluno tocar “alguma coisa” em dois meses por um método francês de flauta (Figura 9).

**Figura 9-** Anúncio de aulas de flauta por método francês.



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1860).

Toda a propagação das danças de salão e a popularização da flauta também incitou o mercado de compra e venda de instrumentos, como pode-se atestar em outro anúncio (Figura 10).

**Figura 10-** Anúncio do modelo cilíndrico da flauta Boehm.



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1871)

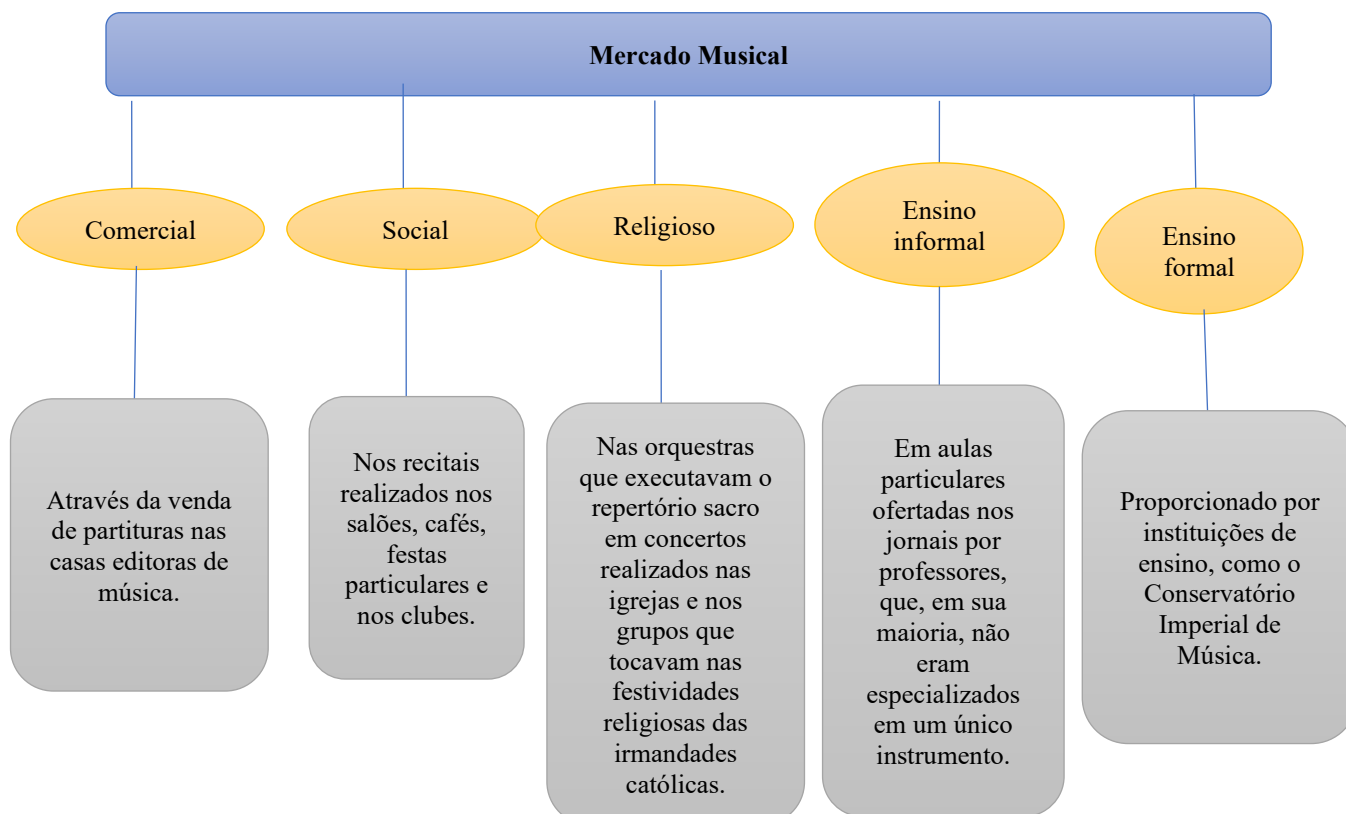
No âmbito do ensino formal, o Conservatório Imperial, fundado em 1841 por D. Pedro II, foi uma das instituições mais importantes no ensino da música em nosso país. Após a passagem da monarquia para a república, tornou-se o Instituto Nacional de Música, tendo como professores de flauta transversa Callado e Duque Estrada Meyer. Como aponta Aragão (2011), a trajetória da instituição oficial de ensino daquele período foi marcada por contradições que envolviam a ideia da adoção de um sistema superior de ensino semelhante ao europeu (tendo o Conservatório de Paris como modelo) e a construção de uma identidade nacional por intermédio da música. Contradizendo esse modelo, muitos professores do Conservatório Imperial eram ligados às práticas musicais populares, como Callado e Meyer.

Cabe ressaltar que a palavra “professor” dispunha de um significado a mais naquela época. Nos periódicos, nota-se o uso de expressões como “eminente professor” e “festejado professor”, utilizadas diversas vezes para referir-se, por exemplo, à atuação de Reichert como instrumentista. Figueira também foi apontado como professor em um anúncio de um concerto que seria realizado em Paquetá, em outubro de 1870, com a presença do flautista. Pinto (1978) também indica tal tendência ao referir-se ao clarinetista Pedro Augusto como “um professor de música tanto para lecionar como para executar”. (PINTO, 1978, p. 157).

Com o passar dos anos, o músico ia deixando de ser visto como um artesão e passando ao papel de artista. Como aponta Requião (2008), essa transição teve início ainda no século XVIII e sedimentou-se ao longo do século XIX, acarretando mudanças em toda a estrutura de trabalho do músico. A autora elenca alguns fatores fundamentais neste processo, tais como o

estabelecimento da impressão musical, a formação especializada em conservatórios, a destinação da produção musical para um mercado e a diversificação estética que possibilitou o desenvolvimento de novas técnicas e estilos. De maneira sintetizada, pode-se afirmar que o mercado de trabalho do músico acontecia através de cinco meios: comercial, social, religioso, ensino informal e ensino formal (Figura 11).

**Figura 11-** Síntese do mercado musical na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro.



**Fonte:** elaborado pela autora.

A apropriação dos gêneros importados, bem como a nacionalização das danças de salão estilizadas, tornaram-se o centro da economia no âmbito musical, convertendo-se na principal receita do mercado editorial que atingia diferentes camadas da sociedade. “A popularidade dos arranjos operísticos, reduções, variações e fantasias, bem como as danças estilizadas como as quadrilhas, valsas e polcas são bons exemplos da disseminação do repertório através de diferentes classes sociais.” (VOLPE, 2010, p. 19, tradução nossa).

No mesmo sentido, a autora destaca que o processo de nacionalização dos gêneros importados não apenas modificou o mercado musical ou possibilitou a geração de um “tipo brasileiro” de música, mas culminou em diferentes maneiras de expressão e performance. Os flautistas-compositores envolvidos neste processo serão abordados em seguida.



### 3 FLAUTISTAS-COMPOSITORES

Jean-Louis Tulou (1786-1825), Franz Doppler (1821-1883), Wilhelm Popp (1828-1902), Giuseppe Gariboldi (1833-1905), Joachim Andersen (1847-1909) e Ernesto Köhler (1849-1907) são alguns dos flautistas-compositores atuantes na segunda metade do século XIX e conhecidos mundialmente por sua virtuosidade e legado para o repertório flautístico. No mesmo período, no Brasil, despontavam nomes menos conhecidos internacionalmente, mas não menos relevantes para a história da flauta.

Por motivos ainda não explícitos – e potencialmente interessantes para uma pesquisa –, durante muitos anos pouco se ouviu falar de Joaquim Callado (1848-1880), Viriato Figueira (1851-1883), Duque Estrada Meyer (1848-1905), Pedro de Assis (1873-1947), Agenor Bens (1870-1950), Patápio Silva (1880-1907) e outros artistas que viveram no Rio de Janeiro do século XIX, palco da atuação de grandes flautistas (atestadas nos periódicos) e onde emergiu um vasto repertório dedicado a flauta transversa. Barrenechea, resume a relevância do legado desses flautistas para o repertório da flauta brasileira:

Acredito que esse repertório tem grande importância por conter as primeiras obras compostas no Brasil para flauta como solista registradas em partituras. É um repertório pioneiro, mas também rebuscado, pois, além de ser virtuosístico, contém elementos da música europeia e acréscimos de ritmos e fraseado afro-brasileiro. (BARRENECHEA, 2022, s/p).

Neste período, a atividade do compositor-intérprete ascendia. Criadores virtuosos que executavam suas obras, como os pianistas românticos Franz Liszt (1811-1886), Robert Schumann (1810-1856), o violinista Niccolò Paganini (1782-1840) e outros nomes na música de concerto continuavam uma antiga tradição, a de que músicos instrumentistas com conhecimento teórico compusessem as suas próprias obras. Tal prática perdurou até o final do século XIX, quando houve uma transformação nos paradigmas do músico concertista, que paulatinamente deixou a faceta composicional para ater-se a função de músico executante (RÓNAI, 2008).

O desdobramento funcional do compositor-intérprete estampa em suas obras nuances intrínsecas à dupla função. Composição e interpretação implicam interação entre aquele que estrutura sua obra e dialoga com a realidade física, convivendo com o domínio técnico do instrumento e suas limitações. O músico lida com sua criação em dois momentos distintos, o que reflete nas decisões artísticas, intenções musicais e aspectos estilísticos. Neste caso, a elaboração de uma versão específica da sua obra dá-se no plano prático, com sua própria execução.

O século XIX também foi um período relevante para o desenvolvimento e aprimoramento de diversos instrumentos musicais, entre eles a flauta. A expansão dos gêneros musicais, como a sinfonia, passou a exigir cada vez mais potência e projeção sonora além da desenvoltura técnica dos instrumentistas. No início do século, os modelos de flauta mais utilizados eram os de oito chaves, com pé em dó, um tanto limitados para o repertório que vinha se desenvolvendo. Albert Cooper, um dos maiores construtores do instrumento, traça um panorama sobre o século XIX para a flauta transversa:

A flauta de oito ou mais chaves tinha vários nomes: flauta alemã, sistema antigo ou sistema simples. Não podemos nos esquecer que o princípio do século XIX foi a era de ouro da flauta. Os grandes virtuosos como os franceses Drouet, Toulou, Berbiguier, Demersseman, o inglês Charles Nicholson ou o italiano Briccialdi tinham uma grande reputação na Europa assim como os grandes virtuosos do violino. A flauta tornou-se o instrumento preferido entre os amadores. Por outro lado, foi enorme a publicação de obras para flauta, destacando-se as famosas arias de bravura, variações sobre temas da ópera, transcrições de óperas inteiras para uma ou duas flautas. (COOPER, 1989, p. 44).

Embora Cooper cite o modelo de oito chaves, Pinto faz algumas referências ao modelo de cinco chaves, com pé em ré, utilizado por flautistas amadores pertencentes ao universo do choro no Rio de Janeiro, como Leopoldo Pé de Meza [19--], residente na região do Morro do Pinto, que tocava músicas em um nível de execução mais simples em uma flauta de cinco chaves e em más condições, pois o flautista fazia uso de elásticos para segurar as chaves (PINTO, 1978).

Ao longo do reinado de D. Pedro I, período em que ainda não havia o novo modelo da flauta de Theobald Boehm, os flautistas mais atuantes da época como Antoine Mauger e Francisco da Motta utilizavam as flautas de sistema simples (MENDES, 2019), prática que perdurou durante o início da segunda metade do século, e em alguns ambientes e regiões até meados do século XX, fazendo com que diferentes modelos do instrumento convivessem durante um longo período.

O fato é que ainda não havia um modelo considerado padrão entre os flautistas e, assim como os instrumentos da família das madeiras na orquestra, a flauta passava por muitas modificações, principalmente por seus problemas de afinação e potência sonora. Em 1847, o virtuoso flautista alemão, compositor e físico Theobald Boehm (1794-1881), após ter iniciado seus estudos de acústica com Dr. Carl von Schafhäutl, na Universidade de Munique, em 1846, desenvolveu a flauta de prata com corpo cilíndrico – ainda que seja possível encontrá-lo de madeira –, mais estável, com a padronização do dedilhado, maior equilíbrio e homogeneidade entre os registros e projeção sonora. O novo modelo, se comparado ao também idealizado por Boehm anteriormente em 1832, é menos complicado para tocar, o que possibilitou o desenvolvimento de um repertório com habilidades que refletissem a evolução mecânica do instrumento.

No Brasil, o aparecimento do novo modelo Boehm, assim como o avanço da flauta, são tratados por diversos autores (DIAS, 1990; DINIZ, 2008; SANTOS, 2015; DAHMER, 2017) que associam tais eventos à chegada do flautista Reichert ao país em 1859. Dias comenta que o flautista belga teria sido um dos primeiros a introduzir o instrumento no país: “As pesquisas de Theobald Boehm tinham fixado em 1832 os padrões da flauta transversal de prata (Sistema Boehm), que Reichert foi um dos primeiros a introduzir no Brasil. Esse novo modelo não foi adotado sem discussões e polêmica.” (DIAS, 1990, p. 33). No entanto, estudos realizados por Frydman (2014), Mendes (2019) e Rosa (2020) apontam para a utilização da flauta moderna de Boehm em período anterior à chegada do flautista belga.

Há indícios de que, no início da década de 1850, o flautista italiano Achille Malavasi [1820- 18--] teria adotado o segundo modelo, cilíndrico e de metal, elaborado por Boehm em 1847. As informações sobre a vida e formação do flautista são escassas. No entanto, encontramos uma nota publicada em 13 de dezembro de 1851, que noticia a chegada do flautista no Rio de Janeiro, trazendo “um novo instrumento, flauta Boem, todo de metal, que ainda não foi ouvido nesta cidade, cujo sons harmoniosos não tem com que se compare.” (CORREIO MERCANTIL, 1851, p. 1). Apesar da diferença na escrita do nome Boehm, entendemos que o periódico se referia ao modelo recém concebido pelo construtor alemão<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> No artigo, o nome Boehm apresenta divergência da escrita atual e de outras fontes da própria época. Isso pode ser devido ao fato de não haver, em 1860, propriamente um corpo de regras ortográficas que fosse comum a todos, seguindo-se uma tradição da língua ainda não sistematizada. Somente com o *Formulário Ortográfico* de 1911 estabeleceu-se uma reforma profunda da língua portuguesa no Brasil, que regularizava e simplificava a escrita no país (PORTAL, 2022).

De acordo com Frydman (2014), Malavasi teria realizado uma apresentação em 1852 e uma crítica do mesmo ano apontava o uso de uma “argêntea flauta” (flauta de prata) pelo artista, sugerindo ser o último modelo de Boehm. Outro dado, desta vez trazido por Mendes (2019), aponta que Malavasi, em viagem a São Paulo para um concerto em 1854, foi citado pelo jornal *Correio Paulistano* que exaltava a presença do flautista na cidade, referindo-se a ele como o “artista da grande flauta metálica de Boehm”, mais uma evidência da utilização do novo modelo de metal antes da vinda de Reichert para o Brasil. Sendo assim, o modelo recente de Boehm (Figura 12) estaria no Brasil desde 1851, oito anos antes da chegada de Reichert.

**Figura 12-** Flauta Boehm – Modelo cilíndrico de 1847.



Fonte: OLD FLUTES (2021).

O ambiente musical que envolveu o repertório das danças de salão foi extremamente próspero para a flauta, colocando-a no centro das atenções. A preferência pela flauta como instrumento melódico nesse repertório, assim como nas composições dos primeiros flautistas-compositores brasileiros do gênero hoje conhecido por choro, contribuiu para o estabelecimento do virtuosismo como característica principal do instrumento no Brasil. De acordo com Witmer (2009), a flauta e os compositores do instrumento realizaram importante papel nos momentos iniciais do desenvolvimento do choro, pois propiciaram um intercâmbio composicional entre o meio erudito, considerando que parte dos flautistas tinham formação conservatorial, domínio técnico do instrumento e compunham linhas melódicas com características idiomáticas específicas da performance na flauta.

É notório que alguns dos primeiros compositores de destaque do gênero choro também eram flautistas. Os acervos de manuscritos do repertório, inclusive, são constituídos por cópias feitas por flautistas, pois eram geralmente eles que sabiam ler partitura e orientavam os demais chorões sobre a interpretação do gênero. Todo o protagonismo da flauta neste período é atestado no fichamento realizado por Jacob do Bandolim, que cita 109 flautistas, entre professores e intérpretes “antigos” do choro: Saturnino, Felisberto Marques, professor Nicanor, Camargo e Justiniano são alguns deles (ARAGÃO, 2011).

O músico daquela época ainda exercia diversas habilidades: o flautista também tocava outros instrumentos de sopro como o saxofone e a clarineta, era compositor e tocava em grupos orquestrais, mas também participava de reuniões musicais em ambientes informais da sociedade, percorria o trajeto entre o erudito e o popular. Essa maneira de vivenciar a profissão

é, a partir das décadas finais do século XIX, gradualmente modificada, dado a um tipo de especialização que veio a firmar-se no século XX, principalmente no ambiente da música de concerto. Nos dias atuais, encontramos um cenário similar à época de Callado, principalmente no meio musical popular, onde o músico é solicitado a tocar mais de um instrumento com frequência.

A respeito do virtuosismo como atributo das composições pertencentes ao repertório da época, apontamos sua influência pela estética romântica em voga na Europa desde o início do século XIX. A França, modelo social e intelectual para a sociedade urbana carioca oitocentista, era considerada o centro da música virtuosística no início do século XIX. Formas tipicamente românticas, como tema e variações e fantasias, além das danças estilizadas, foram amplamente exploradas nos recitais da capital imperial. Encontramos diversos registros nos jornais da época de recitais em que Reichert, Callado e Figueira executavam esse repertório na flauta.

Os flautistas deste período da música urbana brasileira no Rio de Janeiro foram fundamentais no desenvolvimento de uma nova linguagem que viria a surgir, atuando como compositores e intérpretes e colocando a flauta em uma posição de destaque. Odette Ernest Dias, pioneira em abordar a música para flauta da segunda metade do século XIX no livro *Mathieu Reichert – Um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*, chega a afirmar que o encontro entre o flautista estrangeiro e Callado, “em termos musicais, modificou e beneficiou a linguagem de ambos, e podemos dizer que a linhagem brasileira da flauta saiu desse encontro.” (DIAS, 1990, p. 35).

Constata-se, a partir de 1850, o estabelecimento de uma linhagem de professores de flauta no Rio de Janeiro, grande parte deles ligados ao choro. De acordo com Rosa (2020), pode-se estabelecer o início dessa linhagem a partir de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906)<sup>14</sup> que, embora não fosse flautista, foi o primeiro professor de Callado.

Neste trabalho, selecionamos flautistas de uma mesma geração que conviveram em um cenário musical semelhante. Callado, Figueira e Reichert atuaram de forma expressiva na vida musical da capital imperial. Os dois primeiros principalmente na década de 1870. Reichert já atuava em recitais e concertos na década de 1850 quando chegou ao Brasil. Desta forma, o foco desta pesquisa se encontra no período de 1850 a 1880, data de falecimento de Callado e

---

<sup>14</sup> Mesquita foi professor de Callado e um importante compositor de operetas e danças de salão, como a polca. Enviado à Paris pelo imperador para estudar música, contribuiu imensamente para a música de salão produzida no Brasil do século XIX (VERZONI, 2000).

Reichert, seguido de Figueira em 1883. Esses flautistas fazem parte de uma linhagem de músicos ligados aos princípios do choro (PINTO, 1978).

Os 3 flautistas desfrutavam de fama no meio musical da época e em suas apresentações executavam um repertório que demonstrava suas habilidades técnicas na flauta. Como criadores, naturalmente suas peças têm inclinação para traços virtuosísticos, característica comum de compositores que eram virtuosos em seu instrumento. Para Ernest, “os três compositores-flautistas em questão, contemporâneos e frequentadores de um mesmo círculo sócio musical, são ilustres exemplos da alta qualidade artística que se estabeleceu no país desde então.” (ERNEST, 2022, s/p).

Provavelmente, a historiografia oficial da música brasileira não contempla todos os personagens, flautistas ou não, envolvidos no período histórico aqui tratado. As inovações europeias que chegavam à capital do império, o contato dos músicos cariocas com aqueles que vinham de fora do país contratados pelo imperador e a velocidade com que os métodos e inovações instrumentais chegavam ao país (dadas as condições da época) colocaram a capital do império em um nível de desenvolvimento da flauta compatível com os centros europeus.

### **3.1 Flautistas em uma sociedade escravocrata**

A historiografia da música, impulsionada pelo fortalecimento dos movimentos raciais e pela ampla difusão das noções de diversidade cultural e racial, vem abordando cada vez mais a contribuição de artistas mestiços e da rítmica africana na música urbana brasileira. Na abordagem sobre Callado e Figueira, consideramos pertinente tecer algumas observações sobre o contexto social em que os compositores viviam, com um olhar além do musical: o traço em comum entre os flautistas eram suas origens e classes sociais.

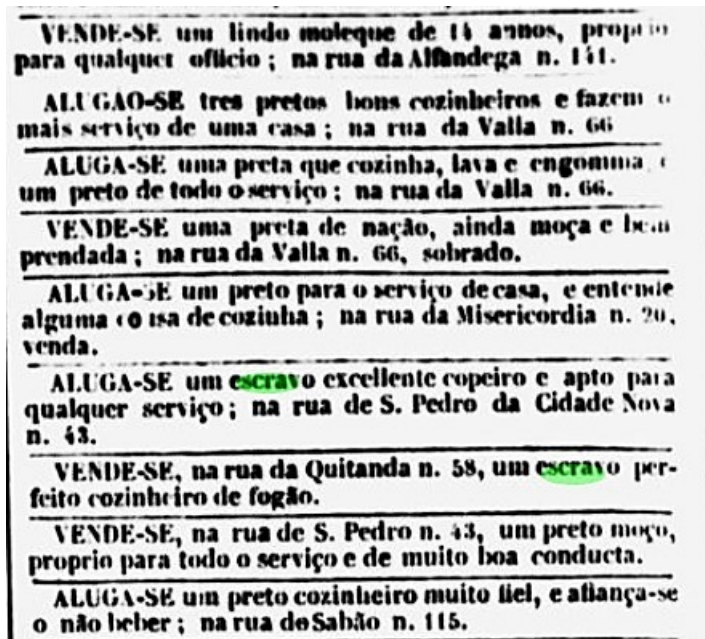
Mestiço e de família simples, Callado por muitos anos foi um compositor pouco lembrado tanto no meio acadêmico quanto no ambiente das práticas musicais da música de concerto, embora tenha sido professor de flauta do Conservatório Imperial de Música. Figueira, nascido em Macaé, cidade do interior do Rio de Janeiro, era supostamente filho de escravizados e um dos mais emblemáticos compositores e instrumentistas da sua época.

O contexto social vivido pelos flautistas refletia os ideais de uma sociedade escravocrata. A estrutura socioeconômica do Brasil tinha como principais classes os proprietários de terra e os escravocratas, para os quais o número de escravizados que possuíam representava maior poder na sociedade do que propriamente a quantidade de terras.

A mão de obra serviçal do século XIX era constituída, quase que absolutamente por afrodescendentes, em uma sociedade “hierarquizada, violenta e desigual” (SCHWARCZ, 1998,

p. 60). Muitos eram os anúncios de venda, troca, avisos e comunicações a respeito dos escravizados. A Lei Eusébio de Queiroz, promulgada em 1850, proibia o tráfico de afrodescendentes, o que fortaleceu o comércio interno da mão de obra escravizada. Essa afirmação pode ser atestada nos periódicos da época, com inúmeros anúncios de venda e aluguel de escravizados, além da procura de escravizados fugidos. Em curto espaço dos jornais, é possível encontrar inúmeros anúncios (Figura 13).

Figura 13- Anúncios de venda e aluguel de escravizados.



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1850).

Mestiços em funções aquém da sua esperada (ou inferida pela cor da pele) qualificação, uma questão presente na atualidade, é um fato comum no século XIX em diferentes campos de conhecimento. Cruz e Sousa, nascido em 1861, poeta simbolista brasileiro, filho de escravizados alforriados, sofreu duramente preconceito durante sua trajetória. Intelectual, conhecido por ser extremamente culto, dominava outras línguas e chegou a ser nomeado promotor na cidade de Laguna, na região sul do país, algo que gerou protestos de políticos que questionavam o fato de ter um mestiço como promotor, pensamento discriminatório que refletia os padrões sociais arcaicos daquela época. O desenvolvimento das expressões africanas no âmbito cultural brasileiro é uma questão abrangente e objeto de estudos por historiadores e musicólogos. As diversas formas de sociabilidade e organização dos afrodescendentes, assim como a construção de uma identidade africana, passam pelos ambientes de manifestação cultural. Ainda no período da escravidão, a atuação desses artistas percorria espaços nobres, como teatros e salões, além das ruas e circos.

Os espaços de socialização da população negra na segunda metade do século XIX constituíam de eventos sociais populares, como bailes carnavalescos em salões ou outros espaços fechados que reuniam a população negra e outros trabalhadores de baixo poder aquisitivo. Nesses locais de lazer, onde reuniam-se para a dança, geralmente tocava-se música instrumental de carnaval, maxixe e lundu. A música instrumental era executada por músicos negros escravizados, recém-libertos, africanos livres e seus descendentes (NAPOLITANO, 2007).

Uma outra área de atuação eram as bandas de música formadas por músicos escravizados<sup>15</sup>, como a Banda de Música Imperial da Fazenda. Mantida pela corte, tinha um instrumental vasto, que incluía instrumentos de corda, como o violoncelo; sopros, como o flautim de ébano; e percussão, como os bumbos. Em seu repertório, constavam as danças estilizadas da moda, marchas militares e trechos de óperas. Em 1856, o grupo era formado por 22 instrumentistas mestiços, incluindo o escravizado primeiro flautista Antônio José, que recebeu em 1860 a carta de alforria por sua excelência e sucesso com a banda Imperial da Fazenda (SCHWARCZ, 1999, p. 350).

Martha Abreu (2017), em seu livro *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas*, investiga o legado de artistas descendentes de escravizados para a formação da música popular desde 1870 no Brasil. De acordo com a autora, após a abolição em 1888, houve um crescente interesse comercial em torno da música desses artistas, que através das edições e da recente indústria fonográfica propagavam os ritmos provenientes do lundu, jongo, samba e outros de origem africana.

A elevação desse repertório nos meios comerciais representa, de certa maneira, a luta dos afrodescendentes por um espaço e aceitação na sociedade, onde a arte era um caminho possível. Nesse contexto, Callado protagonizou inovações rítmicas e estilísticas em um ambiente construído por estereótipos racistas. Mesmo no período pós-abolição, os estereótipos racistas estariam presentes ainda por um longo período, como assinala Abreu:

A valorização da música e da dança dos escravos e descendentes de africanos no Novo Mundo, não deixou de naturalizar, hierarquizar e ridicularizar as diferenças e identidades culturais, musicais e raciais, dependendo da forma como essas expressões fossem apresentadas e representadas. Os significados atribuídos aos personagens negros e seus gêneros musicais, nos teatros, nas letras das canções, nas capas das edições de partituras e nas gravações sonoras, abriram possibilidades para a criação

---

<sup>15</sup> Sobre a formação de orquestras e bandas musicais formadas por negros escravizados no Brasil, há registros de orquestras desde 1610, além de conjuntos que animavam as festividades religiosas das irmandades católicas no século XIX. Para maior aprofundamento do assunto, ver o verbete “Bandas de Música”, no *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil* (MOURA; SILVA, 2013).



de alegorias sobre a inferioridade e a desigualdade raciais que se reconstruíram após a escravidão. (ABREU, 2017, p. 29).

Uma hipótese para o sucesso profissional de Callado, Figueira e outros músicos descendentes de escravizados está no possível apoio que teriam tido do movimento abolicionista. O movimento se constituía de associações formadas por grupos de diferentes matizes, que a partir de 1870 adquiriu ainda mais força. Os jornais abolicionistas adquiriram mais espaço e popularidade, engajados na emancipação da população negra. Cabe ressaltar que alguns desses jornais eram editados por mestiços preocupados com a libertação da população escrava. Outros, no entanto, tinham como editores membros da elite branca preocupados com os desdobramentos econômicos e políticos do Brasil no cenário internacional.

Figueira participava de eventos ligados aos abolicionistas, como apontou o jornal *Mequetrefe* em uma publicação após a morte do flautista: “Em muitas festas abolicionistas, lá ia o grande flautista, com o seu instrumento inspirado e mágico, levar aos infelizes o concurso gratuito do seu talento e da sua arte.” (MEQUETREFE, 1883, p. 2).

Em 1878, o *Jornal do Commercio* noticiou um episódio de violência vivida por Figueira quando voltava para casa no último horário do bonde com destino ao seu bairro. O jornal afirma que o flautista foi espancado por três pessoas, entre elas o condutor e o cocheiro. Como motivo, fica a suposição de que Figueira seria o único passageiro do horário e os funcionários da companhia não desejavam realizar a viagem até o final (JORNAL DO COMMERCIO, 1878, p. 1). Não é possível afirmar a real motivação deste ato lamentável, mas parece razoável uma reflexão se não teria sido um ato relacionado ao preconceito racial.

Apesar de esta discussão partir de um determinado momento histórico, constatamos que seu reflexo é aparente atualmente, por ter relação com o momento da criação de uma identidade na música brasileira. Ferlim (2016) aponta a relação entre cultura e raça nas últimas décadas do século XIX. Segundo a autora, a ideia de progresso estava aliada ao embranquecimento da população, onde esperava-se que o mestiço, visto como inferior na sociedade, deveria ser extinto. Através dessa visão evolucionista, esperava-se uma “melhora” da imagem da sociedade com a miscigenação das etnias. Outro aspecto abordado pela autora refere-se à sexualização designada aos afrodescendentes quando se fala de dança e música, através de expressões que fazem alusão ao impolido, a algo não civilizado.

A libertação dos escravizados aconteceu em 1888 no Brasil, um dos últimos países a decretar a abolição da escravatura, estimulada pelas campanhas abolicionistas de diferentes extratos da sociedade, inclusive por parte das elites econômicas nas últimas décadas do século XIX. Contudo, a abolição não representou, efetivamente, uma melhoria nas condições de vida

da população escravizada. Os recém-libertos foram colocados à margem da sociedade e viviam em situação de miséria, sem qualquer auxílio ou plano de inserção social por parte das camadas elitizadas. Esse fato traz consequências que impactam o meio social até os dias atuais e o olhar preconceituoso que ainda permanece em alguns ambientes quando se fala em cultura negra.

A identidade do afrodescendente na sociedade brasileira é um assunto atual e que vem sendo debatido na sociedade e no meio acadêmico. Trabalhos como o de Larsen (2016), que aborda a música de concerto no Brasil entre 1889 e 1914, apresentam dados que confirmam que a música de concerto era um meio de distinção social promovido pelas elites, assim como as teorias de inferioridade racial que resultaram no distanciamento atual que conhecemos entre a música de concerto e o público. O preconceito a certos gêneros musicais e a tendência à hierarquização ainda presentes atualmente são frutos de uma tendência à conservação dos vínculos com a música europeia desde o período apontado pela autora.

Almeida (2018) alerta sobre os impactos do racismo estrutural em nosso país, pois ele fornece todos os elementos necessários para a reprodução da desigualdade – seja econômica, seja social – e violência – nas relações sociais – que vivenciamos na atualidade. O autor enfatiza a importância em compreendermos que o racismo é parte de uma estrutura econômica e política que vem sendo reproduzida historicamente para a manutenção do poder das elites, um legado do sistema escravocrata da sociedade do século XIX.

É possível notar que o racismo estrutural está também infiltrado na cultura. Por muitos anos, se privilegiou o estudo da música europeia e suas influências na cultura brasileira, relegando para segundo plano a população escrava e negra e sua atuação na sociedade oitocentista carioca. Lima (2010) comenta a influência da rítmica africana no Brasil colonial desde século XVIII e evidencia sua contribuição para o desenvolvimento do lundu:

Não cremos que nessa época os luso-brasileiros, reinóis mestiços e a população negra, almejassem uma autonomia política para a colônia brasileira; mas cremos que almejavam reconhecimento social e, portanto, cultural, ou seja, alforria; e isto já teria sido bastante humano, mas não demasiado. Desse modo, querer minimizar a contribuição musical negra na formação do lundu é negar a força estrutural de modos de construção rítmico-melódicos presentes em outras culturas e sua força estrutural na elaboração de formas musicais. (LIMA, 2010, p. 205).

Apesar das manifestações contra a discriminação racial, percebe-se que o racismo está imbricado de tal forma na cultura brasileira que artistas tão relevantes da nossa história foram por anos esquecidos ou, ainda, que gêneros musicais são relegados a um julgamento de inferioridade pela cultura dominante.

Do ponto de vista da história da flauta no Brasil, não há o que questionar. Os primeiros nomes do instrumento no país que promoveram a flauta a um elevado patamar e constituíram

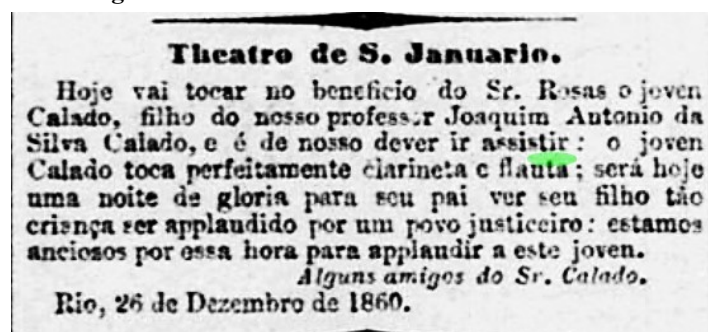
as gerações futuras de chorões eram de mestiços, a começar por Callado, Figueira, Patápio, Pixinguinha e os outros tantos que a história oficial não reconheceu de maneira definitiva. Vale salientar que este período formativo de uma linguagem própria nacional a partir da segunda metade do século XIX foi relevante no desenvolvimento de distintas práticas musicais, mas também na formação de uma escola da flauta brasileira com um perfil estético de utilização da rítmica africana e de elementos que integravam o fazer musical popular no Rio de Janeiro.

### 3.1.1 Joaquim Callado

Na história da música popular urbana do Rio de Janeiro, Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior é lembrado como o *Pai do choro* e pela criação e atuação no grupo regional de *pau e corda* formado por volta de 1870 por flauta, cavaquinho e violão denominado *Choro Carioca* ou *Choro do Callado* (VERZONI, 2016). Não se pode afirmar se o grupo foi o primeiro deste tipo, assim como se Callado fundou o grupo ou se veio a integrá-lo mais tarde, porém é a primeira menção que ficou registrada por escrito.

Callado nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 11 de julho de 1848, filho de pais mestiços, Mathilde Souza Callado e Joaquim Antônio da Silva Callado (professor de música e mestre de banda). Desde cedo, o pai de Callado Júnior o encaminhou para que estudasse música com um dos músicos mais relevantes da época: Henrique Alves de Mesquita. O flautista, que também tocava saxofone e clarinete, iniciou sua vida artística ainda muito jovem, como atestam os jornais da época. Uma publicação de 1860 comprova a atuação de Callado com apenas 12 anos de idade na vida musical da corte (Figura 14). O que chama a atenção é o fato de o jovem músico executar no mesmo recital peças para instrumentos diferentes: flauta e clarineta.

Figura 14- Recital de Callado aos 12 anos de idade.



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1860).

Diniz (2008) e Verzoni (2016) traçaram o percurso biográfico de Callado considerando algumas lacunas e disparidades em relação aos dados sobre o flautista. Até então, pouco se falava sobre Callado desde Siqueira, em seu ensaio biográfico *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto* (SIQUEIRA, 1969). Contudo, Verzoni (2016) alerta

para as condições de pesquisa e os procedimentos metodológicos adotados por Siqueira, apontando alguns lapsos de informações e fontes.

Na segunda metade da década de 1860, Callado conheceu a pianista Chiquinha Gonzaga, com quem desenvolveu uma amizade e dedicou a polca publicada em 1869, custeada pelo próprio Callado em homenagem à musicista: *Querida por todos* (JORNAL DO COMMERCIO, 1869, ed. 14). Chiquinha Gonzaga abandonou o casamento em 1868, um escândalo para os códigos de sociabilidade e postura da sociedade patriarcal da época. Ao que indicam as fontes, Callado teria apoiado e fornecido suporte à jovem pianista (VERZONI, 2016).

Um fato relevante na trajetória de Callado foi ter sido nomeado professor de flauta do Conservatório Imperial em 1871, quarto professor de flauta daquela instituição, sendo precedido por Francisco Motta, pelo clarinetista Antônio Luiz de Moura e pelo flautista Santa Rosa (SIQUEIRA, 1969). Constatou-se que pouco é falado sobre a contribuição artística e docente dos predecessores de Callado, talvez por não serem especialistas no instrumento, considerando que o período de maior especialização e profissionalização do músico aconteceu a partir de 1850.

O flautista-compositor era um nome presente nos periódicos da corte, seja na publicação de partituras ou nas críticas de concertos, onde podem ser atestadas suas participações no meio musical erudito. No campo da música popular, Pinto (1978) comenta as habilidades de Callado em um verbete dedicado ao flautista. O autor o coloca como uma espécie de “pai dos flautistas”. Todavia, Aragão (2011) atenta para o esquecimento que acometeu a obra do flautista no século XX, o tendo tornado uma figura “mítica” relacionado aos primórdios do choro. Suas composições se tornaram imensamente populares, como é possível atestar nos diversos manuscritos e cadernos de chorões do final do século XIX e início do século XX. Ainda assim, a partir da metade do século XX, há uma espécie de banimento das suas composições (ARAGÃO, 2011).

Uma importante forma de preservação deste repertório que ficou esquecido por muitos anos são os manuscritos dos cadernos dos antigos instrumentistas populares. Aragão (2011) chama a atenção para a relevância desses cadernos por conterem, muitas vezes, obras não editadas na época e que somente tornaram-se conhecidas graças ao trabalho desses músicos copistas. Deve-se considerar que, apesar do acompanhamento ser predominantemente transmitido de forma oral, ele não se refletia nas linhas melódicas. Ao analisar o relato de Pinto, o autor conclui que já havia uma rede de copistas paralela ao mercado editorial que obteve grande êxito ao impulsionar o comércio de partituras dos subgêneros de salão.

Aragão ressalta a contribuição da pesquisa realizada pelos violonistas Maurício Carrilho e Anna Paes no intuito de resgatar composições dos finais do século XIX às primeiras décadas do século XX. O CD intitulado *Primórdios do Choro*, lançado pela gravadora Acari, é um material valioso que apresenta compositores nascidos até 1880. Callado é um deles.

No campo do estudo acadêmico, alguns pesquisadores buscaram traçar a trajetória biográfica do compositor, como o trabalho de Verzoni (2016), que alia os dados biográficos de Callado com a sua obra e atuação do flautista nos ambientes em que frequentou. O autor aponta inconstâncias nos dados bibliográficos sobre o flautista até a última década do século XX. Outro autor na mesma linha de pesquisa, o historiador André Diniz, escreveu sobre o flautista no livro *Joaquim Callado: O Pai do Choro*. Algumas colocações, como a de que Callado teria sido o pioneiro na formação do grupo de choro formado por flauta, cavaquinho e violão, são questionadas por Verzoni, que afirma não terem sido encontradas evidências deste fato. O que se pode afirmar é que a configuração do grupo *Choro do Callado* – flauta, dois violões e cavaquinho – foi uma das primeiras a ter um solista e influenciou os modelos de grupos de choro até os dias atuais (SÈVE, 2015).

Na área das práticas interpretativas, encontramos o trabalho de Witmer (2009), que aborda o papel da flauta e dos flautistas no desenvolvimento do choro. O autor aponta aspectos do virtuosismo como componente de flautistas ligados à música popular brasileira ao longo da história: Callado, Patápio Silva, Pixinguinha, Benedicto Lacerda e Altamiro Carrilho. A análise se dá de maneira generalizada, apontando aspectos de articulação, ritmo, floreios e outros aspectos em trechos de choros diversos. Sobre a obra de Callado, apenas *Flor Amorosa* é citada como a peça mais popular do compositor. A pesquisa tem uma abordagem didática, com um enfoque na história do choro, suas principais características e intérpretes e oferece um panorama geral da cultura brasileira, incluindo um glossário com termos tipicamente brasileiros, como berimbau, carioca, lundu, entre outros.

Santos (2015) realiza um estudo técnico interpretativo de obras selecionadas do compositor e, através de uma análise do ponto de vista técnico do instrumento, sugere a hipótese de Callado ter adotado o modelo cilíndrico de Boehm em certo estágio de sua vida, especialmente considerando o *Lundu Característico* do compositor.

Historiadores sugerem, com frequência, três possíveis modelos que teriam sido utilizados pelo flautista. Um dos atribuídos a Callado é uma flauta do sistema simples, de cinco chaves e feita de ébano (Figura 15). O modelo era comum entre os chorões, Pinto (1978) em algumas passagens do seu livro. Ao referir-se ao flautista Madeira, o carteiro afirma: “tocava em uma flauta de cinco chaves, porém não ficava devendo nada aos que tocavam a de novo

sistema” (PINTO, 1978, p. 154); ou, ainda, ao flautista Edgar Bulhões de Freitas: “quando menino tocava em uma flauta de cinco chaves e posteriormente em uma flauta Boehm” (PINTO, 1978, p. 189). Esses são dois dos vários relatos encontrados no livro do carteiro sobre o uso da flauta de cinco chaves.

**Figura 15-** Flauta de cinco chaves. Tulou, Paris, 1835.



**Fonte:** OLD FLUTES (2021).

Uma das flautas que supostamente teria pertencido a Callado encontra-se na Biblioteca Alberto Nepomuceno, localizada na Escola de Música da UFRJ. O instrumento de madeira possui mecanismo Boehm de 1832 (Figura 16), feita pelo renomado luthier francês Godfroy-Lot com o corpo cônico. Uma inscrição no corpo do instrumento diz: “Callado, 20 de março de 1880, seu discípulo João Duarte”. Alguns pesquisadores consideram que existe a possibilidade de João Duarte ter realizado a inscrição como uma forma de homenagear seu professor, pois, além de ter sido aluno do antigo flautista, a data escrita na flauta diz respeito ao falecimento de Callado. Outro fator apontado é que não existiria um registro afirmando o uso de um modelo Boehm por Callado.

**Figura 16-** Flauta Boehm – Modelo cônico de 1832. Coleção DCM (Munique, 1840).



**Fonte:** OLD FLUTES (2021).

Carrilho e Paes (2003) atribuem outro instrumento a Callado (Figura 17). A flauta se assemelha ao modelo mais recente de Boehm. No entanto, ainda apresenta elementos que o diferem do modelo de 1847. Santos (2015) descreve o instrumento: “Os anéis e orifícios maiores em diâmetro do que os instrumentos pré-Boehm anteriores, mas menores do que os modelos Boehm posteriores”. (SANTOS, 2015, p. 57).

**Figura 17-** Flauta de ébano atribuída a Callado.



Fonte: CARRILHO; PAES ( 2003).

Santos (2015) considera verídica a suposição de Callado ter utilizado na maior parte da sua vida uma flauta pré-Boehm em Ré, antes de aderir ao modelo Boehm, atentando para a análise de algumas das obras do compositor. No entanto, em 1860, encontramos um anúncio de um recital com a participação de Callado aos 12 anos de idade e, de acordo com o jornal, tocando uma flauta Boehm (Figura 18).

**Figura 18-** Recital de Callado tocando em uma flauta Boehm aos 12 anos de idade.

**Seguir-se-ha pelo joven de 12 annos Joaquim Antonio da Silva Callado Junior uma fantasia sobre motivos da opera *Traviata* de Verdi, tocada na flauta de Boehm. Pelo Sr. Antonio Gonçaves de Castro Maria**

**Um as variações de clarinete.**

Seguir-se-ha, em terceiro logar, pelo mesmo Sr. Callado uma fantasia na clarinete sobre motivo da opera *Linda de Chamounix* de Donizetti:

Fonte: CORREIO MERCANTIL E INSTRUCTIVO POLÍTICO UNIVERSAL (1860).

Um ano antes de seu falecimento, em 1879, Callado recebeu o título de Cavaleiro da Rosa pelo seu serviço prestado como professor do Conservatório Imperial de Música. Callado faleceu em 20 de março de 1880, com apenas 32 anos de idade. Deixou sua esposa Feliciano Adelaide Callado e quatro filhos: Alice Callado Correia, Artur da Silva Callado, Elvira Callado e Luísa Callado Ribeiro de Castro.

Seu falecimento também foi comentado pela *Revista Ilustrada*, na edição 201 de 1880. O redator comenta o sentimento de tristeza também pelo falecimento de Reichert na semana anterior. Um trecho da nota chama a atenção, colocando Callado como o segundo flautista da cidade imperial em relação ao músico belga:

Callado tocava flauta com rara perfeição e gosto, e “Se estudasse mais seriamente, dizia o Reichert, viria a tocar melhor do que eu.” Há talvez modestia n’este cumprimento do mestre; mas a realidade é que Joaquim Callado conquistara merecidamente a fama de segundo flautista do Rio de Janeiro que o admirava com justiça. (REVISTA ILLUSTRADA, 1880, p. 2)

Ao longo de sua vida, Callado compôs 75 peças, que circularam por ambientes distintos: desde recitais em teatros, salões nobres, até festas populares e espaços informais. Sua irreverência que também é uma característica do choro são atestadas em alguns dos títulos: *Cruzes, minha prima!*, *Carinho do malandro*, *Dentuça não fecha a boca*. Outros títulos homenageavam mulheres: *Salomé*, *Rosinha*, *Querida por todos*, *Manuelita*.

Sobre a obra de Callado, é curioso que as duas pesquisas que realizam uma abordagem do ponto de vista da teoria e prática da interpretação foram realizadas por pesquisadores em instituições estrangeiras (WITMER, 2009; SANTOS, 2015). Apesar de haver no Brasil um aumento gradativo de pesquisas sobre os gêneros populares nos últimos anos, ainda é incipiente a abordagem de elementos que compõem a construção da interpretação, sobretudo do repertório localizado no período das primeiras referências do choro carioca.

Considerando o processo de europeização pelo qual o Brasil atravessava, suas composições refletiam essa influência, a começar por serem danças e em sua maioria denominadas polca. O flautista atuava intensamente no ambiente da música clássica, em orquestras que se apresentavam na cidade, executando o repertório operístico e tradicional da flauta (como as fantasias de Boehm), mas seu sotaque e estilo composicional refletem também sua atuação nos ambientes informais, apontando para um intercâmbio entre os diferentes meios. Esses processos de ensino, que mesclavam referências eruditas e populares, levaram à formação de gerações de músicos mediadores, que circulavam nessas distintas esferas e ambientes culturais. Da segunda metade do século XIX até os dias atuais, pode-se referenciar exemplos de mediação entre erudito e popular na atuação de diversos flautistas (ARAÚJO, 2014).

Sabendo das influências da música europeia na corte brasileira, compreende-se que Callado tenha sido influenciado também em sua maneira de compor (escrevendo partes de acompanhamento para piano para que suas músicas pudessem ser tocadas nos salões da corte). Tendo em vista o ambiente um tanto árido em termos raciais e sociais, pode-se supor que Callado tenha utilizado tais ferramentas para que sua música pudesse alcançar o público de maneira mais abrangente e ser tocada em vários ambientes, tanto os elitizados da sociedade quanto os populares.



### 3.1.2 Viriato Figueira

Flautista atuante no cenário musical do império, ao lado de Callado, Figueira é apontado no livro de Pinto (1978) como um dos principais nomes da velha guarda do choro. Dos 3 personagens desta pesquisa, é o artista que dispõe de menos informações a seu respeito, seja em pesquisas acadêmicas ou em meios informais.

O que se sabe é que, além de flautista, Figueira era compositor, regente e um dos pioneiros do saxofone no Brasil. Natural de Macaé, cidade do estado do Rio de Janeiro, a data de nascimento do flautista apresenta controvérsias. A maior parte das fontes (CARVALHO, 2015; ROSA, 2020) aponta o nascimento do artista em 1851, mas, segundo Cernicchiaro (1926 APUD CARVALHO 2015), a data seria em torno de 1856. Como informação mais recente, temos a data de nascimento de Figueira apontada para 1845 pelos pesquisadores do projeto *Choro Timeline* (2022), que apontam uma publicação no Diário do Rio de Janeiro em 21 de julho de 1876 que permite supor tal data.

Sua filiação é desconhecida. Em meios informais, afirma-se que o músico era filho de escravizados, mas não é possível confirmar tal informação, posto que não encontramos registros a esse respeito. Em um comunicado publicado em 1877, em que apresenta a lista de pessoas qualificadas para o exercício do voto na cidade do Rio de Janeiro, é fornecida a descrição dos dados pessoais de Figueira, mas não revela o nome de seus pais. A nota confirma a informação de que o flautista teria nascido em 1845, considerando que em 23 de fevereiro de 1877 estaria com 31 anos. É possível que o dia de seu aniversário se desse após a publicação. (Figura 19):

Figura 19- Relação dos habitantes aptos à votação em 1877 no Rio de Janeiro.

**1074 Viriato Figueira da Silva, 31 anos, solteiro, artista, filiação ignorada, rua Dous de Dezembro n. 40, renda 480\$, elegível, sabe ler.**

Fonte: DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO (1877).

Não é sabida a data em que Figueira chegou à capital imperial. Outro dado que permanece em aberto é em que período especificamente teria sido aluno de Callado no Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Callado tomou posse como professor em 1871, ano em que Figueira estaria com 26 anos. No entanto, não encontramos pesquisas ou registros que comprovem que Figueira tenha sido aluno de Callado na instituição. Sobre a vida pessoal do flautista, se casou em 1880 com Joaquina Augusta de Azeredo Coutinho, tendo enteadas e uma filha (CHORO TIMELINE, 2022).

Figueira fez parte da banda do Arsenal da Marinha da Companhia dos Menores de Guerra até 1872. Apesar de não ter seu nome atrelado ao saxofone no livro do Animal, Figueira

também foi saxofonista atuante na capital imperial. De acordo com Carvalho (2015), a introdução do saxofone no Brasil aconteceu a partir de 1854, em registros que apontam a inclusão do saxofone em bandas civis e militares, além das salas de concerto.

Além do repertório popular, Figueira tinha atuação intensa na vida musical carioca, participando também em recitais e concertos com repertório europeu. Interessante o relato de Cernicchiaro que confirma as habilidades de Figueira como flautista e seu conhecimento do repertório tradicional da flauta:

Era um artista de ordem superior na virtuosidade, projetava-se por uma ampla sonoridade própria e pela execução impecável. Foi um dos primeiros a fazer conhecer as belas e bem escritas composições de Andersen, que executava admiravelmente, assim como as fantasias de Popp. (CERNICCHIARO, 1926 apud CARVALHO, 2015, p. 63)

As peças, em especial os estudos do flautista dinamarquês Joachim Andersen (1847-1909), popularizaram-se ao longo dos anos e vêm sendo utilizadas por flautistas em seus estudos diários, até os dias de hoje. O alemão Wilhlem Popp (1828-1909) escreveu diversas fantasias para flauta em paráfrase a óperas, peças importantes para o repertório do instrumento e de nível avançado de dificuldade, o que nos leva a intuir que Figueira detinha conhecimento aprofundado da flauta e uma formação que, possivelmente, o diferenciava dos flautistas amadores da época. Alguns registros apontam que o artista executava em um mesmo concerto, peças na flauta e no saxofone, como esta nota de O Fluminense, de 22 de outubro de 1879: “O Sr. Viriato Figueira da Silva, como era de esperar executou exellentemente uma phantasia no saxophone, instrumento difficil em que elle é invencível, e outra na flauta, por maneira tal que tocou à sublimidade.” (O FLUMINENSE, 1879, p. 1).

Como integrante da orquestra do Theatro Phoenix Dramática, viajou a São Paulo em 1866, sob a direção do maestro Henrique Alves de Mesquita. Anos depois, Figueira excursionou pela região norte do Brasil em 1881, assim como Reichert anos antes, despertando entusiasmo na imprensa da época, que se referia à sua qualidade técnica como flautista. “O Sr. Viriato é discípulo de uma nova escola muito correctá: sua execução é limpa e perfeita, como mais se não póde desejar.” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1881, p. 2).

Figueira foi professor do Colégio Universitário Fluminense e esteve envolvido na polêmica em torno da nomeação para a cadeira de professor de flauta do Conservatório de Música, em 1880 após o falecimento do então professor Joaquim Callado. O flautista Duque Estrada Meyer foi nomeado em 26 de março, apenas uma semana da morte de Callado. O episódio evidenciou as estruturas de poder em jogo no meio musical da capital imperial: Duque Estrada Meyer, funcionário do estabelecimento comercial de Narciso, Napoleão e Miguez, não

era um músico bem-visto e suas habilidades como flautista, questionáveis: não detinha agilidade nas execuções orquestrais, não se destacou como compositor, e não [era um] detinha boa leitura à primeira vista (CARVALHO, 2015). Tais atributos foram citados em argumentação publicada por Figueira na época e que deveriam ser solicitados no concurso realizado pelo Conservatório. O flautista destaca a influência dos padrões de Meyer, em sua nomeação: “Conhecemos a influência dos padrões do novo professor e tememos ver um amador ocupando o lugar, outrora ilustrado pelo artista Callado, de saudosa memória e mérito ilustrado[...]” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1880, p. 3).

O flautista faleceu em 24 de abril de 1883, vítima de tuberculose pulmonar. Após seu falecimento, as circunstâncias duvidosas do concurso repercutiram ainda mais. Uma longa nota na primeira página do jornal *O Mequetrefe*<sup>16</sup>, protesta contra a nomeação de Meyer e destaca a injustiça sofrida por Figueira:

Honramos hoje a nossa primeira página com o retrato do malogrado flautista Viriato Figueira da Silva. A consideração burguesa, que no nosso país se dispensa aos inúteis ou aos ruidosos, que só aclama os protegidos e os parlapatões, nunca acolheu este rapaz de talento verdadeiro e sério. Eliminado, há anos, de um concurso para uma cadeira do conservatório de música, a que tinha incontestável direito; começou de peregrinar a vida errante dos nossos principais artistas, tocando nos teatros e lecionando sua arte por casas particulares. (O MEQUETREFE, 1883, p. 1)

O periódico destaca que, após a morte de Callado, Figueira teria se tornado o primeiro flautista da capital fluminense. Também cita seu legado de composições, provavelmente as danças de salão, sua participação em eventos em prol da causa abolicionista e sua qualidade como intérprete:

Em muitas festas abolicionistas, lá ia o grande flautista, com o seu instrumento inspirado e mágico, levar aos infelizes o concurso gratuito do seu talento e da sua arte. Também era compositor, e como tal deixou alguns trabalhos de merecimento, que as meninas românticas, desgraçadas de pianos cavos, estropiavam por esse Brazil a fóra. Como executante, porém, é que mais se revelava o grande merito de Viriato. A sua flauta gemia doridamente com a maior expressão de sentimento, as musicas dos mestres mais afamados e provecctos. E tal era a nitidez e o brio da execução que toda a sala prorompia uníssonos nos applausos mais entusiasticos. (O MEQUETREFE, 1883, p. 1)

Além da relação professor-aluno, Figueira e Callado eram amigos e tinham como desejo em comum serem enterrados lado a lado. Por iniciativa de amigos, em 17 de dezembro de 1883, realizou-se um concerto com o objetivo de arrecadar fundos para a construção do túmulo de

---

<sup>16</sup> Caracterizado por críticas ao imperador D. Pedro II e à igreja católica, contava com intelectuais da capital imperial, como Olavo Bilac e Artur Azevedo.

Figueira, no cemitério São Francisco Xavier. Em julho de 1885, os restos mortais de Figueira foram depositados no mesmo jazigo de Callado (Figura 20).

**Figura 20-** Túmulo dos flautistas Callado e Figueira.



**Fonte:** Arquivo pessoal Sérgio Barrenechea.

Junto com Callado, Figueira é um dos mais destacados intérpretes e compositores das primeiras gerações do choro. Sua atuação na vida musical carioca revela o processo de circularidade entre os ambientes formais e informais, entre o erudito e o popular.

O registro fonográfico mais antigo de uma obra de Figueira, a polca *Só para moer*, foi gravada pelo flautista-compositor Pattápio Silva (1880- 1907)<sup>17</sup>. Grande nome da *belle époque* no Brasil, Silva é da geração posterior aos flautistas-compositores tratados nesta tese. Após a sua morte, em 1915, seu corpo foi transferido para o cemitério São Francisco Xavier e sepultado junto a Callado, Figueira e Reichert.

### 3.1.3 Mathieu Reichert

O flautista nasceu em 1830, na cidade de Maastricht, na Holanda. Assim como seu pai, que também era músico, Reichert iniciou a sua carreira tocando nas ruas, em cafés e restaurantes de Bruxelas. Foi nas ruas que o flautista e professor Jules Antoine-Demeur (1814-1847)<sup>18</sup> o encontrou e apresentou ao diretor do Conservatório de Música de Bruxelas, François- Joseph

<sup>17</sup> O registro pode ser apreciado através do link <https://youtu.be/c1RVCRTdDQA>.

<sup>18</sup> Demeur foi um flautista belga, professor do conservatório de Bruxelas em 1840 e entre 1842 e 1847, período em que Reichert foi seu aluno. Na França, Demeur foi aluno de Louis Dorus (1812- 1896) entre 1840 e 1842, um dos primeiros professores de flauta a adotar o sistema Boehm, o que contribuiu para a aceitação do novo modelo na França. Tal fato reforça a ideia de que Reichert tocava em uma flauta Boehm quando chegou ao Brasil, tendo em vista a influência de seu professor (DAHMER, 2017).

Fétis (1784-1871), que, impressionado com as habilidades do jovem flautista, o admitiu como aluno em 1844 (DIAS, 1990).

Como visto no capítulo 2, em 8 de junho de 1859, contratados pelo imperador D. Pedro II, Reichert e outros músicos estrangeiros notáveis chegaram ao Brasil. Em 2 de julho de 1859, o flautista se apresentava na companhia do trompista Cavalli, ao que indica ser o primeiro ou um dos primeiros recitais em terras cariocas. Os dois artistas tocaram nos intervalos da ópera *Lucia de Lammermoor*, de G. Donizetti (1797- 1848), exibida no *Theatro Lyrico Fluminense*. Na ocasião, o flautista recém-contratado do teatro, tocou variações de flauta compostas por Boehm e variações brilhantes sobre o tema de *Carnaval de Veneza*, de sua própria autoria (CORREIO MERCANTIL, 1859). Ao que indicam os periódicos, Reichert gozava de prestígio artístico desde a sua chegada ao Rio de Janeiro.

O flautista passou a apresentar-se no Palácio da Quinta da Boa Vista, local em que contava com a presença de D. Pedro II na plateia, assim como em teatros e salões da corte, onde exibia-se como flautista e compositor. Foi também primeira flauta solista do Theatro Provisório. A partir de 1860, o flautista viajou por diferentes regiões, como São Paulo, Salvador, Pernambuco e Pará, apresentando produções de sua autoria.

Poucos tempo após sua chegada ao Brasil, Reichert apresentava indícios de seu problema com o alcoolismo. Ao mesmo tempo em que era notícia nas colunas artísticas dos jornais, episódios controversos eram constatados pelos folhetins cariocas que noticiavam sua prisão por embriaguez, em outubro de 1859 (CORREIO MERCANTIL, 1859), e, em outra ocasião, por “infração de posturas” (O CORREIO DA TARDE, 1859, p. 3). A personalidade do flautista, foi comentada por Fétis, que, ao mesmo tempo em que considerava Reichert “um dos virtuosos flautistas mais hábeis e extraordinários do século XIX” (FÉTIS *apud* DIAS, 1990, p. 20), comentava sobre os hábitos boêmios do artista, herdados da sua criação nômade: “retomando seus costumes primeiros, ele se embebedava a cada dia, e acabou caindo nos últimos extremos da miséria e do embrutecimento” (FÉTIS *apud* DIAS, 1990, p. 21).

Apesar dos problemas pessoais ao longo da sua trajetória, a competência artística de Reichert, rendeu, ainda em 1847, o prêmio de primeiro lugar em um concurso no Conservatório de Bruxelas, e o posto de flautista solo na corte do rei belga Leopoldo I. Nesse cargo, Reichert viajou como concertista para diversos países, como Holanda, Inglaterra, Estados Unidos e França. No Rio de Janeiro, a sua reputação de flautista brilhante rendeu a homenagem feita por Carlos Gomes (1836-1896). O compositor escreveu especialmente para ser executada por Reichert, a Cavatina da ópera *Joanna de Flandres*, estreada em 15 de setembro de 1863 no *Theatro Lyrico Fluminense*, no Rio de Janeiro. O trecho, de complexidade técnica para ser

executado, sinaliza a habilidade do flautista tanto comentada nos jornais da capital imperial. A criação de uma figura ilustrando a disputa entre Mozart e Reichert sobre o pertencimento da “flauta mágica” caracteriza a reputação do músico como intérprete (Figura 21).

**Figura 21-** Mozart e Reichert: disputa pela flauta mágica.



**Fonte:** SEMANA ILLUSTRADA (1864).

Embora as informações sejam escassas, há indícios de que sua atuação ultrapassava as barreiras das tradições ditas eruditas e populares. Não raro, o seu nome era citado pelos jornais em eventos que não executavam estritamente música de concerto, como os inúmeros recitais cujo repertório diverso - que contemplava desde peças tradicionais da literatura flautística europeia, até as polcas de salão - foi executado. A atuação do músico também acontecia em eventos religiosos, em geral realizados pela igreja católica, como a missa em celebração de Nossa Senhora das Dores, em 27 de abril de 1862 (CORREIO MERCANTIL, 1862).

Mesmo com a parca documentação sobre a sua atividade em ambientes informais, após a sua morte, periódicos comentavam a atuação do prestigiado flautista, sugerindo a sua ampla atuação no cenário musical carioca: “Era verdadeiramente popular. Era a figura obrigada, o realce de todas as festas” (A ESTAÇÃO, 1883, p. 1). Não seria surpreendente considerar a atividade artística do flautista em ambientes mais modestos, como as casas de famílias que não possuíam piano, e os músicos eram acompanhados por violões, como relata Pinto (1978) em uma das suas crônicas que cita Callado e Meyer.

A diversa prática musical do flautista foi objeto de estudo de Amorim (2022), que aborda a trajetória do artista sob a ótica do conceito de “transitividade” (LLANOS *apud* AMORIM, 2022), assinalando que, um músico com determinado perfil de atuação

predominante, quando incorpora outras vertentes em sua atividade, seja ela no campo do aprendizado, da performance, não só absorve, como também colabora para a sua expansão. A ideia tem aplicabilidade a artistas que, como Reichert, conviveram em ambientes culturais heterogêneos, e, de certa forma, sintetizaram tais vivências em suas obras e atuações. No caso de Reichert, a transitividade é constatada não somente através da análise das suas obras, “mas também na presença de seu corpo e de seu repertório nos mais diversos espaços de sociabilidade do período” (AMORIM, 2022, p. 4).

As danças de salão estilizadas de sua autoria faziam parte do repertório que o flautista apresentava nos recitais que aconteciam nos teatros e salões da cidade. Esse repertório, Não é possível afirmar a data exata de uma composição do flautista estrangeiro no caráter das polcas de salão, mas o primeiro registro de execução em um recital, é da polca *A Faceira* (escrita dessa forma no programa do recital), em outubro de 1862 (data da composição da peça), no *Theatro Gymnasio* (CORREIO MERCANTIL, 1862). Era comum Reichert executar tais danças nos finais das suas apresentações, após tocar peças do repertório flautístico europeu:

Reichert apresentava-se e começava um d'esses temas de Beethoven, que tocava com uma nitidez, um volume de som, uma interpretação profunda e magistral que como sempre acontece, mais affirmava a sua superioridade n'aquillo que era mais simples. Depois vinham as variações. Reichert não gostava do genero, mas submettia-se como a uma necessidade indeclinavel dos nossos concertos e do nosso público. As dificuldades mechanicas que Reichert vencia eram verdadeiramente assombrosas. [...] Phreneticamente applaudido e instado para a repetição, Reichert voltava á scena, sorridente, cortejando o seu publico e era então que elle tocava uma d'essas polkas graciosíssimas, A Faceira, a Sensitiva, que levavam o applauso até o delírio. (REVISTA MUSICAL E DE BELLAS ARTES, 1880, p. 52)

Reichert e Callado teriam tido, supostamente, uma relação de amizade. Para Dias (1990), a amizade entre os flautistas modificou e contribuiu para a linguagem composicional de ambos. Uma crônica bem conhecida, relatada pela autora Iza Queiróz Santos, conta que Callado teria “derrotado” Reichert em um duelo onde ambos tocaram a mesma obra. Na ocasião, Callado passava por uma casa de música e portava a sua flauta de 5 chaves. No local, Reichert apresentou um recital com uma peça de sua autoria, ainda em manuscrito. Ao saber da presença do flautista brasileiro no ambiente, Reichert o convidou a tocar para o público. Os dois executaram juntos a peça manuscrita de Reichert, onde o flautista belga tocava a melodia e Callado realizava variações, em uma espécie de duelo de flautistas. O publicou ficou surpreso com as habilidades do flautista brasileiro, que demonstrou estar a par do desenvolvimento da técnica do instrumento e em paridade com o flautista estrangeiro. A suposta história posiciona Callado em pé de igualdade com Reichert. Não sabemos se a história é verídica, pois não há indícios documentais do episódio.

Os relatos encontrados, comprovam que os dois artistas desenvolveram uma relação de parceria musical, inclusive, tocando juntos em ocasiões retratadas nos periódicos oitocentistas. Por exemplo, em um sarau beneficente em 1871, quando tocaram um dueto de flautas (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1871).

O problema de alcoolismo do flautista o levou a dificuldades ao longo da vida. A Revista Musical de 29 de março de 1879 relata o sumiço do flautista belga durante três anos em que esteve internado na Santa Casa de Misericórdia e que muitos acreditavam que o flautista havia falecido, inclusive tendo sido publicada em diversas folhas da corte. Nesse período, Reichert ainda compôs algumas peças que, por intermédio de Arthur Napoleão, foram publicadas pela editora Schott de Mayence e renderam meios de sobrevivência para o flautista que se encontrava também em dificuldades financeiras. Um Concerto foi realizado no Conservatório Imperial em benefício de Reichert e do violinista Pereira da Costa em 27 de fevereiro de 1880. Ao que parece, foi a primeira aparição do flautista após o período em que esteve enfermo e que executou variações sobre uma ária de Boehm e as *Variações do carnaval de Veneza*, de autoria própria. Curioso que o repertório apresentado, coincide com aquele tocado em uma das primeiras aparições do flautista em um recital na capital imperial, no *Theatro Lyrico Fluminense*, em junho de 1859.

O final da vida de Reichert não foi fácil. O flautista se encontrou falido e doente. Abrigado nos seus últimos dias na casa do violinista Pereira da Costa, local de onde seu cortejo saiu para o cemitério São João Batista. Vítima de um tipo de meningite que acometeu parte da população na época, Reichert morreu em 15 de março de 1880, aos 49 anos. A imprensa lamentou profundamente a partida do exímio flautista que foi enterrado no cemitério João Batista, no Rio de Janeiro.

Os *Sept Exercices Journaliers op. 5* [REICHERT, 18--] e os *Six Études pour la Fûte op. 6* [REICHERT, 18--] são, juntamente com métodos dos séculos XX e XXI, como o *Méthode Complète de Flûte* (TAFFANEL; GAUBERT, 1923), *Practice Book for the Flute* (WYE, 2016) e *De la Sonorité* (MOYSE, 1943), uma parte importante da pedagogia da flauta transversa no século XXI. O professor de flauta Pedro de Assis, menciona em seu livro *Manual do flautista* (1925), que adotava os estudos de Reichert em sua classe no Instituto Nacional de Música, como uma forma de homenagear o flautista belga (PAIXÃO, 2022).

Apesar da contribuição para o repertório da flauta, suas peças são bem menos conhecidas do que os estudos. Entre suas obras para flauta e piano estão: *Fantaisie Mélancolique*, op. 1; *Tarantelle (Etude de Salon)* op. 3; *La Coquette* (Polca de salão) op. 4; *L'Illusion (Introduction et Variations sur une Havanaise)* op. 7; *La Sensitive* (Polca de



concerto), op. 8; *Souvenir du Para: Andante elegiaque* op. 10; *Romance sans paroles* op. 11; *Souvenir de Bahia* op. 12; *Rondo caracteristique* op. 14; *Melodie sans paroles* op. 16; *Reverie* op. 17.

Por intervenção dos editores Narciso e Napoleão, algumas peças bastante conhecidas e tocadas na capital imperial foram publicadas pela editora europeia Schott, na época em que Reichert enfrentou problemas financeiros e de saúde e esteve internado na Santa Casa de Misericórdia, no Rio de Janeiro.

A participação de Reichert na vida musical carioca contribuiu em muitos aspectos para o desenvolvimento e popularidade do repertório para a flauta. Como exímio flautista, obteve destaque em concertos e recitais na execução de repertórios que colocavam a flauta em destaque. A sua relação com Callado e o contato com a diversa vida musical da capital imperial ficou marcada em suas composições de salão, que se tornaram um exemplo da consolidação das polcas europeias com trocas e absorções em terras brasileiras. Claramente Reichert se adaptou ao ambiente carioca e inclui na sua atuação não só a execução de polcas, mas a composição destas.

A chegada de Reichert em 1859 ao Rio de Janeiro, potencializa, do ponto de vista flautístico, os processos multiculturais que já estavam em curso desde a primeira metade do século XIX, aos quais o flautista contribui com a sua bagagem cultural, destreza técnica e composições para o instrumento. As polcas de salão de sua autoria, revelam a capacidade de se articular entre diferentes espaços, incorporando práticas, vivências e performances encontradas em terras brasileiras.

Como vimos, os 3 flautistas integraram uma época em que o trânsito entre a música considerada erudita e popular proporcionou o desenvolvimento de um novo gênero que veio a consolidar-se no século seguinte e que teve a flauta como um dos seus protagonistas, o choro. As alterações que o instrumento sofreu em sua construção, incorporando modificações significativas que sobreviveriam até os dias atuais, refletiam na maneira de compor e de tocar o instrumento.

Apesar das diferentes origens e das especificidades na maneira de compor, os artistas detinham conhecimento do instrumento e demonstravam suas habilidades como intérpretes (atestadas nos periódicos da época). Dessa forma, consideramos pertinente investigar as possíveis referências pedagógicas da flauta na formação desses instrumentistas, e de que maneira suas composições apresentam semelhanças com a literatura direcionada ao instrumento disponível no Rio de Janeiro daquela época.

#### 4 AS INFLUÊNCIAS EUROPEIAS

Neste capítulo, serão investigadas semelhanças no trato melódico do repertório de salão com exercícios da literatura flautística francesa, aqui representada pelos métodos de flauta. Em pesquisa hemerográfica, constatou-se o predomínio dos autores franceses nos anúncios de materiais didáticos para a flauta no período aqui estudado. Como visto no capítulo 2, a circulação de partituras era intensa na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro. A vinda de músicos estrangeiros trazidos por D. Pedro II também proporcionou um intercâmbio com os músicos brasileiros.

O gênero choro tem como característica interpretativa, desde os seus primórdios, o virtuosismo técnico, contribuindo para que a flauta fosse eleita o instrumento de sopro típico do gênero por possibilitar agilidade e destreza técnica. No repertório das danças de salão, verifica-se que esses elementos da literatura tradicional europeia convivem com células rítmicas atribuídas à música popular.

Recorrer aos padrões melódicos para melhor conhecimento de determinado gênero não é um trabalho recente. Sève (2021) dedicou parte de seu estudo à identificação de células motivicas recorrentes no choro que integram o vocabulário e o sotaque do gênero. Essa busca não é uma novidade, pois o flautista Joachim Quantz, em 1752, através de exercícios melódicos, instruía sobre os padrões utilizados na música barroca e demonstrava uma preocupação com a questão estilística.

A exigência de um domínio técnico sofisticado para a execução das danças de salão aqui estudadas desperta a curiosidade a respeito das fontes de estudo que possivelmente tenham influenciado os compositores flautistas e de qual seria a relação idiomática destas composições com a tradição de estudos do século XIX. Desta forma, pretende-se estabelecer um vínculo entre a técnica da flauta, estudos de flautistas compositores europeus e o repertório aqui selecionado.

Ao longo do período, os métodos passaram a ser mais específicos e o aprimoramento técnico tornou-se primordial para a execução de um repertório que cada vez mais explorava a agilidade e o virtuosismo. Apesar das mudanças na organologia do instrumento, até as últimas décadas do século XIX os métodos ainda se dirigiam a flautistas que utilizavam tanto o novo sistema Boehm quanto outros sistemas.

A concepção a respeito da flauta, os métodos de estudo e seu repertório iam passando por transformações durante todo o século XIX: “Exercício, disciplina, rapidez, controle. São esses os ideais do flautista desta nova era” (RÓNAI, 2008, p. 114). A mudança se deve ao aprimoramento da flauta, que proporcionou transformações em diferentes aspectos do

instrumento: homogeneidade do som, padronização das digitações e ajustamento do temperamento. Ainda que a adoção do modelo não tenha sido imediata e unânime, compositores passaram, ao longo dos anos, a considerar o novo sistema idealizado por Boehm em suas composições.

O século XIX presenciou o ápice dos estudos melódicos – peças de aproximadamente uma a duas páginas, que aliam o interesse didático a melodias em caráter de fantasia, ao contrário dos exercícios diários, voltados para a repetição mecânica. Os estudos diários voltados para o aprimoramento técnico tornaram-se uma tendência do período. O uso de sequências repetidas em estudos em uma espécie de fórmula que visa prever os possíveis problemas e dificuldades técnicas em passagens musicais é uma tendência evidente nos métodos do século XIX e que veio a se firmar no século XX (RÓNAI, 2008).

A exigência de um timbre mais regular e uniforme, ideais primeiramente estabelecidos pela escola francesa de flauta, também se tornou comum ao longo do século XIX. Na flauta, as notas graves tendem a soar com menos volume e “brilho” em relação às notas agudas. Com o propósito de alcançar a homogeneidade do som em todos os registros, o exercício de notas longas “se torna central a partir do século XIX, quando a igualdade do som passa a ser um parâmetro de qualidade” (RÓNAI, 2008, p. 163).

O modo francês de tocar tem sua origem em Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763). Em seu método *Principes de la flute*, publicado em 1707, o flautista lança as bases da escola francesa de flauta através de exercícios que abordam o uso expressivo da articulação e vibrato (TOFF, 1989; RÓNAI, 2008).

Partindo de uma pesquisa dos métodos de flauta anunciados nos periódicos, é notável a presença de métodos de François Devienne (1749-1803) e Benoît Berbiguier (1782-1835), especialmente na década de 1850, em que se encontram diversos anúncios da circulação dos métodos nos meados da década (como exemplificado na Figura 22). De acordo com Mendes (2019), a afirmação da escola francesa de flauta no Brasil contou com a considerável propagação dos métodos de Devienne e Berbiguier já nas primeiras décadas do século XIX.

Figura 22- Anúncio dos métodos de flauta de Devienne e Berbiguier.

**OS AFAMADOS MÉTODOS.**

**Piano**, por *Francisco Humen*, adoptado no conservatorio de musica; **Violão**, por *Delphin Allard*; **violão**, por *M. Carcassi*; **flauta**, por *Berbiguier e Devienne*; **artalia** para aprender a musica ABC musical.

**N. B.** Fazem-se grandes abatimentos nos preços marcados no catalogo, comprando em porção.

**61 Rua dos Ourives 61.**

Fonte: CORREIO MERCANTIL (1856).

Na década de 1860, a comercialização dos métodos era menos expressiva na imprensa escrita, mas ainda encontramos um anúncio do compilado dos métodos dos dois flautistas em conjunto com o método do também francês: Eugène Walckiers (Figura 23). A disseminação destes métodos colaborou para a difusão da escola de flauta francesa no Brasil. Inclusive, anos adiante, o professor de flauta do Conservatório Nacional de Música, Pedro de Assis, adotou tais métodos didáticos em suas aulas, que, entre outros materiais estrangeiros, faziam parte do seu acervo (PAIXÃO, 2022).

Desta forma, consideramos os métodos de Devienne, Berbiguier e a compilação brasileira que inclui Walckiers uma importante fonte de estudo do instrumento e da maneira de tocar flauta difundida pela escola francesa no Rio de Janeiro oitocentista.

Figura 23- Anúncio da compilação brasileira dos métodos de flauta franceses.

**Flauta 30.**



**METHODO DE FLAUTA**, compilação dos grandes methodos de **BERBIGUIER**, *Devienne e Walckiers* preço 58; novo genero de variações faceis por **BRUCIARDI**, que tocando uma só flauta parece duas flautas, a primeira é sobre *Lucrecia Borgia*, a segunda sobre a *Traviata*, e a terceira sobre um *Romance*, preço 500 rs. cada uma; vendem-se na imperial imprensa de musica de *Pilippone & Tornaghi*, fornecedores da casa imperial, rua do Ouvidor n. 101.

Fonte: CORREIO MERCANTIL (1860).

#### 4.1 *Nouvelle Méthode pour la flûte* de Devienne

François Devienne (1759-1803) foi um dos expoentes da escola clássica francesa e o primeiro professor de flauta do Conservatório de Paris. Autor de mais de 150 duos de flauta,

sonatas e concertos para instrumentos de sopro e óperas cômicas, Devienne também era fagotista.

Datado de 1794, o *Nouvelle Méthode de flûte* de Devienne foi um dos mais empregados durante o século XIX, além de ter passado por inúmeras revisões e edições. O método, direcionado para flautas de uma chave, sugere a abordagem de princípios indispensáveis para se tocar flauta: embocadura, golpes de língua, trinados e apojaturas, entre outros. Devienne sistematizou o estudo de intervalos para o desenvolvimento da embocadura e tornou-se uma influência para as próximas gerações de flautistas pedagogos.

O método se divide em duas partes: a primeira, o flautista divide em pequenos artigos que tratam de elementos básicos da flauta, como diferentes combinações de articulação e golpes de língua. Os primeiros exemplos do método se estruturam em semicolcheias e apresentam um grau de dificuldade compatível ao intermediário e avançado. A segunda parte contém uma série de peças, incluindo seis sonatas completas com prelúdios.

Para compreender a proposta elaborada por Devienne, é indispensável saber o instrumento a que o autor se dirigia. O flautista tocou em uma flauta de uma chave durante toda a sua carreira. Embora as flautas com maior número de chaves vinham sendo bem aceitas durante a última década do século XVIII, Devienne considerava desnecessária a mudança. Era adepto da flauta de uma chave, cônica, de cabeça cilíndrica, tendo como nota mais grave o Ré e feita de madeira, também conhecida como flauta Hottetere, datada de aproximadamente 1660 e amplamente utilizada no período barroco.

O instrumento utilizado por Devienne apresentava muitas limitações na sua construção. Desta maneira, a emissão de determinadas notas, como o Fá 5, por exemplo, era de extrema dificuldade. Determinadas tonalidades também eram evitadas, motivo pelo qual a maioria das lições da primeira parte do método está nas tonalidades de Dó M, Fá M, Sol M, Ré M, as mais favoráveis para o instrumento. Neste caso, a nota mais aguda atingida era o Ré 5, e eventualmente o Mi5. Na segunda parte, as sonatas exploram outras tonalidades, como Mi b M e Mi M, menos abordadas anteriormente.

Um dos primeiros pontos abordados pelo autor é a postura do flautista. A posição do braço e da cabeça, além do alinhamento correto das partes do instrumento, são fatores que interferem na qualidade do som. Expressões como “graça” e “facilidade” são utilizadas pelo autor para referir-se à atitude que deveria ser adotada pelo flautista.

A concepção do flautista em relação ao golpe simples de língua era a seguinte: a ponta da língua deve bater nos dentes da frente quando o flautista pronunciar a sílaba “TU”, recomendação que viria a ser seguida pela maior parte dos pedagogos franceses flautistas no

século XIX. Sobre a questão do golpe de língua, desde começou a ser abordada nos métodos do século XVIII, não há um consenso em relação às sílabas a serem adotadas nas diferentes situações encontradas pelo flautista. Na realização do contraste entre *legato* e *staccato*, ou quais são as sílabas mais ou menos precisas, existem diferentes teorias, inclusive contraditórias (RÓNAI, 2008).

Devienne apresenta diferentes exemplos de articulações em semicolcheias que considera relevantes e fornece algumas dicas para a execução das diferentes combinações. O primeiro caso apresentado é a articulação em *staccato* onde o flautista aconselha que as notas devem ser tocadas com firmeza. Caso o contrário, as mais agudas seriam emitidas com dificuldade. Devienne indica que a articulação deve soar como o *staccato* tocado em um violino.

Ao final dos exemplos, o autor adverte sobre o uso da articulação formada por duas semicolcheias ligadas e duas em *staccato*: sendo a mais brilhante das articulações, deve ser evitada em movimentos mais lentos, em que a língua é menos exigida como *Adagio*, *Largo* e *Cantabile*. É frequente o uso dessa articulação em peças do período clássico, como na edição do Concerto para flauta em Sol M, KV 313, de W. A. Mozart por Jean Pierre-Rampal (Exemplo musical 1).

**Exemplo musical 1-** Articulação sugerida no Concerto para flauta e orquestra em Sol M.

The musical score consists of three staves of music in G major, 4/4 time. The first staff begins with a 'Solo' marking and a dynamic of 'mf'. It contains several measures of eighth-note patterns, some with slurs and staccato markings. The second staff continues with similar patterns, including a measure with a staccato marking and a fermata. The third staff concludes with a measure marked 'f' and a staccato marking, followed by a final measure with a staccato marking and a fermata.

Fonte: MOZART (1777).

Nos trechos compostos por bordaduras, Devienne recomenda que as três primeiras notas do grupo de semicolcheias sejam ligadas e a última articulada (Exemplo musical 2).

**Exemplo musical 2-** Articulação sugerida para bordaduras.



**Fonte:** DEVIENNE (1794, p. 10).

Devienne condenava o golpe duplo de língua que também era visto como defeituoso até a metade do século XIX por outros autores (RÓNAI, 2008). No método, o flautista indica que o golpe duplo deve ser realizado através da sílaba *dougue* (Exemplo musical 3). Passagens escalares ornamentadas percorrendo toda a tessitura do instrumento são um dos efeitos idiomáticos que encontramos nos exercícios propostos por Devienne, prática adotada também em suas sonatas, onde escrevia as ornamentações e floreios (RÓNAI, 2008).

**Exemplo musical 3-** Sílaba sugerida para o golpe duplo de língua.



**Fonte:** DEVIENNE (1794, p. 9).

Em um exemplo (Exemplo musical 4), o autor incrementou o exercício com a presença de trinados, dificultando ainda mais sua realização.

**Exemplo musical 4-** Exercício ornamentado por trinados.

The musical score for Example 4 consists of four staves of music in G major (one sharp). The first two staves feature continuous sixteenth-note passages with frequent trills (tr) and slurs. The third and fourth staves focus on triplets (3) of eighth notes, interspersed with trills. The piece concludes with a final cadence on the fourth staff.

Fonte: DEVIENNE (1794, p. 19).

O flautista defendia que o estudo de escalas era a melhor maneira de trabalhar a sonoridade. Nos exemplos dados por Devienne estão passagens que demandam agilidade técnica e domínio das três oitavas da flauta, como em um exercício que utiliza escalas e arpejos em sua construção (Exemplo musical 5).

**Exemplo musical 5-** Passagens escalares e arpejos no exemplo proposto por Devienne.

The musical score for Example 5 consists of three staves of music in G major. The first two staves are filled with arpeggiated scales, showing a mix of ascending and descending patterns. The third staff continues with similar arpeggiated figures, including some triplet markings, before ending with a final cadence.

Fonte: DEVIENNE (1794, p. 11).

O método também expõe diferentes tipos de ornamentação, que para o autor conferem graça e elegância às passagens. Apojaturas, trinados e grupetos são abordados pelo autor que apresenta exemplos de diferentes situações em que podem ser encontradas, conferindo expressão à passagem (Exemplo musical 6).



**Exemplo musical 6-** Exercícios de grupetos.



Fonte: DEVIENNE (1794, p. 15).

Devienne aborda passagens cromáticas sobre a escala de Ré Maior, que, para o autor, geralmente são ligadas de duas em duas notas ou com uma ligadura que abrange todas as notas do trecho (Exemplo musical 7). No entanto, comenta que outras articulações podem ser usadas dependendo da intenção do compositor ou do modo de sentir do intérprete.

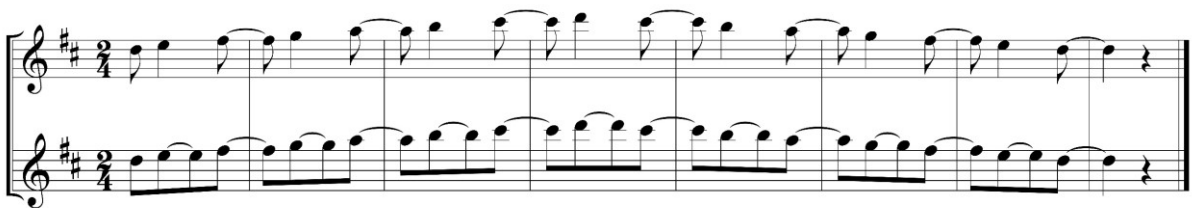
**Exemplo musical 7-** Sugestões de articulação para passagens cromáticas.



Fonte: DEVIENNE (1794, p. 15)

Devienne dedica uma pequena parte do método para exemplificar alguns modelos de síncope nos compassos 2/2, 2/4, 3/4 e 3/8. Em um exercício (Exemplo musical 8), o autor escreve de duas maneiras o trecho rítmico. As figuras também aparecem em alguns exercícios e peças que compõem o método.

**Exemplo musical 8-** Exercício sobre síncope.



Fonte: DEVIENNE (1794, p. 21).

A sonoridade foi um tema abordado por Devienne, que instrui o estudo de escalas de maneira lenta, com sinal para crescer e diminuir sem que se altere a posição da embocadura. As dinâmicas forte e piano devem ser realizadas sem a alteração da afinação. Para realizar o *piano*, deve-se manter os lábios mais fechados e abri-los gradualmente para adquirir a dinâmica *forte*. Devienne enfatiza que esse tipo de estudo não é agradável, mas necessário para a obtenção de uma bela sonoridade no instrumento. Nas partes que seguem, Devienne aborda questões da teoria musical, exercícios iniciais na tonalidade de Ré M, 40 duos progressivos em 6 sonatas, em que aplica o conteúdo exposto na primeira parte do método.

#### 4.2 *Nouvelle Méthode pour la flûte de Berbiguier*

Benoit Tranquille Berbiguier (1782-1835) foi um flautista, compositor e pedagogo que contribuiu de maneira extensiva para a literatura da flauta. Solista prestigiado na flauta, Berbiguier também tocou violino e violoncelo. Iniciou seus estudos no Conservatório de Paris em 1805, orientado pelo professor de flauta Joahnn Georg Wunderlich. Autor de diversos trabalhos para o repertório flautístico, que incluem duos e trios para flautas, peças para flauta e piano, além dos seus estudos em 18 tonalidades e seu *Nouvelle Méthode pour la flûte*, vastamente utilizado no aprendizado da flauta. As 259 páginas que formam o método constituem uma verdadeira enciclopédia da flauta, que traz conselhos de estudo, tabela de dedilhados e trinados e explicações de termos italianos utilizados no repertório europeu, além de numerosos estudos que visam à construção técnica.

De acordo com Mendes (2019), o método de Berbiguier chegou ao Brasil em dezembro de 1824, sendo anunciado nos jornais cariocas como um dos métodos mais completos até então. Com data de publicação indefinida, acredita-se que o método tenha sido escrito entre 1818 e 1820 (LORENZO, 1951 *apud* MENDES, 2019) e que, em pouco tempo, considerando as condições da época, teria chegado ao Brasil. O pesquisador atesta a adesão imediata do método, encontrando anúncios desde 1825 nos jornais. Pode-se supor o interesse pelo método francês e uma certa demanda pelo público carioca, pelo trabalho de tradução para português realizada pelo flautista Francisco da Motta e comercializada por Pedro Laforge. Considerando a taxa de analfabetismo expressiva da época, a tradução ao menos aproximaria a proposta de ensino de Berbiguier à população letrada da capital imperial.

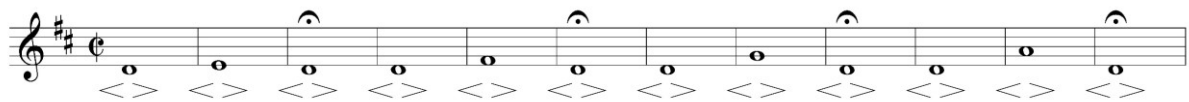
O método inicia com pequenos textos do autor sobre aspectos da flauta, como temperamento, golpes de língua e tabela de posições. Em seguida, são trazidas questões da teoria musical seguidas de lições preparatórias. Assim como Devienne, no prefácio do método, Berbiguier atenta para a importância da postura, principalmente em termos estéticos. Um executante que utilize uma postura nobre e graciosa terá a atenção do ouvinte, independentemente se tocar bem ou mal.

A grande distinção entre a proposta de Devienne e Berbiguier está no instrumento ao qual eram destinados: enquanto Devienne adotava a flauta de uma única chave – a chave do Ré #–, pois acreditava em uma descaracterização do instrumento com um número maior de chaves –, Berbiguier apresenta em seu método uma flauta de madeira, cônica e de quatro chaves, expondo, ainda, a possibilidade da chave de dó. O flautista acreditava que a adição de chaves era um sinal de aperfeiçoamento do instrumento e que, sem esta inserção, a flauta seria um

instrumento monótono. A circulação do método de Berbiguier na década de 1850 aponta para as preferências dos flautistas da época quanto ao modelo do instrumento.

Em seu método, Berbiguier recomenda o estudo de notas longas, intervalos e a prática de escalas para a obtenção de uma sonoridade satisfatória. Os exercícios contemplam diferentes tonalidades e passagens cromáticas. É interessante que nos primeiros exercícios de notas longas (Exemplo musical 9), Berbiguier demonstra preocupação com a dinâmica e a obtenção de diferentes “cores” na sonoridade. Outra característica que podemos apontar no método de Berbiguier é a preocupação com a igualdade do som entre os registros, elementos que inicialmente se tornaram marca da escola francesa de flauta, que se perpetuaram em outras escolas do instrumento e são difundidos até os dias atuais.

**Exemplo musical 9-** Exercício sobre notas longas com dinâmica.



Fonte: BERBIGUIER (1818, p. 31).

Entre os assuntos tratados na parte inicial do método está a síncope. Assim como Devienne, Berbiguier exemplifica algumas situações em duas formas da escrita (Exemplo musical 10). Como instruções para sua realização, indica-se que cada nota da síncope deve ser tocada em seu valor integral, a não ser quando houver sinal de *staccato*. Observamos um erro na edição, na ausência da ligadura na segunda pauta, entre o primeiro e segundo compasso, na nota Si4.

**Exemplo musical 10-** Exercício sobre síncofes.

Fonte: BERBIGUIER (1818, p. 15).

Sobre o golpe simples de língua, diferente de Devienne, Berbiguier pensava a língua encostando nos lábios, com cuidado para não os ultrapassar na pronúncia do “TU”. No entanto, para a execução de determinada passagem de forma leve e ligeira, Berbiguier indica o uso da sílaba “DU” (Exemplo musical 11). A articulação indicada por Devienne como brilhante e ágil é apontada por Berbiguier da mesma maneira. No entanto, o que muda é a sílaba utilizada.

**Exemplo musical 11-** Sílabas “DU” indicada na execução do ataque simples.



Fonte: BERBIGUIER (1818, p. 51)

É interessante a observação do autor sobre o uso de articulações nas tonalidades em bemol, consideradas “surdas” por natureza: nestes casos, é preferível, com poucas exceções, a aplicação da articulação composta por duas semicolcheias ligadas e duas destacadas, atribuindo brilhantismo à passagem.

A sílaba “TU” aparece em exemplos de combinações entre *staccato* e *legato*, conferindo caráter mais delicado à passagem. No entanto, são consideradas de raro uso pelo autor. Em um exemplo (Exemplo musical 12), o autor combina a articulação “TU” com duas notas ligadas na região média/aguda da flauta.

**Exemplo musical 12-** Sílabas “Tu” indicada para situações de caráter delicado.



Fonte: BERBIGUIER (1818, p. 53).

Berbiguier segue com diversos tipos de articulações em exemplos que demandam um alto controle da produção do som, visto que trabalham as três oitavas da flauta. Berbiguier ressalta a importância de as notas mais graves soarem “claras”, conferindo um efeito de duas vozes ao exercício (Exemplo musical 13).

**Exemplo musical 13-** Exercício de articulação.



Fonte: BERBIGUIER (1818, p. 56).

Da mesma maneira que Devienne, Berbiguier aborda as passagens cromáticas, aconselhando as mesmas articulações do primeiro: semicolcheias ligadas de duas em duas (transmitindo graciosidade) ou totalmente ligadas na passagem (Exemplo musical 14). Ressalta que a realização deste tipo de passagem com as notas destacadas confere um caráter brilhante, porém são mais difíceis de executar.

**Exemplo musical 14-** Articulações sugeridas para passagens cromáticas.



Fonte: BERBIGUIER (1818, p. 56).

Em trechos compostos de bordaduras (Exemplo musical 15), Berbiguier sugere um leve *diminuendo* após a primeira nota de cada grupo. O flautista também indica a possibilidade de empregar a articulação onde a primeira nota é *staccato* e as três restantes ligadas.

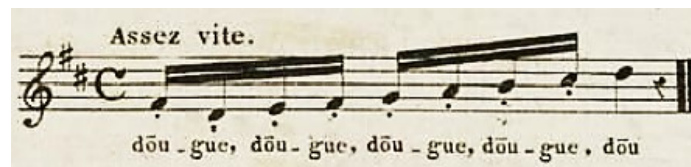
**Exemplo musical 15-** Articulações sugeridas para passagens em bordaduras.



Fonte: BERBIGUIER (1818, p. 57).

Sobre o golpe duplo de língua, Berbiguier indica o uso das sílabas DOU-GUE (Exemplo musical 16) e adverte que as duas sílabas devem soar claras e regulares. Também apresenta como alternativa DOUGOU ou DUG. Neste caso, a primeira sílaba deve ser pronunciada um pouco mais longa para que as duas notas soem iguais. É interessante comentar a diferença de pronúncia na língua francesa: as vogais “ou”, soam como “u” em português; já o “u” não tem um correspondente direto em nosso idioma, sendo produzido com um som intermediário entre “i” e “u”.

**Exemplo musical 16-** Sílabas DOU-GUE indicada para o golpe duplo de língua.



Fonte: BERBIGUIER (1818, p. 243).

Nas páginas finais do livro, Berbiguier apresenta dois estudos para o golpe duplo que exploram de maneira virtuosa a flauta. O uso de amplos intervalos em *staccato* em figuras de semicolcheias, requerem habilidades técnicas e domínio avançado dos registros da flauta (Exemplo musical 17).

**Exemplo musical 17-** Trecho de exercício para golpe duplo, em semicolcheias.

The image shows five staves of musical notation. Each staff contains a sequence of eighth notes with accents and slurs, characteristic of a double-tonguing exercise. The first two staves are marked with 'rf'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Fonte: BERBIGUIER (1818, p. 252).

O autor também aborda diferentes ferramentas de ornamentação. No caso dos trinados, aconselha um ataque mais enfático na primeira nota, como se tivesse um ataque nestas notas (Exemplo musical 18). As articulações recomendadas para estes casos são: ligaduras a cada duas semicolcheias (a maneira mais brilhante, segundo o flautista) ou totalmente ligadas. Neste caso, exige-se um fluxo de ar contínuo do flautista para sua realização.

**Exemplo musical 18-** Ornamentação em semicolcheias.

The image shows a single staff of musical notation. It features eighth-note patterns with trills (marked 'tr') and slurs, indicating ornamentation. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Fonte: BERBIGUIER (1818, p. 70).

Berbiguier observa a dificuldade do instrumento em relação aos tons bemóis e aponta as tonalidades mais propícias, em que a linguagem da flauta pode ser expressa de maneira mais favorável para o instrumento: Ré M e Si m; Sol M e Mi m; Dó M e Lá m; e finalmente, Lá M.

A sequência do método é composta por exercícios mecânicos de repetição preparatórios, 13 lições para duas flautas acompanhadas de suas respectivas escalas, 23 arranjos para duo de flautas de melodias conhecidas, 6 sonatas para duas flautas, exercícios em forma de escala para obter igualdade entre os registros, 18 estudos melódicos e, ainda, 2 estudos finais para flauta solo sobre o golpe duplo de língua.

### 4.3 Compilação brasileira com Eugène Walckiers

Flautista e compositor francês, Eugène Walckiers (1793- 1866) foi aluno de Jean- Louis Tulou em Paris a partir de 1816. Como compositor, obteve grande sucesso com arranjos de árias de ópera para uma ou duas flautas a pedido da editora Schlesinger. O repertório de grande popularidade na época foi lucrativo para ambos, apesar de não constar na lista de composições regulares do compositor e não terem números de opus. Em sua lista de composições, também encontramos peças de caráter ligeiro em títulos como *Recreations Musicales* e *Delassemens du flutiste* op. 47. Não há registros oficiais da atuação de Walckiers como professor de flauta em instituições na França. No entanto, seu método para o instrumento disponível a partir de 1829 e revisado em 1837 o colocou ao lado de grandes nomes da pedagogia da flauta (PESEK, 2011).

No Brasil, atestamos a popularidade do método de Walckiers em anúncios nos periódicos a partir da década de 1860. Publicado por Narciso, Napoleão e Miguez, o compilado brasileiro dos métodos franceses trazia também Devienne, Berbiguier e Walckiers. Anunciado como “Novo Methodo de Flauta” (NARCISO, NAPOLEÃO, MIGUEZ, 1880), menciona-se em seu prefácio interessantes informações sobre a concepção acerca da flauta naquela época.

A edição a que tivemos acesso é datada de 1880 e está disponível para acesso on-line na Biblioteca Nacional da França. Em primeiro momento, os editores certificam que a flauta é um instrumento que apresenta resultados de maneira mais rápida do que outros instrumentos. No entanto, sabendo desta qualidade, compositores escrevem passagens virtuosísticas que demandam estudo e o desenvolvimento de habilidades, como em qualquer outro instrumento. Em seguida, comentam sobre os modelos de flauta do sistema antigo e o novo modelo Boehm, afirmando ser, este último, o que mais satisfaz devido sua igualdade na afinação e homogeneidade entre as regiões grave e aguda. Por último, afirmam que o compilado se destina a flautistas que fazem uso de ambos os modelos de flauta e ressaltam a qualidade do método ao abordar as principais dificuldades do instrumento e por ter como repertório motivos melódicos inspirados em óperas.

Todo escrito em português, o compilado representa uma tentativa dos editores em tornar mais próximos do público consumidor os princípios elementares da flauta (descritos em tópicos no método) sob o ponto de vista dos mestres franceses. Tendo em vista que a taxa de analfabetismo era elevada e o público consumidor diverso, o conhecimento de outro idioma era algo raro.

As informações musicais iniciais, consistem em noções de teoria musical. Após, apresentam a tabela de digitação para a flauta de 5 chaves com dicas sobre a afinação do instrumento, como posições alternativas que facilitam a afinação de determinadas notas.

Sugere, também, o aprimoramento da embocadura através o estudo de escalas e de notas longas com variações de dinâmica e com os lábios mais fechados na dinâmica *piano* e afastados na realização do *crescendo* para a dinâmica forte. Outra dica é o estudo em andamento lento para conectar a língua e os dedos.

Os exercícios propostos não trazem referência dos autores. Obviamente, encontramos similaridades com as abordagens de Devienne e Berbiguier analisadas anteriormente. Sobre articulação, a sílaba indicada para o ataque é “TU”. Para o golpe duplo, são dadas algumas opções: “dou-gue” (encontrada em Berbiguier), “tu- ru” ou “tou- rou”. Segundo o texto que acompanha o capítulo, essa articulação era caracterizada como brilhante, nítida e ágil, e amplamente explorada por flautistas virtuosos da época.

Outras opções de articulação são dadas para diversas situações. Destacamos a articulação “contrária ou contragolpe de língua”, em que a primeira figura é destacada e a ligadura é feita a partir da parte fraca do tempo (Exemplo musical 19). Aconselhava-se empregar essa articulação em momentos raros, porém, como veremos mais à frente, esse tipo de articulação deslocada é encontrada em manuscritos de chorões antigos e empregada por intérpretes flautistas das polcas aqui estudadas.

**Exemplo Musical 19-** Articulação “contrária ou contragolpe de língua”.



**Fonte:** NARCISO; NAPOLEÃO; MIGUEZ (1880, p. 18)

A articulação de duas notas ligadas e duas destacadas é, como vimos anteriormente, a mais brilhante. Para os andamentos *Adagio*, *Largo* e *Cantabile*, recomenda-se que a língua seja empregada com parcimônia. Os autores destacam que apesar das dicas, as anotações dos compositores devem prevalecer (quando houver) sobre a escolha do intérprete.

Demonstram a execução de outros tipos de ornamentos como trinados, mordentes, apoiaturas e grupetos (tipos de ornamentação que, segundo o autor, transmitem graça, elegância e energia às passagens). Os primeiros compassos de cada exemplo demonstram a forma escrita e os compassos seguintes como o ornamento é realizado (Exemplo musical 20).



**Exemplo musical 20-** Grupetos em trechos ligeiros.

EXEMPLO  
das cadências ligeiras

Outra maneira de  
passar a cadência ligeira

Fonte: NARCISO; NAPOLEÃO; MIGUEZ (1880, p. 24).

Os autores dedicam uma parte do livro para abordar a maneira de frasear e as implicações da respiração neste propósito. Ressaltam que devemos atentar para os repousos implícitos nas melodias exemplifica alguns casos. Aqui, destacamos as sugestões para trechos em semicolcheias. No primeiro trecho, em que há uma passagem longa em semicolcheias, recomendam que a respiração seja realizada após a nota do mesmo grau. Ou, ainda, que a segunda nota seja omitida para que o flautista respire (Exemplo musical 21).

**Exemplo musical 21-** Respiração em trechos conotas repetidas em semicolcheias.

Fonte: NARCISO; NAPOLEÃO; MIGUEZ (1880, p. 35).

Os exercícios de notas longas aparecem com recomendação de dinâmica em *crescendo* e *diminuendo*, indispensáveis para o flautista segundo os autores. O registro desse tipo de estudo abrange as notas Ré 3 e Ré 5, como as mais graves e agudas. No entanto, recomendam ao final da página que o exercício seja ampliado para as notas do registro agudo: Mi, Fá Sol e Lá 5 (Exemplo musical 22) somente após a prática nas inferiores.

**Exemplo musical 22-** Exercício de notas longas no registro agudo.

As escalas podem ainda subir mais quatro notas .

EXEMPLO .

MI FA SOL LA SOL FA MI

Fonte: NARCISO; NAPOLEÃO; MIGUEZ (1880, p. 36).

As tonalidades que prevalecem nos exercícios e exemplos são aqueles com até três bemóis e três sustenidos: Fá M, Si<sup>b</sup> M, Lá<sup>b</sup> M, Sol M, Ré M e Lá M. São apresentadas 36 lições em pequenos estudos melódicos, 19 para uma flauta e 17 em formato de duetos. Em seguida, trechos de óperas que vão desde *O Guarany*, de Carlos Gomes (1836-1896), a compositores italianos, como Gioacchino Rossini (1792-1868), enfatizando o repertório em voga na época.

A predominância dos métodos franceses nos jornais cariocas nos deixa importantes informações sobre a aprendizagem da flauta e as possíveis referências que Callado, Figueira e Reichert seguiram. Apesar dos referidos métodos serem destinados à flautas de sistema antigo, não havia predominância de um modelo de flauta, e que as instruções técnicas se dirigiam tanto ao modelo de 5 chaves quanto ao novo sistema Boehm. Identificamos similaridades no trato melódico dos exercícios e estudos com o repertório de salão, que serão especificados a seguir.

#### 4.4 Padrões melódicos recorrentes

As danças de salão europeias foram escritas para serem tocadas com acompanhamento do piano, que, em geral, conduz de maneira simples e pouco elaborada, enquanto o instrumento solista executa a linha melódica com traços virtuosísticos. Tal característica se assemelha às práticas composicionais de parte do repertório do a Romantismo em voga na época. De maneira geral, as peças são de construção simples. No entanto, a escrita para flauta contemplava aspectos que revelam as intenções de compositores que, acima de tudo, eram flautistas: utilização de todo o registro, exploração de aspectos técnicos da flauta e passagens virtuosísticas. Apesar de o virtuosismo ser uma característica de muitas das obras, as peças têm como traço característico a elegância que reconhecemos no repertório francês para flauta.

Ao mesmo tempo, a relação dos flautistas compositores aqui estudados com seus antecessores pode ser observada sob vários aspectos e, através de exemplos musicais, podemos estabelecer um vínculo entre os modelos de exercícios encontrados nos métodos com maior circulação no período de 1850 a 1880 – os franceses Devienne, Berbiguier e Walckiers – e as obras de flautistas tocadas nos salões. A técnica de escrita do instrumento trazia características similares aos estudos dos métodos da época: agilidade, andamento vivo, uso de *staccatos* (golpe duplo devido a exigência do andamento), linearidade rítmica (baseia-se na semicolcheia) e simplicidade harmônica.

A ornamentação é um aspecto abordado nos métodos franceses e amplamente utilizado pelos compositores nas danças de salão. O caráter ornamental das melodias engloba apojeturas (principalmente aquela meio tom inferior à nota ornamentada), mordentes, trinados, grupetos e

bordaduras. Ressaltamos que, além da ornamentação escrita, encontraremos a ornamentação improvisada nas gravações que serão analisadas mais adiante nesta tese.

A utilização de trinados, mordentes, grupetos, entre outros, principalmente em trechos de repetições, proporciona variações na melodia, como no caso do trecho de *La Coquette*. A articulação adotada na edição (Exemplo musical 23) corresponde àquela apontada por Devienne como brilhante: duas semicolcheias ligadas e duas em *staccato*, conferindo o justamente esse caráter ao trecho escrito por Reichert.

**Exemplo musical 23-** Trinados em *La Coquette*.



Fonte: REICHERT (1872).

O mesmo compositor fez uso do grupeto para ornamentar a melodia de *La Sensitive* (Exemplo musical 24). A escrita é similar à que encontramos na compilação brasileira dos métodos franceses, em exemplo dado no item 3.3.

**Exemplo musical 24-** Ornamentação em grupeto (não anotado como tal) na melodia de *La Sensitive*.



Fonte: REICHERT (1873).

Outro recurso ornamental que encontramos na escrita das danças é a bordadura. No repertório do choro, ela geralmente tem curta duração, acontece na parte fraca do tempo e sai de uma nota do arpejo e retorna à mesma por grau conjunto (ALMADA, 2006). Callado escreveu a bordadura inferior em diferentes trechos da melodia de *Improviso* (Exemplo musical 25). Além dela, a edição inclui uma bordadura ornamental que precede a figura escrita pelo compositor.

**Exemplo musical 25-** Bordaduras na linha melódica de *Improviso*.

**Fonte:** CALLADO [18--].

O trabalho com escalas e arpejos, amplamente abordado nos métodos franceses, promove a fluência do flautista no seu instrumento e subsidiam qualidades técnicas necessárias para a execução de passagens que demandam agilidade, muito presentes nas danças de salão. Os padrões de escalas e arpejos encontrados nas danças apresentam relação direta com as cadências harmônicas tonais identificadas na música europeia de concerto. A construção melódica a partir de passagens escalares, sejam ascendentes ou descendentes, é uma semelhança entre o repertório dos métodos de Devienne e Berbiguier e dos flautistas compositores. A linha melódica de *Perpétua* apresenta semelhanças aos estudos escalares trabalhados nos métodos (Exemplo musical 26).

**Exemplo musical 26-** Passagens escalares em *Perpétua*.

**Fonte:** FIGUEIRA [18--].

Um traço melódico marcante das danças e presente também nos exercícios dos métodos é o uso de arpejos sobre acordes da harmonia, comumente tríades que giram em torno do plano tonal. Figueira escreveu, na polca *Perpétua*, uma longa passagem de arpejos nas primeiras e segundas inversões dos acordes (Exemplo musical 27).

**Exemplo musical 27-** Trecho de arpejos em fusas na polca *Perpétua*.

The musical score consists of three staves of music in the key of A major (one sharp). Each staff contains four measures of arpeggiated chords. The first staff has chords A7, A/G, D/F#, and D/F#. The second staff has chords A7/E, A7/E, D, and D. The third staff has chords A7, A/G, D/F#, and A7/E. The arpeggios are written in a rhythmic pattern of quarter notes.

Fonte: FIGUEIRA [18--].

O contorno melódico com o emprego de intervalos amplos em região extrema da tessitura aparece com frequência nas obras analisadas. Esse tipo de escrita é encontrada desde o período barroco em trechos que utilizavam a polifonia implícita na linha melódica (como na *Partita* para flauta solo, de J. S. Bach, por exemplo). No entanto, aspectos estruturais da flauta que comprometiam a afinação e a digitação, dificultavam a execução deste tipo de passagem em determinados modelos do instrumento.

Foi no século XIX, a fim de suprir novas demandas composicionais e uma nova estética romântica que destacava o virtuosismo com a adoção de cromatismos e modulações para tons afastados, que a exigência de maior homogeneidade entre os registros se fez mais evidente. A adoção da flauta Boehm na Europa, por profissionais como Louis Vicent Dorus (1812-1896) e Giulio Briccialdi (1818- 1881), colaborou para a expansão do modelo e sua produção em série. A associação da flauta Boehm à pedagogia que evidenciava a prática ostensiva, um som lapidado e brilhante, cooperaram para a afirmação da escola francesa de flauta como uma das mais significativas até os dias atuais (FRYDMAN, 2014).

Reichert explora extensivamente o registro da flauta para “saltitar” o ritmo em toda a polca *La Coquette* (Exemplo musical 28), que, logo no início, tem saltos de oitava desde o registro mais agudo, o que requer tanto o domínio técnico da digitação quanto um trabalho de homogeneidade do som.

**Exemplo musical 28-** Intervalos de oitavas no trecho melódico inicial de *La Coquette*.



**Fonte:** REICHERT (1872).

As composições também apresentam trechos com uso do cromatismo, inclusive na terceira oitava da flauta, região onde a execução do dedilhado é mais complexa. Nos métodos, aparecem exercícios e sugestões de articulações para serem utilizadas em situações como esta escrita por Figueira, sem indicação de articulação nesta edição (Exemplo musical 29).

**Exemplo musical 29-** Trecho cromático na polca *É segredo*. Compasso 33.



**Fonte:** FIGUEIRA [18--].

Callado explorou o cromatismo em uma passagem entre os compassos 22 e 24 de *Improviso* (Exemplo musical 30), combinando com saltos de sétima menor, sexta maior e quinta justa.

**Exemplo musical 30-** Passagem com cromatismos na linha melódica de *Improviso*.



**Fonte:** CALLADO [18--].

Sobre articulação, a maioria das edições e manuscritos encontrados não traz indicações deste tipo, mas, naquelas que estão presentes, percebemos a presença do *staccato* em diferentes combinações com o *legato*, assim como abordado nos métodos franceses. Nas edições da obra de salão de Reichert da editora Schott de Mayence, aparecem marcações que abarcam tanto a articulação quanto a dinâmica (Exemplo musical 31).

**Exemplo musical 31-** Indicações de articulação e dinâmica na edição de *La Coquette*.

The musical score for Exemplo musical 31 consists of three staves of music in G major. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and later changes to *p* (piano). The second staff starts with *f*, includes a *cresc.* (crescendo) marking, and ends with *ff* (fortissimo). The third staff features *f* markings at the beginning and end of the phrase.

Fonte: REICHERT (1872).

Em *La Sensitive*, a parte final da peça se constitui de um longo trecho de intervalos de semicolcheias em *staccato*, o que aumenta ainda mais a dificuldade de execução (Exemplo musical 32).

**Exemplo musical 32-** Trecho final de *La Sensitive* em *staccato*.

The musical score for Exemplo musical 32 consists of four staves of music in G major, characterized by staccato intervals. The first staff begins with a *cresc.* marking. The second staff features *f* (forte) and *cresc.* markings. The third staff is marked with *ff* (fortissimo). The fourth staff concludes with *f* markings.

Fonte: REICHERT (1873).

No manuscrito deixado por Pixinguinha da peça *Lundu Característico*, entre as muitas alterações (rítmicas e de tonalidade) feitas pelo músico estão as marcações de articulações em *legato* (Exemplo musical 33), distintas da proposta na edição de Pedro de Assis<sup>19</sup> (Exemplo musical 34) que sugere o *staccato* como articulação da parte A. Outro ponto que chama a atenção é a quinta nota do primeiro compasso da melodia ser curta na escrita de Pixinguinha e

<sup>19</sup> Pedro de Assis (1873- 1947) foi professor de flauta do Instituto Nacional de Música entre 1905 e 1941. Compositor e autor do Manual do flautista (1925), importante contribuição para a literatura do instrumento. Foi responsável pelo arranjo da parte de piano da peça *Lundu Característico*, de Callado, material utilizado como referência na interpretação da peça. Sua biografia e obra são tratadas por Paixão (2022), em uma abordagem histórica e interpretativa pioneira sobre o flautista-compositor.

longa na edição de Assis. O mesmo padrão é repetido no terceiro, quinto e sexto compassos. Por fim, a escapada do motivo principal (entre a terceira e quarta semicolcheia do primeiro tempo) em todas as suas repetições difere da versão de Assis e desperta curiosidade. Teria Pixinguinha tido acesso à outra versão ou sua modificação foi proposital?

**Exemplo musical 33-** Parâmetros musicais no manuscrito de *Lundu Característico*.

The image shows a page of handwritten musical notation in red ink on aged, yellowed paper. At the top, the title "LUNDU-CARACTERÍSTICO-DE-CALLADO- FLAUTA" is written in red. Below the title, the word "ALEGRA" is written in red above the first staff. The music is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, featuring many beamed notes and rests, with some notes underlined in red. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Fonte: PIXINGUINHA (1950).



Exemplo musical 34- Articulações e dinâmicas sugeridas na edição de *Lundu Característico*.

**FLAUTA**

Allegretto (M.M. ♩ = 80) Beth

Fonte: ASSIS (1935).

A linearidade rítmica, especialmente em semicolcheias, é uma característica dos exercícios de técnica já presentes nos métodos de Devienne e Berbiguier que se tornou cada vez mais comum nos métodos a partir do século XIX. Nas danças de salão, o desenho rítmico tem como a semicolcheia a figura central. No entanto, a maneira de interpretar a escrita é o fator crucial para que as peças não pareçam exercícios de métodos.

A escrita dos flautistas direciona para as acentuações desejadas que darão o “balanço” característico da música brasileira. A associação do movimento corporal ao perfil rítmico da melodia é observada nestes casos, em que a acentuação e a maneira de frasear podem modificar as características da linha melódica (SÈVE, 2021). Na polca *La Coquette*, Reichert escreve as notas mais agudas nas partes de tempo, formando naturalmente uma acentuação em pontos não tônicos da métrica. No primeiro tempo de cada compasso, a acentuação “naturalmente” está na primeira e última semicolcheias e, no segundo tempo, na primeira e terceira (Exemplo musical 35).

Exemplo musical 35- Acentos em *La Coquette*. Parte C.

Fonte: REICHERT (1872).

Da mesma maneira, Callado utiliza o recurso na segunda parte do *Lundu Característico*, causando uma sensação de deslocamento no trecho em arpejos de semicolcheias que é presente em todas as partes B e C da peça (Exemplo musical 36).

**Exemplo musical 36-** Acentuações na parte B de *Lundu Característico*.

Fonte: CALLADO (1863).

A síncope, um padrão rítmico característico da música popular brasileira (SANDRONI, 2012), é abordada nos métodos franceses, e é encontrada em passagens das danças de salão, seja na linha melódica quanto no acompanhamento. Na música brasileira, a conotação tomada pela síncope ultrapassa a questão da notação, mas diz respeito às características rítmicas que imprimem malemolência a sua interpretação.

A figura rítmica composta por semicolcheia, colcheia e semicolcheia aparece a partir do compasso 47 na melodia da parte A do *Lundu Característico* (Exemplo musical 37). Mário de Andrade (1962) denominou como síncope característica esta figura rítmica tão significativa para a música popular brasileira dos séculos XIX e XX (Sandroni, 2012).

**Exemplo Musical 37-** Síncope característica no compasso *Lundu Característico*.

Fonte: CALLADO (1873).

Motivos rítmicos em conjunto com contornos melódicos são capazes de constituir padrões recorrentes que caracterizam determinado gênero musical (SÈVE, 2021). Nas danças de salão da segunda metade do século XIX, já é possível alguns padrões rítmicos apontados como recorrentes na música brasileira, como o grupo de oito semicolcheias e a síncope característica seguida de duas colcheias.

A busca pelas partituras de Callado, Figueira e Reichert, deu-se, inicialmente nos acervos da Casa do Choro, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Biblioteca Nacional e Instituto Moreira Salles. Em decorrência da pandemia da COVID-19 que acometeu o país, a consulta *in loco* aos arquivos foi comprometida. Dessa maneira, os acervos virtuais foram fundamentais

durante a pesquisa. Ressalto a contribuição de Pedro Aragão com o manuscrito de *Perpétua*, parte da coleção do Instituto Jacob do Bandolim. As peças de Reichert e de Callado estão registradas nos arquivos da divisão de partituras da Biblioteca Nacional, porém o local encontra-se fechado até o encerramento desta pesquisa e sem previsão de reabertura.

Seguindo a linha de raciocínio exposta neste capítulo, buscamos a seleção de peças que reflitam características técnicas e idiomáticas presentes nos métodos de flauta que possivelmente tenham sido do conhecimento dos flautistas-compositores aqui estudados. Mais à frente, comentaremos as semelhanças das peças selecionadas com o repertório romântico em voga na época.

Destaco a contribuição relevante da biblioteca digital da Casa do Choro, que dispõem de um acervo documental fundamental no desenvolvimento desta pesquisa: os manuscritos de copistas antigos ligados à prática da música popular. Da mesma maneira, os manuscritos de Pixinguinha, disponibilizados de maneira virtual pelo Instituto Moreira Salles, constituem um material enriquecedor para este trabalho. O estudo dessas partituras se dará no capítulo 6, em conjunto com a análise de fonogramas.

As peças que foram selecionadas para este estudo são escritas nas tonalidades apontadas por Berbiguier como as mais favoráveis para a flauta, exceto a polca *Improviso* e *Lundu Característico*, de Callado (Quadro 1), escritas em tonalidades bemóis. Ambas têm caráter virtuoso e dedilhado complicado, sendo de difícil execução para o flautista atual, usuário da flauta moderna de Boehm, e se tornam ainda mais complexas se considerarmos o sistema simples. Santos (2015), acredita que Callado tenha escrito as peças tendo como referência a flauta moderna de Boehm, considerando os desafios da tonalidade para uma flauta de sistema simples.

**Quadro 1-** Peças selecionadas para o estudo nesta tese e suas características formais.

<b>Peça</b>	<b>Compositor</b>	<b>Forma</b>	<b>Tonalidade</b>
<i>Lundu</i> <i>Característico</i>	Joaquim Callado	A-B-A-C- CODA	A-Fá m B-Ré M C-Ré m CODA-Fá M
<i>Improviso</i> (Polca)	Joaquim Callado	A-B-A-C-A	A- SibM B-Fá M C-MibM
<i>La Coquette</i> (Polca de salão)	Mathieu Reichert	INTRO-A-B- A-C-A-B-A- C-A-CODA	A-Ré M B-Lá M C-Sol M CODA-Ré M
<i>La Sensitive</i> (Polca de concerto)	Mathieu Reichert	A-B-A-C1-A- B-A-C2-A- CODA	A-Lá M B-Mi M C1-Fá M C2-Ré M CODA-Lá M
<i>É Segredo</i>	Viriato Figueira	A-B-A-C-A	A-Dó M B-Sol M C-Fá M
<i>Perpétua</i>	Viriato Figueira	A-B-A-C-A	A-Sol M B-Ré M C- Fá M/ Dó M

**Fonte:** elaborado pela autora.

Ao analisarmos as modulações empregadas, notamos a opção por caminhos próximos, como tonalidades vizinhas (quarto e quinto graus da escala) ou homônimas. Sobre o trato harmônico, os acompanhamentos das partes de piano escritas encontradas têm como característica a simplicidade baseada na harmonia tradicional, basicamente com acordes perfeitos maiores e menores, acordes de sétima da dominante pertencentes ao campo harmônico, traços condizentes com a música erudita do período clássico. As terminações de frases femininas também são uma característica das danças.

O flautista e saxofonista Mário Sève aponta características interpretativas do choro, a fim de criar subsídios para intérpretes do gênero e sua linguagem. Um dos aspectos citados é a liberdade rítmica, através da alteração de divisões rítmicas, principalmente nos movimentos lentos, assim como as antecipações e retardos rítmicos. Outro aspecto interpretativo relevante são as acentuações rítmicas que conferem o caráter dançante e são capazes de caracterizar diferentes gêneros (SÈVE, 1999).

A flexibilização rítmica e melódica, característica do choro, foi alvo de estudo por Sève, que elencou inúmeras maneiras de realizá-la: “As diferentes maneiras de se tocar um choro costumam surgir não só de acordos musicais prévios, mas também de situações improvisadas [...] São aspectos bem-vindos a seu estilo que fazem da interpretação de um choro sempre uma nova experiência” (SÈVE, 2021, p. 146). Entre os pontos de flexibilização citados pelo autor,

estão notas de passagem, apojaturas, glissandos, grupetos, suspensões e outros recursos que ficam a cargo do intérprete e seu modo particular.

Por meio da comparação realizada, compreendemos que as danças de salão transparecem características similares à estética musical francesa combinando aspectos do pensamento Romântico europeu. Diversos padrões melódicos semelhantes foram identificados entre o vocabulário melódico europeu apresentado nos métodos e as danças que estão sendo estudadas nesta pesquisa. São peças exclusivamente dedicadas à flauta, que exploram características técnicas do instrumento e colocam o intérprete em um lugar de destaque. Apesar de ainda não haver um instrumento padrão entre os flautistas, nota-se o uso de efeitos idiomáticos como saltos, passagens escalares, ornamentação, exploração da dinâmica e passagens virtuosísticas que exigem um domínio sofisticado da técnica.

O repertório das danças não exige um guia para uma interpretação fechada que aponte decisões definitivas. Ao contrário, a partitura funciona como um guia de ideias do compositor para a execução. Justamente, as ideias propostas por Sève tratam do sotaque impresso no momento da execução, momento em que as decisões interpretativas tomadas pelo intérprete serão capazes de definir o estilo da peça e comunicar um gesto na interpretação.

#### 4.5 As fantasias e variações românticas

Além dos padrões melódicos semelhantes aos métodos franceses em circulação na capital imperial, podemos citar a influência da música europeia de concerto no repertório aqui estudado, mais precisamente da ópera italiana. Como foi observado no capítulo 2, nos recitais tocados pelos flautistas constata-se um expressivo número de árias e transcrições de trechos de óperas italianas em forma de tema e variações, além de fantasias, gêneros representativos da segunda metade do século XIX.

Dotadas de trechos virtuosísticos e idiomáticos ao instrumento a que se destinavam, as fantasias sobre temas operísticos criavam uma aproximação com o público frequentador dos ambientes formais que estava familiarizado com as novidades vindas da Europa, em uma tentativa de alinhamento com a “modernidade” e “civilização”. Nesse cenário, a ópera inspirava composições para instrumentos solistas, uma oportunidade para os compositores inserirem melodias reconhecíveis pelo público e que exploravam as habilidades técnicas dos intérpretes. As fantasias e variações sobre temas de árias de óperas, principalmente as italianas, destacam-se a partir de 1850, de acordo com nossa pesquisa hemerográfica.

Curiosamente, em carta publicada por Viriato Figueira da Silva sobre o polêmico episódio que envolveu a nomeação de Duque-Estrada Meyer ao cargo de professor de flauta do Conservatório Imperial de Música após a morte de Callado, em 1880, o flautista lista uma série de exigências que deveriam ser seguidas em um concurso para a cadeira, e estipula três bases de conhecimento para a realização da prova: 1) Argumentação entre os candidatos de harmonia propriamente dita 2) Leitura à primeira vista de uma ou mais peças concertantes 3) Desenvolvimento de um tema sob a forma de fantasia (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1880). O item 3 deixa claro a exigência em habilidades composicionais e sugere que, além de intérprete desse repertório, Figueira dominava a técnica de composição. A sugestão de desenvolver um tema na forma de fantasia afirma a relevância desse tipo de composição no cenário musical da época.

O gênero fantasia de ópera desafiava o músico em suas habilidades técnicas e interpretativas, na medida em que expressava um discurso musical familiar ao público com as limitações que uma peça desse porte comportava. Como visto nos periódicos, as fantasias estavam no repertório das apresentações dos flautistas nos salões, teatros e clubes sociais. Em consulta à hemeroteca, em periódicos do período de 1860 a 1880, observa-se que, em muitos casos, a peça é anunciada apenas como “Fantasia para flauta”, sem o nome do compositor ou da obra em que a peça era baseada. Geralmente, o nome “Fantasia” vinha acompanhado do

material temático de origem que inspirou a composição. Entre aquelas com identificação, podemos citar:

- Fantasia sobre motivos da ópera *La Traviata* de Verdi, por Callado (CORREIO MERCANTIL, 1860).
- Variações sobre o tema *Carnaval de Veneza* de Reichert, pelo próprio compositor (JORNAL DO COMMERCIO, 1860).
- Fantasia sobre uma ária suíça de Boehm, por Reichert, em 1860 (JORNAL DO COMMERCIO, 1860).
- Fantasia sobre o tema de *Somnambula* pelo flautista Francisco Libanio Colás. (CORREIO MERCANTIL, 1860).
- Fantasia *Melancólica* de Reichert, pelo próprio compositor (CORREIO MERCANTIL, 1861).
- Fantasia sobre motivos da ópera *O Baile de Máscaras* (V. de Michelis) de Verdi, por Callado (JORNAL DO COMMERCIO, 1868).
- Variações sobre o tema *Carnaval de Veneza*, para duas flautas, por Callado e Reichert (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1871).
- Grande Trio Concertante sobre motivos da ópera *Vesperas Sicilianas*, por Callado, Cavallier (clarineta) e Domingos Miguel (piano) (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1872).
- Fantasia para flauta *Deliegst 101i rim Kerzen*, por Reichert (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1873).
- *Somnambula*, fantasia para flauta de Terschak, por Figueira e orquestra em 1882 (O GLOBO, 1882).

Há, ainda, aquelas executadas em recitais em que não são informados os intérpretes, ou por aqueles apontados como amadores:

- Variações para flauta sobre um tema *Tiroliano* de Boehm, por um flautista amador (JORNAL DO COMMERCIO, 1865).
- Fantasia para flauta de Popp, por um flautista amador (JORNAL DO COMMERCIO, 1875).
- *Fantasia Fleur de nuit* de J. P. da Silveira, por um flautista amador (O GLOBO, 1875).
- Fantasia sobre os motivos da ópera *Norma*, pelo flautista amador Motta Mello (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1875).

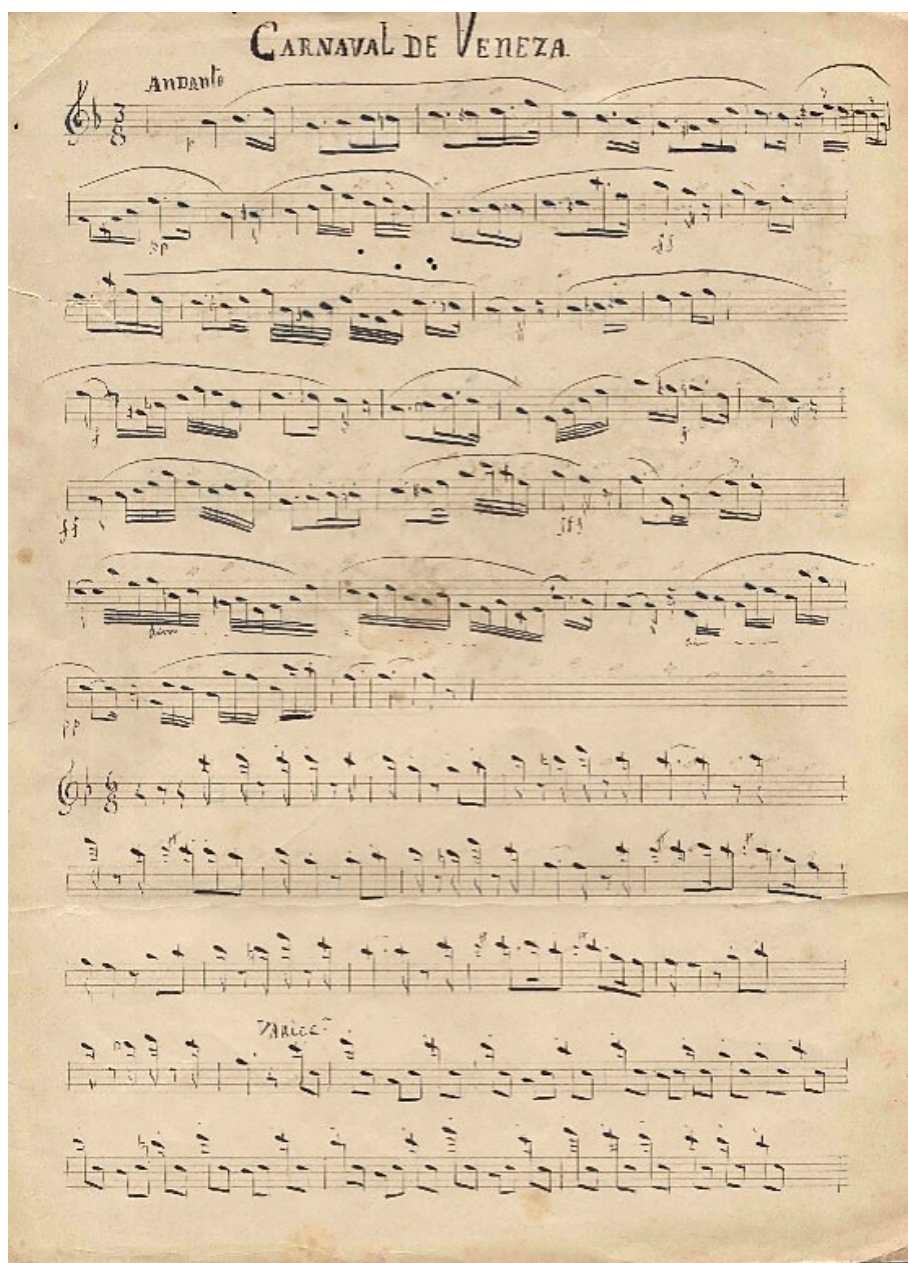
- Fantasia *Linda de Chamounix* de Galli, por um flautista amador (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1875).
- *Norma*, fantasia para flauta, pelo flautista amador Motta Mello (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1877).

Um manuscrito de Pixinguinha da parte da flauta da *Fantasia sobre o Carnaval de Veneza*, de Callado, está disponibilizado para consulta no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). A consulta a esse material nos revela uma outra identidade de Callado, menos conhecida, de um compositor que explora a estrutura formal do gênero fantasia com modulações, encadeamentos, além de exaltar os recursos da flauta em sua plenitude.

Nesta versão, identificamos a marcação das articulações. Não sabemos se foram adicionadas por Pixinguinha ou se estavam anotadas na partitura que serviu de referência para o compositor. A análise completa deste rico material cabe a um estudo mais aprofundado, o que não é o objetivo desta pesquisa. Todavia, podemos destacar o amplo uso da tessitura da flauta; uma variedade de articulações que contemplam o *legato* e *staccato*; o uso de ornamentações como apojeturas; seções contrastantes na construção melódica (Exemplo musical 38). Toda a peça é constituída na tonalidade de Fá M, tonalidade encontrada na seção C da edição do *Lundu Característico* por Assis.



**Exemplo Musical 38-** Manuscrito de Pixinguinha da Fantasia sobre o tema Carnaval de Veneza, de Callado.



**Fonte:** PIXINGUINHA [19--].

A fantasia romântica traduzia o protagonismo de um mesmo músico que exercia as funções de compositor, arranjador e intérprete. Elementos expressivos e performáticos das óperas eram transmitidos através da diferença de texturas, andamentos, dinâmicas, caráter contrastante das variações, criando atmosferas variadas em uma peça geralmente com parte de acompanhamento do piano.

Como características comuns das peças em forma das fantasias de ópera para instrumento solista no século XIX, podemos apontar uma introdução em caráter dramático, geralmente executada pelo piano ou orquestra (quando a peça era executada em formações

maiores). Após a introdução, o instrumento solista realiza uma entrada apoteótica em que exhibe o potencial virtuosístico do seu instrumento ao explorar efeitos idiomáticos através de passagens escalares, variações de timbre e rica ornamentação melódica. O caráter improvisatório é reforçado por cadências brilhantes que contribuíam para a atmosfera cênica característica do gênero. O final da peça, surpreendente ao público após a demonstração de domínio do instrumento, geralmente trazia uma CODA em *acelerando*, configurada em semicolcheias e acordes sobre a tônica e dominante, que culminavam em um final vigoroso.

Para exemplificar as características supracitadas, usaremos a Fantasia *La Sonnambula*, Op. 43 (1861), composta por A. Terschak<sup>20</sup> (1832- 1901) sobre o tema da ópera de V. Bellini (1801- 1835) e interpretada por Figueira em 1882.

A parte da flauta tem início virtuosístico em passagens que exploram a dinâmica *p* e *pp* na região aguda do instrumento, e trechos em articulações *legato* e *staccato*. Após uma introdução grandiosa realizada pelo piano, que remonta o ouvinte ao ambiente dramático da ópera, a flauta tem sua entrada em caráter recitativo (Exemplo musical 39).

**Exemplo Musical 39-** Introdução da Fantasia *La Sonnambula*.

**Fonte:** TERSCHAK (1861).

A *cadenza* possibilitava ao solista a exibição de suas habilidades técnicas e artísticas, neste caso, em um longo trecho de melodia variada e ornamentada (Exemplo musical 40).

<sup>20</sup> Flautista e compositor nascido em Praga, Terschak desenvolveu grande parte da sua carreira em Viena. Compôs cerca de 197 obras para diversas formações, entre elas uma série de estudos para flauta e outras peças que apontavam a intenção de valorizar as habilidades do flautista. Utilizava um modelo de instrumento anterior ao atual sistema Boehm: uma flauta de 16 chaves, cujo pé se estendia até a nota Sol da região grave (RÓNAI, 2008).

Exemplo Musical 40- Cadência da Fantasia *La Sonnambula*.

The musical score is presented in four staves. The first staff shows a melodic line with slurs and a dynamic marking of *sf*. The second staff continues the melodic line with a *trill* marking and a *prestissimo* tempo marking. The third staff shows a dense, arpeggiated texture. The fourth staff concludes with a *riten.* (ritardando) marking and a final *f* dynamic marking.

Fonte: TERSCHAK (1861)

O desfecho da peça exemplifica o *grand finale* típico das fantasias, ao trabalhar com o aumento da tensão do discurso musical através da exploração de parâmetros que interferem na expressão, como a diminuição da dinâmica, passagens escalares e arpejadas e diminuição do ritmo melódico e harmônico (Exemplo Musical 41).

Exemplo Musical 41- Final da Fantasia *La Sonnambula*.

Tempo I

The musical score consists of five staves. The first staff is marked 'Tempo I' and shows a series of ascending and descending scales. The second and third staves have a 'dim.' marking and show a series of arpeggiated figures. The fourth staff is marked 'pp' and shows a series of ascending and descending scales. The fifth staff shows a series of arpeggiated figures.

Fonte: TERSCHAK (1861).

Alguns recursos citados na descrição do gênero podem ser notados nas peças estudadas nesta tese. Nas danças de salão, a entrada da flauta geralmente é precedida de uma pequena introdução pelo instrumento acompanhador nas peças de Reichert e no *Lundu* de Callado, característica que não encontramos nas composições de Figueira. Exceto em *La Coquette*, a flauta executa uma pequena introdução em saltos, em um trecho de 4 compassos com o piano (como demonstramos no exemplo musical 29).

Recursos idiomáticos como o uso de escalas diatônicas e cromáticas, passagens arpejadas em semicolcheias e fusas são inseridos nas danças de salão e explorados de maneira expressiva por Figueira em *Perpétua* (como demonstrado no exemplo musical 28). A exploração da ornamentação como elemento expressivo é também amplamente encontrada nas polcas, por meio da ornamentação melódica elaborada e das resoluções ornamentadas, comuns nos finais de seções das peças.

As *cadenze* estão presentes nas polcas em uma proporção bem menor, mas podemos destacar as cadências modulatórias na transição das seções. Em alguns casos, iremos observar no capítulo 7 que pequenas *cadenze* de ligação podem ser “improvisadas” pelos flautistas, ou,

em alguns casos, estão escritas na partitura, como a cadência de ligação escrita por Reichert na CODA de *La Sensitive* (Exemplo musical 42):

**Exemplo Musical 42-** Cadência de ligação em *La Sensitive*.



**Fonte:** REICHERT (1873).

Os finais também apresentam semelhanças com as fantasias, em especial o *Lundu Característico*, *La Sensitive* e *La Coquette*. Nessas 3 peças, identificamos a CODA com a utilização de recursos que criam um final arrebatador e típico do gênero romântico, uso de *acelerandos*, configuração rítmica em semicolcheias, arpejos sobre os graus da tônica e dominante que culminam em um final típico da música de concerto.

Desse modo, constatamos que a cultura europeia e as peças em forma de fantasia desempenharam, de alguma forma, papéis relevantes no desenvolvimento do repertório aqui estudado. O relato de Figueira sobre o concurso de acesso à cadeira de professor de flauta do Conservatório Imperial afirma a intimidade com este tipo de repertório, seja como compositor ou intérprete. O manuscrito de Pixinguinha da *Fantasia*, composta por Callado, comprova a versatilidade e conhecimento composicional do flautista-compositor considerado o pai do choro. Traços do virtuosismo, cadências melódicas de caráter improvisatório, passagens escalares e arpejadas, final apoteótico, ampla ornamentação, são algumas das características das fantasias reconhecidas nas danças de salão. Ao mesmo tempo, elementos rítmicos e outras maneiras de acentuação já indicavam, ainda que de forma incipiente, o nascimento de uma nova linguagem musical.

#### 4.6 O surgimento de uma linguagem

O repertório aqui tratado pertence ao campo da música popular da segunda metade do século XIX, que, como vimos, era criada em um ambiente cultural diverso e divulgada amplamente nos jornais. Diferentes subgêneros compunham as músicas compostas por Callado, Reichert e Figueira em uma linguagem que interage com elementos eruditos e populares. Considerando a contribuição de diferentes autores na literatura acadêmica que abordaram a historiografia do choro (ARAGÃO, 2011; SANDRONI, 2012; VERZONI, 2016, SÈVE, 2014,

2021; BRAGA, 2022), buscou-se dialogar com tal bibliografia para construir a base do pensamento desta tese.

Os gêneros musicais europeus ligados à dança popularizaram-se no Brasil por intermédio da elite branca, que dançava polcas e valsas nos salões de festas e nos ambientes familiares, através de um processo de apropriação que resultou no gênero choro. Como aponta Braga, “a música de choro é exemplar de históricas apropriações operadas, seja na manipulação emprestada da prática tonal do repertório clássico/romântico, seja no uso que fazem das danças europeias que por aqui abundam a partir do segundo quartel dos oitocentos” (BRAGA, 2002, p. 321). Gradualmente, esse repertório sofreu influências das estruturas rítmicas de origem afro-brasileira, em uma sociedade escravocrata como a carioca do século XIX.

O período musical aqui abordado, apesar de constituir as bases e fundamentos para a música popular brasileira, foi por muitos anos deixado de lado, seja em pesquisas de cunho acadêmico ou até na própria execução do repertório. As pesquisas sobre a música brasileira e os registros fonográficos de Dias a partir dos anos 80 constituem um marco no estudo do repertório da flauta no Brasil. Além disso, pesquisas realizadas nas últimas décadas (ARAGÃO, 2011; SANDRONI, 2012; SÈVE, 2014; 2021), proporcionaram o acesso ao repertório de compositores até então desconhecidos, ou a descoberta de peças daqueles já notados pelo público. O próprio Callado, dono de um vasto repertório, rico em conteúdo técnico e artístico para a flauta, foi por anos conhecido como o compositor da polca *Flor Amorosa* (1880), peça que se tornou um símbolo dos choros mais antigos.

Procurando construir sua identidade, acredita-se que, na segunda metade do século XIX, havia um anseio para um nacionalismo inicial que revelava aspectos que se tornariam característicos da música popular brasileira presentes no século XX. Siqueira refere-se a esse período, especialmente o ano de 1875, como um dos “mais propícios às atividades da música de caráter nacional” (SIQUEIRA, 1969, p. 22). Cita nomes de destaque no cenário musical, Callado e Figueira, o primeiro ligado às atividades de compositor de “músicas ligeiras que empolgavam a cidade.” (SIQUEIRA, 1969, p. 22). A existência de elementos rítmicos de diferentes origens, aliada a uma escrita técnica derivada da literatura tradicional, formava o repertório de salão da época, como retrata Sève (2014):

Da “mágica” fusão da polca com o lundu – onde aspectos melódicos e rítmicos dialogaram entre conflitos e semelhanças – nasceu, provavelmente, o fraseado do Choro. Uma melodia de origem europeia (do clássico e do barroco) teve de “inventar” uma forma de articulação musical para se adaptar a padrões rítmicos de origem africana (da cultura de negros escravos bantus) que aqui existiam manifestados pelo batuque e pela dança. (SÈVE, 2014, p. 1150).

A forma de articulação a que se refere Sève, assim como aspectos ligados à temporalidade e às acentuações, é fundamental na interpretação deste repertório, que exige do intérprete conhecimento desta nova linguagem que surgia. Para o autor, o fraseado do repertório europeu foi sofrendo modificações e tomando características do gingado brasileiro. Tratando das danças, essas permitem “grande liberdade na interpretação” (SÈVE, 1999, p. 11). Desta maneira, inicialmente serão abordados os subgêneros envolvidos nos primórdios do surgimento da música popular brasileira urbana, que serão encontrados nas peças analisadas nesta tese, e seus principais elementos musicais: a polca e o lundu.

As modificações sofridas pelo fraseado europeu são identificadas na inserção de ritmos africanos ou ainda na maneira de acentuar os tempos fracos do compasso. A síncope, elemento característico da contrametricidade, aparece ainda que de maneira discreta nas composições estudadas neste trabalho, sugerindo o início da assimilação das rítmicas de matriz africana.

#### 4.6.1 A polca

Em um cenário de inúmeros teatros e espetáculos musicais, as danças europeias faziam grande sucesso entre a classe urbana carioca. Um dos subgêneros de maior popularidade na capital imperial, a polca – dança de caráter vivo e em compasso binário simples – surgiu na região da Boêmia em torno do final da década de 1830 e já na década seguinte havia se espalhado pelas Américas. No Brasil, um dos primeiros gêneros transnacionais do século XIX, adquiriu grande popularidade a partir da década de 1840 e incorporada ao mundo do choro por compositores como Callado, Anacleto de Medeiros e outros como aponta Aragão (2013):

A partir da chegada da dança em nosso país, percebe-se uma movimentação musical e comercial em torno desse repertório, mostrando que a dança havia conquistado o gosto da população. Muito do sucesso da polca se deve ao fato de ser uma dança de pares entrelaçados, diferindo dos gêneros do século XVIII, como o minueto (ARAGÃO, 2020).

A popularização da polca pode ser atestada na edição de 1880 da *Revista Ilustrada* (RJ). Após publicarem diversas notas de polcas compostas naquele período, inclusive a polca *Caio... Não disse!*, de Figueira, A. de Lino encerrou a publicação da seguinte forma: “Parece que desta vez não ficou gato pingado sem arrebanhar quatro colcheias e duas fusas para oferecê-las a gente com o nome de polca. Arre!” (REVISTA ILUSTRADA, 1880, p. 6).

Na Europa, compositores como B. Smetana (1824-1884) e J. Strauss Filho (1825- 1899) escreveram polcas para formações orquestrais, já apontando para uma das características do gênero que veio a se firmar, como o padrão de acompanhamento alternando tempo e contratempo no baixo (Exemplo musical 43).

**Exemplo Musical 43-** Padrão de acompanhamento em *La Sensitive*.

Fonte: REICHERT (1873).

Aragão (2011) levanta relatos de chorões que apontam a maneira dos mais antigos acompanharem os choros. Baseado nas figuras rítmicas da polca, esse tipo de acompanhamento foi remetido a uma forma antiga de tocar, quando um acompanhamento mais moderno, dito “sambado”, surgido a partir da prática de Benedito Lacerda (1903-1958), passou fazer parte do choro. Essa maneira de tocar baseia-se nos padrões da batida do tamborim, com acentuação na segunda, quarta, sexta e oitava semicolcheias do compasso binário simples.

No padrão predecessor, o desenho melódico geralmente acontecia em conjunto com o acompanhamento, que podia apresentar a variação colcheia seguida de duas semicolcheias no primeiro tempo e duas colcheias no segundo, como no trecho da parte de piano da segunda parte da polca *Flor Amorosa*, de Callado (Exemplo musical 44).

**Exemplo Musical 44-** Padrão de acompanhamento em *Flor Amorosa*.

Fonte: CALLADO [18--].

Outro padrão de acompanhamento encontrado com frequência é o de três colcheias acompanhado por pausa, seguido de quatro colcheias no compasso seguinte, como na polca *Aurora* (Exemplo musical 45) do compositor Henrique Alves de Mesquita.



Exemplo Musical 45- Padrão de acompanhamento em *Aurora*.

Fonte: MESQUITA (1867).

Pinto (1978) apresenta um verbete sobre a polca na época em que o termo *choro* ainda não constituía um gênero, mas reuniões onde eram tocadas polcas, lundus e modinhas de forma abrasileirada. O autor ressalta a participação de flautistas de grande importância na história nessa “nova maneira” de interpretar as polcas, comentando que ela era considerada um gênero tipicamente brasileiro e que a flauta era um instrumento característico deste repertório:

A polca cadenciada e chorosa ao som de uma flauta, fosse o flautista o Viriato, o Callado, o Rangel, ou seja, o Pixinguinha, o João de Deus ou o Benedito Lacerda; foi, é e continuará a ser a alma da dança brasileira, com todo seu esplendor de melodia e sua beleza de música buliçosa, atraente e às vezes convidativa aos repuxos do maxixe... (PINTO apud ARAGÃO, 2011, p. 299).

A polca pertence à árvore genealógica do choro, que, ainda no século XIX, não se caracterizava como um gênero, mas como uma forma *abrasileirada* de tocar essas danças. Tendo desempenhado um papel relevante no cenário musical brasileiro desde sua chegada até o final do século XIX, apresentou-se algumas variações influenciadas por sua união com subgêneros de outras origens. Quando executada por orquestras nos espaços nobres da cidade, a polca, assim como outros subgêneros, preservava suas características originais. No entanto, ao longo dos anos começaram a surgir edições de partituras com diversas modalidades de polcas (polca-lundu, polca-tango, polca-maxixe, polca-cateretê, polca-chula), demonstrando o processo de nacionalização que envolveu os gêneros europeus.

Ao longo dos anos, novas características foram compondo as polcas. Já havia a pretensão de elaborar planos melódicos diferentes e o acompanhamento passou a apresentar elementos rítmicos que sugeriam a sensação de deslocamento, com a presença de deslocamentos no acompanhamento e da figura rítmica típica de acompanhamento da *habanera* e do tango. Um exemplo é a polca *Ai, que Gozos*, de Callado (Exemplo musical 46).

**Exemplo Musical 46-** Figura rítmica típica da habanera na polca *Ai, que gozos*.

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Vagaroso' and 'p molto espressione'. The bass line features a characteristic habanera rhythm, which is circled in red. This rhythm consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a dotted quarter note. The melody in the treble clef is written in a more expressive, flowing style.

Fonte: CALLADO [18--].

O plano melódico das polcas brasileiras também indicava mudanças. Percebe-se o preenchimento de “espaços vazios” por notas de caráter percussivo, que apontavam para uma forma de acentuação em que as notas não soavam de maneira igual, mas causavam um efeito de deslocamento, com a acentuação realizada nas partes fracas do tempo. A terceira parte da polca *Improvisto*, de Callado, exemplifica essa característica (Exemplo musical 47).

**Exemplo Musical 47-** Preenchimento dos "espaços vazios" no trecho C de *Improvisto*.

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Coda'. The melody is written in a single staff. The notes are densely packed, with many notes occurring on the weak beats of the measure, which is characteristic of the 'filling of empty spaces' mentioned in the text. The rhythm is more complex and percussive than the previous example.

Fonte: CALLADO [18--].

Nas polcas das últimas décadas do século XIX, já é possível notar maior movimentação rítmica e melódica na parte do acompanhamento, que também realizava trechos da melodia principal. A melodia aparecia espalhada entre as vozes, havendo preenchimento dos espaços “vazios” pelo acompanhamento, passando a ser divididas entre as vozes mais graves, como observamos na polca *Como é bom* (1874), de Callado (Exemplo musical 48).

**Exemplo Musical 48-** Melodia dividida entre as vozes na polca *Como é bom*.

The musical score for 'Como é bom' is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The melody is divided between the two voices, with the piano accompaniment providing harmonic support. The score includes dynamic markings such as accents (>) and a crescendo/decrescendo hairpin.

Fonte: CALLADO (1875).

A análise dos padrões de acompanhamento das polcas da segunda metade do século XIX permite compreender sua evolução desde os moldes da polca importada até a incorporação da célula rítmica característica da *habanera* e suas variações. Uma variação da síncope característica é encontrada na mão esquerda do piano da parte de acompanhamento de *La Sensitive* (1863), de Reichert (Exemplo musical 49), onde ocorre a omissão, no primeiro tempo, da primeira semicolcheia da célula rítmica. Esse padrão de acompanhamento, ligado ao lundu, foi incorporado em outros gêneros, como na polca e no maxixe, e se tornou uma característica dos gêneros musicais considerados nacionais (SÈVE, 2021).

**Exemplo Musical 49-** Padrão de acompanhamento em *La Sensitive*.

The musical score for 'La Sensitive' shows a piano accompaniment pattern. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f dim.* and *p*. The accompaniment pattern is characterized by a specific rhythmic structure, including a syncopated first eighth note in the first measure.

Fonte: REICHERT (1873).

As articulações que transmitem leveza e o caráter saltitante refletiam as influências da música italiana, principalmente das fantasias românticas sobre temas de óperas como vimos no item 4.5. O desenho rítmico, tal como foi visto, sofreu alterações ao longo dos anos, incorporando padrões de divisões oriundas de outras origens que não a europeia. Ao longo do

tempo, nota-se a presença de influências e modificações na forma de expressão da polca, como observa Sandroni: “Assim, a polca dançada no Rio de Janeiro se transformaria em algo original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu.” (SANDRONI, 2012, p. 71).

#### 4.6.2 O lundu

Simple batuque negro, com uma coreografia extremamente sensual e insinuante, o lundu sai das senzalas e das ruas e entra nos palácios para tornar-se o lundu de salão, a dança preferida dos segmentos burgueses da sociedade. (CALDAS, 2000, p. 8).

Considerando pesquisas da área da musicologia, o nascimento do lundu remonta da segunda metade do século XVIII, somando características de tendência europeia e locais, oriundas da presença africana em nosso país. Antes mesmo do século XIX, já transitava entre distintas classes sociais, adentrando os espaços urbanos até o início do século XX. A presença do lundu abrangia os palácios, as festas religiosas (apesar do conflito existente com a moral religiosa) e os ambientes mais humildes da sociedade, onde era dançado por escravizados. Nos catálogos das editoras, entre as polcas e valsas europeias, estava em menor número também o lundu.

De acordo com a bibliografia disponível, não existe unanimidade sobre a origem do lundu. Alguns apontam que no século XVI a dança já era conhecida em Portugal. Segundo Sandroni (2012), é desconhecido qualquer documento que se refira ao lundu como uma dança dos afrodescendentes. Sobre a chegada do lundu em terras brasileiras, a princípio, no século XVIII apresentou-se em forma de dança, ligado ao processo de colonização e convergência das culturas europeias (Portugal e Espanha) e africanas, trazida com a mão de obra dos escravizados nos primeiros séculos da colonização (LIMA, 2006).

Ferlim (2015, p. 34) também comenta a origem do gênero, sem, no entanto, afirmar sua descendência: “Originário da dança ou do batuque, da chula ou fandango, ou do fado, não se sabe ao certo, o único argumento sobre o qual há concordância é na sua origem de caráter popular e negra”. Durante anos, pesquisadores da música popular brasileira (Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão e Bruno Kiefer) atribuíram a origem do lundu à cultura negra. Porém, estudos recentes colocam em dúvida tal afirmação, embora considerem que o lundu foi uma dança que se popularizou, primeiramente, entre os escravizados no Brasil.

A partir dos finais do século XIX, acontecia uma aproximação do lundu com os meios de entretenimento, interagindo cada vez mais nos centros urbanos, e com a música popular produzida nesses ambientes. Nesse processo, ao longo dos anos ocorreu uma fusão entre a

polca e o lundu, o que proporcionou a entrada deste último nos salões da elite, sob a denominação de polca-lundu. Assim, o lundu realmente teria passado ao reconhecimento como gênero musical e influenciador das características musicais nacionais (FERLIM, 2015).

As características do lundu como dança trazem elementos de diferentes origens e, da mesma maneira, existem disparidades quanto às suas origens. O estalar de dedos é considerado originário do fandango, dança de origem ibérica que utiliza o estalar dos dedos ao modo das castanholas. Já a umbigada e o rebolado teriam origem africana. Mattos (2006) afirma que o lundu é uma dança africana que apresenta variações de uma dança da região Congo-Angola que era dançada em pares e continha o movimento característico da umbigada. Há quem compare as performances do lundu em teatros na primeira metade do século XIX com as danças europeias de pares soltos ou solo:

O lundu (*lundum, londu, lundú*) foi uma das muitas danças “exóticas” apresentadas nos teatros na primeira metade do século XIX em palcos sul-americanos (Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lima). Os visitantes estrangeiros que viram performances do lundu o comparavam com as danças europeias, como o fandango espanhol (dança solo com castanholas e movimentos ondulados), mas também à *allemanda* (um nome para dança de par solto no século XIX). (ULHÔA; COSTA-LIMA, 2015, p. 35).

Apesar de toda a controvérsia acerca da origem do lundu, algumas características são comumente atribuídas ao gênero, como alusões às manifestações afro-brasileiras, letras de cunho sexualizado implícito e temas humorísticos e irônicos se referindo a personalidades da elite da sociedade. Lima caracteriza o gênero como uma “canção mais sensual, satírica e às vezes crítica, também comprometida com sua época, às vezes espúria e um pouco marginal; mas comprometida com o projeto civilizador que tem início com marquês de Pombal.” (LIMA, 2010, p. 15).

A síncope, apontada por diversos autores como uma célula rítmica característica do lundu, “é um conceito criado por teóricos da música erudita ocidental” (SANDRONI, 2012, p. 22). Desta maneira, ao analisar a rítmica de origem africana, deve-se considerar que os agrupamentos rítmicos não são concebidos a partir da lógica ocidental de pulso e divisão de tempo. A síncope, de acordo com a concepção da teoria tradicional, é um desvio de regularidade do tempo, alterando a acentuação métrica padrão.

A definição acadêmica para síncope é questionada por Sandroni, que assinala que o irregular (portanto, a exceção no pensamento tradicional) vem a ser, no caso da música brasileira, a regra. Para tal, o autor apresenta as ideias do musicólogo Mieczyslaw Kolinski sobre a música africana. Kolinski utilizou os conceitos de metricidade e contrametricidade para referir-se a um ritmo que se aproxima ou se afasta da métrica implícita, não considerando os

ritmos contramétricos uma exceção e nem atribuindo o termo “regularidade”, como acontece na teoria clássica ocidental para referir-se às síncopes e contratempos. Para Sandroni, a proposta do musicólogo e de outros estudiosos africanos colabora para uma nova visão e indagação acerca dos traços musicais da rítmica africana, como a presença de frases rítmicas consideradas incomuns para os padrões clássicos ocidentais, que mesclam unidades de tempo binárias e ternárias (SANDRONI, 2012).

Os compositores das danças de salão da segunda metade do século XIX agregaram ao seu repertório as síncopes, considerando as normas de entendimento da teoria musical tradicional. Apesar de o conceito ser inexistente na música africana, foi desta maneira que se passou a mencionar a figura rítmica na teoria tradicional. Essa célula rítmica (Exemplo musical 50), que passou a ser considerada como um traço da música tipicamente brasileira, foi chamada de *síncope característica* por Mário de Andrade.

**Exemplo Musical 50-** Padrão rítmico típico do lundu.



**Fonte:** Elaborado pela autora.

Debates recentes acerca da europeização na teoria musical questionam a maneira com a qual o ocidente organizou suas ideias musicais por intermédio de conceitos de regularidade e irregularidade. Ambos os conceitos giram em torno de uma métrica regular e de uma fórmula de compasso, submetendo as estruturas rítmicas a essa divisão de tempo e pulso.

Tendo em vista essas colocações, Sandroni elabora um parâmetro de pensamento que chama de “paradigma do *tresillo*”. O tema a que se refere o autor é o conjunto de divisões rítmicas assimétricas que tem por base 8 tempos (3+3+2). É assim chamado em Cuba, mas também pode ser encontrado nos países onde houve escravidão, como no Brasil. A característica principal do *tresillo* é a contrametricidade na quarta parte do tempo, ou seja, na quarta semicolcheia de um grupo de oito.

Na música africana, os ritmos contramétricos não são tratados como exceção, mas uma característica presente no senso comum musical, como descreve Sandroni (2012): “Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes” (SANDRONI, 2012, p. 23). A articulação rítmica é, portanto, um fator diferencial

na execução dos ritmos contramétricos. A “bossa” presente na percussão afro-brasileira e vinculada ao samba e ao choro já se modelava na fase inicial da música brasileira.

Os padrões rítmicos da música africana a que se refere Sandroni, são aprofundados nos estudos de Mukuna (2000) sobre a contribuição da cultura bantu na música popular brasileira. Bantu é um nome genérico que abrange cerca de 2.000 línguas africanas faladas por tribos negras que ocupam toda a parte central da África. A generalização acerca da difusão de elementos da cultura africana na América Latina, em especial no Brasil, é alvo de crítica pelo pesquisador, que questiona o fato de não haver uma especificação no trato das origens africanas. Dessa forma, divide em duas categorias as heranças vindas da África para o Brasil: 1) Africana, que contém heranças em sua “pureza” e em suas variantes, resultado de um processo de aculturação. 2) Afro-brasileira, que carrega traços africanos, mas com raízes firmadas no Brasil. (MUKUNA, 2000, p. 87)

Elementos musicais africanos foram introduzidos na cultura brasileira ainda no século XVIII por intermédio dos escravizados bantus, em especial aqueles da região central do continente, como Congo-Angola, no entanto, existe uma considerável semelhança desses ritmos no território africano, a detecção da sua origem não é algo tão simples. A presença africana durante quase 5 séculos em território brasileiro, possibilitou o contato com valiosos elementos culturais que são refletidos na música. O encontro de elementos europeus, principalmente harmônicos e melódicos, unidos ao conceito de organização rítmica africana, resultou em formas de sincretismos musicais identificados em diversas formas de manifestação musical.

Nesse sentido, as fórmulas de acompanhamento do lundu, assim como a polca, apresentaram modificações ao longo dos anos. A evolução rítmica que compunha o acompanhamento dos lundus até o final do século XIX, passou de fórmulas que se limitavam a alguns tipos de compassos que coexistiam com maneiras de acompanhamento cométricas, como arpejos em semicolcheias e o baixo de Alberti, para a predominância dos ritmos contramétricos, com destaque para a síncope característica.

Um exemplo do acompanhamento cométrico citado é encontrado no lundu anônimo copiado por Mario de Andrade. De autoria desconhecida, apresenta como padrão de acompanhamento o baixo Alberti (Exemplo musical 51).

**Exemplo Musical 51-** Padrão de acompanhamento com baixo Alberti.

*Andante, com naturalidade de conversa*

Fonte: não identificado (1930).

Em contraposição, o *Lundu das beatas*, de J. da Silva Ramos, traz elementos contramétricos como a síncope característica e sua variação com pausa de semicolcheia. Aqui, o deslocamento é identificado no segundo e quarto compassos da mão direita da parte do piano. (Exemplo musical 52).

**Exemplo Musical 52-** Padrão de acompanhamento do *Lundu das beatas*.

Fonte: RAMOS [18--].

Segundo Vignoli (2020), o primeiro registro de lundu brasileiro que se tem notícia é o *Lundu Brazilian Volkstanz* (1821), recolhido em uma expedição de Spix e Von Martius ao Brasil entre 1817 e 1820 (Exemplo musical 53). O manuscrito traz apenas parte da melodia. Início anacrústico e presença de arpejos são algumas das características que se assemelham aos lundus mais antigos.



**Exemplo Musical 53**-Lundu recolhido por Von Martius em viagem ao Brasil.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, it says 'Voz' and 'Lundu, Brasilian. Volkstanz.'. At the top right, there is a small number '4'. The notation consists of multiple staves, with the upper staves likely representing the vocal line and the lower staves representing the piano accompaniment. The music is characterized by a dense, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes, typical of a lundu.

Fonte: SPIX; MARTIUS (1968).

Na historiografia da música popular, o lundu vem associado à modinha, tanto em aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos quanto em relação ao conteúdo poético das canções, sobretudo o lundu-canção. Ambos eram dispostos nas formas binárias e ternárias de compasso, comuns nas danças de salão do século XIX. Para citar alguns trabalhos que comprovam tal aproximação, encontramos os livros de Araújo (1963) e de Kiefer (1977). Ambos os autores traçam conexões históricas entre os gêneros e atestam que os dois sempre andaram entrelaçados. No meio acadêmico, encontramos trabalhos recentes que tratam do lundu, como o de Lima (2010): *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. O autor discute a pretensão de criar uma identidade nacional no século XIX através desses gêneros e como esses pressupostos foram mantidos pela literatura musical no século XX. No mesmo sentido, Ulhôa vem estudando as matrizes da música popular brasileira, a prosódia e a gestualidade envolvida nas canções populares, especialmente o lundu e a modinha. A questão identitária desses gêneros também é

abordada pela autora, que afirma que “tanto como dança de senhoras de alta classe ou como canção satirizando o governo regencial na década de 1830, a estilização (branca) do lundu foi o pré-requisito para sua nacionalização” (ULHÔA; COSTA-LIMA NETO, 2015).

O lundu tocado nos salões no século XIX era independente de coreografia e se apresentava de duas maneiras: como canção e, mais raramente, como peça instrumental, em forma de Tema e Variações. Apresentando-se com essa forma, dois lundus instrumentais de salão são citados por Sandroni (2012): o *Grande Lundu* para piano-forte e o *Lundu con variaciones* para violão, que teria sido apresentado em 1835, em Buenos Aires. O *Lundu Característico* de Callado, analisado mais adiante nesta tese, pode ser incluído nessa categoria.

Elementos da música de concerto estão presentes no repertório das danças de salão brasileiras, assim como componentes advindos de gêneros de manifestação popular e matriz africana, como o lundu. Os trechos musicais exemplificados permitiram identificar elementos de apropriação entre os universos erudito e popular sendo aplicados, ainda que de maneira inicial, no processo de formação do choro. Portanto, a combinação de características das danças no ambiente musical da época foi relevante para forjar o repertório e a maneira de tocar as músicas dos flautistas-compositores que conviveram neste cenário diverso. Pode-se buscar estudar esses elementos com os conceitos de gesto musical e com os parâmetros da prática da performance para identificar similaridades e dessemelhanças.

## 5 O GESTO MUSICAL

Esta etapa do trabalho destina-se à apresentar a metodologia que será empregada na análise das peças selecionadas para este estudo. Elevando o conceito de gesto a distintas dimensões no âmbito da performance musical, os parâmetros da prática da performance estabelecidos por Duffin (1995) serão utilizados em conjunto com o conceito de gesto musical abordados por Robert Hatten (2004) e por John Rink, Neta Spiro e Nicolas Gold (2011) para amparar nosso estudo.

Considerando que tal enfoque requer a atuação do intérprete para sua realização, seja em aspectos técnicos quanto expressivos e estilísticos, como complemento à análise das partituras, serão consideradas as gravações disponíveis e as entrevistas realizadas com os flautistas.

### 5.1 O conceito

A gestualidade é um assunto abrangente e passível de distintas abordagens em múltiplos campos de conhecimento. Na área da música, o termo vem sendo discutido por teóricos, educadores, musicólogos e intérpretes tanto em pesquisas relacionadas a aspectos de determinada composição musical quanto relacionadas à dimensão física da *performance*. Apesar do amplo uso do termo “gesto” em música nos últimos anos, ainda não é possível estabelecer um consenso sobre sua definição.

O gesto musical é utilizado nesta tese considerando a abordagem de quatro autores: Robert Hatten (2004) e John Rink, Neta Spiro e Nicolas Gold (2011). Hatten (2004) apresenta uma teoria com ampla abordagem dos aspectos gestuais no repertório clássico vienense. Para o autor, gesto é um “rico e complexo fenômeno” (HATTEN, 2004, p. 93) e pode ser definido como “modelagem energética significativa através do tempo” (HATTEN, 2004, p. 95, tradução nossa), definição que Schubert (2019) elucida: “É importante destacar que em sua definição ‘modelagem’ pode ser compreendido como frequência (altura) e timbre, “energética” a intensidade, a energia despendida, e ‘tempo’ como duração, visto como fluxo e como momento.” (SCHUBERT, 2019, p. 277). Os pontos articulados por Schubert na interpretação da frase de Hatten integram os parâmetros acústicos do som – altura, duração, timbre e intensidade – e nos fazem compreender a relação entre gesto e a combinação desses parâmetros.

Tais parâmetros conversam com a definição de gesto musical proposta por Hatten, na medida em que o autor engloba a coordenação de diferentes elementos musicais que conferem um sentido expressivo a interpretação de uma peça. “Os elementos sintetizados no gesto musical incluem timbres específicos, articulações, dinâmicas, tempo, ritmo e a coordenação

entre vários níveis” (HATTEN, 2004, p. 94, tradução nossa). Hatten afirma que a notação possui limitações e deve ser aliada a uma consciência do “significado estilístico” (HATTEN, 2004):

Gestos implícitos na partitura, mas não escritos, devem ser interpretados, tanto estilística quanto estrategicamente, e especialmente em relação aos elementos de tempo, manipulação do andamento, dinâmicas, pedal e qualidades de articulação. Práticas notacionais frequentemente pressupõem tacitamente certas realizações gestuais [...] Mas além dos gestos característicos que podemos considerar apropriadamente implícitos pela obra no contexto de um estilo histórico, uma performance pode introduzir gestos adicionais para esclarecer, ou direcionar a atenção para, ou enfatizar certas características da obra. (HATTEN, 2004, p. 226-227, tradução nossa).

É interessante observar que o autor considera a contribuição do intérprete, seu estilo pessoal e temperamento como agentes relevantes na construção gestual de uma obra. O gesto musical pode ser capturado pela notação, mas é o intérprete o responsável pela sua comunicação. Os gestos possuem características associadas a culturas e tradições, de forma que são responsáveis pela comunicação do estilo (HATTEN, 2004).

Em sua proposta, Hatten divide os gestos musicais em duas categorias: estilísticos e estratégicos. Os gestos estilísticos se relacionam com aspectos resultantes de convenções, como acentuação, dinâmica, articulação, andamento e agógica, e são encontrados no repertório de danças e marchas, gêneros ritualizados. Já os gestos estratégicos podem ser compreendidos como a manifestação de tipos estilísticos preexistentes e abarcam categorias como “espontâneos”, “temáticos”, “dialógicos”, “retóricos” e “tropológica”. Cada uma das manifestações podem ser compreendidas como símbolos estratégicos de seus tipos estilísticos. (HATTEN, 2004; SCHUBERT, 2019).

Da mesma maneira, consideramos a abordagem teórica de John Rink, Neta Spiro e Nicolas Gold (2011) sobre o conceito de gestualidade em música. As práticas interpretativas envolvem diversos aspectos para além da tradução dos símbolos musicais. Nesse sentido, para o estudo interpretativo de uma peça, não se deve levar em conta a estrutura musical como uma entidade única e estática, mas, sim, considerar diferentes parâmetros que interagem entre si em uma estrutura dinâmica, passível de diferentes olhares.

Uma das premissas defendidas pelos autores é de que as propriedades gestuais da música não são capturadas nem totalmente codificadas na notação musical, mas requerem a ação do intérprete para atingir sua plena realização. Os gestos executados na performance de uma peça exercem funções “motívicas” que vão além de parâmetros como altura, harmonia e ritmo, mas estão diretamente relacionados aos padrões expressivos que conferem uma identidade própria

à performance. Tais padrões expressivos são: andamento, dinâmica, articulação, timbre e outros que mantêm a identidade da interpretação (RINK; SPIRO; GOLD; 2011).

Assim como a mudança de pensamento construída em relação ao tempo no século XIX, o músico passou a ser visto de outra maneira. O culto ao *virtuose*, o virtuosismo de efeitos, gestos exagerados e a equiparação entre compositor e intérprete passam a fazer parte dessa nova era. De acordo com Bowen (1993), desde o século XV, já havia recomendações documentadas sobre respeitar as intenções do compositor em uma peça musical. Contudo, estas tornaram-se mais frequentes no século XIX. No século XIX, o conceito de obra tornou-se constantemente utilizado para referir-se a determinada música, assim como no campo de outras artes. No mesmo sentido, esse conceito reforçou o ideal de respeito e fidelidade às intenções do compositor, diferente do que se pensava até então: a peça musical era vista como um “ato de performance” e o intérprete o “portador de um texto”.

As particularidades interpretativas são resultantes das ações do executante que dialogam com aquela previamente estabelecida na partitura pelo compositor, conceito que John Rink denominou “intuição informada.” Essa concepção, abordada no artigo *Análise e (ou?) Performance* (2007), supõe que o intérprete imprime à peça elementos expressivos do seu pensamento intuitivo e da sua bagagem de conhecimento concebida anteriormente. O autor considera que a representação musical no ouvido interno do intérprete é muito pouco parecida com o que está registrado na partitura: na medida que se constrói a interpretação, a notação se transforma numa série de atos físicos correspondendo a imagens mentais de diversos tipos, incluindo imagens aurais. Corroborando o pensamento de Rink, Gusmão e Gerling (2005) associam as informações a respeito do andamento presentes na partitura às informações prévias trazidas por cada intérprete. É o caso de indicações de andamento e dinâmica, que escritos na partitura, são interpretados de forma aproximada pelo intérprete, que toma suas decisões interpretativas considerando a sua bagagem de conhecimentos, em uma tentativa de equilíbrio entre os apontamentos da partitura e a sua individualidade artística.

Considerando que a partitura representa um guia para a interpretação musical e que a notação musical apresenta limitações para a compreensão de uma peça, alguns aspectos relacionados a expressão e estilo não são compreensíveis através de uma análise do texto musical, mas podem ser percebidos através do estudo da análise da performance de intérpretes. Desta forma, alguns aspectos estilísticos requerem inflexões na música de maneira não indicada na partitura, como a adição de ornamentos e condução rítmica, o que interfere na expressividade que o intérprete imprime à música.

Desta forma, o papel do músico na interpretação de uma obra é algo que vai além da superficialidade expressiva transmitida pela partitura musical, mas engloba uma série de decisões de natureza dinâmica que são criadas a cada execução (RINK; SPIRO; GOLD; 2011). No intuito de mapear as estruturas expressivas através da hierarquia gestual que envolve andamento, agógica, articulação e dinâmica, nosso olhar teórico direciona-se aos conceitos de gestualidade através da abordagem dos gestos estilísticos.

### 5.1.1 A gestualidade nas pesquisas nacionais

Ao analisarmos a música instrumental urbana da segunda metade do século XIX no Brasil, devemos considerar que tal repertório é fruto das tendências populares e da música de concerto. Desta maneira, o aspecto multicultural deste repertório é um fator a ser considerado no estudo gestual. Encontramos pesquisas de cunho musicológico sobre a música urbana brasileira da segunda metade do século XIX (NAPOLITANO; WASSERMANN, 2000; NÉDER, 2010; ARAGÃO, 2011; VERZONI, 2000; 2016). No entanto, é escassa a abordagem sob a ótica das práticas interpretativas. Verzoni (2000, p. 7) questiona qual seria a maneira de tocar que “transformaria polca em choros”. No entanto, apesar da inegável contribuição do autor, a maioria dos aspectos levantados em sua pesquisa são de cunho biográfico dos compositores da época. Carrilho (2021) ressalta que esse é um ponto que merece atenção quando falamos do repertório formador dos princípios do choro: a abordagem, de maneira geral, é social e considera muito mais os aspectos biográficos dos compositores da época do que propriamente as questões práticas e de *performance* que envolvem esse repertório.

Partindo do mesmo questionamento, buscamos, através do estudo da *performance* musical, identificar elementos gestuais que fazem do repertório das danças de salão da segunda metade do século XIX um produto nacional. Aspectos da prática do choro e suas inovações foram abordados por Souza (2013). A pesquisadora considera alguns tópicos como expressão, virtuosidade e improvisação e pondera as ideias das correntes tradicional e contemporânea na construção da interpretação do choro. O principal fator que difere os dois pensamentos é a improvisação. Nas primeiras décadas do século XX, as gravações do gênero não faziam uso do improviso como recurso interpretativo, fator atribuído por Valente (2009) aos recursos disponíveis no processo de gravação, que limitava o tempo dos músicos nos estúdios. Ainda assim, a autora acredita que a prática do improviso acontecia em ambientes informais, como as

rodas de choro<sup>21</sup>. Para Souza (2013), Pixinguinha iniciou uma maneira de tocar o choro, identificada em suas gravações como ornamentação melódica e contracantos que dialogam mais com a harmonia do que a linha melódica das peças.

Oliveira (2006) investigou a tensão entre o erudito e o popular na interpretação do repertório para piano dos primeiros pianistas brasileiros, como Ernesto Nazareth. O compositor que integrou ritmos provenientes dos gêneros urbanos a características do “pianismo de Chopin” tem sua obra classificada de maneiras divergentes: de popular a “semierudito” (OLIVEIRA, 2006, p. 32). Nesse sentido, a autora questiona alguns aspectos que também são considerados nesta tese: “Deve-se privilegiar as técnicas da música de concerto? O pianista deve se aproximar do estilo interpretativo da música popular?” (OLIVEIRA, 2006, p. 87). O questionamento torna-se relevante também para esta pesquisa, considerando os processos de desenvolvimento dos gêneros musicais urbanos no Brasil que envolveram a apropriação e o intercâmbio entre os universos popular e erudito.

O mesmo encontro entre a música de concerto e a música popular no repertório nas primeiras gerações de pianistas compositores brasileiros abordada por Oliveira aconteceu com a flauta. Os compositores combinavam elementos de diferentes origens em suas composições que exploravam a flauta em suas características virtuosísticas e recursos técnicos que desafiam também os flautistas da atualidade. Apesar disso, este estudo não pretende considerar somente os aspectos técnicos relativos à prática do instrumento, mas agregar uma análise que articule aspectos inerentes ao contexto histórico e social do repertório dos primórdios do choro. Consideramos relevante o pensamento de Neder (2010) sobre as pesquisas acadêmicas que abordam a música popular brasileira:

Sem pretender questionar a validade de análises da música popular voltadas exclusivamente à pedagogia técnica, nos cursos universitários de música, argumenta-se aqui em favor de uma adição, um alargamento dos interesses musicológicos institucionais com relação a essa música. Esta ampliação da abrangência do enfoque investigativo musicológico nos cursos universitários brasileiros, necessariamente inter ou transdisciplinar, procuraria compreender os elementos musicais singulares da música popular e correlacioná-los a questões culturais, sociais e históricas mais amplas. (NEDER, 2010, p. 184).

Sobre o estudo da gestualidade na música urbana brasileira, Ulhôa (1999) tratou da concepção de gesto na canção brasileira popular. Através do conceito de *métrica derramada*,

---

<sup>21</sup> As rodas de choro são reuniões informais que acontecem em casas, bares, praças, onde músicos profissionais e amadores reúnem-se para tocar o repertório vinculado à música popular. As reuniões possibilitam o contato entre aprendizes e mestres, momento em que há a assimilação de aspectos interpretativos através da transmissão oral (ROSA, 2020). A tradição das rodas vem do século XIX, das reuniões, saraus e festas com comida e bebida, onde músicos cantavam e tocavam músicas do repertório popular (PINTO, 1978).

em que os tempos fortes do compasso são deslocados, a pesquisadora apresenta a relação com aspectos da interpretação, como acentuação e prosódia, seja ela falada ou musical. Sobre a questão rítmica, a métrica derramada apresenta relações tanto com a métrica europeia quanto a africana. Ulhôa explica que, na música de tradição europeia, as partes são sincronizadas: o tempo é contado em pulsações regulares, separados por barra de compasso, com a acentuação no início de cada um. Já na música africana, o sentido musical é formado por “partes independentes que se entrelaçam.” (ULHÔA, 1999, p. 56).

Ainda sobre o canto, em pesquisa recente, Jameson (2021) abordou a gestualidade vocal utilizada por cantoras icônicas da história do *jazz*. A autora recorreu ao estudo de fonogramas e, através da análise das técnicas vocais utilizadas, elaborou um protocolo de preparação para a interpretação das peças. Nesse processo, fez uso do programa de análise espectral *Sonic Visualiser*, no intuito de gerar dados empíricos das suas análises.

Freitas (2008) abordou a gestualidade presente nos métodos de percussão afro-brasileira sob a ótica da corporalidade. A autora trata de questões de locomoção e movimentos realizados pelo intérprete durante a performance. Um dos ritmos estudados foi o afro-latino *candombe*. Determinados gestos corporais realizados na execução do ritmo interferiam no sotaque expresso pelo intérprete, assim como em aspectos como acentuação, sonoridade e entrosamento entre os músicos de determinado grupo. Na pesquisa de Freitas, o enfoque gestual está relacionado à técnica corporal e ao seu entendimento incorporado às manifestações culturais afro-brasileiras.

Dudeque (2013) e Schubert (2019) abordaram o conceito de gesto musical na obra do compositor Villa-Lobos, utilizando como referencial o conceito de gesto proposto por Hatten. Dudeque abordou o primeiro movimento do trio de cordas composto em 1945 pelo compositor, considerando os seguintes tipos de gestos em sua análise: motivicos/temáticos, cadenciais, texturais e harmônicos.

Através da análise gestual, o autor reconhece a conexão entre diferentes ideias musicais estruturadas no primeiro movimento e a relação de tais elementos que integram o fluir da música. Schubert analisou o *Quarteto de cordas n. 1*, de Villa-Lobos, com foco nos elementos gestuais presentes na peça. Além das indicações de andamento, Villa-Lobos utilizou títulos que sugerem o clima pretendido pelo compositor em cada movimento, a fim de despertar o imaginário do intérprete: *Cançoneta*, *Brincadeira* e *Saltando como um saci*. Schubert considera tais indicações relevantes na construção gestual da peça, assim como outros elementos, que compreendidos de forma conjunta, colaboram para a criação expressiva por parte do intérprete. A maneira como o pesquisador aplica o conceito de gesto, unificando os diferentes aspectos



presentes em uma obra, como altura, timbre, intensidade e tempo, entre outros, é parte integrante do pensamento de Hatten sobre o conceito de gesto na música.

Sobre o repertório da flauta, contribuições recentes abordam o conceito de gesto musical em análises de repertórios distintos. Prates (2015) tratou dos elementos melódicos e gestuais em duas peças do compositor Bruno Kiefer (1923-1987), baseando sua análise na própria obra literária do compositor. O pesquisador também utiliza da literatura da flauta para identificar a linguagem idiomática empregada por Kiefer em suas composições para o instrumento. Manica (2017) associou a teoria de Hatten (2004) a guias de execução para a memorização da peça *Image*, para flauta solo, de Eugéne Bozza (1905-1991). A autora buscou identificar a relação dos gestos corporais com os musicais na peça de Bozza. Da mesma maneira, Prates e Winter (2019) trataram das interações gestuais musicais e corporais na peça *Syrinx*, de Debussy (1862-1918) para flauta solo. Através da análise de áudio e vídeo de oito flautistas, pretende-se relacionar os movimentos físicos realizados pelos intérpretes com o sentido musical presente na peça. Os autores utilizam como referencial as ideias de Hatten (2004) e delimitam de forma clara e elucidativa a ideia de gesto musical:

Elemento que está na música, abrangendo todos os parâmetros musicais como alturas, ritmos, andamentos, dinâmicas, timbres etc. Este pode ser previamente escrito por um compositor/ idealizador [...] contanto que carregue algum sentido, significado, expressão e/ ou emoção tanto para quem executa quanto para quem aprecia. (PRATES; WINTER, 2019, p. 4).

Essa ideia explicitada é parte do pensamento adotado em nossa pesquisa e nosso objetivo é, por meio da identificação dos gestos estilísticos (HATTEN, 2004) presentes nas partituras e identificados nas gravações disponíveis, oferecer sugestões interpretativas para flautistas. Para tanto, serão aprofundados a seguir os parâmetros musicais observados na análise do material escrito e fonográfico acessados durante a pesquisa.

## 5.2 Parâmetros de análise

Duffin (1995) considerou, entre outros aspectos, os parâmetros da prática da performance no estudo da música antiga. De acordo com o musicólogo, as decisões interpretativas tomadas pelos intérpretes estão a todo tempo ligadas aos parâmetros e são aplicadas em qualquer estilo musical, estudo vinculado ao que o autor denomina *performance practice*: “Os parâmetros da *performance practice* para música barroca (ou para qualquer música) incluem sonoridade, altura, afinação e temperamento, articulação, ornamentação, improvisação, andamento, notação e dinâmica.” (DUFFIN, 1995, p. 3).

Os pontos tratados por Duffin são elementos fundamentais na elaboração da expressividade por parte do intérprete, pois relacionam-se diretamente com o sotaque e a linguagem que o músico deseja imprimir em sua interpretação. De acordo com o autor, as referências para a interpretação dos parâmetros podem ser encontradas em diversas fontes, como as iconográficas e a própria música, em um trabalho de pesquisa aliado à performance.

Os parâmetros da prática da performance dialogam com os gestos estilísticos (HATTEN, 2004), aspectos formadores do estilo e caráter de uma peça. A manipulação melódica (através de elementos como sonoridade e timbre) e rítmica (manipulação da agógica, acentuações e execução das sínopes) são capazes de transmitir sensações ao ouvinte e imprimir um gesto na execução. Cabe ao intérprete refletir sobre as possibilidades interpretativas coerentes com as ideias do compositor. Para a flautista Nancy Toff (1989), o estilo requer o exercício do *performer*, pois é ele quem dá vida, quem eleva a performance para além do fator mecânico da música. Ele está diretamente relacionado à forma audível da interpretação musical. Nesse sentido, torna-se fundamental a participação do compositor e do intérprete, este último com a responsabilidade em conhecer o contexto musical, estrutural e histórico e empregar suas habilidades técnicas para executar ou recriar as intenções do compositor sugeridas pela escrita musical.

O entendimento do termo *performance* torna-se algo mais amplo do que apenas o momento da execução de uma peça, mas abrange todo o processo preparatório que envolve leitura, análise, escuta e contextualização histórica. Nessa perspectiva, captar o sentido de uma obra é uma tarefa que exige um conjunto de conhecimentos e escolhas interpretativas. Tais escolhas podem refletir em diferentes visões de uma mesma obra e influenciar na transmissão da mensagem musical. O embasamento histórico-social, analítico e estilístico, são alguns dos passos a serem tomados para fundamentar tais escolhas (WINTER; SILVEIRA, 2006).

Como abordado anteriormente, em sua definição de gesto musical, Hatten inclui a categoria *gestos estilísticos*, que se referem a questões da prática da performance passíveis de convenções. Segundo o autor, dinâmica, tempo, acentuação, agógica e outros aspectos são capazes de imprimir um caráter e sotaque à música, aspectos que se relacionam com os quatro parâmetros musicais básicos: altura, intensidade, duração e timbre.

Para o estudo do repertório aqui selecionado, serão considerados os seguintes aspectos interpretativos examinados por Hatten e propostos no estudo da prática da performance por Duffin: sonoridade, articulação, dinâmica, andamento, notação, ornamentação e improvisação. Discutiremos, a seguir, cada um desses parâmetros que servirão de referência para nossa

análise, sob a ótica da flauta como instrumento solista e fundamentando nossas ideias com a colaboração da literatura flautística por Toff (1989) e Rónai (2008).

### 5.2.1 Sonoridade

A sonoridade é uma das principais características de um instrumentista. É, talvez, um dos pontos mais estudados durante a trajetória de um músico. Na flauta, não é diferente. Único instrumentista da família dos sopros que faz uso de embocadura livre, o flautista é quem constrói sua embocadura. Rónai (2008) explica esse processo:

Os lábios do flautista, seu controle sobre o ar soprado, passam a fazer um todo orgânico com a flauta, tornando-se parte do corpo do instrumento, numa integração total. E como a estrutura dos lábios e a forma interna da boca de cada pessoa são diferentes, o número de variáveis é incontestável. A relação direta do flautista com o som produzido – esta variedade ilimitada de cor sonora – é uma das razões que tanto aproxima a flauta da voz humana. (RÓNAI, 2008, p. 134).

Em termos técnicos, a produção de som na flauta engloba uma série de ações. Podemos citar algumas: o relaxamento da garganta, a posição da língua, o ângulo do queixo em relação ao bucal e a velocidade do ar. A complexa combinação dessas e de outras variantes resulta em uma qualidade sonora única e individual. Cabe ressaltar que as diferentes formações de lábios não permitem afirmar a existência de uma forma perfeita de soprar a flauta.

Sobre a sonoridade, Duffin comenta que “as diferentes qualidades dos instrumentos feitos em diferentes épocas e lugares podem ser uma revelação com relação à compreensão de qual tipo de música eles foram feitos para produzir” (DUFFIN, 1995, p. 3). Como visto anteriormente, na segunda metade do século XIX, a flauta transversa atravessava um momento de mudanças em sua construção, o que modificou a concepção sonora do instrumento, conferindo um aspecto mais “brilhante” à sonoridade do instrumento. Sabemos pelos periódicos da época que os flautistas brasileiros tinham acesso às novidades que vinham da Europa e que muito se falava sobre a flauta Boehm na capital imperial. Desta forma, o aspecto sonoro na execução do repertório da época deve considerar tais novidades em sua concepção.

A busca por uma maior uniformidade do som é um aspecto que modificou a maneira de estudar flauta durante o século XIX. Nesse sentido, o estudo de escalas foi explorado em diversas abordagens (andamento, articulação e dinâmica) no intuito de que todas as notas soassem iguais em volume e timbre.

A influência da escola francesa de flauta é um ponto a ser observado no estudo da música de salão. A concepção de sonoridade francesa é um som prateado, puro, doce e, principalmente,

refinado. A qualidade sonora está acima do volume, que não é necessariamente potente, mas elegante (TOFF, 1989).

A homogeneidade entre os registros da flauta era, desde o século XIX, um ideal da escola francesa e que persiste na atualidade. A diferença de “cor” entre os registros da flauta é uma característica acústica evidente, mas existem caminhos através de compensações físicas que colaboram para a homogeneidade sonora no instrumento. O francês Marcel Moyse (1889-1984), por intermédio dos estudos progressivos de sonoridade, propôs o estudo da homogeneização sonora como uma forma de o flautista atingir um outro nível em sua performance, livre para trabalhar nuances e outros aspectos com fins interpretativos. Toff (1989) aponta como através do movimento dos lábios o flautista pode modificar sua sonoridade:

[...] para fazer o som mais brilhante, aproxime os lábios da borda oposta do orifício da embocadura, aperte os lábios um pouco e contraia a boca. Se, por um lado, você quer um som doce, relaxe os lábios, mas não aumente a corrente de ar, sobre mais suavemente e abra a garganta e a boca (em um semi-bocejo). Experimente variações na velocidade de ar, quantidade e direção, usando lábios, mandíbula, língua e dentes, para alcançar uma variedade de combinações. (TOFF, 1989, p. 100).

Um tema polêmico que está ligado ao som é o vibrato. Existem discordâncias sobre sua produção (garganta ou diafragma), qual momento usá-lo, suas variantes de velocidade (lento ou rápido), direção (para cima ou para baixo, também chamados de vibrato negativo e vibrato positivo) e, ainda, o questionamento sobre sua aplicação no repertório barroco. Rónai adverte sobre o uso do vibrato no período barroco e a aplicabilidade de sua ideia em qualquer outro repertório:

o vibrato era considerado um ornamento, e não uma parte inalienável do som. [...] devia ser dosado com sabedoria, sem jamais se tornar um cacete mecânico. Esse é um conselho que me parece sensato e poderia ser aplicado à interpretação da música de qualquer época. (RÓNAI, 2008, p. 167).

A colocação da autora é extremamente relevante e vai ao encontro da concepção de vibrato que se pretende utilizar neste trabalho. Acreditamos no vibrato como um recurso expressivo, usado de forma consciente pelo músico.

Toff (1989) indica que o vibrato seja utilizado com maior frequência em peça solo e cuidadosamente dosado em formações em conjunto, considerando que outros instrumentos de sopro pouco ou sequer fazem uso do vibrato. Da mesma maneira, a autora entende o vibrato como um meio de expressão e que não deve ser automatizado pelo flautista. Ao contrário, devemos ser capazes de tocar qualquer passagem sem o uso do vibrato.

Por fim, acreditamos que a sonoridade ideal depende do estilo de uma peça musical e está diretamente relacionada à formação musical. A capacidade do flautista de construir uma

gama de nuances sonoras e de se adaptar a diversas situações musicais amplia seu vocabulário musical e sua gama de possibilidades interpretativas para uma peça.

### 5.2.2 Articulação

A articulação é um assunto abordado nos métodos para instrumentos que, para Duffin, são “a fonte primária para este tipo de informação” (DUFFIN, 1995, p. 5). De acordo com Rónai (2008), a articulação diz respeito à conexão entre as notas e à maneira como são emitidas.

Como abordado anteriormente, os métodos de flauta em circulação na capital imperial constituem importante fonte de conhecimento de aspectos referentes ao estudo da flauta, como a articulação. Utilizamos como referência os métodos dos flautistas e compositores Devienne e Berbiguier para melhor compreensão da articulação no repertório aqui tratado.

A articulação ligada à palavra é uma herança do século XVIII, quando o discurso falado estava sempre relacionado com a música tocada ou cantada, que perdurou até boa parte do século XIX (RÓNAI, 2008). Não à toa que a flauta é um instrumento comparado ao canto em muitos aspectos. Harnoncourt (2010), por sua vez, relaciona a articulação ao senso de movimento do intérprete e sua sensibilidade corporal.

Foi a partir do período Barroco que os autores começaram a escrever a articulação em suas composições. No entanto, a prática ainda não era recorrente, ficando a cargo do intérprete tal decisão até mesmo no início do século XIX: “até o século XIX, a praxe era que os intérpretes faziam todas as escolhas relativas à peça executada: articulações, dinâmicas, rubatos, respirações, ornamentações, crescendo e decrescendos não costumavam ser indicados pelo compositor” (RÓNAI, 2008, p. 174). Tal prática se assemelha a algumas partituras de manuscritos e edições das peças de salão da segunda metade do século XIX.

A articulação, sob a ótica da interpretação, assume um papel extremamente importante, pois traduz as diferentes vertentes adotadas em períodos distintos. No século XIX, passa-se a priorizar as frases mais longas, com menor quantidade de respirações, considerando o ambiente sonoro e o aprimoramento de diversos instrumentos, como a flauta (RÓNAI, 2008).

Considerando a influência da técnica flautística francesa, a articulação é um componente fundamental na maneira de tocar. De acordo com o método francês, a língua posicionada na parte da frente da boca e o ataque ocorrendo entre os dentes proporcionam a pronúncia clara e ágil, por não exigir que a língua percorra um longo caminho até o ataque. (TOFF, 1989).

Sève (1999) associa o andamento à técnica de articulação empregada. Em cada tipo de andamento, o autor sugere combinações de sílabas para os instrumentos de sopro. Nos andamentos lentos a moderados, o flautista aponta a maneira de se produzir a articulação nos

grupos de quatro semicolcheias soltas: “ta-ra-ra-ra”. No contexto dos choros em andamentos ligeiros: “ta-ka-ta-ka”. A sílaba “ta” indica maior precisão no ataque, enquanto “ra” por aproximar-se de “da” ou “la”, soa com menos precisão, favorecendo a fluidez melódica. O autor ainda aponta algumas combinações de articulações recomendadas na execução do repertório do choro (Figura 24):

**Figura 24-** Sugestões de articulação para o repertório do choro.



Fonte: SÈVE (1999, p. 15).

Entendendo que não existem regras rígidas para a execução, a sugestão para o intérprete é buscar uma articulação clara e expressiva. Ao longo dos anos, a articulação passou a ser cada vez mais bem definida e descrita em detalhes na partitura. No caso do repertório estudado nesta tese, encontramos diferentes situações: edições com sugestões de articulação, manuscritos de uma mesma peça com articulações distintas e ainda aqueles sem qualquer indicação a esse respeito.

Podemos citar a semelhança com a música barroca, em que as partituras não traziam indicações de articulação, dinâmica, acentuações. Essas informações referentes à linguagem e estilo eram transmitidas de forma oral, prática que identificamos no universo da música popular. No mesmo sentido, a prática do jazz contempla a transmissão de significados musicais através da oralidade. A notação, não tão detalhada, confere ao músico liberdade em sua interpretação, ainda que respeitando um código tácito.

### 5.2.3 Dinâmica

Consideramos relevante a relação da dinâmica com o timbre a ser impresso pelo intérprete e não apenas com a intensidade do som. A aplicação deste parâmetro implica também na afinação sob a ótica da técnica instrumental. Cabe ressaltar que o uso da flauta de prata (já com o sistema Boehm) proporcionou uma sonoridade mais limpa e com maiores possibilidades de dinâmicas.

Na flauta, quanto mais piano uma nota é tocada, maior a probabilidade de a nota ter a afinação baixa. Ao contrário, quanto mais forte, a nota tem sua afinação alta. Essas variáveis merecem cuidado por parte do flautista, no intuito de manter sua afinação e timbre o mais uniforme possível. De acordo com Toff (1989), a dinâmica exerce a função de enriquecer o

movimento musical e contribui para delinear tanto grandes seções formais quanto pequenos elementos de uma frase, seja através de uma gradação sutil, seja por acentuação intensa. A flautista também ressalta a importância da “cor” do som como um recurso utilizado para fins expressivos e uma forma de criar contraste dentro das estruturas musicais.

Nas edições e manuscritos das danças consultadas que trazem esse tipo de indicações, foram identificadas variações do *pp* ao *f*. Nas edições das obras de Callado e Reichert, encontramos a indicação de *p* inclusive para passagens em semicolcheias que contemplam o registro mais agudo da flauta. Talvez este tipo de indicação não signifique que os trechos soassem realmente *piano*, mas pode estar relacionado à leveza como atributo das danças. Por uma questão acústica do instrumento, as notas agudas soam mais fortes que as notas das regiões média e grave. Logo, flautista deve atentar para não causar um desequilíbrio de dinâmica entre os intervalos.

Em algumas fontes escritas, há alterações na tessitura da melodia, transpostas para uma oitava acima. A modificação deve-se à tendência de a flauta soar menos na região grave, o que levava os músicos a tocarem uma oitava acima para tornar as passagens mais audíveis. Acreditamos que o ambiente em que as peças eram tocadas, influenciavam na alteração da tessitura. Outro fator que implica na projeção do instrumento é o material com que eram fabricados. Como vimos anteriormente, a segunda metade do século XIX foi um período de intensas modificações na construção da flauta, e no Brasil não havia ainda um instrumento ‘único’ adotado. Flautas de madeira e metal eram utilizadas, e cada um desses modelos tinha suas especificidades quanto à capacidade de emissão e projeção do som. Nos dias atuais, a flauta de prata é a mais utilizada, o que implica em maior projeção. Atrelado a isso, os avanços tecnológicos, como a microfonação, fornecem certo conforto ao flautista e diminui a distância entre os registros grave e agudo do instrumento.

Sobre a aplicação das dinâmicas no repertório do choro, observamos que não faz parte da práxis do gênero grandes nuances de dinâmica (VALENTE, 2014). A variação, nesse sentido, se dá de maneira mais evidente através alternância entre os registros grave e agudo, que, na flauta, já soam com diferenças de dinâmica naturalmente.

#### **5.2.4 Andamento**

Uma das questões que geram indagação no repertório da música popular urbana do século XIX é o andamento. As indicações apresentam variações relevantes entre as edições. Em alguns casos, sequer há indicação. Considerando que o advento da gravação musical é dado a partir do início do século XX, não existem referências sonoras das performances daquela época.

A respeito da relação do andamento de uma peça com o seu caráter, Harnoncourt (2010) comenta que não haviam indicações de andamento quantizadas numericamente até o século XVII – semelhante ao que acontece quando falamos do repertório vinculado à música popular brasileira até os dias atuais. Foi a partir do século XVII que os compositores passaram a apontar, nos prefácios de suas peças, as indicações de tempo desejadas. O autor salienta a importância das expressões indicativas de tempo como formadoras de um caráter interpretativo e que tais expressões

só tem significado em relação com a notação, e nenhum valor absoluto na determinação do tempo; em muitos casos, é mais importante encará-las como indicação do caráter da obra do que como determinantes do tempo. Fundamentalmente, a primeira coisa a ser descoberta numa obra é exatamente seu caráter. Ele é, invariavelmente, triste ou alegre — com todas as formas intermediárias e ambiguidades possíveis. (HARNONCOURT, 2010, p. 68).

Gerling também evidencia a relação entre andamento e caráter de uma peça: “o tempo é a tela do músico. É o nosso espaço. Podemos mudar de maneira dramática o caráter de uma ideia musical ao mudarmos seu andamento” (GERLING, 2008, p. 10). Entre diversas ações musicais que apontam para a criação da expressão na interpretação, a moldagem do tempo é um parâmetro relevante para estabelecer um gesto musical na performance.

O metrônomo, instrumento inventado no século XIX a fim de estabelecer um padrão fixo de pulsação, modificou a relação do intérprete com os padrões de andamento na música. Professores passaram a recomendar vigorosamente o metrônomo nos estudos diários e os compositores a ver no aparelho uma maior oportunidade de comunicar suas intenções acerca do andamento de maneira irrefutável para o intérprete: “o metrônomo passa a ser o mais fiel companheiro do músico, tanto o diletante quanto o profissional. Compositores veem neste aparelho a possibilidade de transmitir suas instruções ao intérprete de modo específico e inquestionável” (RÓNAI, 2008, p. 113). Tal forma de pensamento propiciou alguns problemas inerentes à prática da performance, uma vez que uma pulsação constante não é capaz de capturar as nuances presentes na execução musical. A frase do poeta Peter Viereck resume esse pensamento: “Metrônomos não sentem, o movimento que marcam não é gesto, mas tic” (VIERECK, 1987, p. 215 *apud* HATTEN, 2004, p. 94, tradução nossa).

Para Duffin, as indicações de andamento acabam se tornando simplistas por não transmitirem realmente a intenção do tempo de uma peça. O autor entende que raramente há uma implicação no andamento com esses termos, que poderiam ser descritos como indicadores de sentimentos, como por exemplo: “Allegro significa “com alegria”; Adagio, “de uma maneira tranquila”; Largo, “amplamente”; e Grave significa “com seriedade” (DUFFIN, 1995, p. 6).



A divergência de andamentos entre as edições, manuscritos de uma mesma peça são notáveis no repertório das danças de salão e serão abordadas em nossa análise no capítulo 6.

### **5.2.5 Notação**

Notação é um aspecto que trata da “realização da música escrita” (DUFFIN, 1995, p. 5). O autor chama a atenção para a realização de convenções não escritas na partitura, mas que devem ser realizadas pelo intérprete. Nesta pesquisa, a notação é um aspecto relevante porque encontramos discordâncias nas partituras editadas e manuscritos dos chorões da época.

No repertório das polcas, é possível encontrar de maneira inicial a presença de ritmos contramétricos. Como vimos no item 4.6.2, a contrametricidade é um elemento presente na música popular brasileira desde os seus princípios e a execução dos ritmos contramétricos é um ponto diferencial na interpretação e que diz respeito à tradução da notação na partitura. Os ritmos contramétricos são aqueles que são acentuados em pontos não tônicos da métrica do compasso, como a síncope, causando uma sensação de desvio da métrica. A maneira de articular a síncope é um aspecto diferencial na interpretação da notação pelo intérprete (SANDRONI, 2012).

Nas análises das obras, que serão apresentadas no capítulo 6, o parâmetro notação será considerado em conjunto com a oralidade, elemento que interage com a transmissão e com a práxis da música popular no Brasil dos primórdios à atualidade.

### **5.2.6 Ornamentação**

A ornamentação é um parâmetro considerado amplo por Duffin. Referindo-se à música antiga, Duffin considera importante os tratados e prefácios das partituras que nos dão dicas de como conduzir de maneira expressiva uma nota para outra. No entanto, ressalta que muitas vezes as informações teóricas são transmitidas através de “fórmulas rígidas” (DUFFIN, 1995, p. 7).

Característica marcante do repertório barroco, a ornamentação também é um traço presente na música popular brasileira. Nas edições e manuscritos das danças de salão, encontramos algumas ornamentações escritas, sobretudo nos manuscritos dos chorões copiavam as danças para serem tocadas em rodas informais.

Como visto no capítulo 3, o desenho melódico das danças tem como característica a utilização de bordaduras ornamentais, trinados, apojaturas, mordentes e glissandos, parâmetros muitas vezes não escritos na partitura, mas que se tornaram uma característica idiomática presente no choro ao longo dos anos.

A variação melódica e a flexibilização rítmica também são tratadas aqui como formas de ornamentação. As características idiomáticas de cada instrumento irão interferir nos recursos utilizados nas variações melódicas. Tratando-se da flauta, efeitos como glissando, salto de oitavas, golpe duplo de língua fazem parte do vocabulário do instrumento e são empregados com frequência no repertório do choro. Almada acredita que a variação no choro se relaciona diretamente com características formais do gênero. As diversas repetições das seções, uma característica da forma Rondó, induzem o intérprete a variar a melodia repetida. O autor detalha as inflexões melódicas tradicionalmente aplicadas nas ornamentações das linhas melódicas dos choros. Destacamos duas delas (ALMADA, 2006, p. 30).

- Notas de passagem – caracterizada pela curta duração, geralmente em posição métrica fraca e faz passagem entre duas notas de um arpejo por grau conjunto. As notas de passagem cromáticas, constituem um dos artifícios de ornamentação melódica do choro e tendem a funcionar como uma ligação entre as notas integrantes do arpejo.

- Apojaturas – geralmente têm curta duração, sempre acontecem em posição métrica forte e resolvem preferencialmente de maneira descendente. Geralmente são cromáticas. Na linguagem do choro, a apojatura apresenta algumas variações. Pode ser ascendente em um intervalo de segunda menor, sendo a nota a apojatura a sensível em relação à nota ornamentada.

Há, ainda, outros recursos de ornamentação identificados por Goritzki (2002) e Sarmiento (2005), na pesquisa do estilo interpretativo de flautistas ligados à prática do choro. São eles:

- Mordente - Geralmente acontece em notas de curta duração e tem execução breve.
- Trinado - Ao contrário do anterior, prevalece nas notas de maior valor e é identificado nas peças de andamento lento.
- Saltos de oitavas - Este ornamento é um tipo de apojatura de oitava justa. É predominantemente ascendente, ligado à nota ornamentada e acontecem em saltos do registro médio para o agudo.
- Glissando - Pode ser ascendente ou descendente e cromático ou diatônico. É executado, em sua maioria, ligado, em intervalos que vão de uma terça menor a oitava justa.
- Grupeto - Sem uma forma pré- estabelecida como na música europeia, não é rigoroso quanto à direção (ascendente ou descendente) e, geralmente, é executado em *legato*.
- Notas dobradas (golpe duplo de língua) - São realizadas como forma de variar trechos da melodia. Geralmente aplicado em choros rápidos.

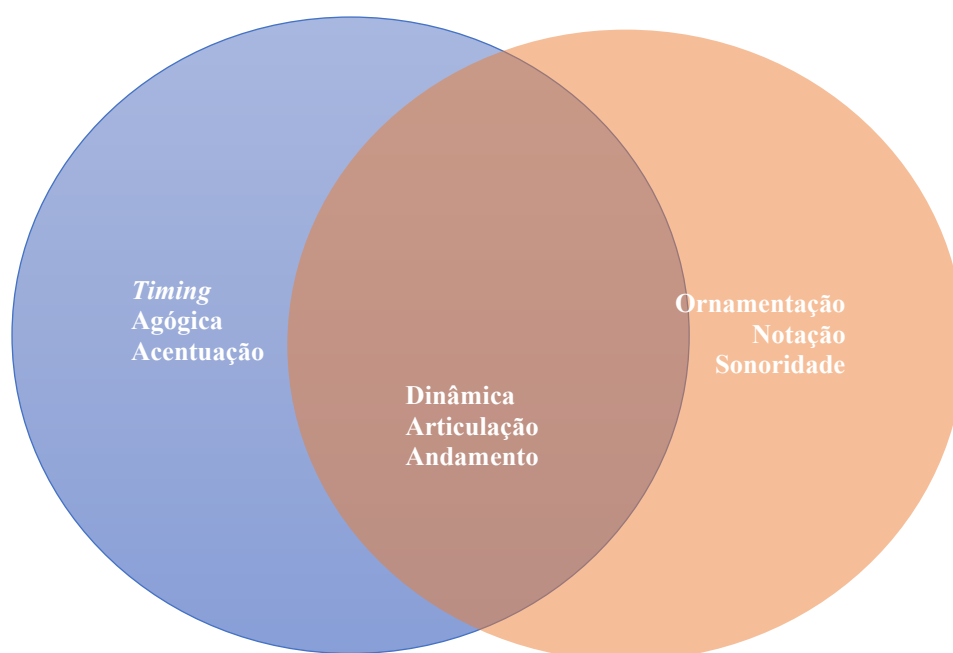
- Mudança de oitava - É mais uma opção utilizada no intuito de variar a melodia. Geralmente é aplicado nas repetições das seções ou de trechos menores.

As variações melódicas na linha melódica também ocorrem por meio da criação de contracantos por um segundo instrumento solista ou através da criação de uma linha melódica considerando a progressão harmônica do trecho variado. Tais práticas eram originalmente adotadas por músicos da tradição do choro em seu período inicial e destacadas por Pixinguinha e Benedito Lacerda nas gravações do duo na década de 1940. (ARAÚJO, 2014).

A flexibilização rítmica também constitui uma maneira de variar a interpretação dos choros. Sève (2021) explica que a ideia de flexibilizar ritmicamente as melodias torna o fraseado mais dinâmico ao sugerir novas acentuações em decorrência do deslocamento métrico. Nesse sentido, cita-se a valorização dos movimentos anacrústicos (*arsis*) com o objetivo de trazer maior movimentação à música. Em alguns casos, a variação rítmica pode ocorrer por motivos ligados à técnica de execução da peça, como a dificuldade de respiração em trechos de seguidos de semicolcheias ou saltos intervalares distantes: “É de se imaginar que em choros com características de moto contínuo, tocados por instrumento de sopro, seja, por vezes, necessário articular melodias usando-se antecipações rítmicas em finais de frases ou motivos.” (SÈVE, 2021, p. 152).

Desse modo, a análise das gravações que serão apresentadas adiante contarão com observações a respeito dos parâmetros musicais adotados e que se relacionam diretamente com os gestos estilísticos resumidos no diagrama a seguir:

**Figura 25-** Gestos estilísticos (HATTEN, 2004) e parâmetros musicais (DUFFIN, 1995).



Fonte: elaborado pela autora.

Os parâmetros não incluídos na área comum relacionam-se entre si à medida que fazem parte do grupo de atributos passíveis de convenções por parte do intérprete. Portanto, também serão observados em nosso estudo.

### 5.3 Análise de gravações e a transmissão oral

Atualmente, a análise e comparação de gravações são ferramentas cada vez mais utilizadas no campo da pesquisa em música, apontando para uma tendência de pesquisas na área das práticas interpretativas que não considera apenas a partitura como fonte de análise, mas também a participação do intérprete. Musicólogos como Bowen (1996), Rink (2002) e Cook (2006) compartilham deste pensamento.

A prática e a cultura da performance estão diretamente ligadas ao segmento sonoro e constituem pontos significativos em um estudo interpretativo. Bowen (1996) aponta para uma “nova musicologia” ao referir-se ao uso de gravações no estudo da performance. Para o autor, a maneira mais óbvia de estudar música enquanto performance é estudar as performances gravadas, ampliando o banco de arquivos sonoros comparáveis em extensão e significado àquele de textos escritos em torno dos quais a musicologia originalmente se concebeu.

A idolatria ao texto gera uma confusão inevitável entre partitura e obra, uma vez que a imprevisibilidade da performance se opõe à cristalização estática do papel. Durante muitos anos, considerou-se apenas a análise de partituras e raramente a cultura da performance e seu

segmento sonoro. A prática da performance era um assunto separado da discussão de uma obra, até que musicólogos e teóricos passaram a incluir gravações de som e imagem na lista de documentos disponíveis para estudo (BOWEN, 1996).

A análise de determinada performance inclui o estudo sobre como a música soa, assim como os gestos envolvidos na interpretação. O estudo de gravações individuais de intérpretes cria oportunidades não somente para a compreensão de estilos gerais dos períodos, mas também sobre tradições específicas de performance e interpretações individuais, impossíveis de serem investigadas sem as gravações. Tais características estão associadas às culturas e tradições que cada intérprete está ou esteve envolvido e que ‘involuntariamente’ são transmitidas em suas interpretações.

Cook (2006) considera que as partituras são *scripts* e não textos prontos. Pelo contrário, a performance e todas as variáveis que estão conectadas ao seu contexto social são pontos que complementam a escrita do compositor. É notável o crescimento do estudo musicológico da música urbana brasileira em ambientes acadêmicos, mas consideramos que, além da análise de partituras, a análise das performances e registros sonoros deste repertório é muito significativa. Aspectos expressivos nem sempre estão grafados na partitura: dinâmica, variações de timbre, nuances de andamento e articulação. Tais aspectos frequentemente são transmitidos oralmente e implicam diretamente na caracterização de estilos e gêneros musicais (COOK, 2006).

Questões relacionadas à interpretação, tais como articulação, inflexão melódica, tempo, alterações rítmicas, ornamentações improvisadas, têm sido investigadas de maneira detalhada tanto em performances gravadas quanto ao vivo (RINK, 2012). O mapeamento de tais estruturas não pretende estabelecer nenhum rigor acerca da prática do intérprete, mas conhecer os múltiplos fatores que estão presentes nas diferentes interpretações.

O uso de ferramentas digitais como apoio para a análise e comparação da música gravada vem sendo cada vez mais comuns nos trabalhos acadêmicos no Brasil, em especial em pesquisas que envolvem o gesto musical e sua relação com a expressividade e manipulação temporal de uma peça (MATSCHULAT; 2011; CUNHA, GERLING; 2016; PRATES & WINTER, 2019; JAMESON, 2021).

No campo da música popular, também encontramos a tendência ao uso de gravações como referencial para a assimilação da linguagem e sotaque de determinados gêneros. O choro é um gênero conhecido pela transmissão oral desde os seus primórdios e seu processo de aprendizado, diferente de modelos metodológicos tradicionais, relaciona-se diretamente com a prática. No princípio do gênero, a transmissão ocorria em uma relação direta entre mestre e aprendiz que se estendeu para as rodas de choro, ambiente em que aprendizes, independente

das suas qualidades técnicas, assimilam aspectos ligados à linguagem e ao sotaque do gênero (ROSA, 2020).

Uma prática não recente, o aprendizado oral se dá também através da apreciação de gravações, em especial atualmente, dada a facilidade de acesso e ao vasto acervo fonográfico que é possível encontrar em plataformas digitais. A análise da performance de flautistas no choro através do estudo de gravações não é recente. Goritzki (2002) identificou elementos interpretativos aplicados por Manuel Gomes, o “Manezinho da Flauta”. Sarmiento (2005), em trabalho semelhante, comparou partituras editadas com interpretações gravadas de Altamiro Carrilho, e Araújo (2014) analisou gravações digitalizadas compostas e executadas pelo flautista Dante Santoro.

Um problema identificado na pesquisa do repertório popular brasileiro é a ausência de registros sonoros. Quando tratamos das obras dos antigos chorões, o número de registros fonográficos ainda é escasso se comparado ao repertório mais recente do gênero. Carrasqueira atribui esse fato ao desconhecimento desse repertório por parte dos intérpretes:

[...] não é conhecido porque não se toca, não se toca nas rádios, também. Então existe um desconhecimento. E o preconceito vem do desconhecimento também. Porque, à medida que você conhece, você se encanta, fala “poxa, mas isso é muito bonito, como é que não se toca? Eu quero tocar”. Então eu acho que vem daí, vem do desconhecimento. (Carrasqueira, 2021)

Gevertz (2017) aponta a importante contribuição de estudos sobre gravações e suas transcrições no processo de assimilação da linguagem do choro. Para cada peça estudada, recomenda pelo menos um ou dois fonogramas para referência, preferencialmente aqueles gravados pelo próprio compositor. Quando não é possível ter acesso a fonte do próprio instrumentista, como é o caso deste estudo, sugere que busquemos gravações de renomados músicos com experiência na linguagem do gênero.

Partindo desta ideia, selecionamos duas gravações (quando disponíveis) para cada música analisada. Os intérpretes são flautistas com vasta produção no campo da performance e pesquisa da música brasileira. Tendo em vista a diversidade de influências e o sotaque característico do repertório aqui tratado, buscamos apurar por meio da análise das gravações alguns questionamentos que permeiam esta pesquisa: de que forma os parâmetros do som são manipulados pelos intérpretes na transmissão de gestos musicais presentes nas peças? Como a expressão individual de cada intérprete se relaciona com as indicações na partitura? Quais as soluções interpretativas adotadas pelos intérpretes?

Para Rink (2012), os elementos que envolvem o tempo musical (métrica, ritmo e andamento) são os que mais afetam as interpretações. O autor indica que o mapeamento do

contorno dos andamentos pode ser benéfico para os intérpretes como um ato de análise que precede a execução. Considerando que o intérprete trabalha o fluir da música, pode-se identificar particularidades que não são perceptíveis através da análise da partitura.

Para este tipo de trabalho, a utilização de *softwares*, especialmente o *Sonic Visualizer*, tem possibilitado o estudo de aspectos relacionados à manipulação temporal e acurácia rítmica, com a possibilidade de quantificação e geração de gráficos. A repetibilidade da gravação favorece não somente a transmissão, mas colabora para estudos de análise e aprimora a percepção de sutilezas referentes à dinâmica, ritmo, sonoridade, timbre, decisões de andamento e outros aspectos ligados à expressão.

No intuito de elucidar os processos técnicos utilizados para a elaboração dos gráficos, serão esclarecidos os passos adotados. A princípio, foram seguidas as seguintes etapas propostas no guia do *Sonic Visualiser* para musicólogos (COOK, WILKINSON, 2009), traduzido e adaptado por Marcio Pereira para a análise de gravações da música popular brasileira. Desenvolvido pelo instituto CHARM na Universidade de Londres, o programa destina-se especificamente para a análise de gravações. Os arquivos inseridos são mostrados em forma de onda em um gráfico que pode ser trabalhado sob diferentes perspectivas. Dependendo do foco da análise, dados como andamento, dinâmica e timbre podem ser enfatizados.

As possibilidades de visualizar o som, como propõe o programa, são dadas pelo uso da ferramenta *layering*. Ela permite a visualização de diferentes parâmetros sonoros em um mesmo trecho, além do cruzamento entre eles. É possível, por exemplo, mapear o parâmetro andamento e sua interação com a linha melódica de uma peça, *rubatos*, *ralentandos* etc. Especificidades sobre o mapeamento desses e de outros parâmetros, são tratados por Daniel Leech- Wilkinson no tutorial *Mapping Melody*, disponível no site do programa<sup>22</sup>.

Para editar e selecionar as seções das peças antes de inseri-las no *Sonic Visualizer*, utilizamos o programa de edição de áudio *Audacity*. O programa importa arquivos em formato wav, mp3, mp4, e outros, além de convertê-los se necessário, permitindo trabalhar com áudios de diferentes fontes.

Em nosso trabalho, foi seguido o seguinte passo a passo para a análise dos dados de áudio.

1. Download dos áudios contidos nos vídeos disponibilizados no site YouTube.
2. Delimitação da peça a ser analisada no programa *Audacity* 2.4.2.

---

<sup>22</sup> <https://www.sonicvisualiser.org./videos.html>.

3. Exportação dos arquivos de áudio em formato WAV para o programa *Sonic Visualiser*.
4. Marcação do pulso utilizando a tecla “ponto e vírgula” (;) no teclado do computador durante a audição da peça. Tal recurso computacional possibilita adicionar uma marca temporal de maneira manual pelo usuário do programa.
5. Construção do gráfico de andamentos ainda no *Sonic Visualiser*. Com o *Time instants layer* em primeiro plano, seleciona-se todo o painel no menu *Edit > Select All*. Após, no mesmo menu, seleciona-se *copy*, é gerado um *Time values layer* e é colado (Ctrl+V) o conteúdo do *layer* anterior. Na caixa de opções que surge na tela, é selecionada a opção *Tempo (bpm) based on duration since the previous item*.
6. Exportação dos dados em formato txt para o programa *Excel*.

As marcações temporais correspondem ao pulso de cada tempo do compasso. Dessa maneira, aspectos relacionados à agógica poderão ser identificados de maneira específica nos trechos analisados. O eixo vertical representa o pulso em batidas por minuto (bpm) e o eixo horizontal, cada compasso.

Acreditamos que a representação dos gráficos não é um elemento essencial para estudos na área das práticas interpretativas. No entanto, a utilização do recurso nas análises a seguir, constituem um material de apoio ao nosso estudo no intuito de ilustrar para o leitor os elementos relacionados ao andamento e agógica característicos do estilo e convencionados pelos intérpretes.



## 6 ESTUDO DAS OBRAS

Nesta parte do trabalho, são realizadas análises considerando os parâmetros da prática da performance adotados pelos intérpretes nas gravações com o objetivo de identificar os padrões de gestos estilísticos existentes. Serão analisadas interpretações das seguintes peças: *Lundu Característico* (1873) e *Improviso* [18--] de Callado; *La Sensitive* (1863) e *La Coquette* (1862), de Reichert; e *É Segredo* [18--] e *Perpétua* [18--] de Figueira.

Em uma primeira busca pelos títulos das peças, foi possível notar a escassez de registros disponíveis. Dias atribui tal fato ao mercado musical e Carrasqueira complementa: “[...] não é conhecido porque não se toca, não se toca nas rádios, também. Então existe um desconhecimento. E o preconceito vem do desconhecimento também. Porque, à medida que você conhece, você se encanta [...]” (CARRASQUEIRA, 2021, s/p.).

Dois flautistas brasileiros obtiveram destaque em nossa pesquisa: Odette Ernest Dias e Toninho Carrasqueira. Ambos os artistas contribuíram de maneira expressiva para a divulgação do repertório de flautistas compositores do século XIX. No mesmo sentido, José Ananias Lopes desenvolveu um trabalho voltado para a música brasileira com acompanhamento do violão e, em tempos recentes, Andrea Ernest e Sérgio Barrenechea dedicaram trabalhos ao choro.

Na primeira parte de cada análise, são feitas observações relevantes sobre os parâmetros musicais e gestos estilísticos presentes em cada manuscrito e edição encontrados. O segundo passo consistirá na análise das gravações, buscando perceber de que forma os intérpretes definiram certas qualidades interpretativas presentes ou não na partitura (dinâmicas, nuances agógicas, articulações, entre outras). Nesse ponto, contamos com a valiosa colaboração dos flautistas intérpretes que têm suas gravações analisadas nesta pesquisa, através de entrevista e questionário estruturado. Expressões relatadas pelos flautistas são informações preciosas para o entendimento gestual das obras. Termos subjetivos aparecem nas descrições, principalmente quando tratamos da sonoridade e timbre adotados e, ainda, quando caracterizamos a impressão transmitida de cada peça. Similar a esta ideia, encontramos em Tagg (2012) o conceito de *reception test* (teste de recepção), que consiste em verbalizar a experiência musical considerando o processo sinestésico em sua decodificação. Nessa experiência, leva-se em conta que a música é polissêmica. Desta maneira, um signo pode ser interpretado de diferentes maneiras pelo ouvinte. A bagagem cultural, criada por suas experiências pessoais e expressa por termos metafóricos, faz parte das associações criativas de cada intérprete e ouvinte. A recepção musical e os sinais decodificados muitas vezes são elementos táteis, gestuais, emocionais, corpóreos, traduzidos em termos advindos de campos extramusicais, mas que contribuem para a compreensão na área da música.

Através das análises, pretende-se responder às seguintes questões que propulsionam esta investigação: 1) O que a escrita das edições consultadas representa na prática? 2) De que maneira essas decisões implicaram na transmissão expressiva das peças? 3) É possível apontar o estilo individualizado de cada intérprete flautista? 4) É possível contemplar em uma edição para o intérprete flautista tendências estilísticas do repertório analisado?

Os resultados representam um estudo musicológico com abordagem direcionada ao intérprete, em que são realizadas descrições qualitativas dos gestos impressos em cada interpretação. Dessa forma, as análises não pretendem afirmar como as músicas devem ser executadas, mas buscam reunir dados sobre gestos que contribuem para a compreensão artística das peças.

### **6.1 *Lundu Característico* de Joaquim Callado**

“Que fique de memória o dia 2 de agosto de 1879, como um dos mais tristes que tem tido a arte musical do Brasil.” (REVISTA MUSICAL E DE BELLAS ARTES, 1879, p. 5). Com essas palavras, a Revista referiu-se ao concerto realizado em 2 de agosto de 1879 no salão do Conservatório da Academia Imperial de Bellas Artes para distribuição de prêmios aos artistas de maior destaque da instituição com a presença do imperador. Entre as peças executadas estava o *Capricho Característico*, composto e tocado por Callado. O programa foi alvo de críticas pela Revista, que o considerou “um acervo de disparates, que rastejou por um verdadeiro escândalo” (REVISTA MUSICAL E DE BELLAS ARTES, 1879, p. 5).

É interessante observar o título da peça, comum nos programas da época e nos anúncios das casas de vendas de partituras. *Capricho Característico de Concerto*, ou apenas *Capricho Característico*, aparecem em anúncios de obras para diferentes instrumentos, como piano, violoncelo e clarineta. Observamos que essas peças tinham títulos específicos, e que a denominação “capricho” se referia ao tipo de composição. Um trecho do Gazeta de Notícias elucida essa informação ao comentar uma nova publicação do compositor Lucindo Filho: “O Sr. Dr. Lucindo Filho, distinto medico residente em Vassouras, publicou um capricho característico de concerto, intitulado Travessura [...]” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1875, p. 2).

De maneira similar, o adjetivo *caprichoso* aparece no programa de um concerto realizado em 1873 em benefício de Reichert, em situação financeira desfavorável. Callado executou duas peças de sua autoria na ocasião: uma *Fantasia para flauta* e o *Rondó Caprichoso*. Seria, essa última, a peça que conhecemos hoje como *Lundu Característico*? Não encontramos dados que confirmem o nome dado por Callado. A primeira vez em que a peça aparece com essa denominação é em um programa de concerto realizado em 1882 no Theatro Recreio Dramático (Figura 26), ou seja, 2 anos após a morte do compositor. Outro dado que chama a atenção é o fato de não ser citado o acompanhamento de piano na descrição da peça.

Figura 26- Programa de recital em que é executado o *Lundu Característico*.

**THEATRO RECREIO DRAMÁTICO**  
PROGRAMMA DO  
**GRANDE FESTIVAL**  
que se realizará hoje, ao meio-dia, no  
theatro Recreio Dramatico  
1ª PARTE

1º symphonia da opera Guilherme Tell, para piano a 4 mãos, rabeca e violoncello.	
2º <i>Lundu característico</i> para flauta .....	Callado.
3º <i>Eni tu</i> , aria da opera <i>Un ballo in maschera</i> .....	Verdi.
4º <i>Non torso</i> , melodia para harmoniflute .....	T. Mattei.
5º Grande côro da opera <i>Ernani</i> .....	Verdi.
TRABALHO E GLORIA, poesia do actor Costa.	

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1882, p. 8)

Ao que indica, o título *Lundu Característico* que aparece na versão de Pedro de Assis, publicada na década de 1930, já era utilizado pouco tempo após a morte de Callado. O uso da palavra “característico” sugere a intencionalidade em apontar que o *Lundu* teria traços

peculiares em relação às demais peças do gênero. Siqueira (1969) elucida essa ideia: “música característica é aquela que, ao primeiro momento da execução, demonstra possuir qualidades próprias que a distinguem das demais; principalmente daquelas pertencentes ao mesmo gênero ou estilo musical” (SIQUEIRA, 1969, p. 118).

Tamanha é a relevância desta peça para o repertório flautístico brasileiro, que podemos citar a referência feita pelo compositor Villa-Lobos nos compassos iniciais do seu *Choro n. 6*, composto em 1926 e inspirado em elementos temáticos da música popular brasileira (GOMES, 2013). A melodia inicial, formada por arpejos menores em caráter seresteiro, é tocada pela flauta (Exemplo musical 54) e acompanhada por um ambiente harmônico politonal e por um ostinato rítmico na percussão.

**Exemplo musical 54-** Alusão à melodia do *Lundu Característico* no *Choros n. 6* de Villa-Lobos.

Fonte: VILLA-LOBOS (1926).

Percebe-se a semelhança com o início do *Lundu* de Callado, principalmente na utilização dos arpejos descendentes em tonalidade menor (Exemplo musical 55). O caráter seresteiro em ambos é evidenciado pela tonalidade comum no repertório de canções sentimentais, como a modinha.

**Exemplo musical 55-** Trecho inicial do *Lundu Característico*.

Fonte: CALLADO (1873).

Wisnik (2004) comenta que Heitor Villa-Lobos (1887-1959) conviveu com chorões e seresteiros no início da sua formação musical e que sua música reflete essa junção do erudito com a música popular urbana, aspecto empregado também por outros compositores brasileiros.

No caso de Villa-Lobos e o *Lundu* de Callado, pode-se supor que o compositor nacionalista tenha ouvido a peça do flautista em rodas de choro e serestas frequentadas na sua juventude.

Para Cazes, Joaquim Callado foi um dos primeiros compositores a “abrasileirar” as danças de salão vindas da Europa e apresenta um “resumo das tendências da época, já apontando para o abrasileiramento da polca e o surgimento do maxixe como acento musical.” (CAZES, 1998, p. 22).

A peça de tonalidade complexa para ser executada em um flauta de sistema simples, como a supostamente utilizada por Callado, apresenta inúmeros desafios também para o intérprete moderno, considerando a complexidade técnica, a articulação e a homogeneidade do som considerando a disposição dos intervalos, além das questões interpretativas que envolvem o gênero lundu. Pelo nível de dificuldade da peça, supomos que não seria dirigida aos flautistas amadores e talvez realmente tenha sido composta para ser tocada em um ambiente formal de concerto, no intuito de levar o lundu para outro público da sociedade carioca.

O *Lundu Característico* está estruturado em forma rondó, em 218 compassos. A peça chama atenção por sua extensão em comparação às demais escritas por Callado. A estrutura formal é ABAC-CODA (Quadro 2).

**Quadro 2-** Estrutura formal do *Lundu Característico* de Callado.

Seção	A	B	C	CODA
Compassos	1-96	97-146	147-196	197-218
Tonalidade	Fá m	Ré b M	Ré m	Fá M

**Fonte:** elaborado pela autora.

Para o desenvolvimento deste trabalho, consideramos três edições disponíveis e comumente usadas pelos flautistas nas performances atuais. A primeira, disponível na biblioteca da Casa do Choro, apresenta as seguintes indicações de andamento: seção A – *Allegretto*  $\text{♩} = 80$ , seções B e C – *Piu Mosso* e CODA – *afrettando poco a poco* quinze compassos antes do fim. Deve-se levar em consideração que as indicações de aceleração, como *Piu Mosso* e *accelerando*, presentes nas partes B e C, são proporcionais à indicação sugerida no início da peça, demonstrando que o andamento indicado na parte A pode modificar o aspecto expressivo dos trechos seguintes.

A cópia xerográfica apresenta indicações interpretativas como marcações de dinâmica e articulação, inclusive feitas à lápis por Dias. Vale ressaltar que a parte de piano original da peça é desconhecida. O flautista Pedro de Assis, professor do então Instituto Nacional de Música a partir de 1905, realizou um trabalho de reconstrução a partir de um rascunho do manuscrito encontrado em um material do também flautista, e seu professor, Duque Estrada Meyer. Partindo desse rascunho, Assis realizou a versão com acompanhamento para piano –

considerando que a parte de acompanhamento original escrita por Callado teria sido extraviada após sua morte – tendo a consultoria do pianista e professor Oscar Guanabarino. Os andamentos foram adotados considerando que o crítico musical e pianista havia presenciado a performance do *Concertstück nacional* (assim chamado o *Lundu* por Guanabarino) pelo próprio compositor Callado:

Executamos este Lundú Característico para o ilustre crítico e notável professor de piano Snr. Oscar Guanabarino ouvir e dar opinião acerca dos andamentos que devíamos empregar, pois, que nenhuma anotação existia quér na melodia, quér nos fragmentos do acompanhamento encontrado. (ASSIS, 1935, p. 1).

É interessante observar que, nos salões e clubes musicais que promoviam os recitais, o instrumento referencial era o piano. Afinal, era o instrumento que representa um elevado *status* social na época, um referencial da cultura europeia. Não é possível afirmar se Callado escreveu uma parte de acompanhamento para o instrumento, ou se Assis criou uma parte para o piano, considerando o local da suposta estreia da peça.

Na parte do piano, observa-se que o padrão de acompanhamento é estável e constantemente ritmado (Exemplo musical 56).

**Exemplo Musical 56**-Padrão de acompanhamento da parte A do *Lundu Característico*.

The musical score for Example 56 is presented in two systems. The first system features a treble clef staff with a melody starting on G4, marked with a section sign (§) and the instruction 'p con espressione e staccato'. The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs), with a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. The second system continues the accompaniment pattern.

Fonte: ASSIS (1935).

O acompanhamento reconstruído por Pedro Assis apresenta semelhanças com o padrão rítmico e suas variações de acompanhamento das polcas europeias do início da segunda metade do século XIX, o mesmo utilizado por Callado no lundu *Às clarinhas e às moreninhas* (Exemplo musical 57).

**Exemplo Musical 57-** Padrão de acompanhamento do lundu *Às clarinhas e às moreninhas*.

Fonte: CALLADO [18--].

Na edição de Assis (1935), as indicações de articulação são escritas em todas as seções, seja por intermédio da marcação nas figuras musicais ou por extenso. Em todas as partes da música é pedido *Staccato*, apesar da diferença de andamento da seção A para as demais. Indicações de caráter são sugeridas em determinados momentos através de termos como: *con espressione* (compasso 11, entrada da flauta), *capriccioso* (compasso 157), *sonoro e risoluto* (compasso 189) e *con bravura* (compasso 205). A CODA (Exemplo musical 58) está estruturada por um trecho modulante composto por sequência de semicolcheias e uma cadência virtuosa composta por fusas, terminando a peça de maneira típica à que encontramos no repertório da música de concerto, com uma fórmula de cadência perfeita. A edição de Pedro de Assis apresenta a indicação de *affrettando poco a poco* nove compassos antes do fim.

**Exemplo musical 58-** *Lundu Característico – CODA*.

Fonte: CALLADO (1873).

A segunda fonte encontrada trata-se de um manuscrito de Pixinguinha de 1950. O artista possui um importante vínculo com os chorões do século XIX. Seu pai, que também era flautista,

tocava o repertório dos primeiros compositores do choro como Callado, Figueira e Saturnino. Nos manuscritos pertencentes a Pixinguinha, são encontradas mais de 110 partituras, entre elas uma polca inédita de Callado intitulada *Polca* na tonalidade de Fá M (no manuscrito, encontra-se apenas “Polca”), além do *Lundu Característico*.

É interessante levantarmos alguns aspectos sobre o manuscrito: Pixinguinha escreve a peça em Mi m, um semitom abaixo da edição de Assis. Curiosa a transposição realizada pelo flautista, pois não foram encontrados outros manuscritos de chorões ou do próprio Callado, o que coloca em dúvida a tonalidade original da peça. Teria Pixinguinha tido acesso a alguma versão ainda desconhecida? A adaptação da tonalidade teria o intuito de “facilitar” a execução?

Considerando que o compositor era também um exímio flautista, acreditamos em duas hipóteses para a mudança de tonalidade: a primeira, para fins didáticos, caso estivesse adaptando a peça para algum aluno, por exemplo. A segunda associa-se à tentativa de tornar o tom mais idiomático para os instrumentos de corda que formam o grupo regional típico do choro (violão, bandolim e cavaquinho). Em arranjo recente da peça para flauta e violão elaborado por Ribeiro (2020) e disponibilizado para comercialização, o violonista faz uso do *capo tastro* na primeira casa com o objetivo de manter a tonalidade de Fá m. Acreditamos que a segunda hipótese é a mais plausível, considerando a atuação de Pixinguinha junto aos grupos regionais.

A escrita rítmica também é alterada: o músico substitui a maioria das semínimas por colcheias. Apesar de tratar-se de um músico e compositor relacionado à música popular, Pixinguinha escreve sugestões de dinâmica e articulação, além de utilizar a expressão italiana *Allegro* para denominar o grau de andamento do lundu. Além dos parâmetros articulação e dinâmica, Pixinguinha escreve ornamentações e uma fermata no compasso 16, antes de prosseguir com a frase seguinte (como visto no exemplo musical 33).

A terceira fonte, elaborada por Maurício Carrilho, é parte de um trabalho de resgate do repertório inicial pertencente ao choro, da série *Princípios do Choro*, organizada por Carrilho e por Anna Paes. As indicações de andamentos são: seção A –  $\text{♩} = 58$ , seção B e C –  $\text{♩} = 84$  e Coda –  $\text{♩} = 72$ . A edição não traz a parte de acompanhamento escrita, mas apenas as cifras, característica comum das partituras do repertório popular. Segundo o autor, a escolha pela edição cifrada partiu da dificuldade em executar, com a formação de grupo regional de choro, a parte de piano elaborada por Pedro de Assis. (AULA 1, 2020).

Nota-se que as edições apresentadas trazem sugestões distintas de andamentos, seja através de indicação metronômica ou através de expressões indicativas no início da peça. Na



primeira edição, tais indicações são exibidas através da indicação de andamento e do uso das palavras oriundas da língua italiana utilizadas universalmente no repertório de concerto para designar o andamento de uma peça: *Andante*, *Allegro*, *Piu Mosso*, *Presto*, etc. Pixinguinha também faz uso da expressão *Allegreto* no início da sua transcrição, diferente de Maurício Carrilho, que optou somente pela indicação metronômica. O uso de tais expressões assim como das indicações metronômicas de andamento (ou variações dele, como  $\text{♩} = 88-92$ ) foram adotadas ao longo dos anos e passaram a ser grafadas acima do pentagrama musical. Do ponto de vista do estudo da performance, tais expressões interferem em um todo onde participam elementos do estilo, tradição, técnica e outros aspectos que afetam o gesto musical transmitido pelo intérprete.

Logo, consideramos que o primeiro aspecto divergente nas edições consultadas e que deve ser considerado na análise gestual do *Lundu* é o andamento. As informações fornecidas sobre este ponto por Oscar Guanabara, na edição de Pedro de Assis, são relevantes, especialmente para a corrente historicamente informada de interpretação.

### 6.1.1 Análise das gravações

Para esta peça, foram selecionadas as versões gravadas por Dias (1979) e Carrasqueira (2002). Dias gravou a peça no álbum *Sarau Brasileiro*, disponível no YouTube<sup>23</sup>, e seguiu a edição proposta por Pedro de Assis acompanhada ao piano por Elza Kazuko. Carrasqueira gravou a peça com uma formação que se assemelha a um grupo regional de choro, no entanto, sem a participação de um instrumento de percussão. A condução rítmica fica a cargo do cavaquinho<sup>24</sup>, que atua em conjunto com os violões também para o suporte harmônico. A versão contou com a participação de Nailor Proveta (clarineta), Luciana Rabello (cavaquinho), Maurício Carrilho (violão de 7 cordas) e Rogério Souza (violão), no CD *Joaquim Callado – O pai dos Chorões* (2004)<sup>25</sup>.

A respeito do parâmetro andamento, encontramos diferenças expressivas entre as duas gravações. A parte A da peça é o ponto chave neste quesito, pois é ela quem definirá a proporção de andamento das partes seguintes, que possuem indicação de aumento do andamento. É

<sup>23</sup> A interpretação da peça por Dias e Kazuko. Disponível em: <<https://youtu.be/hipGbZB4oqY?t=818>>. Acesso em: 28 out. 2022.

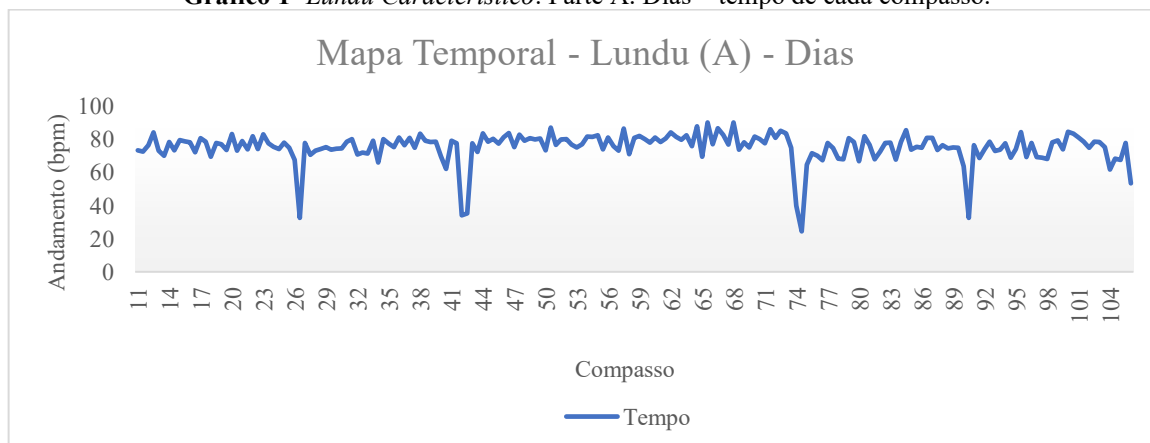
<sup>24</sup> O instrumento exerce a função de centro em um conjunto típico de choro. Geralmente executa, junto com os violões, a harmonia, porém também pode tocar a linha melódica. Nesse caso, executa acordes em células rítmicas nos contratempos ou síncopes. A articulação característica é bem acentuada e percussiva (VALENTE, 2014).

<sup>25</sup> A interpretação da peça pelo conjunto está disponível a seguir. Disponível em: <<https://youtu.be/fa99WJtBwGg>>. Acesso em: 28 out. 2022.

importante salientar que, nesta peça, as gravações analisadas seguiram edições diferentes. Além disso, decisões interpretativas que dizem respeito às repetições de determinados trechos, foram tomadas de maneira distintas pelos intérpretes. Tais escolhas influenciarão no número de pulso dos gráficos comparativos de uma mesma parte.

O primeiro gráfico gerado corresponde ao tempo de cada pulso da parte A da gravação de Dias. Percebe-se que os compassos mantêm certo padrão de regularidade. No entanto, a flautista apresenta grandes inflexões de tempo com *rubatos* expandidos em compassos que precedem o reinício do tema inicial ou momentos em que acontecem transições temáticas na peça. A levada<sup>26</sup> executada pelo piano, típica da polca, com acentuação na quarta parte do primeiro tempo, dita o balanço típico das polcas europeias do século XIX desde o início da peça. Na figura, é possível notar os *ralentandos* realizados pela flautista nos momentos em que o gráfico apresenta vales<sup>27</sup> na direção vertical, demonstrando ampla variação da agógica nesses momentos. A variação de andamento fica entre 25 (nos momentos de *ralentandos*) e 90 (Gráfico 1):

**Gráfico 1- Lundu Característico. Parte A. Dias – tempo de cada compasso.**



**Fonte:** elaborado pela autora.

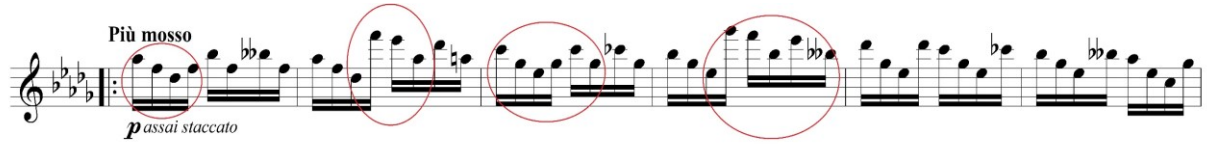
As partes B e C apresentam indicação de mudança de andamento. Na edição de Pedro de Assis, a indicação é de *Piu mosso* e, na edição elaborada por Maurício Carrilho, a indicação é de “mais rápido”,  $\text{♩} = 84$ . Os dois trechos, especialmente o B, apresentam grande dificuldade para o flautista. A parte B constitui-se de uma longa passagem em semicolcheias, com

<sup>26</sup> No vocabulário da música popular, o termo “levada” diz respeito às células rítmicas ou rítmico- harmônicas que caracterizam o acompanhamento de determinados gêneros musicais. Diferente das edições das polcas comercializadas em meados do século XIX em que são disponibilizadas as partes de acompanhamento escritas, nas partituras posteriores a esse período não há a escrita rítmica do acompanhamento. Fica a cargo do conhecimento e criatividade dos instrumentistas acompanhadores tomarem as decisões a esse respeito.

<sup>27</sup> No gráfico, apresentamos a condução do andamento através da variação da linha azul. Os vales (variações para baixo) representam um desaceleramento no andamento, enquanto os picos (variações para cima), a aceleração ou o andamento mais rápido em relação ao trecho anterior.

intervalos nas regiões média e aguda da flauta na tonalidade de Ré  $\flat$  M, que apresenta digitação complexa principalmente nos intervalos que envolvem Sol  $\flat$  5, Mi  $\flat$  5 e Lá  $\flat$  4, por utilizarem repetidamente o dedo mínimo da mão esquerda (Exemplo musical 59).

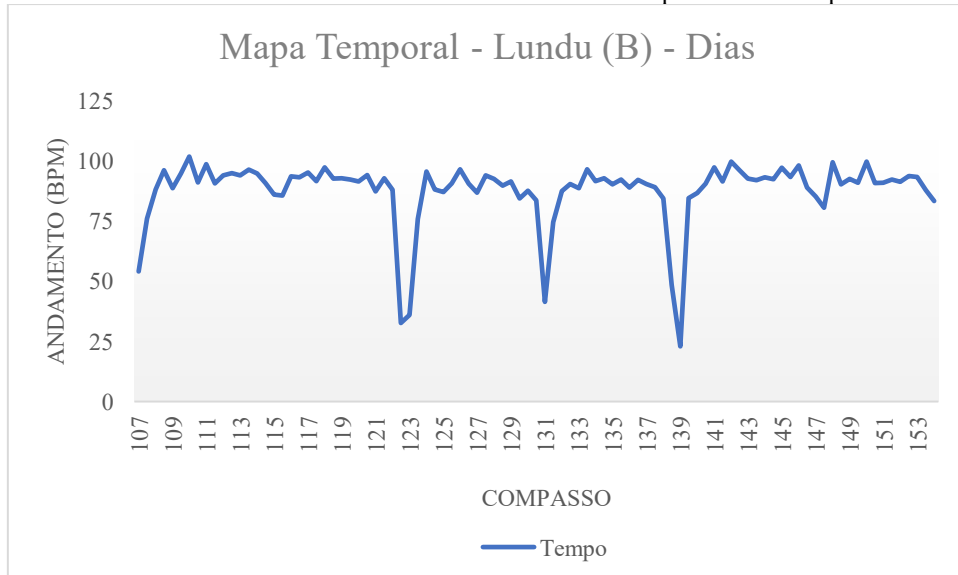
**Exemplo Musical 59-** Digitação complexa na parte B do *Lundu Característico*.



Fonte: CALLADO (1873).

Dias opta pelo uso do *staccato* nos trechos B e C em frases bem definidas e articuladas. A flautista realiza esses trechos em dinâmica *p* a *mf*, favorecendo a sensação de leveza às passagens de maior complexidade técnica. A flautista opta por não realizar as repetições indicadas e segue o mesmo padrão da Parte A em sua interpretação. Adota *ralentandos* extensos entre as frases e define de maneira clara os inícios e fins das ideias musicais. No caso das partes B e C, os *ralentandos e rubatos* têm também a função de prolongar o tempo de respiração do flautista, visto ser um trecho extenso em semicolcheias e desafiador para o intérprete. Em trechos longos seguidos de semicolcheias, Dias omite determinadas notas para respirar. A variação de andamento é de 26 a 112 na parte B (Gráfico 2):

**Gráfico 2-** *Lundu Característico*. Parte B. Dias – tempo de cada compasso.

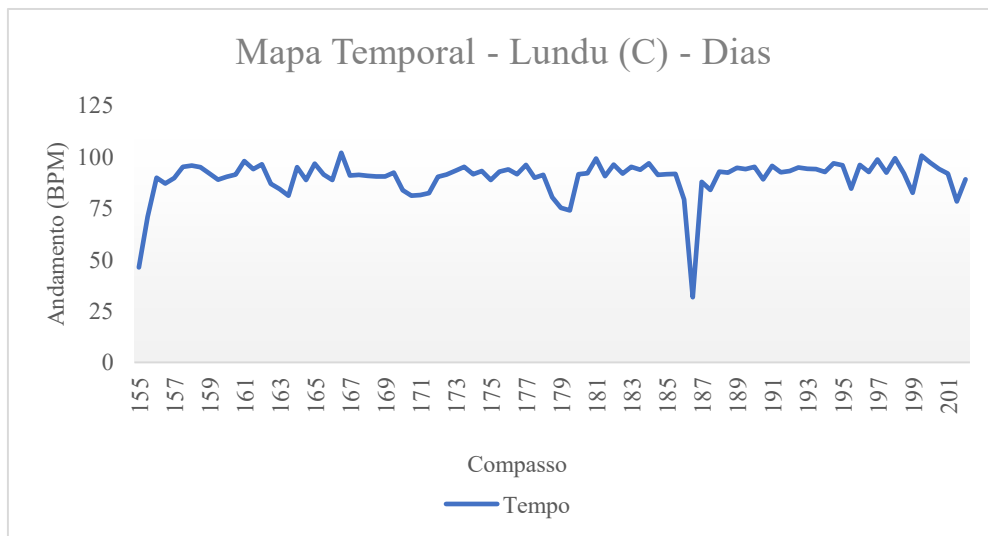


Fonte: elaborado pela autora.

A parte C segue na mesma direção, com alterações expressivas na agógica nos finais de frase, principalmente no compasso 186, em que há a redução do andamento para  $\text{♩} = 32$ . Após

a retomada, a flautista retoma progressivamente o andamento. A variação de andamento ocorre entre 32 e 102 (Gráfico 3).

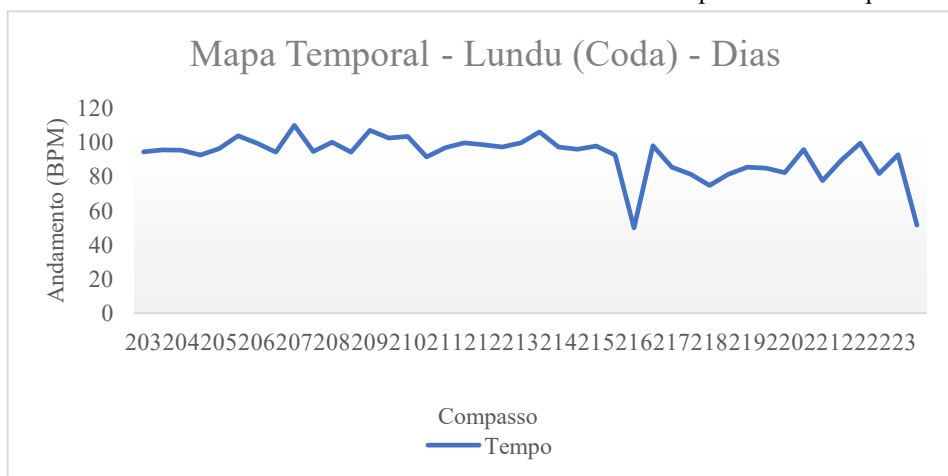
**Gráfico 3-** *Lundu Característico*. Parte C. Dias – tempo de cada compasso.



Fonte: elaborado pela autora.

Dias realiza um ralentando nove compassos antes do final e uma breve suspensão antes de seguir com o trecho composto por fusas. Sua variação de andamento neste trecho é de 43 a 112. Observamos esse movimento ao visualizar o vale do gráfico (Gráfico 4). A flautista cria uma atmosfera resolutiva que encaminha para o final da peça e dá contraste aos trechos de fusas ao variar a dinâmica entre *forte* (nove compassos antes do final) e *piano* (seis compassos antes do final).

**Gráfico 4-** *Lundu Característico*. CODA. Dias – tempo de cada compasso.



Fonte: elaborado pela autora.

De uma maneira geral, Dias emprega uma sonoridade leve e com uso comedido do vibrato. A gravação, realizada com acompanhamento do piano, deixa clara a textura de melodia

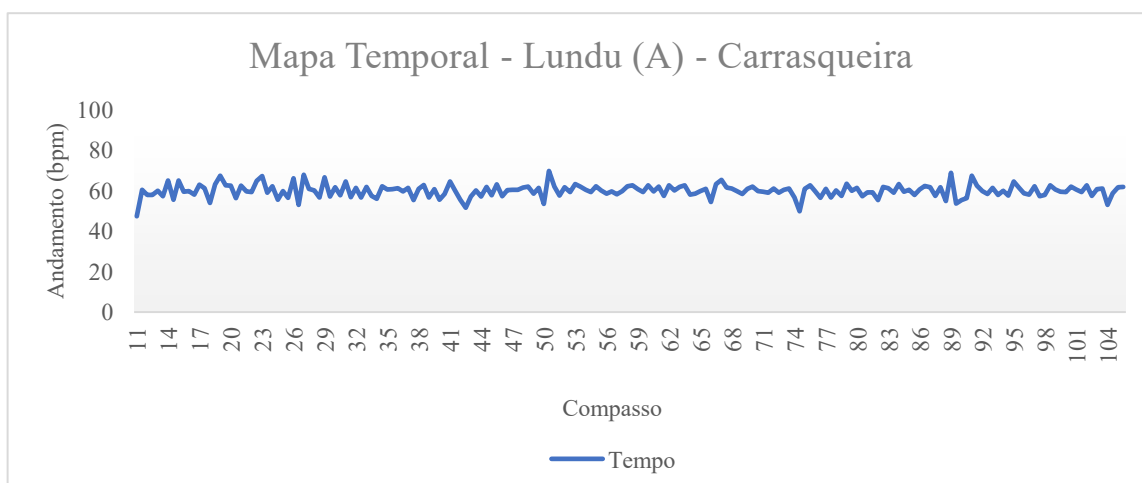
e acompanhamento. Sobre improvisação, a flautista segue o desenho rítmico impresso, porém faz pequenas alterações na linha melódica através de ornamentações como mordentes e trinados.

Carrasqueira define a parte A do *Lundu* como “amorosa”, que transmite “serenidade” (CARRASQUEIRA, 2021). O caráter delicado, o pulso mais lento e a declamação das frases de maneira expressiva são características impressas em sua interpretação. Em entrevista, o flautista afirma não acreditar em uma regra para a escolha do andamento. Entende que a naturalidade é um princípio que deve mover a decisão pessoal de cada intérprete e cita a capacidade respiratória de cada um como um ponto a ser respeitado no momento da escolha do tempo:

E eu acho que uma boa forma de achar o andamento é um andamento onde você consiga fazer as frases de uma forma natural, sem chegar sem ar no final da frase. Se você tá chegando no final da frase sem ar é porque tá muito lento. Tem que pegar um andamento onde fique fácil você cantar, né, porque tocar é cantar. (CARRASQUEIRA, 2021, s/p.).

Carrasqueira adotou um andamento mais lento, variando entre 44 e 72 (Gráfico 5). Utilizou pouco *rubato* nos momentos de transição e apresentou menor variação da agógica nos finais de frases. O intérprete adotou uma sonoridade mais contida e dinâmica próxima do *p*, com uso do vibrato intenso nas notas prolongadas.

**Gráfico 5-** *Lundu Característico*. Parte A. Carrasqueira – tempo de cada compasso.

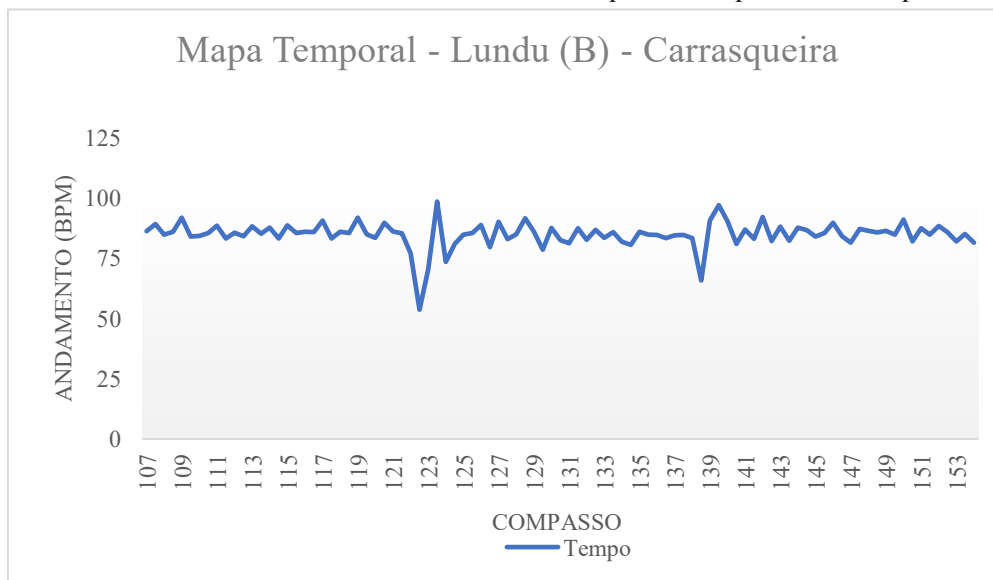


**Fonte:** elaborado pela autora.

Nas partes B e C, Carrasqueira elaborou uma rica ornamentação, adicionando trinados, mordentes e glissandos nas semicolcheias, tornando os trechos diversificados em caráter. O flautista variou a articulação nesses trechos, alternando entre *legato* e uma articulação percussiva, criando um contraste de caráter e utilizando o recurso como uma forma de variação

melódica. A manipulação da dinâmica também acontece em momentos de repetições de motivos e frases, alternando-se entre *mf* e *p*. Na parte B, Carrasqueira apresenta maior regularidade do pulso e dá ênfase às semicolcheias de cada tempo. A variação de andamento fica entre 42 e 105 (Gráfico 6).

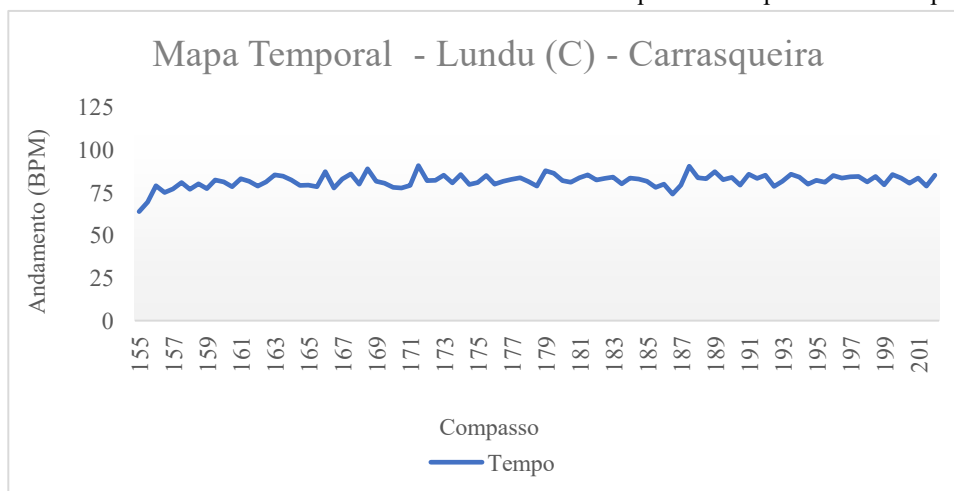
**Gráfico 6-** *Lundu Característico* – Parte B. Carrasqueira – tempo de cada compasso.



Fonte: elaborado pela autora.

No trecho C, o pulso acontece de maneira linear, sem alterações marcantes na agógica. A variação temporal fica entre 64 e 88 (Gráfico 7). Diferente da versão de Dias, Carrasqueira repete a seção C, no entanto a manipulação do andamento não sofre alterações significativas em relação à primeira repetição.

**Gráfico 7-** *Lundu Característico*. Parte C. Carrasqueira – tempo de cada compasso.



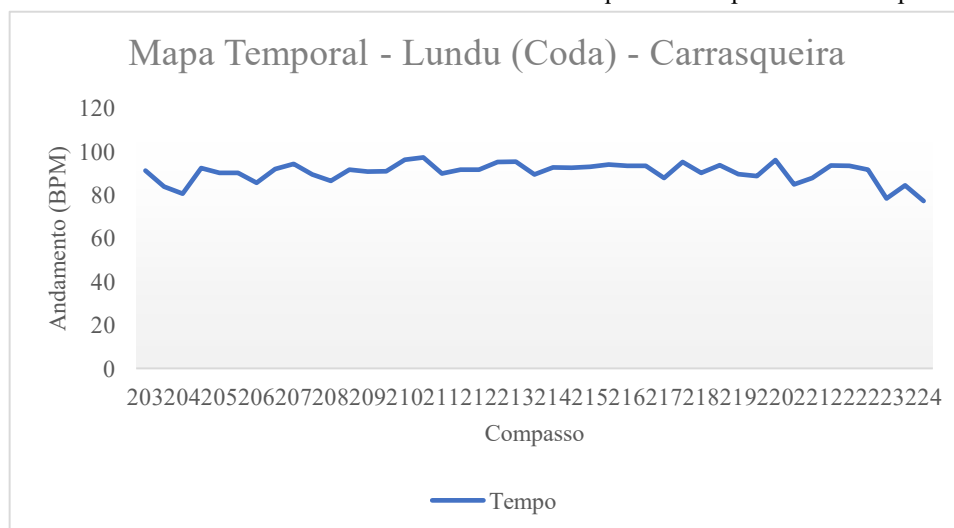
Fonte: elaborado pela autora.

Na CODA, o flautista mantém uma dinâmica *mf* e encaminha, nos últimos compassos, para a resolução da peça em *ff*. Carrasqueira tece alguns comentários a respeito da parte final da peça e sua complexidade técnica:

[...] ela tem uma coisa, um virtuosismo, um exibicionismo saudável, digamos assim, né? Aí dá naquele final, ele vai ficando “olha como eu sou esperto, né?”, “olha como eu sou ligeiro, como eu sou esperto, como eu sou...” então ele termina de uma forma virtuosística, com fogos de artifício, aquela coisa, né, bastante notas, aquelas séries de arpejos, que ele faz umas modulações lindas. (CARRASQUEIRA, 2021, s/p).

O flautista realizou o trecho final sem alterações marcantes na agógica, variando entre 72 e 128 (Gráfico 8). Pelo gráfico, percebemos um *ralentando* entre o penúltimo e o último compasso da música. Nos 3 últimos compassos, o flautista acrescenta ornamentações: uma apoiatura de oitava na nota Fá 6 (segundo tempo do antepenúltimo compasso) e um grupo de 3 notas antecedendo a nota Lá 6 (segundo tempo do penúltimo compasso).

**Gráfico 8-** *Lundu Característico*. CODA. Carrasqueira – tempo de cada compasso.



**Fonte:** elaborado pela autora.

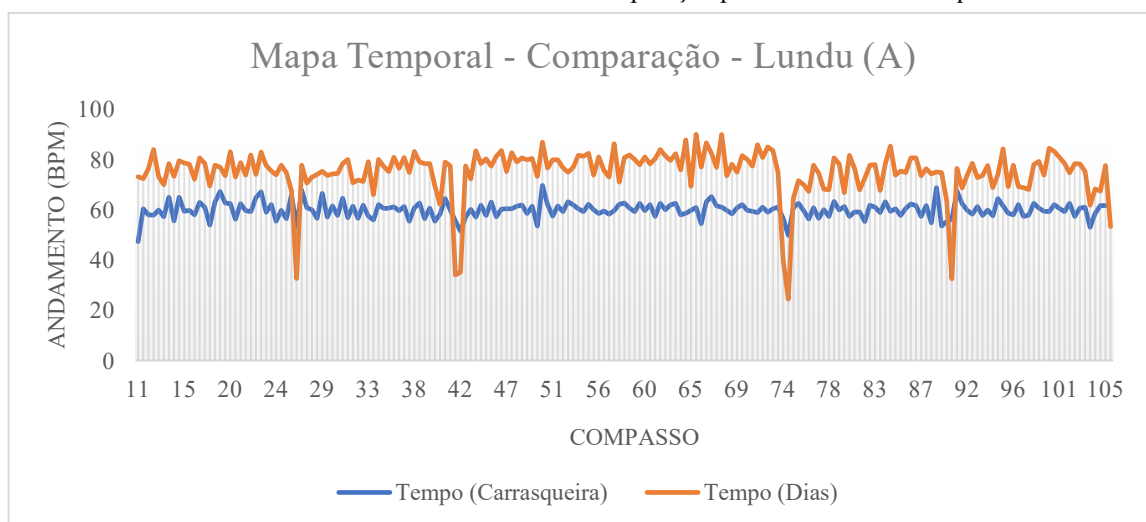
Carrasqueira adota o vibrato de maneira pronunciada, uma característica do intérprete. A versão conta com contracantos realizados pela clarineta como parte do arranjo idealizado por Maurício Carrilho. O diálogo entre os dois instrumentos enriquece a peça e apesar de se tratar de um arranjo pré-concebido, a interação entre flauta e clarineta traz um ar seresteiro e transmite uma ideia de improvisação, prática recorrente no repertório do choro.

A respeito desse aspecto, Carrasqueira elaborou pequenas variações melódicas e rítmicas principalmente nos trechos com repetições. A flexibilização rítmica é um recurso comumente realizado no choro, não somente na própria escrita de partituras do gênero, mas no momento da execução pelo intérprete. O procedimento muitas vezes se soma a ornamentações, como no caso de Carrasqueira, que aliou a flexibilização rítmica a efeitos na melodia. O

fraseado claro e conduzido e articulação cuidadosamente variada nas repetições foram características observadas na interpretação do flautista.

No gráfico comparativo das partes A (Gráfico 9), o andamento demonstrou ser um dos fatores que influenciou na comunicação expressiva da peça. Dias e Carrasqueira revelaram perfis de comunicação expressiva distintos: a flautista buscou o gesto da dança e a utilização de amplos *ralentandos* como recurso de expressão. Em contrapartida, Carrasqueira adotou uma interpretação aproximada da atmosfera mais sentimental, remetendo à seresta, utilizando *ralentandos* de maneira menos evidente. Tal fato pode ser atribuído a instrumentação empregada e à ausência de um instrumento rítmico, que priorizaria uma interpretação com pulso mais regular.

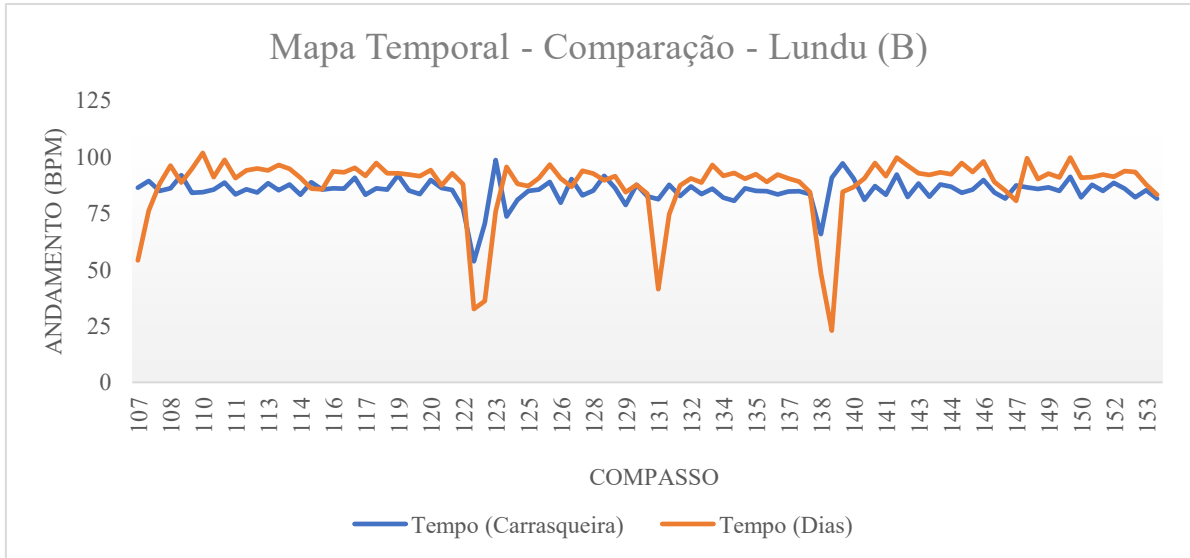
**Gráfico 9- Lundu Característico. Comparação parte A Dias e Carrasqueira.**



**Fonte:** elaborado pela autora.

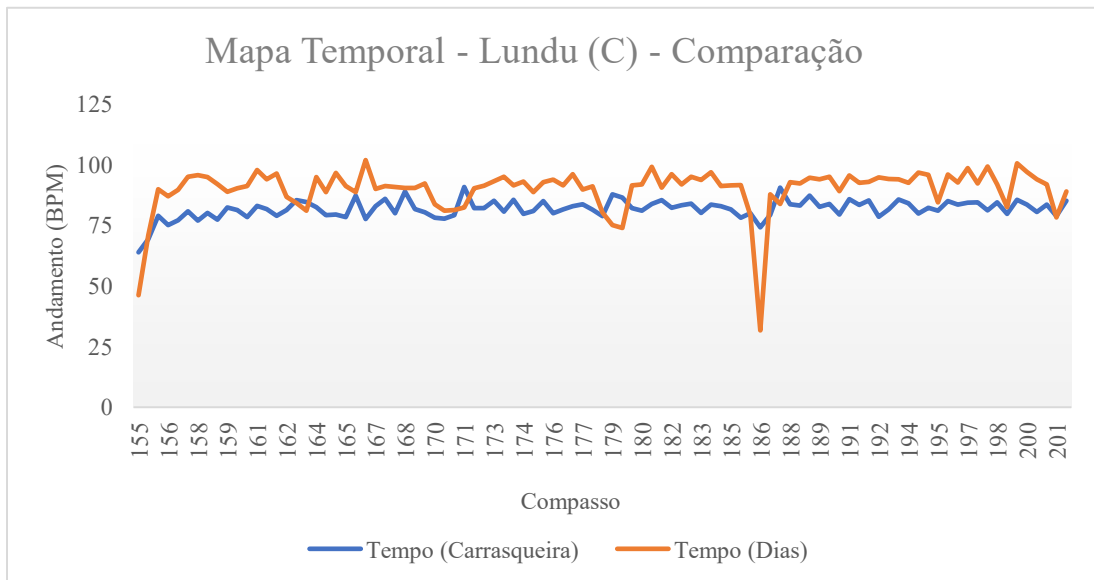
Como reflexo das decisões sobre o tempo na seção A, as seções B e C revelaram perfis distintos. Dias seguiu a tendência de realizar *ralentandos* amplos e andamento mais rápido. Carrasqueira, por sua vez, executou o trecho em andamento um pouco mais lento e realizando *ralentandos* nas mudanças de frases, todavia não tão distantes do andamento determinado no trecho (Gráfico 10).



**Gráfico 10-** *Lundu Característico*. Comparação parte B Dias e Carrasqueira.

Fonte: elaborado pela autora.

Por fim, a mesma tendência é observada na execução da CODA quando comparamos as duas execuções: Dias oscila de maneira significativa, enquanto Carrasqueira apresenta uma tendência à linearidade (Gráfico 11).

**Gráfico 11-** *Lundu Característico*. CODA. Dias e Carrasqueira.

Fonte: elaborado pela autora.

Nesta peça, o estudo das diferentes moldagens do tempo foi altamente relevante na compreensão dos estilos interpretativos. Dias explorou as nuances de andamento, principalmente nas transições das seções, por meio da manipulação de *acelerandos* e *ritardandos*. A levada característica da polca realizada pelo piano imprimiu movimento à peça desde a introdução. No entanto, é a flauta quem conduz toda a trama melódica nesta versão em

que a textura predominante é a de melodia acompanhada. Já na versão de Carrasqueira, observamos a execução sempre expressiva da melodia ricamente ornamentada aliada às conduções de frase, aqui sublinhadas pelo violão, com a tendência a maior estabilidade do tempo. Os contracantos realizados pela clarineta, e o diálogo que se forma entre os dois instrumentos de sopro, exploram nuances de timbre e articulação.

## 6.2 *Improviso de Joaquim Callado*

O uso das tonalidades bemóis em melodias complexas e desafiadoras do ponto de vista técnico na flauta são atestadas na polca *Improviso*. A peça é composta de melodias intrincadas na parte da flauta, síncopes, saltos em semicolcheias e elementos que tornaram-se parte do vocabulário do choro.

Callado explorou o cromatismo de maneira intensa e escreveu a peça em tonalidades consideradas, em levantamento realizado por Sève (2021), como pouco utilizadas no repertório de choros. A relação das tonalidades entre as partes está entre aquelas consideradas típicas do gênero: a parte A está em modo maior, B no grau dominante e C na região subdominante. A estrutura formal da polca *Improviso* é: A- B-AC- A (Quadro 3), em 44 compassos.

**Quadro 3-** Estrutura formal da peça *Improviso* de Callado.

Seção	A	B	C
Compassos	1-16	17-26	27-44
Tonalidade	Sib M	Fá M	Mib M

Fonte: elaborado pela autora.

Na biblioteca digital da Casa do Choro, encontramos 5 manuscritos. Além dessas fontes, uma parte manuscrita por Pixinguinha foi encontrada no acervo de manuscritos do artista no IMS. A única versão editada corresponde à partitura que integra o Caderno de Choro (Vol. 1), em uma versão adaptada por Maurício Carrilho. Com a finalidade de identificar aspectos interpretativos presentes nas partituras, serão realizadas algumas observações pertinentes sobre os parâmetros musicais encontrados nessas versões.

Em todas as versões, a polca está escrita na região aguda da pauta, sugerindo a execução por um instrumento agudo, como a flauta. Outro ponto em comum é a ausência de qualquer indicação harmônica, fato considerado comum por Aragão (2011) quando se trata de manuscritos da primeira metade do século XX. No entanto, o autor ressalta a importância dos instrumentos harmônicos, principalmente o violão e o cavaquinho, de acordo com os relatos da época.

Sobre os gestos estilísticos presentes na escrita das partituras, é possível apontar similaridades : em todas as versões encontramos a ornamentação grafada nos compassos 2, 4, 10, 12 e 19, sugerindo a possibilidade de ter sido escrita por Callado na partitura original, até o momento desconhecida. A dinâmica não é escrita em nenhuma das versões, no entanto, aspectos como articulação e ornamentação apresentam variações. Aragão (2011) pondera que quando há uma grande variedade de manuscritos de uma mesma peça, a tendência de encontrar variações na escrita é grande, considerando que o copista é influenciado por suas experiências pessoais, especialmente aquelas advindas da tradição oral.

Dado o número de versões encontradas, para facilitar a identificação no decorrer do texto, os manuscritos serão acompanhados de numeração. O primeiro manuscrito, datado de 24 de agosto de 1916, é assinado por Dr. A. Pimentel, um copista do estado do Espírito Santo, cujos manuscritos são encontrados em alguns cadernos. A posição das hastes das notas colocadas à direita (característica encontrada em registros de copistas mais antigos), torna a escrita um tanto confusa. Não há indicação de articulações, mas estão grafadas ornamentações na três seções da peça (Exemplo musical 60) :

**Exemplo musical 60-** Manuscrito 1 de *Improviso*. Ornamentações.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Improviso" by Callado. The score is written on ten staves. Several notes are circled in yellow, indicating ornaments. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. A red circular stamp is visible on the right side of the page, containing the text "ARQUIVO ANA L. M. CARREIRO MUSICAL".

Fonte: PIMENTEL (1916).

O segundo manuscrito, datado de 3 de agosto de 1936, não traz o nome do copista. Diferente do primeiro, apresenta marcações de articulação : as ligaduras aparecem em trechos semelhantes da parte A e na parte C. Nas partes A e B (Exemplo musical 61), temos grafadas apoiaturas.

Exemplo musical 61- Manuscrito 2 de *Improviso*. Seções A e B.

The image shows a handwritten musical score on four staves. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Several groups of notes are circled in red, and others are circled in yellow. A handwritten note in the top left corner reads 'Começo da polka' with a wavy line underneath it.

Fonte : sem identificação (1936).

Na parte C, as semicolcheias são ligadas de duas em duas até dois compassos antes da casa 1, onde o primeiro grupo de quatro semicolcheias do compasso é ligado. Há a indicação de *ralentando* quatro compassos antes da casa 1 (Exemplo musical 62). Esse último exemplo chama a atenção, pois a seção C está transposta para a tonalidade de Fá M, ao contrário das demais versões que trazem o mesmo trecho em Mib M. Sabemos que as tonalidades bemóis eram de difícil execução em determinados modelos de flautas. Como fez Pixinguinha em *Lundu Característico*, temos mais um exemplo de copista que alterou o tom em função da tonalidade complicada para o instrumento.

Exemplo musical 62- Manuscrito 2 de *Improviso*. Parte C.

The image shows a handwritten musical score on two staves. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. A red circle highlights a group of notes on the first staff, and a blue circle highlights a group of notes on the second staff. A handwritten note above the second staff reads 'ralentando'.

Fonte : sem identificação (1936).

O terceiro manuscrito, sem autor e data, não traz informações de articulação e apresenta as ornamentações comuns a todas as versões. Na parte C, destaca-se a expressão 'com graça' para caracterizar o trecho, assim como a grafia de apojeturas nos dois compassos que antecedem a casa 1 (Exemplo musical 63).

Exemplo musical 63- Manuscrito 3 de *Improviso*. Indicação "com graça".



Fonte : sem identificação [19--].

O quarto manuscrito é uma cópia de Frederico de Jesus [19--] e é parte do acervo do compositor e violonista Donga (1890- 1974). Difere-se dos demais por conta da articulação sugerida na parte C, única seção em que o autor escreve esse parâmetro. Enquanto nos manuscritos anteriores que fornecem essa informação, as semicolcheias aparecem ligadas a cada duas notas, neste, o autor sugere a primeira semicolcheia solta, a segunda e a terceira ligadas, e a quarta ligada à primeira semicolcheia do grupo seguinte (Exemplo musical 64). Tal recurso modifica a acentuação e causa um efeito de deslocamento. Nesta versão, também identificamos uma apojetura na primeira semicolcheia que integra o grupo de ligação para a repetição do trecho, na casa 1.

Exemplo musical 64- Manuscrito 4 de *Improviso*. Articulação. Parte C.



Fonte : JESUS [19--].

O quinto manuscrito é uma cópia realizada por Theodoro Aguilar [19--]. Nele, encontramos semelhanças nas ornamentações com o manuscrito anônimo de 1936. As poucas marcações de articulação são escritas nas partes A e C. Na primeira, a articulação está com as semicolcheias ligadas a cada duas, como no manuscrito 4. No trecho C, o que o difere dos demais é a marcação de articulação de duas semicolcheias ligadas e duas soltas apenas no primeiro compasso (Exemplo musical 65).

Exemplo musical 65- Manuscrito 5 de *Improviso*. Articulação. Parte C.



Fonte : AGUILAR [19--].

O sexto manuscrito foi elaborado por Pixinguinha [19--]. A notação não apresenta divergências em relação às demais versões. Aspectos como ornamentação são semelhantes aos encontrados no manuscrito de Pimentel (1916). A diferença é que Pixinguinha não escreve articulações nem dinâmicas. Curiosamente, o músico utiliza o termo “com graça” observado no manuscrito 3 (anônimo e sem data) para caracterizar a seção C (Exemplo Musical 66). Semelhante ao copista do manuscrito 3, Pixinguinha reescreve a parte A da polca após a seção B, ao invés de apenas indicar a volta para o primeiro trecho. Tais semelhanças sugerem que os copistas tiveram a mesma referência da peça.

Exemplo musical 66- Manuscrito de *Improviso* por Pixinguinha. Indicação “com graça”.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, there is a signature that appears to be 'Pix' or 'Pixinguinha'. The title 'Improviso' is written in a large, elegant cursive script. Below the title, 'para Ballada' is written in a smaller cursive. The number '67' is in the top right corner. The score consists of ten staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style characteristic of Brazilian choro. Several notes are circled in yellow, highlighting specific rhythmic or melodic features. At the end of the piece, the word 'Finis' is written above the final measure, and the phrase 'com graça' is circled in blue. The paper shows signs of age, with some staining and a small tear in the top left corner.

Fonte : PIXINGUINHA [19--].

A última versão trata-se de uma edição publicada no livro *Cadernos de Choro vol. 1* (2001). Adaptada por Maurício Carrilho, a partitura traz indicação metronômica de  $\text{♩} = 92$  e ornamentações comuns a todas as versões consultadas : nos compassos 2, 4, 10, 12 e 19. A partitura fornece as cifras, não encontradas em nenhuma das outras partes examinadas.

Diferente do *Lundu Característico*, não se tem conhecimento de uma parte de piano escrita para a polca *Improviso*. Conforme Aragão (2011), a transmissão de choros através das



partes escritas contempla apenas alguns elementos da música, tais como melodia e o gênero a que a peça pertencia. Contracantos e aspectos ligados à condução rítmica eram transmitidos através da oralidade. Dessa forma, a parte cifrada por Carrilho será considerada como parâmetro harmônico em nossa versão da interpretação da polca.

### 6.2.1 Análise das gravações

O primeiro registro comercial de *Improviso* foi realizada pelo flautista e pesquisador Leonardo Miranda, em 1999, no CD *Leonardo Miranda toca Joaquim Callado*, pela Acari Records.

Para o estudo nesta tese, selecionamos as gravações de Carrasqueira (2002) e Barrenechea (2021). Carrasqueira gravou a polca *Improviso* em conjunto com Luciana Rabello (cavaquinho), Jorginho do Pandeiro (pandeiro), Nailor Proveta (clarineta), Paulo Aragão (violão) e Maurício Carrilho (violão 7 cordas) no CD *Joaquim Callado – O pai dos Chorões* (2002)<sup>28</sup>, volume 1. O Duo Barrenechea (2021)<sup>29</sup> tocou a peça em apresentação virtual intitulada *Pianeiros e Flauteiros*, dedicada à geração de compositores da virada do século XIX para o século XX, entre eles, Callado.

A primeira versão analisada é a de Carrasqueira (2002). Encontramos a instrumentação típica dos grupos regionais nesta gravação, além da clarineta como papel de segundo solista que dialoga com a flauta através de contracantos. Os trechos dos gráficos temporais analisados correspondem às primeiras repetições nas partes A e B, e da segunda parte na seção C, onde a flauta protagoniza a melodia. A flauta e a clarineta alternam a melodia nas repetições. O diálogo com a clarineta já acontece na primeira parte, trazendo um ar de improviso. O artista segue a articulação semelhante a que encontramos no manuscrito anônimo (1936), assim como as ornamentações. Na última repetição da primeira seção, a flauta e a clarineta realizam um pequeno improviso até o compasso 8. O flautista realiza um efeito semelhante à técnica estendida som eólio<sup>30</sup>.

Em relação às escolhas de andamento deste repertório, Carrasqueira acredita na liberdade do intérprete em adotar o andamento mais adequado de acordo com a sua concepção da peça:

<sup>28</sup> A interpretação da peça pelo conjunto está disponível pelo link: <[https://youtu.be/XY3sYu3f\\_cI](https://youtu.be/XY3sYu3f_cI)>. Acesso em: 28 out. 2022.

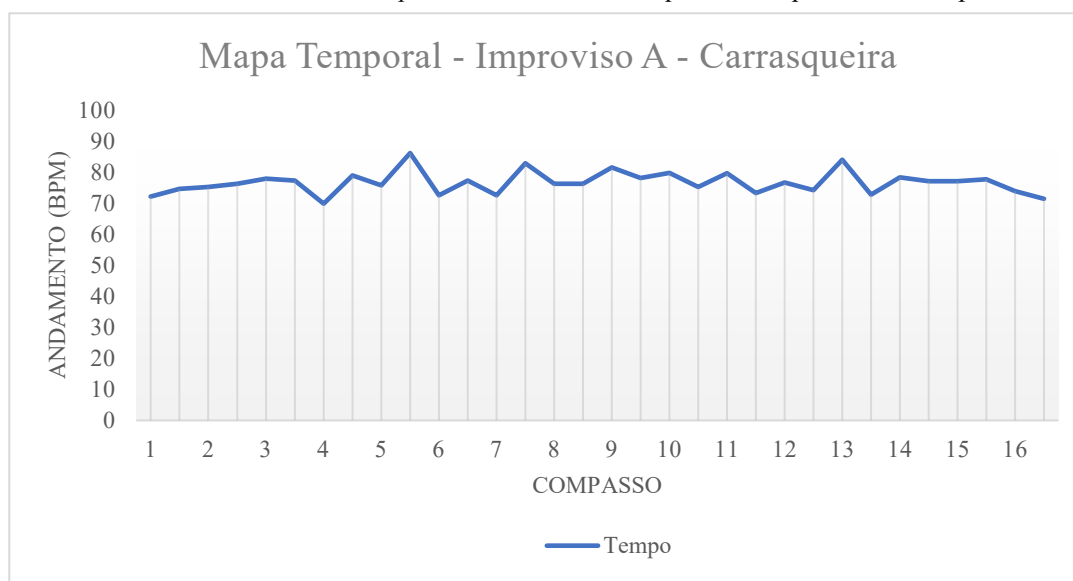
<sup>29</sup> A interpretação da peça pelo Duo Barrenechea está disponível no link. <<https://youtu.be/S-4D3UOvxqQ?t=1540>>. Acesso em: 28 out. 2022.

<sup>30</sup> Técnica estendida que utiliza ar adicional ao convencional para emitir determinada nota. É possível reproduzir apenas o som eólio ou combiná-lo ao som tradicional. (FLUTE COLORS, 2022)

Sempre é uma coisa muito livre, o intérprete também tem uma liberdade de andamento, até os caras começarem a colocar, né, semínima 80, semínima 84, não sei o quê. Mas eu acho que isso é relativo, o ideal é quando você se sente à vontade para tocar. (CARRASQUEIRA, 2021)

No primeiro trecho da parte A Carrasqueira apresenta uma variação temporal entre 70 e 86 (Gráfico 12). No compasso 4, onde acontece a diminuição do pulso para 70, o flautista executa a síncope seguida de ornamentação no tempo seguinte. Outra situação em que ocorre a diminuição do tempo para 71, é no segundo tempo do compasso 16, na terminação da casa 1.

**Gráfico 12-** *Improviso*. Parte A. Carrasqueira – tempo de cada compasso.



**Fonte:** elaborado pela autora.

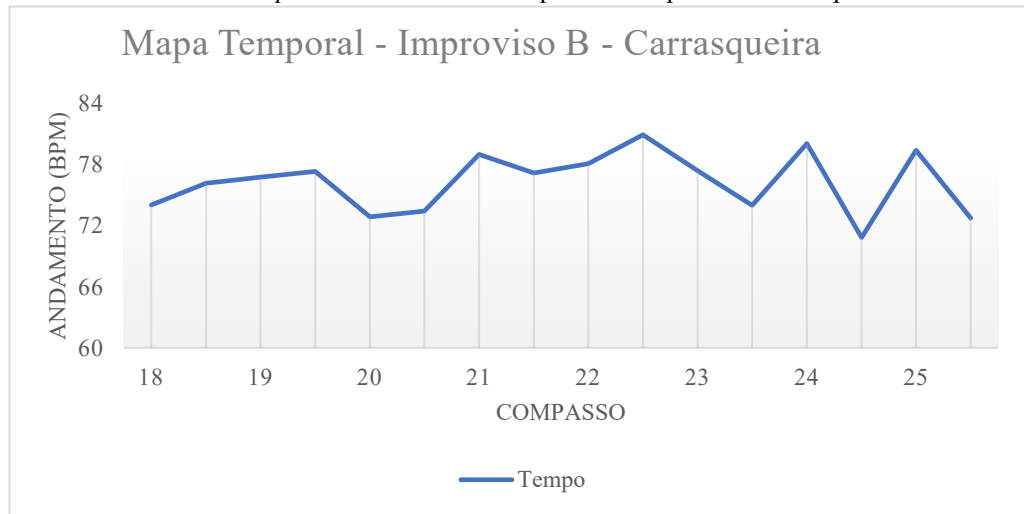
Na parte B, a articulação separada em andamentos lentos e moderados apontada por Sève (1999) é alternada com trechos ligados. A característica marcante da seção é a acentuação na segunda e quarta parte do tempo (Figura 27), característica da contrametricidade (SANDRONI, 2012).

**Figura 27-** Acentuação contramétrica.



**Fonte:** elaborado pela autora.

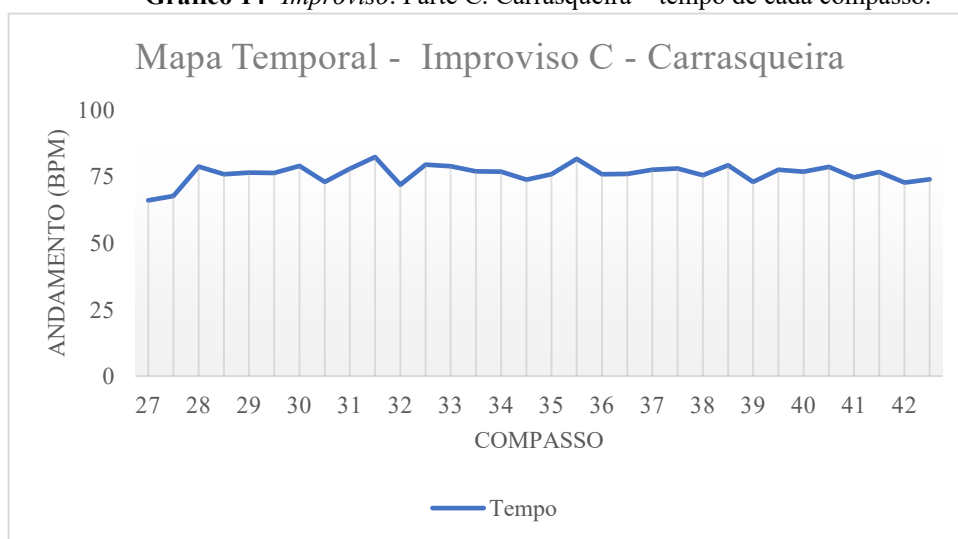
O trecho não apresenta variação de andamento expressiva, mantendo o andamento entre 71 e 81 (Gráfico 13).

**Gráfico 13-** *Improviso*. Parte B. Carrasqueira – tempo de cada compasso.

O vale do gráfico coincide com o grupo de semicolcheias em saltos nos compassos 23 e 24, em articulação ligada a cada duas semicolcheias (Exemplo musical 67).

**Exemplo musical 67-** *Improviso*. Compassos 23 e 24. Pulso reduzido por Carrasqueira.**Fonte:** elaborado pela autora.

A parte C apresenta variação temporal entre 66 e 81 (Gráfico 14). Nos momentos em que o pulso fica mais lento, o flautista declama de maneira expressiva as primeiras semicolcheias de cada grupo. Carrasqueira projeta a ideia musical de maneira eloquente, com uso expressivo do vibrato, uma característica do intérprete. Os músicos desenvolvem o trecho com uma rica e variada ornamentação.

**Gráfico 14-** *Improviso*. Parte C. Carrasqueira – tempo de cada compasso.

Fonte: elaborado pela autora.

Nas três seções da peça, o contraste é alcançado pela alternância entre a flauta e a clarineta na realização da linha melódica, bem como pela variação da articulação entre *legato* (pela flauta) e *staccato* (pela clarineta). A sonoridade leve e delicada da flauta é uma característica desta interpretação, reforçada pelo timbre aveludado e intimista da clarineta. É interessante observar que os músicos imprimiram caráter distintos nas repetições através da manipulação dos gestos estilísticos. Carrasqueira não acredita em uma “receita” para tocar determinada peça ou estilo musical, mas sugere a experimentação no processo de preparação, buscando identificar os contrastes:

Então você tem que se apropriar de entender a linguagem musical para perceber os contrastes, para saber fazer uma pergunta e resposta, para dizer uma coisa de uma forma e, depois, quando ela aparece outra vez, você diz de uma forma um pouco diferente... então você vai usar uma articulação diferente, você vai fazer um tempo fraco... tempo forte... metade forte, metade fraca... e, de repente, não. (CARRASQUEIRA, 2021, s/p).

A formação do conjunto, um típico grupo regional de choro, imprimiu um caráter leve, com o uso de recursos interpretativos como a antecipação rítmica, ornamentação e contracantos. Como sugere o título da peça e reunindo todos os gestos estilísticos utilizados, a interpretação do grupo transmitiu um caráter leve, improvisatório (com o efeito dos contracantos pelos dois instrumentos de sopro). A presença do cavaquinho oferece um suporte harmônico e, sobretudo, rítmico à polca. O pandeiro reforça essa intenção.

Barrenechea (2022) afirma a intenção didática da escuta na construção da sua interpretação e faz citações de recursos interpretativos adotados, entre outros, por Carrasqueira:

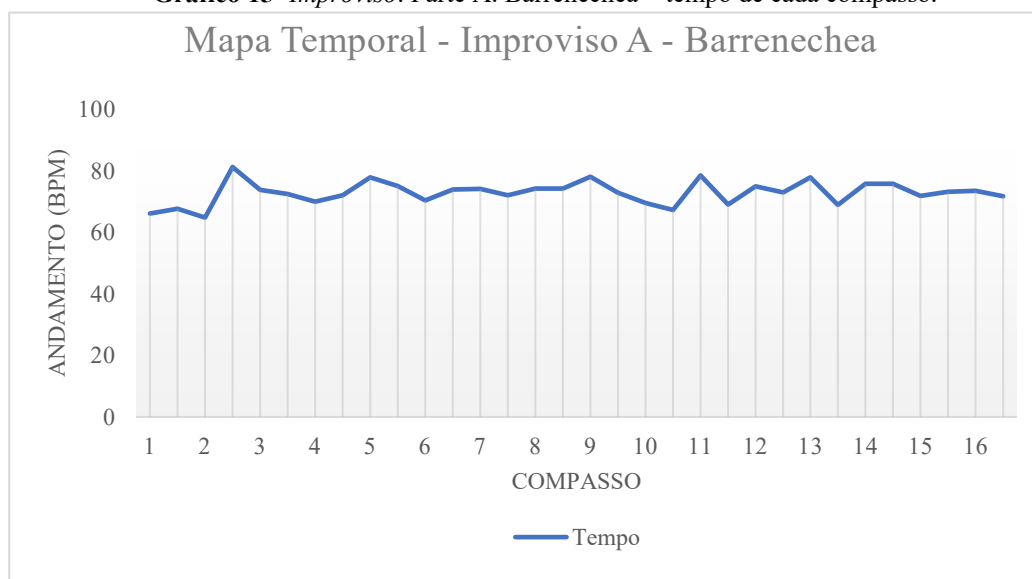
A fonte foi uma partitura sem nenhum apontamento de articulação, fraseado ou dinâmica. A harmonização era um pouco “quadrada”. Nos inspiramos nas gravações do Toninho Carrasqueira com o pessoal da Escola Portátil e do Regional Virtual que nos forneceram um modelo para que incluíssemos nossas ideias. Eu diria que o caráter da peça é brincalhão e maroto e tentei ressaltar isso nos deslocamentos rítmicos acrescentados na parte da flauta. (BARRENECHEA, 2022, s/p).

O registro do Duo Barrenechea mescla influências tradicionais e recentes do vocabulário do choro. A presença do piano como instrumento acompanhador remete ao universo dos salões do século XIX e, no caso dessa gravação, deixa clara a textura de melodia acompanhada. Barrenechea comenta aspectos desafiadores na interpretação desse repertório:

[...] acho que uma atitude mais próxima de um músico menos limitado que entenda de harmonia, composição e dos elementos rítmicos dessas obras, claro que tudo isso adequado ao que entendemos como uma tradição oral que sobreviveu através dos intérpretes do choro. Então o grande desafio é se tornar um chorão autêntico. (BARRENECHEA, 2022, s/p).

O flautista adota a articulação separada em todas as repetições das seções A e B. Nesses trechos, identificamos a articulação “ta-ra-ra-ra”, descrita por Sève (1999). Nesses trechos, a variação foi pautada mais na acentuação do que na combinação de articulações ligadas e separadas.

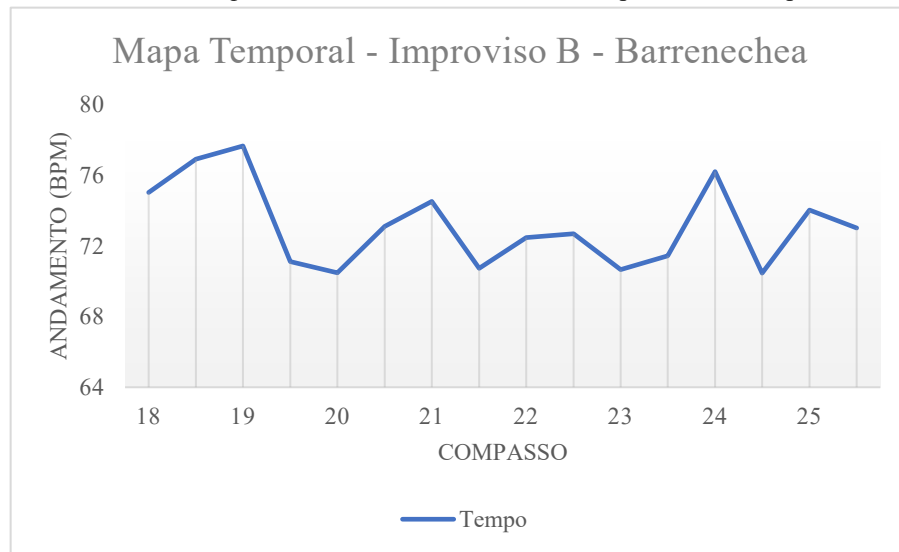
A agógica é alterada nos finais de frase, onde acontecem pequenos *ralentandos*, retomando o andamento na frase seguinte. A ornamentação realizada é a mesma presente em todas as versões encontradas da peça, além de pequenas modificações na melodia na repetição da seção, incluindo notas de passagem, glissando breves, trinados e apojaturas. A antecipação rítmica aparece na linha melódica, causando o deslocamento da acentuação. Barrenechea inclui pequenas variações melódicas nas repetições da parte A. Sobre o andamento, identificamos uma variação de pulso entre 58 e 81 no mapa temporal da parte A (Gráfico 15). Assim como Carrasqueira, os momentos de redução do pulso aconteceram na execução das sínopes e no compasso que faz a ligação para a repetição da seção A.

**Gráfico 15-** *Improviso*. Parte A. Barrenechea – tempo de cada compasso.

Fonte: elaborado pela autora.

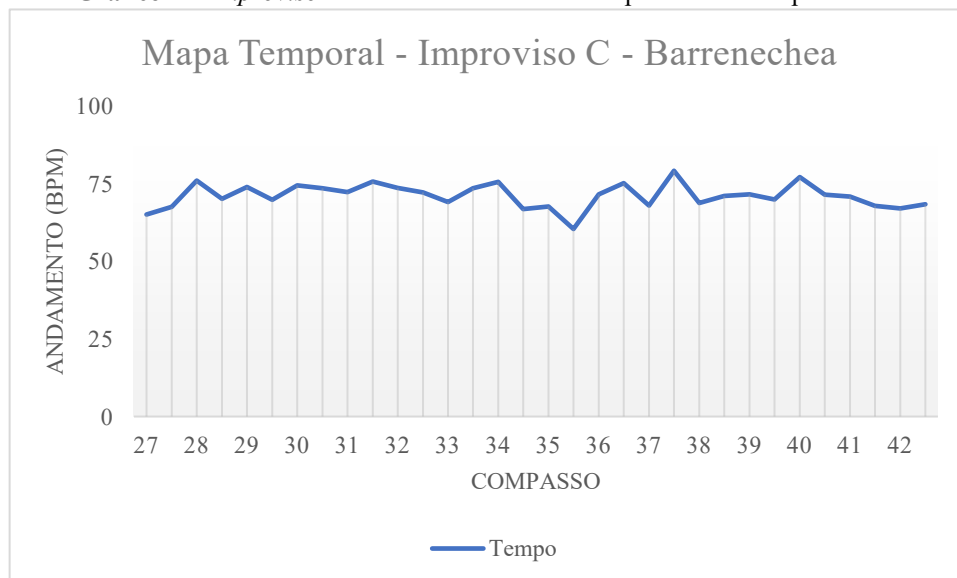
O flautista recomenda um trabalho de pesquisa aliado à criatividade do intérprete para que alcance um nível rebuscado no uso da ornamentação e improvisação. Ainda sobre esses dois aspectos afirma: “Não sei se existe uma maneira fixa de utilizá-los para a música de salão, mas eu diria tirando ornamentação, improvisação e notação, a maneira de variar os outros estaria muito próxima do repertório romântico.” (BARRENECHEA, 2022). De fato, como visto no capítulo 3, a música de salão da segunda metade do século XIX apresenta semelhanças com o repertório romântico, principalmente com as fantasias e variações.

A parte B apresenta uma variação 69 e 78 (Gráfico 16), com um grande ralenando na casa dois, nas semicolcheias que fazem a ligação para o retorno da parte A. No compasso 20, o pulso é reduzido quando o flautista executa a ornamentação. Essa redução também acontece entre os compassos 24 e 25, nas semicolcheias em saltos que encaminham para a conclusão da seção.

**Gráfico 16-** *Improviso. Parte B. Barrenechea – tempo de cada compasso.*

Fonte: elaborado pela autora.

A variação temporal da seção C acontece entre 60 e 77 (Gráfico 17). No segundo tempo do compasso 35, há a redução do tempo em um trecho de dedilhado complicado para o flautista na região média. Barrenechea modifica a articulação para *legato*, em contraste com as seções anteriores. A ornamentação também está presente neste trecho, através de glissandos e apojaturas.

**Gráfico 17-** *Improviso. Parte C. Barrenechea – tempo de cada compasso.*

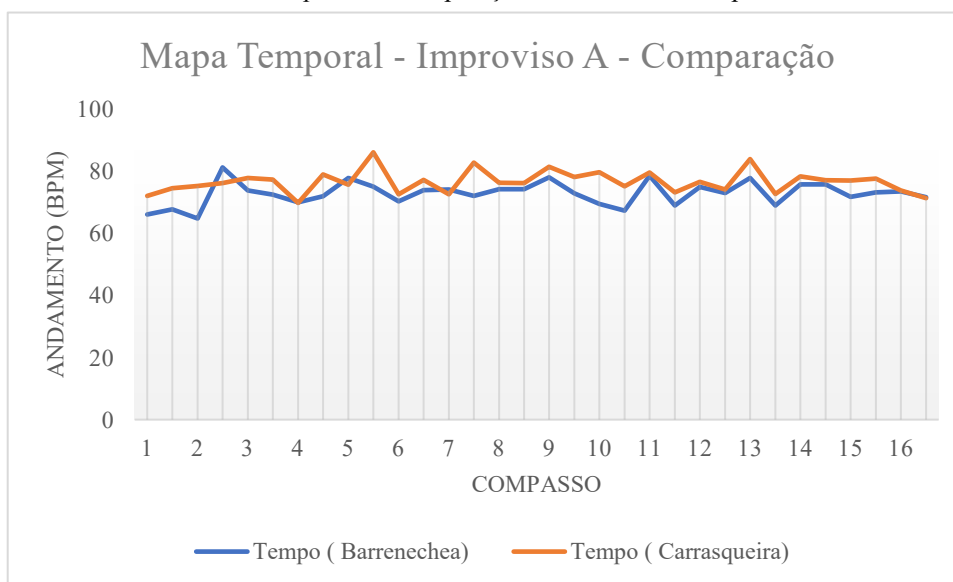
Fonte: elaborado pela autora.

A sonoridade adotada por Barrenechea é leve. O flautista utiliza moderadamente o vibrato como recurso expressivo principalmente nos trechos de notas longas. Nas partes rápidas, adota uma sonoridade brilhante, enfatizando o caráter ligeiro. O discurso musical do duo

apresentou elementos melódicos do choro realizados na linha melódica da flauta, aliado ao acompanhamento do piano que remeteu às polcas da segunda metade do século XIX. A moldagem do tempo forja o ambiente musical seresteiro : o piano mantém o pulso estável e o instrumento solista realiza *rubato*, especialmente em trechos de transição entre as partes da peça.

Analisando os gestos estilísticos adotados nas duas interpretações da polca *Improviso*, notamos como característica a maleabilidade através de inflexões melódicas e rítmicas na maneira de tocar. Sobre a manipulação do andamento e agógica, identificamos certa similaridade entre as partes A de cada intérprete, que mantiveram andamentos próximos (Gráfico 18).

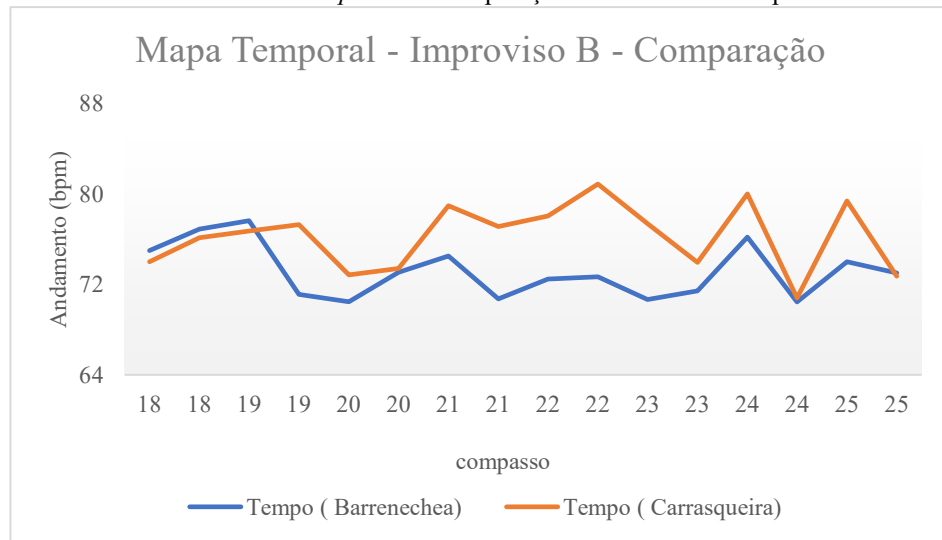
**Gráfico 18- Improviso** Comparação de andamentos na parte A.



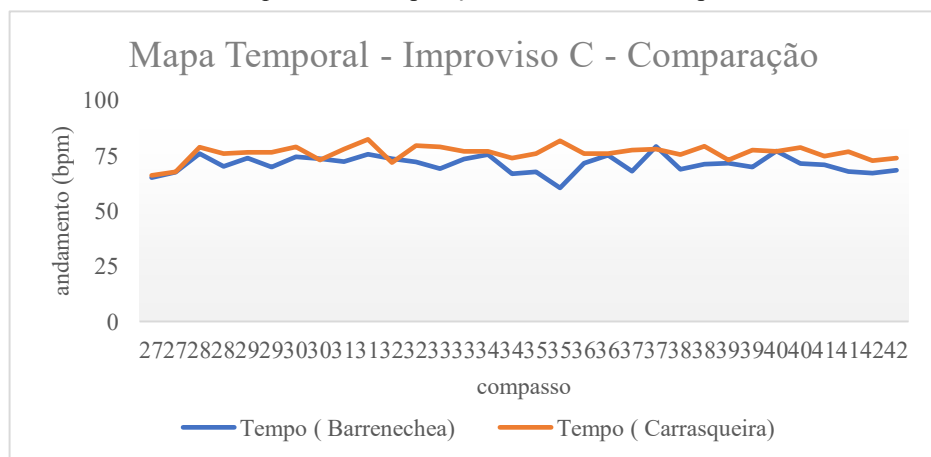
**Fonte:** elaborado pela autora.

A seção B é a que apresenta movimentação do pulso de maneira mais extensa. Carrasqueira demonstra andamento mais rápido, no entanto, realiza *ralentandos* amplos. Pelo gráfico, é possível visualizar que os dois intérpretes, apesar da diferença de andamento, adotaram decisões similares quanto à agógica, executando nos mesmos pontos *acelerandos* e *ralentandos*. Nas duas versões encontramos uma tendência para a realização de *ralentando* na casa dois (ponto 24 do gráfico), nas semicolcheias que fazem a ligação para o retorno da parte A, executada de maneira acentuada por Carrasqueira (Gráfico 19).



**Gráfico 19- Improviso.** Comparação de andamentos na parte B.

Na seção C, onde encontramos a indicação de expressão “com graça” [ANÔNIMO, 19--.; PIXINGUINHA, 19--.], percebemos alterações na manipulação rítmica por Carrasqueira. O flautista declama de maneira expressiva as primeiras semicolcheias de cada grupo em variação temporal um pouco mais ampla do que as seções anteriores, entre 61 e 101. Uma rica ornamentação é realizada pelo flautista através de recursos como glissandos, trinados, modificação do timbre. Barrenechea mantém o andamento estável, com variação entre 60 e 76, mas modifica a articulação empregada nas seções anteriores. Na interpretação de Carrasqueira, verificamos a tendência de *ralentando* a partir do segundo tempo do compasso 38 conforme o manuscrito 2 (sem identificação, 1936). Barrenechea apresenta essa predisposição no compasso anterior, como é possível visualizar a seguir (Gráfico 20).

**Gráfico 20- Improviso.** Comparação de andamentos na parte C.

Em *Improviso*, notamos que o uso de recursos tradicionais do choro como a variação melódica e rítmica (ALMADA, 2006), foi explorada nas duas gravações. Na versão de Barrenechea a variação melódica foi aplicada de forma discreta, identificada principalmente pelo uso de ornamentos. No registro de Carrasqueira este recurso ficou mais evidente principalmente pelos contracantos em caráter de improviso e pelos diálogos entre a flauta e a clarineta. Outro aspecto explorado foi a variação da articulação nas repetições dos trechos.

Barrenechea enfatizou o caráter didático da escuta ao recorrer a músicos atuantes no universo do choro e com vasta experiência para definir suas decisões de articulação e andamento. De fato, foi possível encontrar semelhanças entre suas escolhas e as de Carrasqueira. No parâmetro andamento, identificamos a adoção de um tempo mais lento na utilização do rubato pelos dois flautistas nos momentos em que acontecem as transições de frases e nos finais das seções, principalmente nas partes A e C. Observamos que a flexibilidade do pulso e certa liberdade rítmica na execução foram fatores recorrentes. Identificamos a tendência ao encurtamento das síncopes nos dois casos, outro aspecto tradicionalmente atribuído à performance do choro (VALENTE, 2014)

### 6.3 *La Coquette* de Mathieu Reichert

*La Coquette*, ou *A faceira* como traduziu o próprio compositor, é uma polca de salão. Sobre essa denominação, Dias (2021) comenta: “[...] as partituras editadas na Europa, ele mandou editar com nome de polca. Polca de salão: polca para dançar. Salão quer dizer reunião... tanto faz você ouvir uma polca no salão do imperador ou tocar ou dançar no pátio.” (DIAS, 2021).

Encontramos três versões de *La Coquette*. A primeira, editada pela Schott, acompanha a parte de piano, foi publicada em 1872. A edição traz a indicação de andamento Allegro ( $\text{♩} = 120$ ). Na versão fornecida pela Schott, temos a seguinte forma: Introdução – A- B- A-C-A-B- A-C-A-CODA (Quadro 4).

**Quadro 4-** Estrutura formal da polca *La Coquette*.

Seção	A	B	C	CODA
Compassos	1-96	97-146	147-196	197-218
Tonalidade	Ré M	Lá M	Sol M	Ré M

**Fonte:** elaborado pela autora.

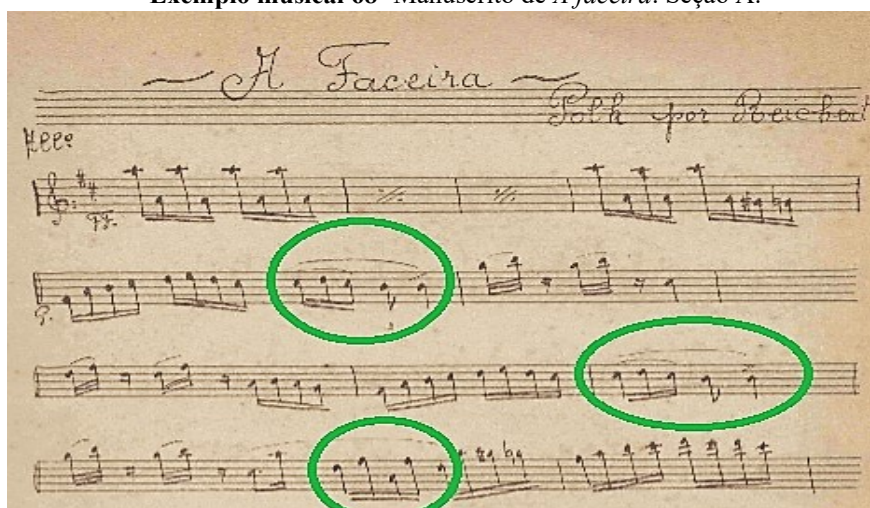
A linha melódica requer um controle do som preciso e agilidade técnica para a sua execução. A melodia desafiadora contém elementos do romantismo europeu, como o uso abundante do cromatismo, intervalos amplos e frases longas, em trechos escalares e arpejados. A parte rítmica da polca apresenta pouco contraste. A melodia é desenvolvida através do padrão

repetitivo das semicolcheias e com pouca variação de figuras. Da mesma maneira, a textura sonora não apresenta contrastes, é formada por melodia e acompanhamento. Os contrastes aqui são causados pelo uso amplo da tessitura da flauta, pelas indicações de dinâmica e pelas acentuações escritas na parte editada.

A edição fornece informações de parâmetros musicais, alguns deles abordados no capítulo 3, onde apontamos semelhanças com os métodos de flauta. Apesar dos traços em comum com os elementos melódicos presentes nos métodos, em *La Coquette*, Reichert dá indícios da absorção de características da música brasileira, seja através das acentuações que proporcionam o balanço característico ou do contorno melódico semelhante às polcas dos compositores brasileiros.

A segunda versão trata-se de um manuscrito de Pixinguinha, parte dos *Cadernos de Partituras de Chorões da Velha Guarda* encontrados no IMS, no Rio de Janeiro. A polca é copiada de maneira reduzida em relação à parte editada pela Schott : o flautista registra a introdução e as seções A e B. Após o trecho B, reescreve a parte A e finaliza a polca. Pixinguinha manteve a tonalidade de Ré M, no entanto, modificou alguns aspectos. Na introdução, identificamos uma alteração na tessitura : os quatro primeiros compassos são escritos uma oitava abaixo. A maneira como escreve a ornamentação no compasso 6 também é diferente. Pixinguinha escreve o efeito por extenso, porém mantém a acentuação na nota Si semínima. No compasso 12, o arpejo de Ré M em quiálteras deu lugar ao grupo de semicolcheias que resolvem a frase (Exemplo musical 68).

**Exemplo musical 68-** Manuscrito de *A faceira*. Seção A.

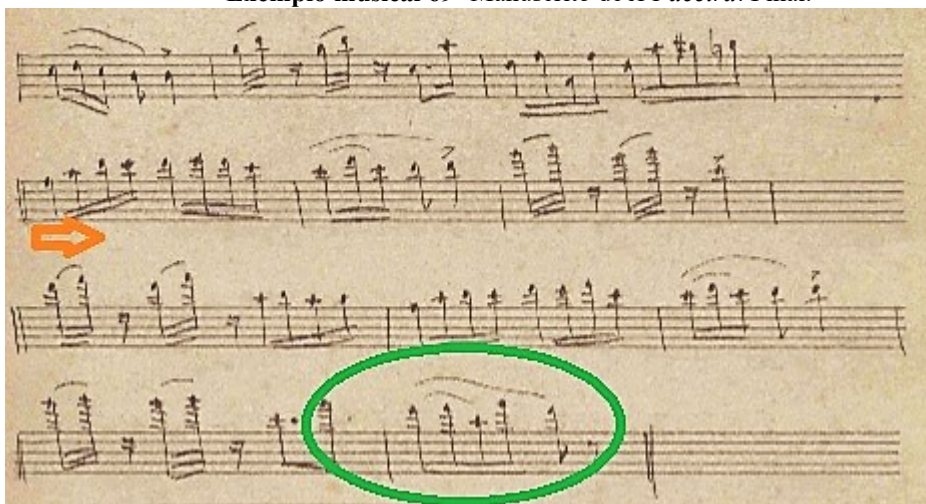


Fonte: PIXINGUINHA [19--].

Na repetição do trecho A, Pixinguinha segue uma oitava acima. A parte B segue os mesmos padrões encontrados na parte editada pela Schott, exceto pela articulação que não é especificada no manuscrito. No retorno à parte A, o flautista escreve o trecho novamente uma

oitava acima e altera o último compasso da seção com uma variação melódica no lugar das quiálteras da versão editada (Exemplo musical 69). Esse tipo de desenho, que parte de uma moldagem do arpejo baseada na quebra por um salto descendente de sexta maior entre as notas Fá # e Lá, é um tipo característico de contorno empregado na construção melódica do choro (ALMADA, 2006).

**Exemplo musical 69-** Manuscrito de *A Faceira*. Final.

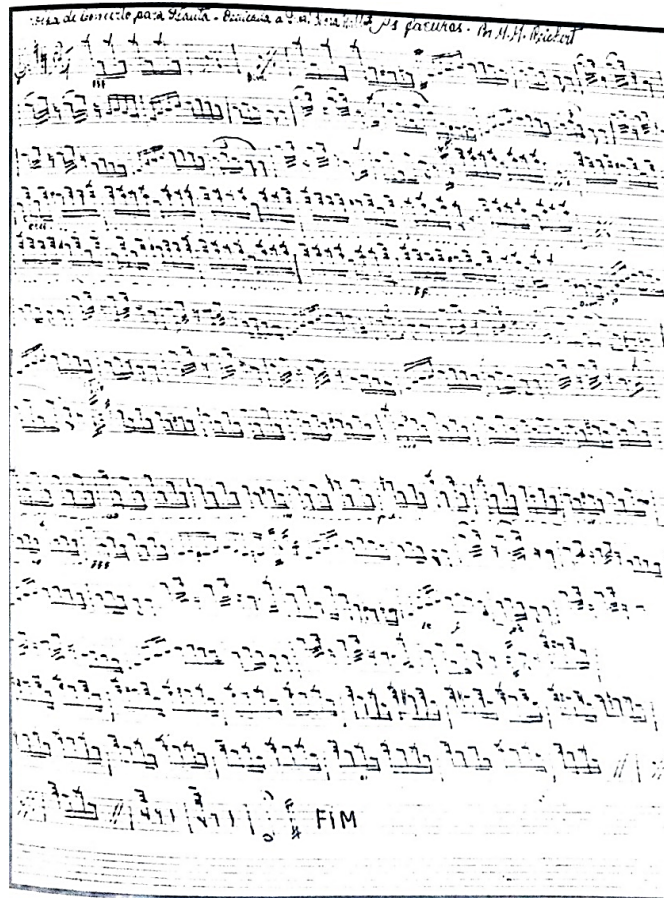


Fonte : PIXINGUINHA [19--].

Outro manuscrito de *La Coquette* foi localizado por Dias (1990), que relata ter encontrado em um álbum de choros copiados à mão pelo flautista Alcebíades Moreira da Costa, disponibilizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A peça foi tocada pelo flautista juntamente com grupos de choro no início do século XX: “Bide me disse ter tocado muitas vezes *As Faceiras* com acompanhamento de conjunto de choro – dois violões, cavaquinho, percussão- e que essa peça era tradicional e muito tocada.” (DIAS, 1990, p. 36).

Devido a pandemia da COVID-19, a sessão de partituras da Biblioteca Nacional encontra-se fechada e sem prazo para reabertura, por isso não tivemos acesso ao manuscrito. Apesar da baixa qualidade, pela foto disponibilizada no livro de Dias (Figura 28), podemos identificar alguns parâmetros musicais escritos na parte. As únicas indicações de articulação aparecem na seção A, nas semifusas que compõem a ornamentação dos compassos 7 e 8 e nos momentos em que o trecho é repetido. A notação abrange toda a tessitura da flauta, embora a introdução tenha sido escrita uma oitava abaixo em relação a versão da Schott.

**Figura 28-** Manuscrito de *As Faceiras* por Alcebiades Moreira da Costa.



Fonte: DIAS (1990).

A forma da polca foi escrita em: Introdução-A-B-A-C-A-CODA. Nos últimos 7 compassos da CODA, observamos uma variação da melodia. Aqui, o copista não modificou as notas, mas escreveu a quarta nota de cada grupo de semicolcheias (Ré) uma oitava abaixo da versão a edição da Schott (Exemplo musical 70).

**Exemplo musical 70-** *La Coquette*. Modificação na linha melódica. Final.



Fonte: elaborado pela autora.

A existência dessas várias fontes colabora para reforçar a ideia de que a peça adquiriu popularidade e foi absorvida de maneira intensa no ambiente informal, sobrevivendo ao tempo, considerando que no meio erudito a peça caiu em esquecimento até a pesquisa pioneira realizada por Dias (1990). As variações melódicas encontradas sugerem um processo de transmissão oral de *A Faceira*, onde cada intérprete/copista deixou registrado um pouco da sua bagagem musical.

### 6.3.1 Análise das gravações

As gravações selecionadas para a análise de *La Coquette* contam com a interpretação de Dias (1985) e José Ananias Lopes (1997). Dias gravou *La Coquette* no LP *M.A Reichert-Afinidades Brasileiras*<sup>31</sup>, com o acompanhamento de Elza Kazuko ao piano. Lopes gravou a peça com acompanhamento do violão de Edelson Gloeden no CD intitulado *Uma festa brasileira* (1997)<sup>32</sup>. No folheto impresso que acompanha o CD, encontramos a informação de que a gravação de *La Coquette* pelo duo seria a pioneira mundialmente, no entanto, em nossa pesquisa constatamos o trabalho realizado anteriormente por Dias e Kazuko em 1985. Lopes destaca a relevância da peça no cenário musical da época: “A polca *La Coquette*, é um verdadeiro ancestral do gênero que se nomeou mais tarde como choro.” (LOPES, 2022).

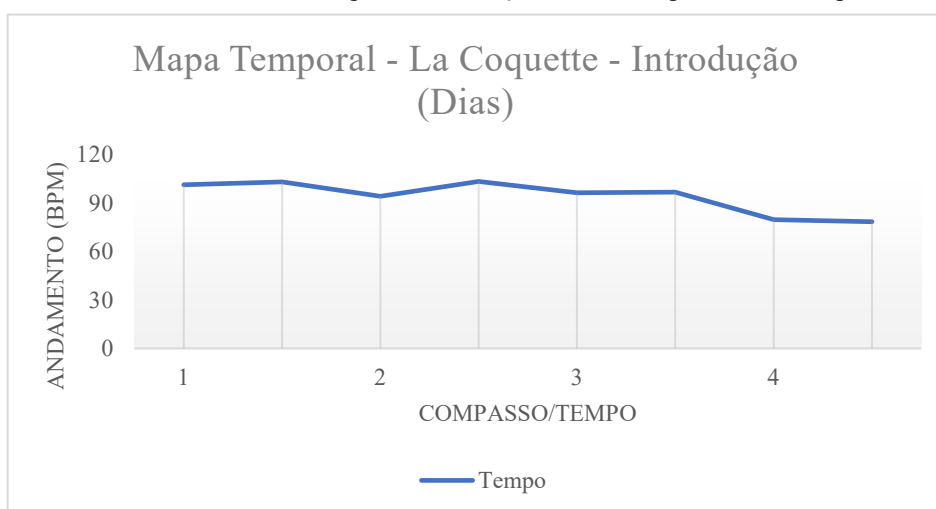
Os primeiros dados analisados correspondem a interpretação de Dias. A artista comenta o caráter da peça: “*La Coquette* é uma demonstração exteriorizada, mais maliciosa um pouco, mais enfeitada...” (DIAS, 2022). É evidente que a notação seguida pelo duo corresponde à edição da Schott (1872), tanto na parte da flauta quanto no acompanhamento adotado pelo piano. Todavia, por se tratar de uma peça repetitiva, a flautista opta por encurtar a polca nesta gravação. Desta maneira, a forma seguida é Introdução- A- B- A- C- A- CODA.

A sonoridade de Dias é leve, sugerindo o caráter ligeiro da polca. A flautista demonstra controle dos registros nos trechos com saltos logo no início da peça, A parte A é tocada de maneira bem pronunciada, em dinâmica *piano* e *dolce*, contrastando com a introdução em *fff*, como escrito na parte. Sobre o andamento, a flautista realiza um *ralentando* a partir do terceiro compasso da introdução até o início da parte A, no quinto compasso. A variação do pulso ocorre entre 78 e 103 (Gráfico 21).

---

<sup>31</sup> A interpretação da peça por Dias e Kazuko está disponível a seguir: <<https://youtu.be/rtOB1YhCT9I?t=781>>. Acesso em: 29 out. 2022.

<sup>32</sup> A interpretação da peça por Lopes e Gloeden está disponível a seguir: <<https://youtu.be/TxefyOf7c-o>>. Acesso em: 29 out. 2022.

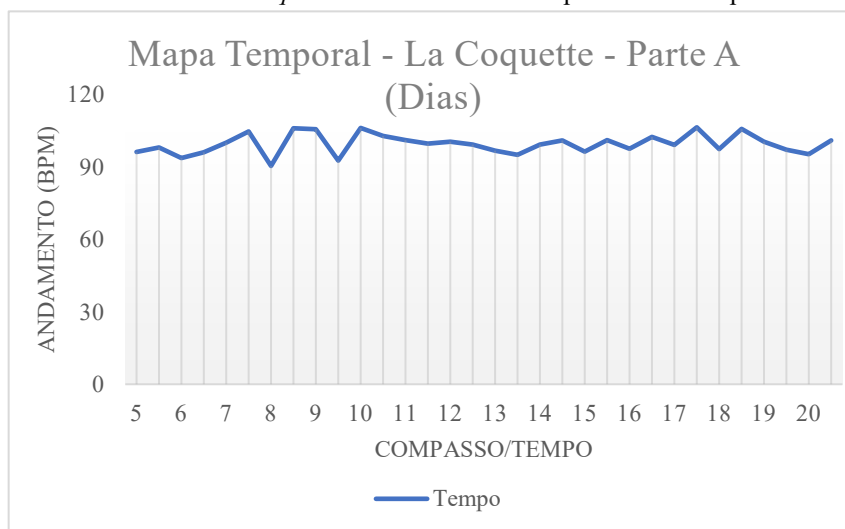
**Gráfico 21-***La Coquette*. Introdução. Dias – tempo de cada compasso.

Fonte : elaborado pela autora.

Nas mudanças de seções em que ocorrem as repetições da parte A, a anacruse que compõe o início da frase é tocada de maneira ralentada. Na segunda repetição da parte A, Dias realiza um eco ao tocar frases semelhantes que formam o trecho, proporcionando a sensação de contraste ao ouvinte. Sobre a variação temporal, Dias associa a escolha do andamento de uma peça ao movimento corporal e, entre outros fatores, a respiração. A colocação da flautista, remete à frase de Viereck (citada na página 132), sobre a limitação da marcação metronômica.

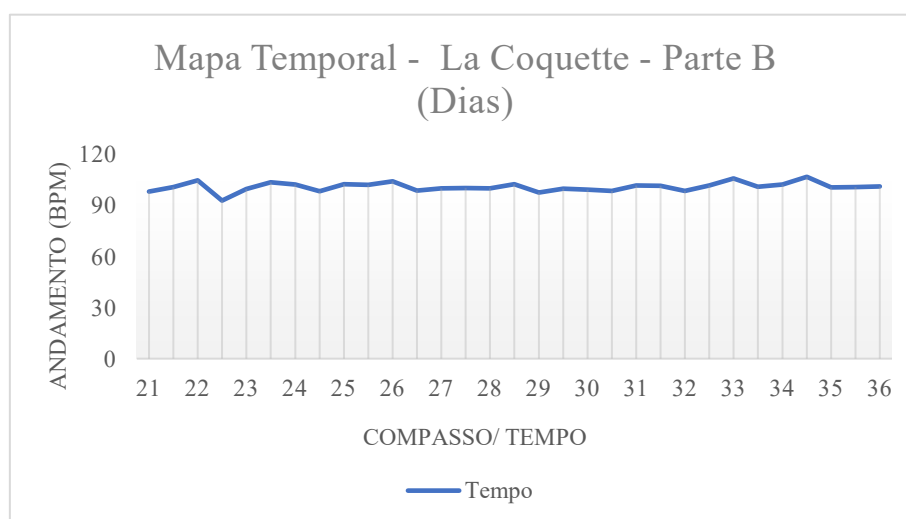
Você tem que tocar a música na sua cabeça e se movimentar. O andamento varia muito. Varia de pessoa para pessoa, e varia também do momento. O metrônomo é uma constatação do que você fez [...] o andamento depende do seu ritmo respiratório, sua pressão sanguínea, seu movimento espontâneo, sua respiração. (DIAS, 2021).

O andamento adotado na seção A apresenta pequena alteração, variando entre 92 e 106 (Gráfico 22). Nos compassos 8 e 9, o pulso torna-se mais lento quando são executadas as ornamentações e no grupo de semicolcheias (executadas de maneira bem pronunciada, em *staccato*) que antecede o trinado no compasso 10.

**Gráfico 22-** *La Coquette*. Parte A. Dias – tempo de cada compasso.

Fonte: elaborado pela autora.

Na seção B, percebe-se que a flautista segue as orientações de dinâmica escritas na parte editada pela Schott, no entanto, realiza um eco nas repetições dos trechos ornamentados em saltos. Similarmente, as ornamentações obedecem as escritas na partitura assim como a articulação. Sobre esse último parâmetro, percebe-se claramente as acentuações realizadas nos trechos em que há o sinal (>). A maneira como a flautista executa a passagem expressa um caráter ágil e divertido. O andamento tem pouca variação, oscilando entre 93 e 106 (Gráfico 23).

**Gráfico 23-** *La Coquette*. Parte B. Dias – tempo de cada compasso.

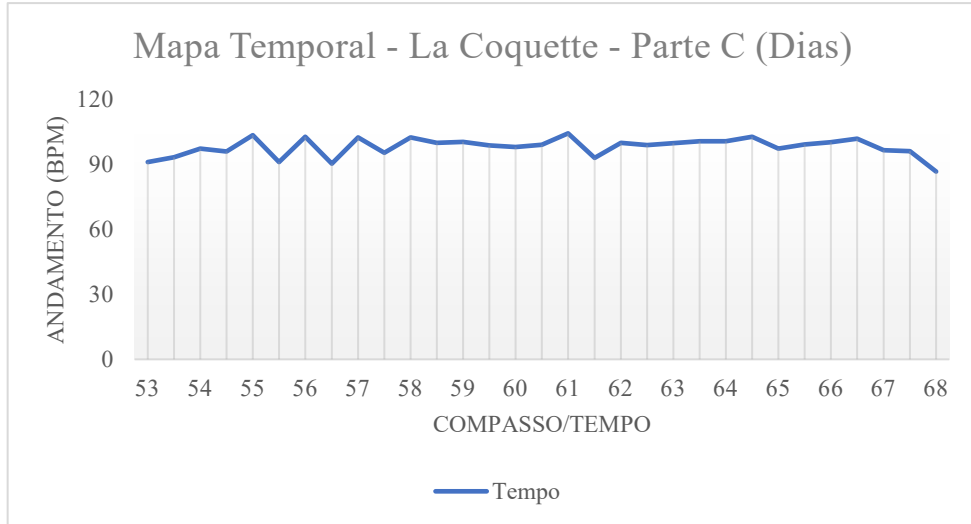
Fonte: elaborado pela autora.

A Parte C segue com sonoridade leve e articulação precisa. Nos saltos para as notas mais agudas do trecho, acontecem pequenas falhas na emissão das notas Si 5 e Sol 5. Observa-se que Dias executa as semicolcheias estritamente uniformes. A dinâmica é iniciada em *p* e crescendo progressivamente até o final da passagem. O pulso oscila entre 87 e 104 (Gráfico 24).



Os pontos mais baixos do gráfico refletem os momentos em que a flautista respira no longo trecho de semicolcheias que integram a melodia.

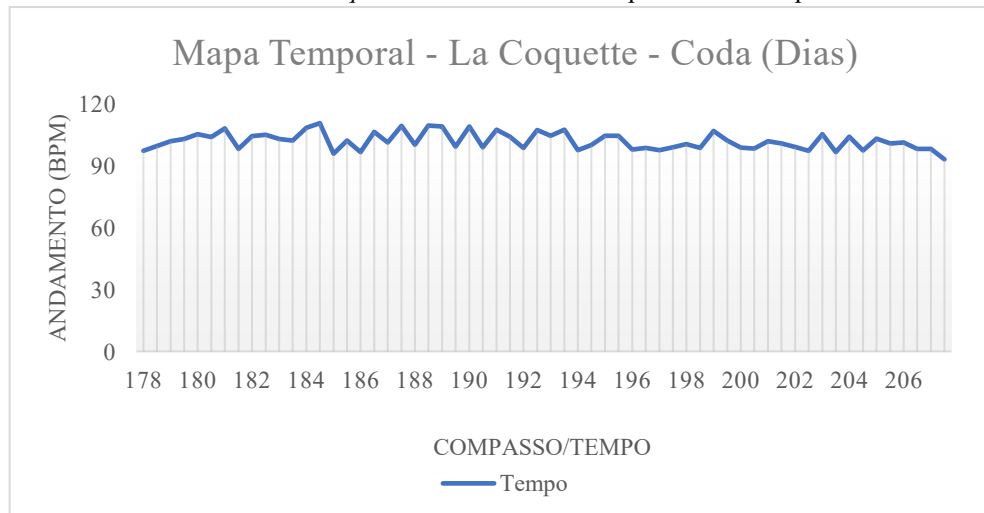
**Gráfico 24-** *La Coquette*. Parte C. Dias – tempo de cada compasso.



Fonte: elaborado pela autora.

A CODA apresenta um acelerando até o último compasso da peça. A flautista manipula a dinâmica com *crescendos* para os trechos mais agudos e *diminuendos* para a região média. Tal efeito causa a sensação de movimento, de maneira que o trecho final flui ágil e vivo. A variação de tempo foi de 92 à 135 (Gráfico 25). A partir do compasso 178, a flautista delimita de maneira clara os finais das frases. Os pontos 186, 194 e 202 demonstram essa tendência.

**Gráfico 25-** *La Coquette*. CODA. Dias – tempo de cada compasso.



Fonte: elaborado pela autora.

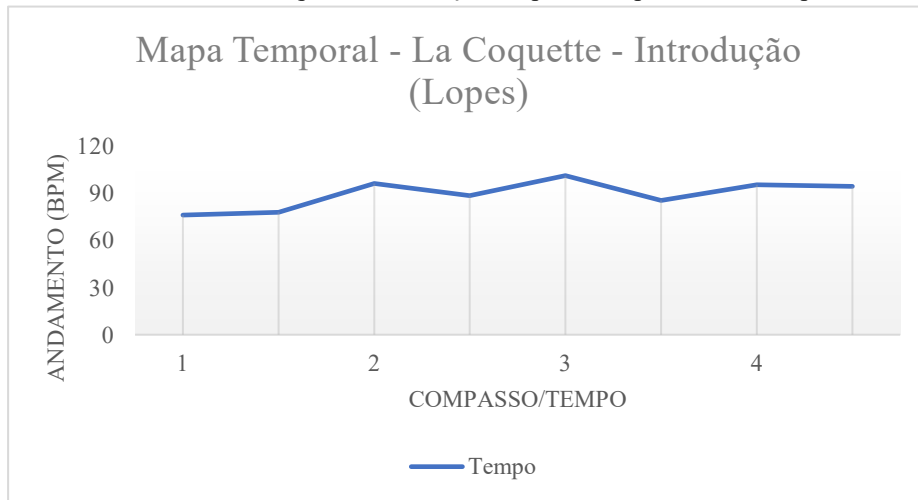
Não identificamos algum tipo de improvisação na versão de Dias, seja através de variação rítmica ou melódica. A artista realizou de forma explícita as diferenças de dinâmica e

articulações sugeridas pela edição da Schott e acrescentou contrastes através de ecos nas repetições de trechos com repetição seguidos. O modo leve de tocar, com articulação bem pronunciada e delicada, remeteu ao caráter ligeiro. O acompanhamento do piano colaborou para tal, visto que a parte escrita tem como função proporcionar um suporte harmônico para que a flauta exerça o papel de destaque. Constatamos essa característica no capítulo 2, quando tratamos do repertório executado nos salões e teatros da capital imperial.

Lopes (1997) segue a forma estabelecida na edição da Schott (1872). O flautista comenta alguns aspectos técnicos desafiadores na interpretação da polca: “A dificuldade maior na execução dessa peça é manter a regularidade do golpe duplo e conseguir ter um controle de sonoridade e respiração nas frases que são muito extensas.” (LOPES, 2022, s/p). Em relação à sonoridade comentada pelo flautista, percebemos uma tendência oposta ao registro de Dias. Lopes, tem a predisposição de tocar os graves de forma potente, com a adoção de uma sonoridade mais incisiva, diferente de Dias que tem a interpretação marcada pela leveza em toda a tessitura da flauta. A execução de graves em dinâmica *f* é uma tendência observada nos registros de outros flautistas, como Pattápio Silva e Dante Santoro (ARAÚJO, 2014).

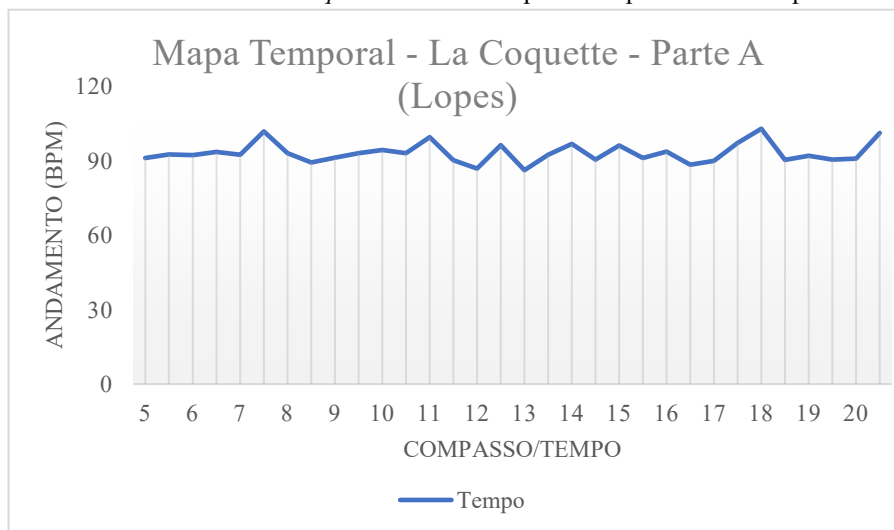
Lopes inicia a peça de maneira incisiva, e, assim como Dias, realiza um *ralentando* na anacruse para o quinto compasso, onde tem início a parte A. Essa pequena alteração na agógica é realizada em todos os momentos em que o trecho é repetido. O intérprete adota uma articulação em *staccato* e segue as indicações de dinâmica encontradas na edição disponibilizada pela Schott (1872), bem como as acentuações.

Sobre a escolha de andamento, Lopes (2022) acredita na relação do tempo com as figuras de ritmos dominantes na peça: “Para mim, não é muito difícil perceber qual andamento deve ser usado. As peças que apresentam sequências extensas de semicolcheias sugerem andamentos mais rápidos e as que têm longas frases em semínimas devem ser tocadas como andamentos mais lentos.” (LOPES, 2022, s/p). Seguindo sua linha de raciocínio, *La Coquette*, uma peça predominantemente formada por semicolcheias, foi gravada em andamento que consideramos moderado a rápido. A introdução apresenta aumento do pulso progressivamente. A variação ocorre entre 76 e 101 (Gráfico 26).

**Gráfico 26-** *La Coquette*. Introdução. Lopes – tempo de cada compasso.

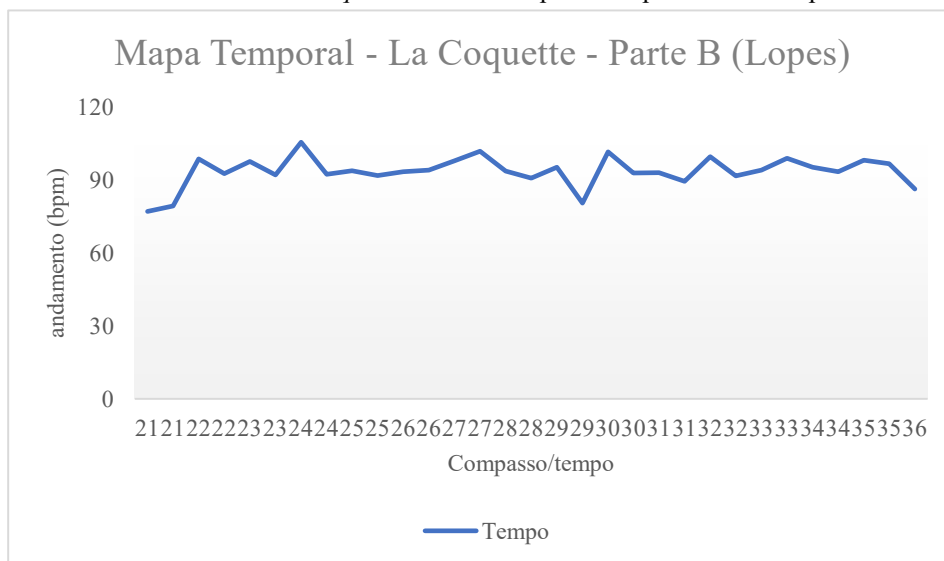
**Fonte:** elaborado pela autora.

A parte A apresenta variação temporal de 87 à 102 (Gráfico 27). Nos compassos 8 e 12, em que acontecem o pulso reduzido de maneira expressiva, correspondem a ornamentação escrita em fusas e ao arpejo descendente de quiálteras para a região grave da flauta.

**Gráfico 27-** *La Coquette*. Parte A. Lopes – tempo de cada compasso.

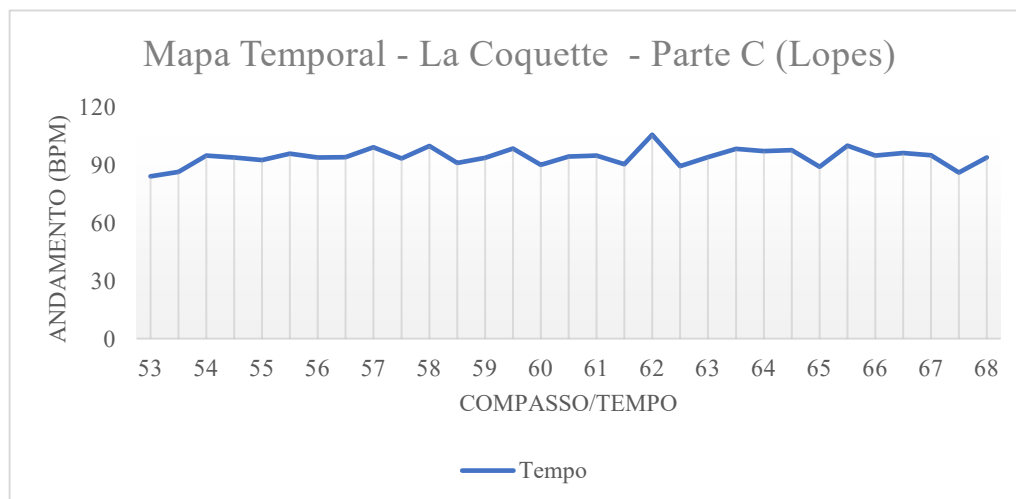
**Fonte:** elaborado pela autora.

A parte B segue com articulação curta. O flautista executa os trinados e os acentos grafados na partitura. O trecho é iniciado em dinâmica *p* e segue em *crescendo*. O andamento registrado está entre 77 e 105 (Gráfico 28). No segundo tempo do compasso 28, acontece um regressão no pulso. Nesse momento, é finalizada a primeira frase que compõe o trecho e que é retomada em tempo mais rápido no compasso 29.

**Gráfico 28-** *La Coquette*. Parte B. Lopes – tempo de cada compasso.

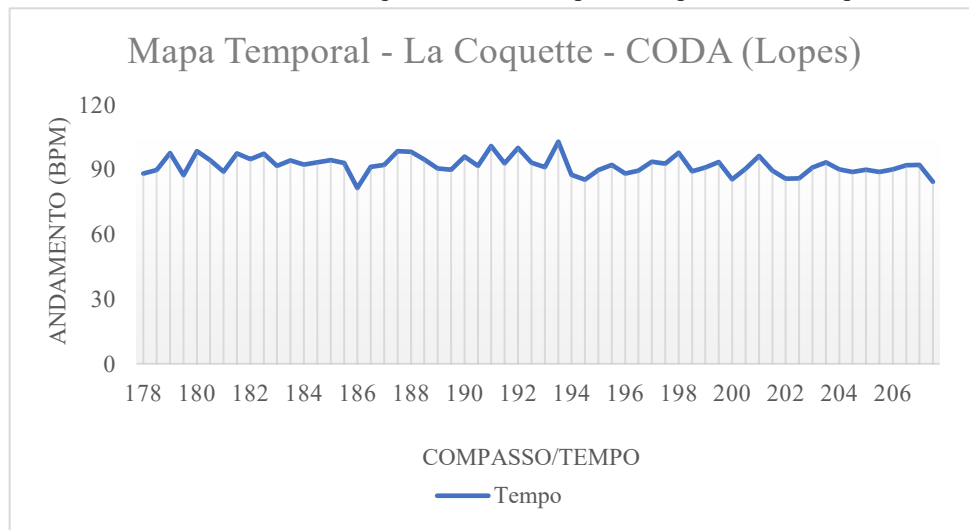
Fonte: elaborado pela autora.

A parte C é iniciada em dinâmica *mf* e mantida assim durante todo o trecho. A sonoridade do flautista é homogênea, sobretudo nos trechos em que estão grafados intervalos extensos, ressaltando a potência no registro grave. O andamento varia entre 84 e 100 (Gráfico 29).

**Gráfico 29-** *La Coquette*. Parte C. Lopes – tempo de cada compasso.

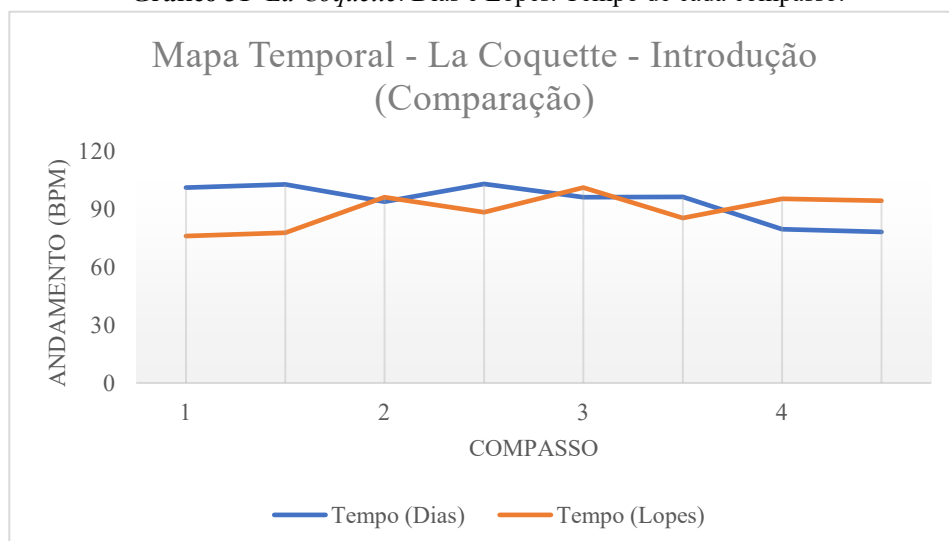
Fonte: elaborado pela autora.

A CODA é tocada com variação temporal de 81 e 101 (Gráfico 30). A articulação aplicada é que está grafada na edição da Schott, porém as dinâmicas são tocadas sem tantas variações : o flautista mantém a dinâmica *mf a até* o final da peça. No compasso 186, acontece uma pequena cesura que separa a frase anterior. Na partitura da Schott, encontramos um sinal de pausa de colcheia com fermata, aparentemente seguido nesta gravação.

**Gráfico 30-** *La Coquette*. CODA. Lopes – tempo de cada compasso.

**Fonte:** elaborado pela autora.

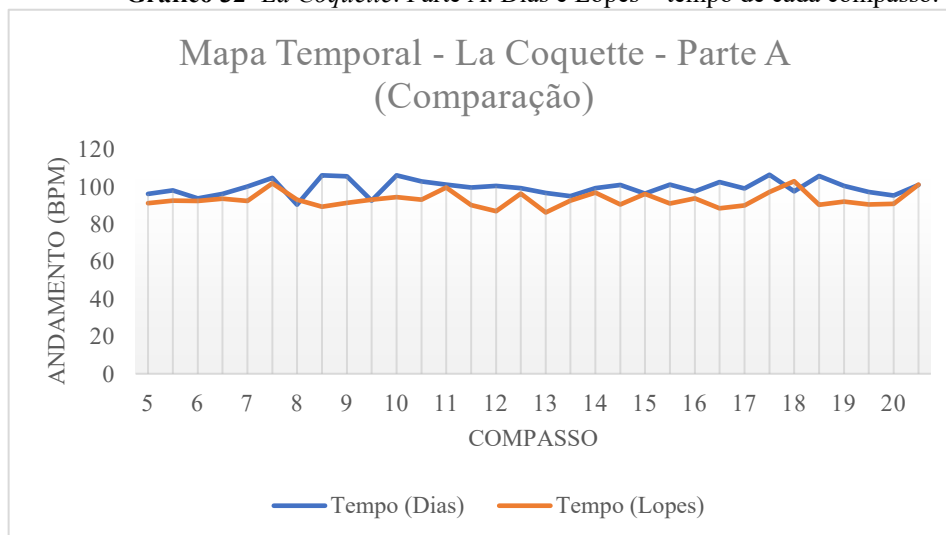
Não identificamos elementos estilísticos do choro nesta interpretação, como flexibilização rítmica, ornamentações ou variações melódicas. A formação composta por flauta e violão remete ao ambiente seresteiro e transmite um gesto de simplicidade. A textura de melodia acompanhada manteve-se durante toda a peça. A forma de acompanhamento adotada é a fornecida pela edição da Schott, típica dos acompanhamentos das polcas europeias do período. Desse modo, o violão exerce exclusivamente a função de marcar os tempos e conduzir a harmonia, sem a realização de frases que promovessem a interação com a linha melódica, evidenciando o papel de protagonismo da flauta. Comparando as decisões sobre andamento e agógica, percebemos ideias opostas já na introdução. Enquanto Dias realiza um movimento de aceleração até o compasso 5, Lopes diminui o andamento (Gráfico 31).

**Gráfico 31-** *La Coquette*. Dias e Lopes. Tempo de cada compasso.

**Fonte :** elaborado pela autora.

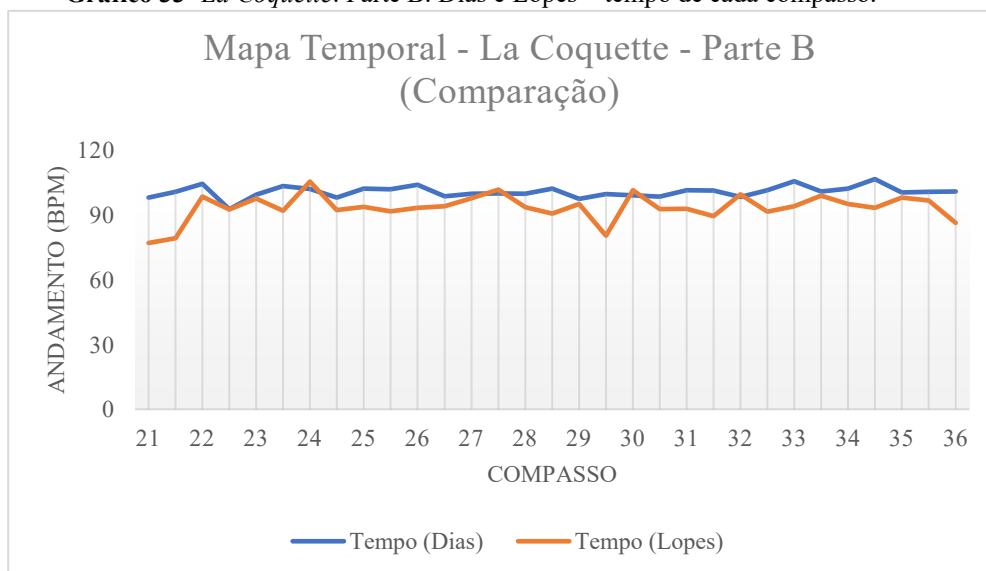
Na seção A, Dias demonstra estabilidade do tempo, enquanto Lopes executa, ainda que discretamente, movimentos de *acelerando* e *ritardando* (Gráfico 32).

**Gráfico 32-** *La Coquette*. Parte A. Dias e Lopes – tempo de cada compasso.

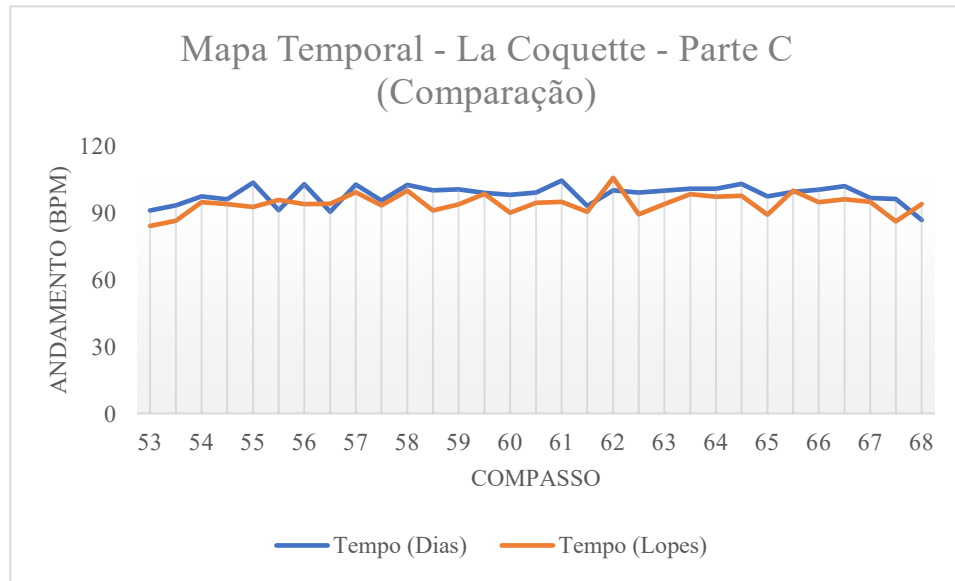


Na parte B, nota-se a mesma tendência. Dias praticamente não altera o tempo, enquanto Lopes explora de maneira sutil os rubatos neste trecho (Gráfico 33).

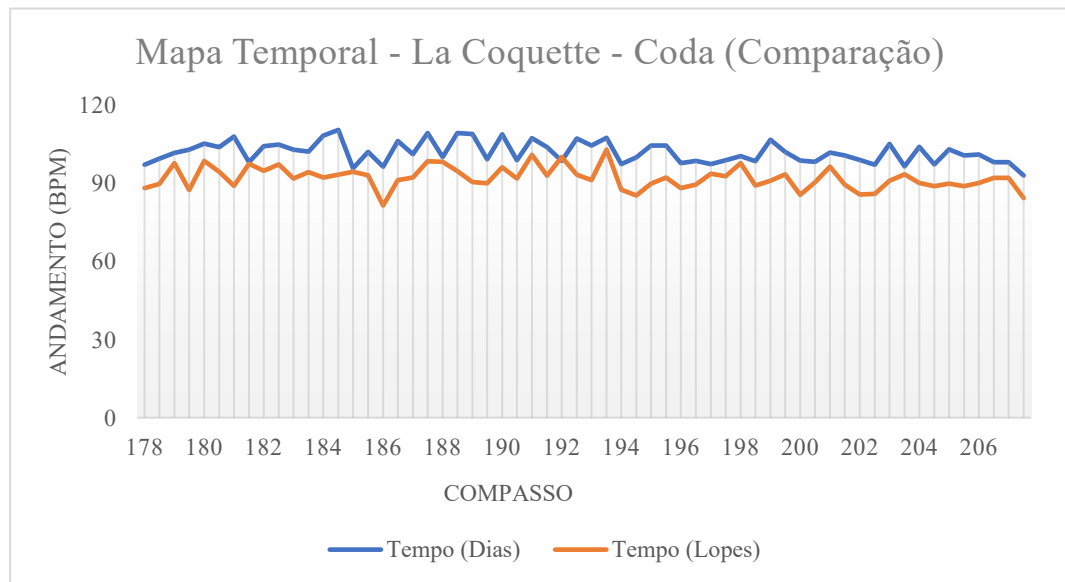
**Gráfico 33-** *La Coquette*. Parte B. Dias e Lopes – tempo de cada compasso.



A seção C é explorada de maneira similar pelos flautistas. Ambos realizam pequenas alterações na agógica em momentos semelhantes (Gráfico 34).

**Gráfico 34-** *La Coquette*. Parte C. Dias e Lopes – tempo de cada compasso.

Da mesma maneira, na CODA percebemos movimentações temporais semelhantes, com diminuição do pulso nos finais das ideias musicais (Gráfico 35).

**Gráfico 35-** *La Coquette*. CODA. Dias e Lopes – tempo de cada compasso.

Na análise de *La Coquette*, percebemos que os dois intérpretes seguiram em grande parte as indicações da edição da Schott. A tendência em ralentar os finais de frases e seções também foi identificada. Não notamos aspectos interpretativos do choro, como variação rítmica ou melódica. As ornamentações realizadas restringem-se àquelas apontadas na partitura. Apesar dos instrumentos harmônicos diferentes, as partes de acompanhamento seguiram o padrão

escrito na edição, sem qualquer diálogo com a linha melódica, o que destacou a flauta como instrumento solista.

#### 6.4 *La Sensitive* de Mathieu Reichert

Diferente de *La Coquette*, *La Sensitive* (em português, *A sensitiva*) é denominada pequena polca de concerto. Seguindo o mesmo padrão composicional da polca anterior, a peça tem como padrão rítmico de repetição a semicolcheia. O compasso binário simples aliado a repetição sistemática das semicolcheias na linha melódica é uma tendência que encontramos nas polcas de Reichert.

A única parte a que tivemos acesso é a versão editada pela Schott com acompanhamento do piano, publicada em 1873. Uma outra versão publicada no periódico *Recreio dos Flautistas*, n. 71, publicado pela editora Narciso e Cia [18--], está disponibilizado para consulta local no acervo da BN. Todavia, devido à pandemia da COVID- 19, setor está fechado para consultas por tempo indeterminado.

A estreia de *A sensitiva*, no entanto, aconteceu em 3 de outubro de 1863, executada pelo próprio Reichert em um recital em que tocou também *A faceira* (Figura 30).

Figura 29- Estreia de *A sensitiva* por Reichert em 1863.

8. <i>Aria de Maria Padilla</i> , cantada pelo Sr. Cervini. . . . .	Donizetti.
9. <i>Souvenir de Bellini</i> , fantasia para rabeça, executada pelo Sr. Moniz Barreto. . . . .	Artôt.
10. <i>Romanço de salão</i> , cantado pelo Sr. Mazzi. . . . .	Donizetti.
11. <i>Sans souci</i> , galope de Ascher, executado pelo Sr. Carlos Schramm	Ascher.
12. <i>La danse</i> , celebre tarantella cantada pelo Sr. Briani. . . . .	Rossini.
13. <i>A faceira</i> , polka de concerto, composta e executada por . . . . .	M. A. Reichert.
14. <i>A sensitiva</i> , polka original, composta e executada pela primeira vez por . . . . .	M. A. Reichert.
Preços: 1ª ordem, 20\$; 2ª dita, 25\$; 3ª dita, 3\$; cadeiras, 5\$00.	
Começará às 8 horas em ponto.	

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1863).

*La Sensitive* foi litografada por Leopoldo Heck um ano mais tarde, em 1864, e vendida nas casas de Heck e Reichert, morador da Rua da Quitanda, n. 63, no Rio de Janeiro, como consta no anúncio publicado na *Semana Illustrada* (Figura 30):



Figura 30- Anúncio de *La Sensitive* litografada por Leopoldo Heck.



Fonte: SEMANA ILLUSTRADA (1864).

O andamento indicado na edição da Schott é *Allegro*  $\text{♩} = 116$ . A estrutura formal da polca é A- B-A-C-A- B- A- C1- A- B- A- CODA (Quadro 5). A parte C1 apresenta a mesma estrutura de C, porém em outra tonalidade.

Quadro 5- Estrutura formal da polca *La Sensitive* de Reichert.

Seção	A	B	C1	C2	Coda
Compassos	1-18	18- 24	24-40	82- 98	197-218
Tonalidade	Lá M	Dó M	Fá M	Ré M	Lá M

Fonte: elaborado pela autora.

A edição consultada de *La Sensitive* traz indicações de articulação que são exploradas de maneira variada : ligaduras amplas englobando as regiões grave, média e aguda da flauta. Da mesma maneira, são fornecidas sugestões de dinâmica que apontam para a realização do fraseado pelo intérprete. Nos momentos em que a flauta toca no registro agudo, são sugeridas indicações de *crescendo*, seguindo a tendência natural do instrumento.

Nas mudanças de seções as dinâmicas variam, proporcionando contraste entre os trechos da peça. Diferente de *La Coquette*, a articulação em *La Sensitive* é constituída predominantemente por *legato*. Somente no trecho final (CODA), a articulação que prevalece é o *staccato*. Tais características apresentadas na edição encontrada foram abordadas no capítulo 3.

A respeito desses aspectos estilísticos encontrados nas partituras das danças de salão do século XIX e sua relação com as partes de choro posteriores, Dias comenta : “Isso nunca está escrito na partitura. Nunca. Nem a dinâmica. E nem o título vai dizer se é valsa, se é polca. [...]. Eu acho que essas denominações vêm muito depois. Agora, a palavra chorinho... ninguém

escreveu na partitura a palavra “chorinho”. Você conhece alguma música chorinho?” (DIAS, 2021, s/p).

#### 6.4.1 Análise das gravações

Encontramos apenas um registro fonográfico da peça *La Sensitive*. Dias gravou a peça no mesmo álbum de *La Coquette*, o LP M. A. Reichert- Afinidades Brasileiras<sup>33</sup>. A flautista caracteriza a peça : “*La Sensitive* é uma coisa de sensibilidade. Interno, de sentimento.” (DIAS, 2021). A estrutura formal que compõe a edição da Schott é seguida pelo duo : A- B-A-C-A- B-A- C1- A- B- A- CODA. Sobre as escolhas interpretativas adotadas na gravação, Dias comenta :

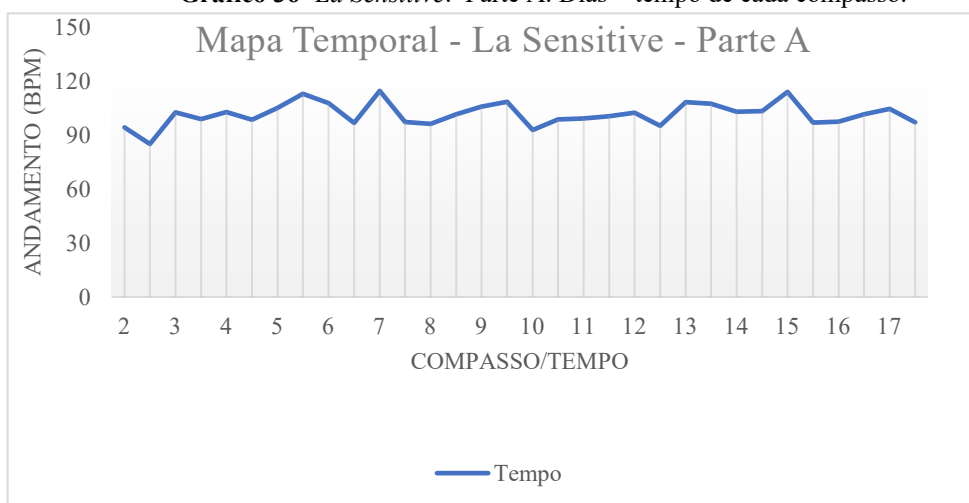
Outra coisa também que é muito peculiar para cada um é a questão do vibrato, timbre... Essa questão do ritmo, andamento depende de cada um. Depende do seu momento. Você não vai tocar sempre igual[...] por exemplo, essa música do Reichert que a gente gravou, a gente gravou em um momento incrível. Você conhece essa gravação. Gravamos na Cecília Meirelles. Se a gente gravasse hoje, seria diferente. (DIAS, 2021).

A fala da artista sugere uma visão ampla acerca das decisões de cada intérprete, considerando o espaço e tempo como fatores influenciáveis. Esse pensamento é análogo às ideias de Rink (2007) que acredita que a interpretação de uma obra, mesmo que realizada pelo mesmo intérprete, é passível de variações. São as decisões interpretativas tomadas de forma reflexiva ou não que influenciam no resultado final.

Neste sentido, a gravação pioneira no Brasil de *La Sensitive* constitui uma relevante contribuição de Dias para a análise dos parâmetros musicais. A versão editada pela Schott foi seguida para a realização da gravação, tanto na parte da flauta quanto do acompanhamento do piano. As indicações de articulação, dinâmica e ornamentação são seguidas por Dias

O início tocado pelo piano sinaliza o caráter jocoso da polca. A flautista inicia a peça de maneira elegante, com sonoridade leve e delicada e com o vibrato empregado de maneira discreta nas colcheias. Conforme a dinâmica avança para *f* e *fff*, percebe-se o uso do vibrato de maneira efetiva, principalmente nas notas mais agudas da melodia. A articulação escrita em grandes *legatos* neste trecho é realizada pela flautista, que executa de maneira clara os intervalos que constituem a linha melódica. O tempo nesse fragmento oscila entre 94 e 114 (Gráfico 36).

<sup>33</sup> A interpretação da peça por Dias e Kazuko está disponível pelo link: <<https://youtu.be/rtOB1YhCT9I?t=1438>>. Acesso em: 29 out. 2022.

**Gráfico 36-** *La Sensitive*. Parte A. Dias – tempo de cada compasso.

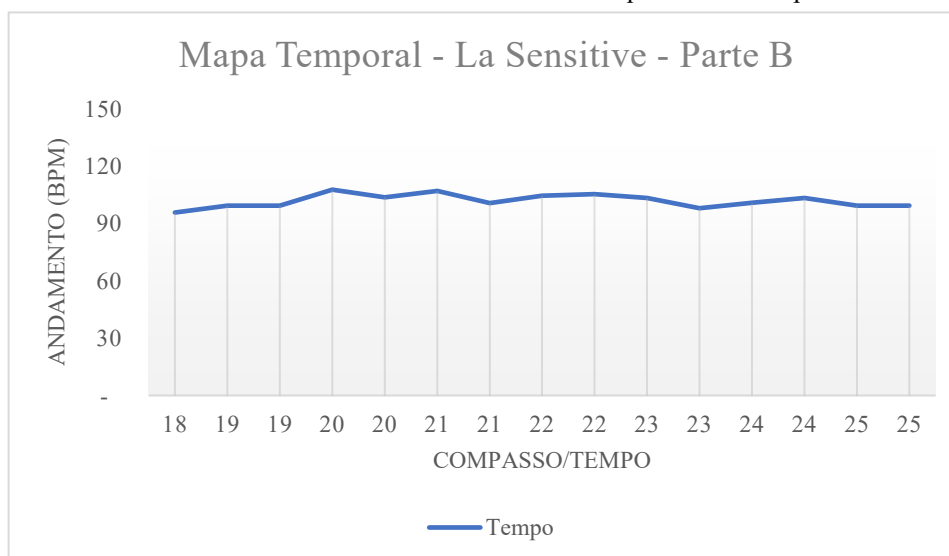
Fonte: elaborado pela autora.

Os momentos em que há a redução do pulso na seção A, como no segundo tempo dos compassos 2, 6 e 12, correspondem às finalizações das frases seguidas de ornamentação com grupeto (Exemplo musical 71).

**Exemplo musical 71-** *La Sensitive*. Redução do pulso na seção A por Dias.

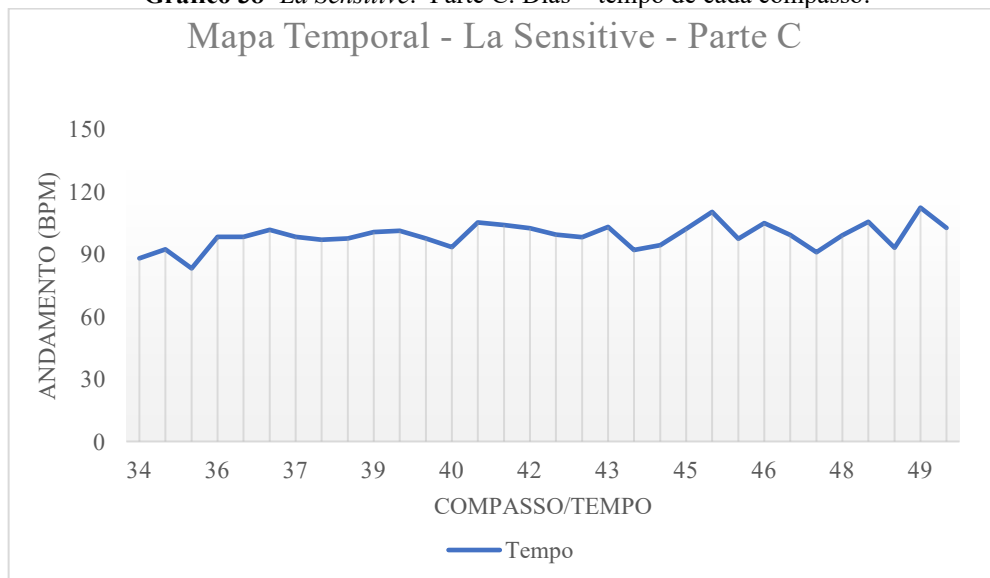
Fonte: REICHERT (1873)

No trecho B, a articulação permanece em *legato*. No entanto, o contraste é criado através da dinâmica. Dias inicia o trecho em dinâmica *ff* em contraste à seção anterior, com sonoridade ampla e expressiva. O andamento varia entre 96 e 108 (Gráfico 37).

**Gráfico 37-** *La Sensitive*. Parte B. Dias – tempo de cada compasso.

Fonte: elaborado pela autora.

A parte C, em Fá M, é iniciada em dinâmica *piano* em contraste com o final do trecho anterior. O trecho C1 é formado pelo mesmo material melódico da parte C, porém na tonalidade de Ré M. O gestual elegante e delicado é mantido, assim como os parâmetros temporais adotados em C. O andamento oscila entre 83 e 112 (Gráfico 38).

**Gráfico 38-** *La Sensitive*. Parte C. Dias – tempo de cada compasso.

Fonte: elaborado pela autora.

Observamos uma tendência na diminuição do andamento quando a flautista executa a figura colcheia pontuada seguida de semicolcheia. Na edição da Schott (Exemplo musical 72), é colocado um acento (>) que identificamos na execução de Dias.

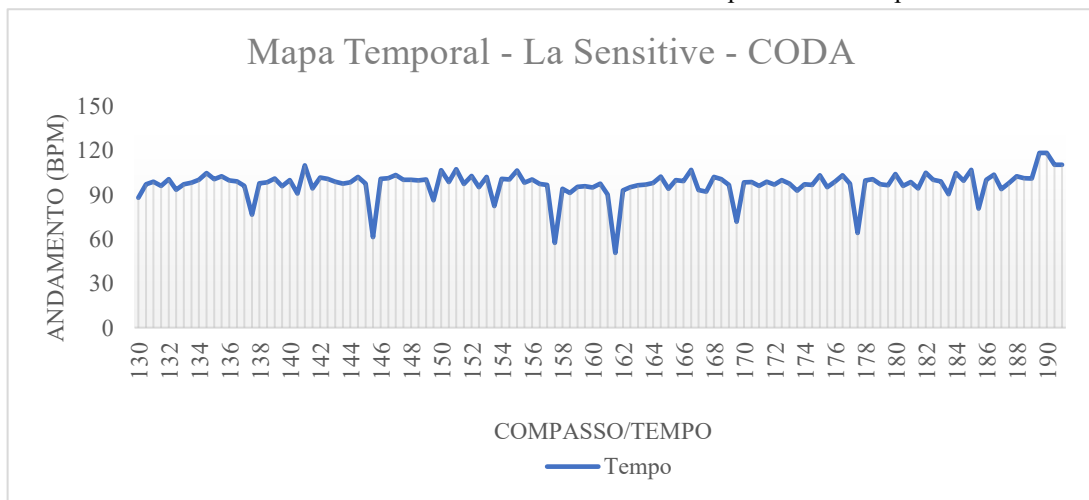
**Exemplo musical 72-** *La Sensitive*. Dias. Acentuação. Compassos 35 a 38.



Fonte: REICHERT (1873).

A CODA é iniciada após uma grande pausa, provocando a sensação de suspense no ouvinte. Essa mesma pausa é aplicada no compasso 178, após a execução do trecho em que a flauta toca sem o acompanhamento do piano amplos intervalos ligados à nota Mi5. A articulação em *staccato* adotado na CODA colabora para o contraste com as demais partes da obra. Dias executa os intervalos de maneira precisa e cria uma atmosfera resolutiva ao aumentar a dinâmica de maneira progressiva até o final da peça. Os quatro últimos compassos são tocados em *fff* e afirmam a tonalidade de Lá M em um desfecho típico da música de concerto. O tempo varia entre 64 e 118 (Gráfico 39).

**Gráfico 39-** *La Sensitive*. CODA. Dias – tempo de cada compasso.



Fonte: elaborado pela autora.

Nos compassos 137,145,157,160, há uma redução considerável do pulso, representando os pontos de chegada e retomada das frases. Do compasso 157 ao primeiro tempo do compasso 161, acontece uma pequena cadência melódica sem o acompanhamento do piano. Em toda a CODA, a flautista expressa maior liberdade de manipulação do tempo e o piano atua como coadjuvante marcando o pulso em acordes de colcheias.

A maneira como Dias conduziu a linha melódica e as escolhas dos parâmetros musicais proporcionou uma experiência musical ao ouvinte que remeteu à música de salão do século XIX. A leveza, elegância, o caráter ligeiro e jocoso, característicos do estilo, foram transmitidos

de maneira clara. A mesma tendência encontrada nas peças anteriores é identificada em *La Sensitive*: Dias realiza pequenos *ralentandos* nos finais dos trechos, quando estes precedem a mudança de seção na peça.

### 6.5 *É segredo* de Viriato Figueira

*É segredo* é uma polca de Figueira sem data de composição. Nesta peça, o compositor faz uso expressivo do cromatismo. Essas passagens além do emprego frequente de modulações inesperadas são uma característica na obra de Figueira, que, segundo Tinhorão (1991), teria composto a polca *Caiu, não disse?* [18--], no intuito de criar passagens que “derrubassem” os acompanhadores.

As tonalidades identificadas nas seções de *É segredo* estão dentro daquelas mais utilizadas em choros (ALMADA, 2006). Os compassos 25 a 43 apresentam o mesmo material melódico da parte A com algumas variações: as semifusas dos compassos 7 e 8 são substituídas por dois grupos de semicolcheias e duas quiálteras de 7 notas nos compassos 32 e 33, por isso o denominamos CODA. Sua estrutura formal é a seguinte (Quadro 6):

**Quadro 6-** Estrutura formal da peça *É Segredo* de Figueira.

Seção	A	B	C	CODA
Compassos	1-16	17- 25	42-50	26-41
Tonalidade	Dó M	Sol M	Fá M	Dó M

**Fonte:** elaborado pela autora.

Encontramos seis versões manuscritas de *É segredo*. Em todas elas a descrição da peça aparece como “polca”. A primeira delas, o manuscrito 1, não tem autor identificado, fornece informações preciosas para a interpretação da peça. Logo no primeiro compasso, a indicação “vagarosa” nos dá uma referência de caráter e andamento. A parte também fornece informações sobre articulação. As duas combinações mais utilizadas nos grupos de quatro semicolcheias são: a primeira solta e as três seguintes ligadas, e a ligadura de duas em duas figuras do grupo de semicolcheias. A única ornamentação que identificamos é uma apoiatura no antepenúltimo compasso da seção (Exemplo musical 73).

Exemplo musical 73- Manuscrito 1 de *É Segredo*. Seção A.

Fonte: sem identificação [19--].

No início da parte B, encontramos a notificação “expressivo” (Exemplo musical 74), mais uma indicação de caráter da peça. Também identificamos a marcação de trinados ornamentando o trecho.

Exemplo musical 74- Manuscrito 1 de *É Segredo*. Seção B.

Fonte: sem identificação [19--].

A seção C traz os grupetos e apojeturas escritas. No segundo compasso do trecho, identificamos uma diferença rítmica para as demais versões encontradas. Aqui, o copista escreve o ritmo de duas semicolcheias, colcheia e semínima (Exemplo musical 75). Esse compasso terá versões distintas nos outros manuscritos, como veremos adiante.

Exemplo Musical 75- Manuscrito 1 de *É Segredo*. Seção C.



Fonte: sem identificação [19--].

O segundo manuscrito é de Paulo Fasanaro, de 1977, do arquivo de Gerson Ferreira Pinto e é uma cópia do manuscrito de Arnaldo Corrêa, de 1976. A música está grafada uma oitava abaixo em relação ao primeiro manuscrito e sem indicação de oitavas. Nesta cópia, a seção B está grafada sem indicação de repetição. A respeito dos parâmetros musicais anotados, a ornamentação escrita também segue os padrões anteriores, com a marcação de trinados e grupetos nos mesmos compassos. A articulação é grafada apenas nas quiálteras do compasso 33. Traz uma marcação de articulação no compasso 33, onde é sugerida a ligadura a cada grupo de quiálteras de sete notas. Chama a atenção a região em que a quiáltera foi escrita. Após a primeira nota (Sol 4), o copista seguiu uma oitava abaixo diferente dos demais manuscritos. (Exemplo musical 76).



Exemplo musical 76- Manuscrito 2 de *É Segredo*. Seções A1 e C.

Fonte: FASANARO (1977).

Sobre a notação, no compasso 21 da seção B encontramos uma divergência: no lugar da nota Dó, a última semicolcheia é um Mib (Exemplo musical 77).

Exemplo musical 77- Notação no manuscrito 3 de *É Segredo*.

Fonte: FASANARO (1977).

O terceiro manuscrito encontrado também não fornece informações sobre o copista e data. Está escrito na terceira oitava da flauta e traz poucas informações dos parâmetros analisados. A ornamentação é escrita como nos demais manuscritos e a articulação é marcada no compasso 49, com uma ligadura na passagem escalar ascendente que conecta com a retomada do tema C (Exemplo musical 78).

Exemplo musical 78- Manuscrito 3 de *É segredo*. Seções A1 e C.

Fonte: sem identificação [19--].

A quarta partitura consultada é um manuscrito copiado pelo violonista Sérgio Napoleão Belluco [19--]. A parte fornece diversas informações sobre os gestos estilísticos, algumas delas divergentes das demais fontes consultadas. Neste, a melodia está acompanhada por cifras e escrita uma oitava abaixo. No entanto, no início da peça há uma indicação para ser tocada uma “oitava acima”. O primeiro ponto que desperta atenção é a articulação. Belluco faz uso de uma ligadura ampla para delimitar as frases nas partes nas partes A e B da peça.

No trecho B, encontramos uma diferença rítmica no compasso 17. Nesta versão, ao invés de semicolcheias, a melodia tem início com uma colcheia seguida de quiáltera de 3 notas. No compasso 21, encontramos outro ponto a ser destacado sobre a notação. Semelhante ao manuscrito 2, a última semicolcheia escrita do compasso é um Mi b acrescido de uma apoiatura. No final do trecho B, encontramos uma nova diferença rítmica, desta vez no compasso 24, na primeira repetição da seção. Diferente das demais versões em que a rítmica é constituída por colcheias, Belluco escreve uma semínima com fermata entre duas colcheias. A fermata aqui demonstra a intenção do copista em realizar uma suspensão antes de prosseguir com a repetição do trecho B (Exemplo musical 79).

Exemplo Musical 79- Manuscrito 4 de *É Segredo*. Seção B.

Fonte: BELLUCO [19--].

A parte C é denominada como “trio” por Belluco e apresenta uma divergência rítmica na escrita dos compassos 38, 39 e 40. O primeiro tempo destes compassos é constituído de quatro semicolcheias, diferente das demais versões. Os segundos tempos também apresentam variações: o primeiro constitui-se de uma semínima com grupeto; no segundo, uma colcheia pontuada com grupeto e uma semicolcheia. Nesta parte da música, as articulações também são modificadas, alternando-se entre *legatos* e *staccatos* nos compassos citados (Exemplo musical 80).

Exemplo musical 80- Manuscrito 4 de *É Segredo*. Seção C.

Fonte: BELLUCO [19--].

A última versão analisada é uma parte editada pela Casa do Choro, adaptada por Paulo Aragão (2014). Como no manuscrito de Belluco, traz as cifras na partitura. Apresenta informações sobre ornamentação, todas encontradas nos manuscritos anteriores. A articulação não é escrita, assim como não há informações de dinâmica. Em termos de notação, a edição apresenta muitas semelhanças com o manuscrito 4, excluindo apenas as articulações.

### 6.5.1 Análise das gravações

Quando se trata dos registros fonográficos e audiovisuais das obras de Figueira, encontramos um demasiado número de interpretações da peça *Só para moer* (1877), quer nos acervos mais antigos ou meios atuais de divulgação. Entretanto, as demais peças do compositor são pouco conhecidas e difundidas, considerando sua vasta produção apesar do pouco tempo de vida.

Os registros selecionados para a análise de *É segredo*, são de Dias (1981) e Andrea Ernest (2010). Dias (1981) gravou a peça com o grupo Regional Chorando Callado com a participação de Jaime e Valério (violão de 6 cordas), Alencar (violão de 7 cordas) e Jonas (cavaquinho), no disco 2 do LP intitulado *Chorando Callado*, pela FENAB<sup>34</sup>. Segundo Dias (2021), os mesmos músicos tocavam em sua casa em reuniões informais, momento em que teve início o Clube do Choro de Brasília. Ernest (2010)<sup>35</sup> gravou a peça no CD *Choros Amorosos*, lançado pela gravadora Fina Flor. Conta com a participação de Cristóvão Bastos (piano e arranjo), João Lyra (violão) e Bernardo Aguiar (percussão).

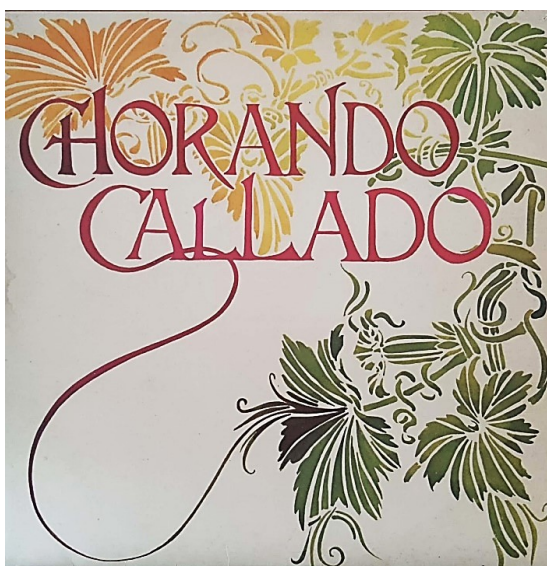
*Chorando Callado* é um trabalho pioneiro na gravação de diversas peças da segunda metade do século XIX, entre elas a polca *É Segredo*. A pesquisa que envolveu a produção traz ricas informações sonoras e documentais, notadas na apresentação do encarte. Algumas das obras tiveram como referência apenas uma partitura, por vezes com mais de 100 anos. As faixas não estão disponibilizadas nos meios digitais e o disco não foi comercializado (Figura 32), o que torna desconhecida para muitos de nós essa rica contribuição para a música brasileira gravada. Sabendo da relevância desse trabalho, em um primeiro momento consultamos Dias e Ernest sobre o LP. Dada a distância em que está o exemplar pertencente à Dias, optou-se por adquiri-lo através de um sebo em um site de vendas e, em seguida, foi realizado um trabalho de conversão digital da obra para o formato MP3.

---

<sup>34</sup> O interpretação da peça pelo trio está disponível pelo link: <https://youtu.be/j1-rkTn5mKU>.

<sup>35</sup> A interpretação da peça pelo conjunto está disponível pelo link: <https://youtu.be/uAp48hxNMGs>.

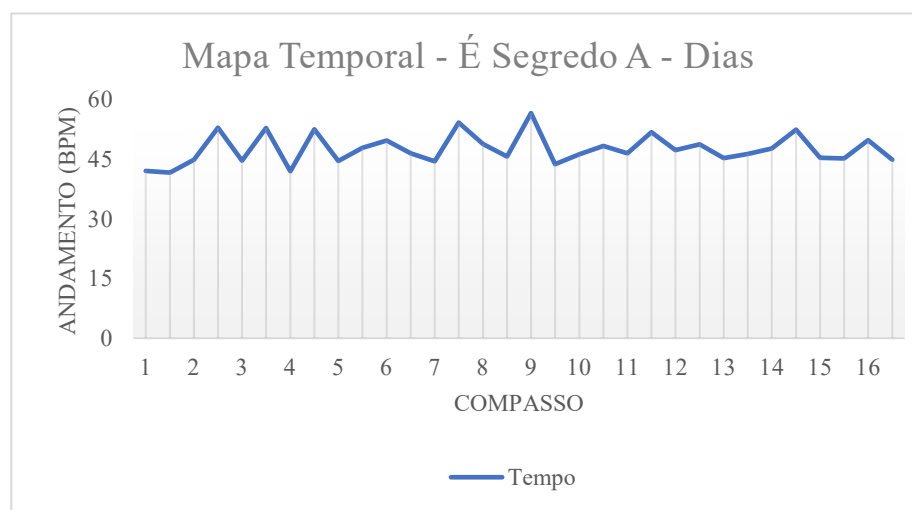
**Figura 31-** Capa do LP *Chorando Callado*.



**Fonte:** DIAS (1981).

Analisando a parte A da versão de Dias, observamos o emprego de uma sonoridade velada no registro agudo (como a notação apresentada em dois manuscritos anônimos consultados). Chama a atenção a forma com que a flautista sustenta as notas de maior valor: até o final do tempo, como se houvesse um sinal de *tenuto*<sup>36</sup> nessas notas. O clima intimista é sugerido pelo acompanhamento somente do violão, em dinâmica *p* durante todo o trecho. A articulação é predominantemente separada, com os ataques soando como “de”. Nos compassos 7 e 8, a flautista executa as fusas em *legato*. A única nota em que observamos uma articulação mais curta, é na anacruse para o compasso quinze, a nota Si 4, quando tocada na segunda repetição. A ornamentação explorada por Dias de maneira comedida, com o emprego de mordentes como consta no manuscrito de Belluco [19--]. O andamento adotado é lento, variando entre 42 e 52 (Gráfico 40). Não houve mudança brusca no pulso nas repetições da seção A.

<sup>36</sup> A articulação *tenuto* sobre as notas, sugere que o instrumentista prolongue a nota em seu valor total ou que a enfatize através de uma articulação mais proeminente.

**Gráfico 40-** *É Segredo*. Parte A. Dias. Tempo de cada compasso.

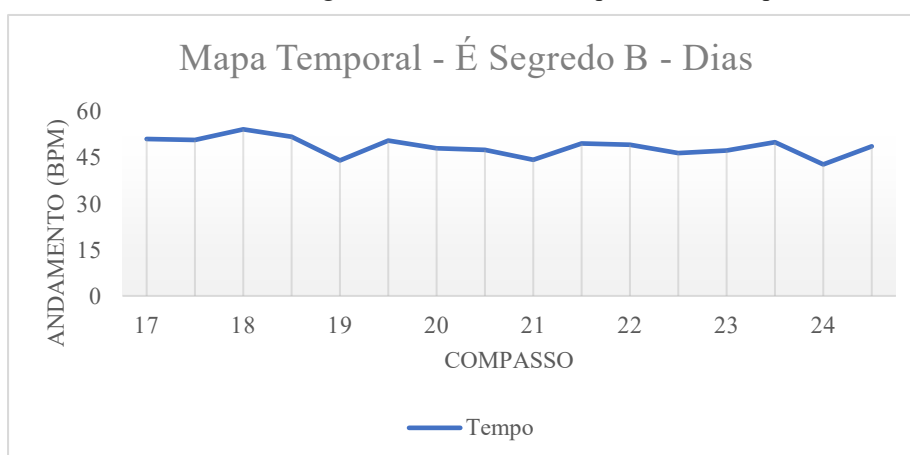
**Fonte:** elaborado pela autora.

A seção B segue o modo anterior. Caráter afetuoso, dinâmica em piano e sonoridade *dolce*, com a execução dos agudos de maneira suave e delicada. A notação seguida por Dias apresenta semelhanças com a que encontramos no manuscrito de Belluco [19--]. A divergência rítmica apontada no compasso 17, assim como a ornamentação, são similares. No compasso 24, a flautista faz uso da variação rítmica ao seguir o padrão de três semicolcheias nas notas repetidas, acrescidas de um pequeno *ralentando*. O ponto 24 do gráfico indica redução no tempo em uma pequena fermata realizada por Dias, como manuscrita na versão de Belluco [19--]. A diferença é que a flautista substitui as duas colcheias que formam o primeiro tempo do compasso, por 4 semicolcheias uma oitava acima da escrita no manuscrito (Exemplo musical 81).

**Exemplo musical 81-** *É Segredo*. Compasso 24. Fermata realizada por Dias.

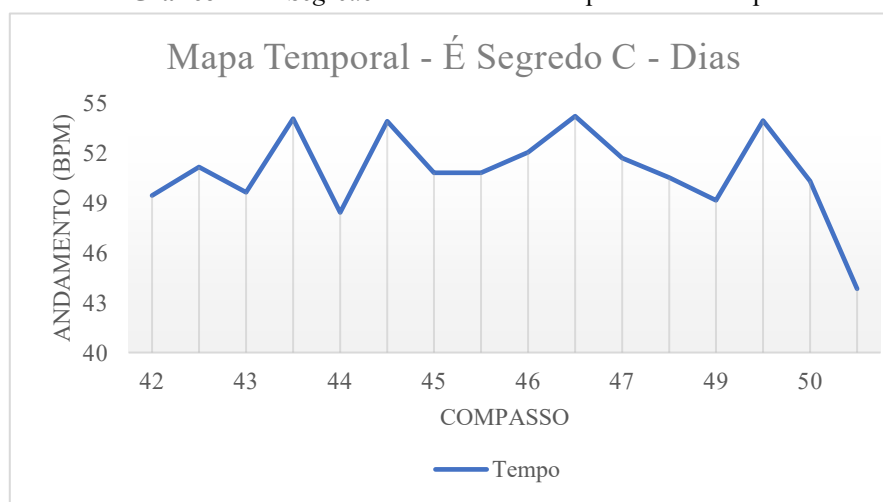
**Fonte:** elaborado pela autora.

A variação temporal no trecho fica entre 43 e 51 (Gráfico 41), com destaque para a forma com que Dias pronuncia cada nota, como uma declamação.

**Gráfico 41-** *É Segredo*. Parte B. Dias- tempo de cada compasso.

Fonte: elaborado pela autora.

O trecho C é tocado na região grave da flauta. Aqui também encontramos semelhanças com a versão de Belluco[18--]. Os compassos 43, 44 e 45 são executados em semicolcheias nas notas repetidas. A articulação é mais curta nesses compassos quando são tocados pela segunda vez. No penúltimo compasso da seção, Dias toca a nota Dó 4, como escrita no manuscrito do violonista. O tempo varia entre 44 e 55 (Gráfico 42). No compasso 50, acontece um *ralentando*, em que Dias toca a primeira nota (Fá 3) e o violão complementa a melodia.

**Gráfico 42-** *É Segredo*. Parte C. Dias- tempo de cada compasso.

Fonte: elaborado pela autora.

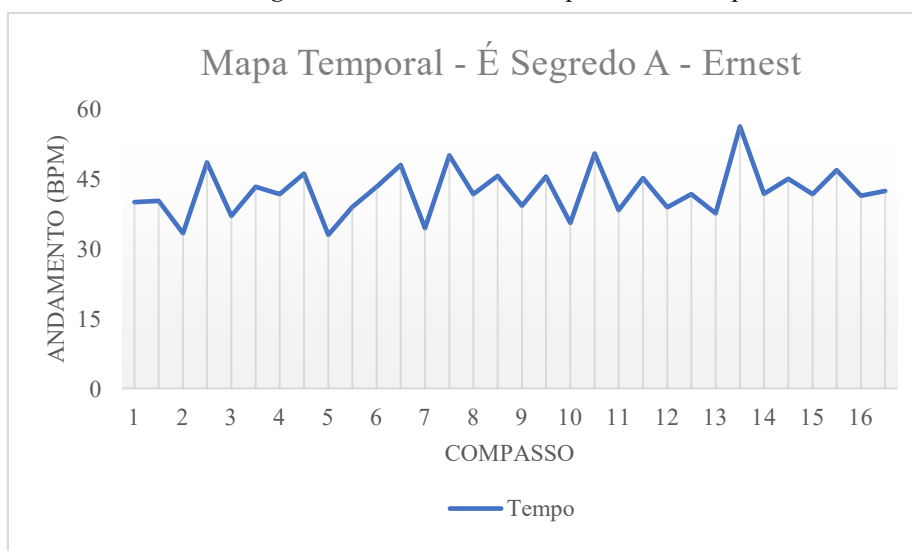
A versão de Ernest traz uma proposta interpretativa distinta e apresenta ricas informações a respeito dos gestos estilísticos. A flautista menciona como tomou conhecimento da peça e destaca o elemento virtuosístico presente em sua construção melódica, o que representa a qualidade de Figueira como compositor e flautista:

Sempre adorei essa polca, desde que a conheci a partir da gravação de minha mãe, a flautista Odette Ernest Dias, na coletânea Chorando Callado. Ao selecioná-la para meu CD Choros Amorosos, pude observar mais de perto a alta qualidade da composição e constatar a virtuosidade do flautista Viriato Figueira, que possivelmente foi o primeiro a tocá-la. (ERNEST, 2022, s/p)

A sonoridade empregada pela flautista na parte A, demonstra a intenção apresentada pela introdução tocada pelo violão: Ernest inicia a peça na região grave e média da flauta (como no manuscrito de Belluco [19- -]). A notação é alterada em relação às fontes escritas consultadas, pois a flautista executa a nota Ré ao invés de Si no segundo compasso, na semicolcheia que compõe o segundo tempo. A alteração é realizada em todas as repetições.

Ernest interpreta a seção A e suas repetições mantendo a região grave/média do instrumento, em uma sonoridade contida, rica em harmônicos. Identificamos o uso do vibrato de maneira comedida, apenas nas notas de maior valor rítmico. A dinâmica adotada é *p* a *mp*, nos trechos em que *as* frases avançam para a região média do instrumento. A articulação é predominantemente *legato*. Sobre a ornamentação, a flautista apenas acrescenta recursos como glissando e mordente na terceira e quarta vez em que o trecho é tocado. Percebemos que os vales do gráfico coincidem com os momentos de respirações realizadas de maneira tranquila pela flautista. O tempo varia entre 33 e 56. (Gráfico 43).

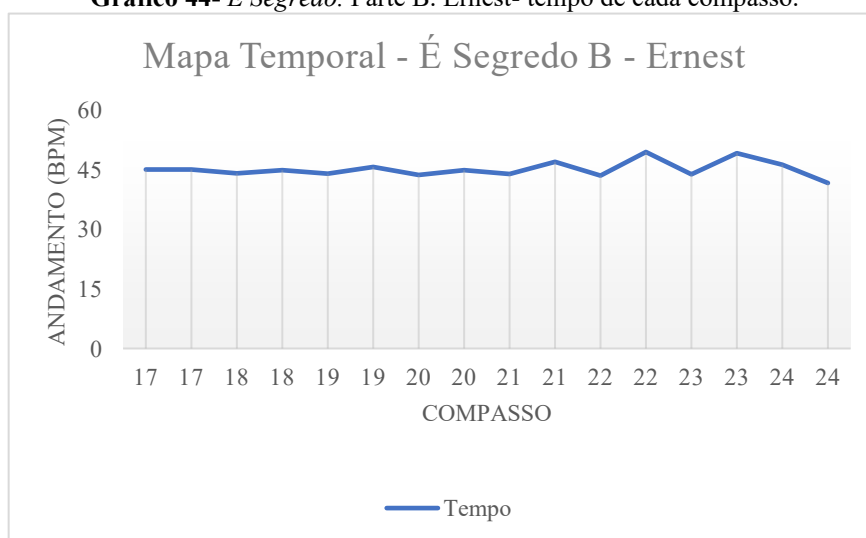
**Gráfico 43-** *É Segredo*. Parte A. Ernest- tempo de cada compasso.



**Fonte:** elaborado pela autora.

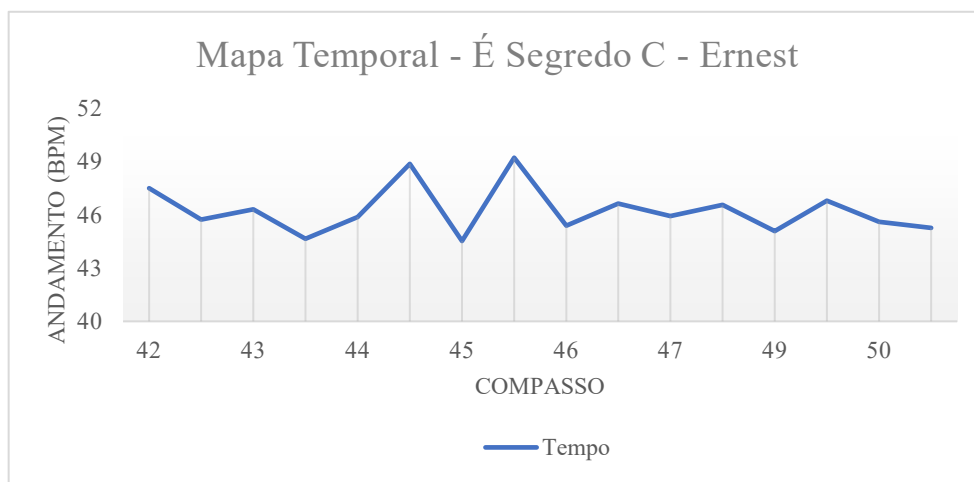
Ernest não toca na seção B, momento em que a melodia é executada sem repetição pelo piano. Notamos a tendência à maior estabilidade do pulso, que oscila entre 42 e 49 (Gráfico 44).



**Gráfico 44- *É Segredo*. Parte B. Ernest- tempo de cada compasso.**

A entrada da flauta aconteceu na retomada da parte A, após duas repetições da parte B. O clima intimista é mantido pela intérprete flautista na primeira repetição do trecho, mantendo a execução da melodia no registro médio/ grave do instrumento. No último compasso que antecede a repetição, a flautista toca a linha melódica de ligação uma oitava acima e muda a atmosfera ao tocar novamente a parte A no registro mais agudo. A bateria permanece na linha de acompanhamento desde o trecho anterior, permitindo um contraste com o início do que havia sido tocado no início da peça. A articulação em *legato* prevalece, e são inseridas, de maneira discreta, glissandos como ornamentos na linha melódica.

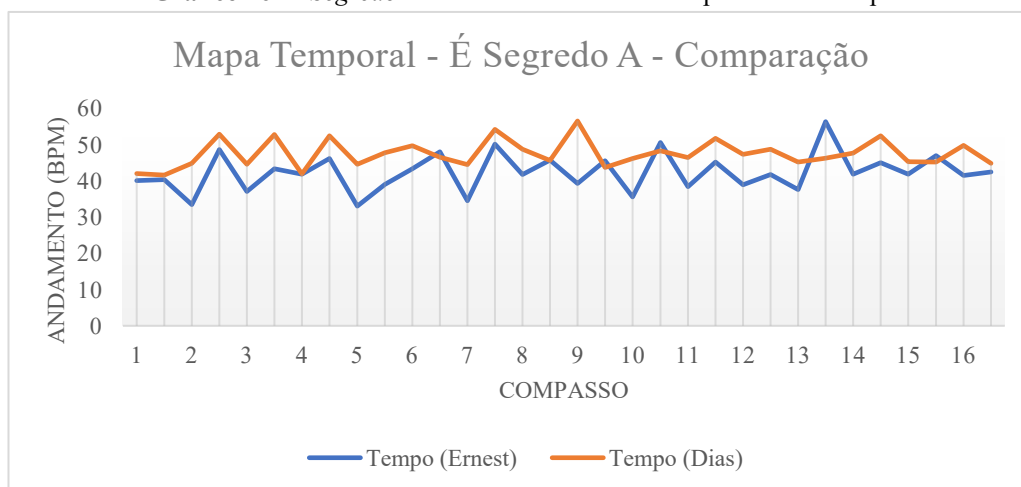
A parte C é tocada na região média/ grave da flauta como primeira vez, e transportada uma oitava acima na segunda repetição. Apesar da mudança de registro, Ernest mantém uma sonoridade delicada, em caráter *dolce*. Nota-se a execução rítmica similar ao manuscrito de Belluco [19--], assim como a articulação. Os grupetos também são executados no modo escrito pelo copista: a nota de chegada tem o mesmo valor das ornamentações, formando um grupo de cinco semicolcheias. O andamento neste trecho ocorre entre 45 e 49 (Gráfico 45).

**Gráfico 45-** *É Segredo*. Parte C. Ernest- tempo de cada compasso.

Fonte: elaborado pela autora.

Inflexões rítmicas são realizadas tanto na segunda repetição da parte C quanto no retorno final ao trecho A. A flautista pronuncia de maneira expressiva os trechos em semicolcheias, como um recitativo, no entanto, sem alterar de maneira notória o andamento. A sonoridade utilizada pela flautista em toda a peça, realça a atmosfera intimista.

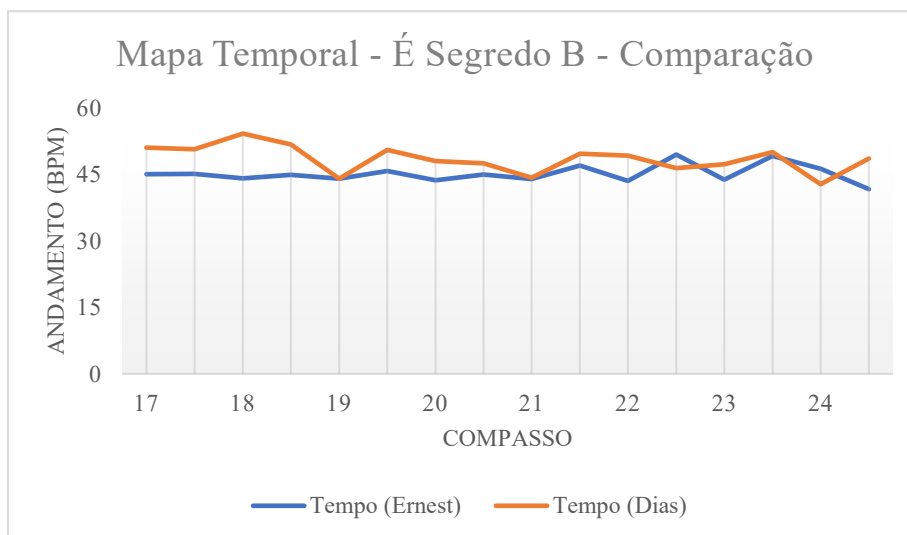
A versão de Dias transmite um caráter afetoso, com sonoridade *dolce* e valorização das notas de maior valor, inclusive na região aguda. Apontamos pequenas variações rítmicas como formas de improviso, assim como ornamentações. Acreditamos que a notação seguida é a que encontramos no manuscrito de Belluco [19--]. A interpretação de Ernest transmitiu um caráter amoroso, lírico e nostálgico, sugerido pelo título do álbum: *Choros Amorosos*. As duas versões mantêm andamentos semelhantes, apresentam um discurso lírico, com modelagem do tempo bastante livre e repleta de rubatos, em especial na versão de Ernest (Gráfico 46).

**Gráfico 46-** *É Segredo*. Parte A. Dias e Ernest- tempo de cada compasso.

Fonte: elaborado pela autora.

Na seção B, identificamos uma tendência à estabilidade do andamento na versão de Ernest, momento que a linha melódica é tocada pelo piano. Dias varia o andamento de maneira mais discreta em relação à parte A. No entanto, notamos uma tendência acentuada para a redução do andamento nas notas de maior valor, que são executadas até o final da sua duração, como nos segundos tempos dos compassos 19 e 20. (Gráfico 47).

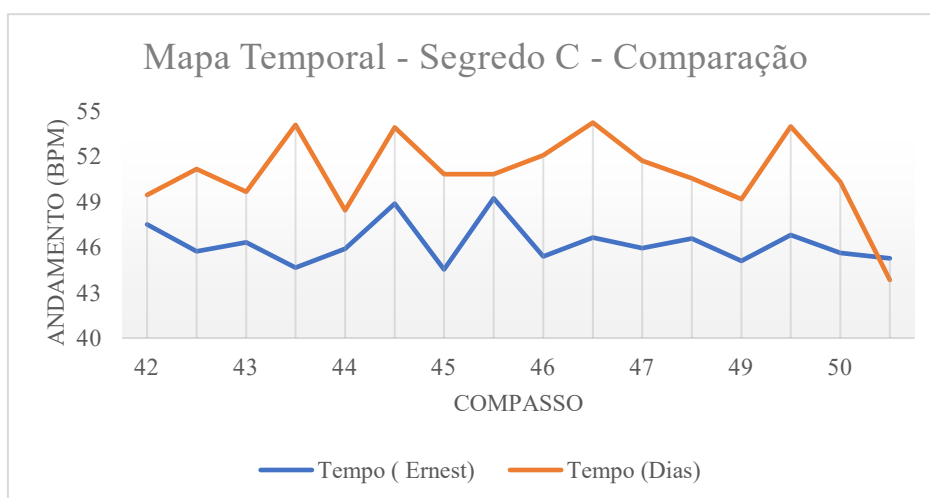
**Gráfico 47-** *É Segredo*. Parte B. Dias e Ernest- tempo de cada compasso.



Fonte: elaborado pela autora.

Na seção C, as flautistas seguem a tendência identificada na parte A: manipulação livre do andamento, uso de *rubatos e ralentandos* nos finais das ideias musicais (Gráfico 48).

**Gráfico 48-** *É Segredo*. Parte C. Dias e Ernest- tempo de cada compasso.



Fonte: elaborado pela autora.

Nas duas versões, identificamos elementos interpretativos do choro, como diferentes padrões de articulação, variação rítmica, exploração do timbre através da mudança de registro nas repetições e pequenas variações da própria melodia da peça. A sonoridade empregada pelas duas flautistas foi o elemento diferencial nas gravações. O controle do ar, o uso do vibrato de forma controlada, a afinação e a manipulação do ar nos andamentos lentos não deixam de denotar virtuosidade por parte das intérpretes. Outro recurso de variação típico do gênero, a ornamentação, foi um elemento que destacou o caráter da peça, como glissandos, grupetos e mordentes.

A indicação “vagarosa” encontrada no manuscrito 1 foi transmitida nos registros de Dias e Ernest de maneiras distintas. O andamento foi evidenciando pelo uso de *rubatos* por Dias, principalmente nas partes A e C, realçou a flexibilidade do pulso. Ernest adotou andamento ainda mais lento, manipulando o pulso de maneira ampla e em certos momentos como um recitativo – em especial na seção A. A manipulação temporal ocorreu por meio de recursos como a antecipação rítmica e o retardo, este último enfatizado nas duas interpretações. O termo “expressivo” indicado na seção C do manuscrito 1 foi observado em toda peça nas duas gravações. No registro de Dias, ocorreu através da sustentação das notas com uso do vibrato e sonoridade *dolce* no registro agudo, além do uso de ornamentações nas repetições das seções. Ernest explorou diferentes timbres do instrumento ao trabalhar com os registros grave e agudo como forma de contraste entre os trechos. A execução da parte B pelo piano reforçou tal intenção. A articulação *legato* e as ornamentações também colaboraram para a comunicação expressiva da peça, em geral nas duas gravações, apresentaram semelhanças com as marcações encontradas no manuscrito 4, de Belluco [19--].

Ao finalizar o estudo dos fonogramas, é possível resumir as principais tendências interpretativas adotadas pelos intérpretes flautistas. Fica evidente a diferença na maneira de tocar a polca no estilo europeu e no estilo “chorado”, relacionado com características específicas da prática musical popular, tais como: sonoridade leve, realização rítmica sem o rigor métrico, articulação que valorize as acentuações implícitas na escrita da melodia, pouca amplitude na manipulação da dinâmica, e ornamentação variada, que inclui glissandos cromáticos e diatônicos e ascendentes e descendentes, apojeturas cromáticas e diatônicas e mordentes.

## **6.6 *Perpétua*, de Viriato Figueira**

*Perpétua* é uma polca com data desconhecida de composição. Como visto no capítulo 3, é uma peça que explora a virtuosidade da flauta e conta com a presença de gestos musicais

que se prestam à exibição do instrumentista (passagens escalares, arpejos em fusas). Em compasso 2/4, sua estrutura difere da forma clássica da polca (Quadro 7):

**Quadro 7-** Estrutura formal da polca *Perpétua*.

Seção	A	B	TRIO
Compassos	1-9	10- 25	26- 43
Tonalidade	Sol M	Ré M	Fá M/ Dó M

Fonte: elaborado pela autora.

Duas partituras da peça são analisadas nesta pesquisa. A primeira é um manuscrito encontrado nos cadernos de Jupiçara Xavier, contido no Acervo Jacob do Bandolim no MIS e fornecido a mim por Aragão (2022).

A parte traz informações sobre os parâmetros articulação e ornamentação. Na seção A (Exemplo Musical 82), as três últimas semicolcheias de cada grupo estão ligadas. Essa configuração é alterada somente no compasso 9, em que há uma ligadura que engloba os dois grupos do compasso. As ornamentações escritas são trinados nas notas Mi dos compassos 3, 4 e 7 e apoiaturas na casa 2.

**Exemplo musical 82-** Manuscrito de *Perpétua*. Seção A.

Fonte: sem identificação [19--].

Na parte B, as semicolcheias são ligadas a cada quatro, exceto no compasso 16, em que é mantido o padrão da seção anterior, e nos compassos 13 e 17, em que há a marcação de *staccato* – o que torna o trecho de difícil execução, se pensarmos na flauta. Ainda nesse trecho, temos os compassos 18 a 23 de arpejos de fusas em movimento descendente grafadas sem marcação de articulação (Exemplo Musical 83):

Exemplo Musical 83- Manuscrito de *Perpétua*. Seção B.

Fonte: sem identificação [19--].

O trecho que segue é denominado “Trio” e é composto por duas seções: uma em Fá M e outra em Dó M. A articulação no Trio segue o modelo da parte A, com a marcação da primeira semicolcheia destacada e as três seguintes ligadas em cada grupo. Na segunda repetição, são acrescentadas apojaturas não presentes na primeira repetição do trecho. Aqui temos indícios da maneira como a ornamentação era empregada: como um elemento de contraste ou, ainda, como uma forma de improvisação sem que modifique substancialmente a linha melódica original (Exemplo musical 84).

Exemplo Musical 84. Manuscrito de *Perpétua*. Trio.

The image shows a handwritten musical score for a Trio. It consists of six staves of music. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several passages are circled in red, and others are circled in yellow. The score ends with a double bar line and a large 'C' time signature.

Fonte: sem identificação [19--].

A parte editada pela Casa do Choro é uma adaptação de Paulo Aragão, realizada em 2014, e teve como referência o mesmo manuscrito dos cadernos de Jupiçara Xavier. A partitura constitui-se de melodia, cifras e não traz informações de parâmetros como articulação e dinâmica. As ornamentações permanecem as mesmas do manuscrito, porém Aragão (2014) substituiu os trinos por mordentes.

Não foi encontrada nenhuma gravação de *Perpétua* nos meios pesquisados (plataformas digitais, CD e LP). Desta forma, considerando as informações coletadas neste estudo e seguindo como referência as análises das demais peças, elaboramos uma edição para o intérprete flautista que serviu de referência para a execução da obra como parte do produto artístico. As observações sobre as edições propostas serão abordadas a seguir.

### 6.7 Edições para o intérprete flautista e sugestões interpretativas

As fundamentações e reflexões feitas até aqui, seja por intermédio da pesquisa documental ou pela análise dos fonogramas, visam a elaboração de uma edição para o intérprete flautista, em que aspectos estilísticos são enfatizados. Durante nosso estudo, constatamos que os intérpretes manipulam os parâmetros musicais a fim de comunicar aspectos expressivos da música. A insuficiência da notação musical não oferece todos os subsídios para construção da interpretação e proporciona uma multiplicidade de decisões interpretativas a partir de uma única partitura, possibilitando, portanto, várias leituras possíveis de uma mesma obra. Nesse sentido, acreditamos que o desenvolvimento de uma edição que parte do olhar do intérprete é capaz de agregar suas intenções expressivas. No caso desta pesquisa, embasadas pelo estudo da notação tradicional (partituras editadas e manuscritos) e pela escuta das gravações.

Como resultado da pesquisa e reflexão em torno das fontes consultadas, as edições aqui apresentadas buscam interpretar as informações coletadas para os códigos e léxicos musicais atuais. Para tal, contamos com as ideias de Cook (2006), que propõem a abordagem sobre as partituras da música popular considerando os roteiros cinematográficos. O processo de elaboração de uma partitura popular (na visão de Cook, o roteiro) conta com diversas mediações, em um campo aberto de possibilidades. Por exemplo, no repertório do choro, as variações são recorrentes, principalmente nos trechos em que há a repetição de uma seção. Dessa maneira, ao sugerirmos determinada articulação, existe a possibilidade (e em muitos casos, é esperado) dessa marcação ser alterada pelo intérprete no momento da execução.

Sobre a notação musical, um dos parâmetros musicais referenciados por Duffin (1995), buscamos acrescentar variações melódicas típicas da interpretação do choro em todas as versões. Nas partes de acompanhamento, optamos por escrever os acordes e deixar para que os instrumentistas executem os padrões rítmicos das levadas de maneira mais livre e de acordo com as características idiomáticas do seu instrumento. Para a elaboração das versões, contamos com a referência sobre notação musical de Gerou e Lusk (1996), utilizando o programa *Finale* 27. Para os autores, a notação é uma linguagem que deve ser expressa com clareza, por meio de regras que facilitem a leitura e compreensão do sentido musical para o intérprete.

Figueiredo (2014), explica que modificações de um texto musical são inseridas por diferentes personagens: copistas, editores, tipógrafos e intérpretes. No caso desses últimos, a sua atividade pode ser constatada, desde que haja documentos, escritos ou sonoros, como as gravações. Integram os principais anseios metodológicos de um editor, pontos como: alturas e durações, andamento, dinâmica e articulações. Para cada um desses itens, foram consideradas as fontes escritas e sonoras analisadas durante a pesquisa e apresentadas em todo o capítulo 6.



A sistematização das escolhas interpretativas adotadas pelos flautistas observada nas análises, possibilitou a elaboração de uma edição de performance que contém as intenções musicais do intérprete em relação à obra estudada. A edição de performance parte do ponto de vista do intérprete, sua experiência e visão da obra sob as perspectivas das questões idiomáticas, ou seja, aquelas que dizem respeito à técnica do instrumento, soluções para passagens complicadas, articulações que favorecem a execução e dialogam com a expressão do gênero, dinâmicas que colaboram para a transmissão do discurso musical dentro das possibilidades do instrumento (neste caso, a flauta). Outro ponto que envolve a elaboração de uma edição de performance são as referências utilizadas para o estudo da obra, no caso desta pesquisa, manuscritos, bibliografia especializada, análise de gravações e dos parâmetros musicais empregados.

Ao lidarmos com a elaboração de edições, estamos tratando da comunicação de conceitos abstratos sob a nossa percepção e a tentativa de transmitir conceitos alinhados ao estilo, fraseado, articulação, andamento, e outros fatores que influenciam o fazer musical. Tal como sugerido por Rink (2007) no conceito de intuição informada, a criação e a interpretação são indissociáveis, pois contam com o imaginário do intérprete que alia a sua bagagem de conhecimentos à sua intuição. Desse modo, cada leitura traz sua concepção musical através do sentido estilístico da própria peça e do estilo individual do intérprete, pensamento compartilhado por Barrenechea:

É importante observarmos que os manuscritos existentes desse repertório são anotações feitas pelos próprios intérpretes que anotaram ou suas próprias indicações ou as que escutaram quando alguém tocou. Isso nos permite entender que a música é viva e se transforma de alguma forma quando é abordada pelo humano. Mesmo as partituras editadas não devem ser consideradas como uma fonte pétrea e fixa. O intérprete pode e deve alterar seus elementos quando for adequado. (BARRENECHEA, 2022, s/p).

Abrangendo a coleta de partituras editadas e de manuscritos em acervos de pesquisa, entrevistas com intérpretes, além do estudo das gravações, acreditamos traçar uma visão global acerca de aspectos interpretativos das peças. Cada parâmetro interpretativo foi detalhado no item 5.2 e será grafado na edição como sugestão para o intérprete, que deve optar por empregá-los no momento desejado.

No caso da articulação, observamos anteriormente que é um elemento que integra o discurso expressivo de maneira direta. Não sendo usual a sua marcação nas partituras dos gêneros musicais populares, a ideia aqui é apresentar sugestões encontradas nos manuscritos e nas gravações que melhor se adequem à linguagem da flauta

No que diz respeito a ornamentação, verificamos que é um elemento de expressão presente nas fontes sonoras e escritas. Nas versões aqui sugeridas, buscamos incluir as formas de ornamentação abordadas no item 5.2.6, além daquelas encontradas nos materiais analisados. Apesar de estarem escritas, fica a critério do intérprete decidir o melhor momento em aplicá-las, não necessariamente na ordem em que aparecem.

Sobre andamento, as sugestões metronômicas constituem apenas um direcionamento, que, como vimos anteriormente, é capaz de afetar o caráter da obra. Visualizamos de maneira clara nos gráficos a oscilação do pulso e como a maneira de manipulá-lo interfere na comunicação expressiva da peça, em especial nos andamentos lentos. Dessa forma, indicações de *ralentandos* e *ritardandos* foram adotadas, reforçando a maleabilidade do discurso musical em alguns trechos.

No caso da dinâmica, observamos que não são utilizadas com amplitude nas gravações ou nas raras marcações nas partituras. Sendo assim, as variações escritas em nossa versão buscam favorecer o idiomatismo da flauta e o discurso musical. Em alguns casos, buscamos criar atmosferas distintas e formas de contrastes entre as seções.

Sonoridade é um elemento que compõe a formação do flautista e acredito que não há uma regra ou sugestão específica para este tipo de repertório. No entanto, o tipo de som empregado é capaz de transmitir as indicações de caráter que indicamos nas versões. Ernest compartilha desse pensamento: “Numa abordagem técnica, os desafios são os de sempre: afinação, como inserir boas respirações nas frases musicais, como manter o interesse no discurso, como manter uma boa sonoridade que se aplique ao repertório em questão.” (ERNEST, 2022, s/p).

A notação é um parâmetro que demonstrou divergências em todas as peças. Além daquelas encontradas nas versões escritas, identificamos variações melódicas nas gravações. Considerando que é um recurso relacionado às possibilidades de variação, sugerimos algumas variações melódicas como opções para o intérprete aplicar se considerá-las interessantes.

Em *Lundu Característico*, propomos uma edição considerando a notação presente nas versões de Pixinguinha (1950) e Assis (1935). No que diz respeito à tonalidade, sugerimos duas versões: uma em Fá m (Anexo A) e outra em Mi m (Anexo B), encontrada na versão de Pixinguinha. O tom proposto por Pixinguinha implica em questões que facilitam a parte técnica da execução para o flautista. Aliado a isso, comprovamos nos métodos analisados no Capítulo 4, que as tonalidades mais utilizadas e que favoreciam a flauta na época eram Dó M e Fá M; e os tons sustentados, principalmente Sol M e Ré M. Lembramos a colocação de Berbiguier afirmando que as tonalidades bemóis eram “surdas” para a flauta, o que nos remete mais uma

vez à tonalidade escrita na edição de Assis (1935). O flautista da atualidade dispõe de um instrumento com recursos facilitadores que impactam na sua atividade prática. Podemos citar o mecanismo de Mi<sup>37</sup>, o *G-disc*<sup>38</sup>, rolete no Ré #, chave para o trinado de Dó #, apoio para o polegar direito/ esquerdo, além de uma gama de bocais com cortes variados. Nesse sentido, as duas opções de tonalidades possibilitam ao flautista adotar a versão que mais convenha às suas possibilidades técnicas.

Na parte inicial da peça, adotou-se um caráter introverso e seresteiro como o apresentado na gravação de Carrasqueira (2002). Para esse trecho, optamos por um andamento mais lento com indicação de *Chorado*<sup>39</sup>. Acreditamos que a articulação para grupos de semicolcheias em andamentos lentos e moderados – “tá-rá-rá-rá” - proposta por Sève (1999) é adequada para a execução do trecho. Na segunda repetição do material melódico que compõe toda a seção A, modificamos o andamento para um pouco mais rápido, com articulação curta e caráter dançante das polcas (DIAS, 1979), com a finalidade de causar um contraste. Nesse trecho, observamos no capítulo 3 que houve a inserção, a partir do compasso 47, da síncope característica. Dessa forma, compreendemos que houve uma mudança na intenção do compositor. Na terceira repetição do trecho, o andamento e caráter iniciais são retomados antes de prosseguir para a seção B.

Nas seções B e C, compreendemos que há uma mudança de andamento para mais rápido, o que requer também uma mudança de caráter, transmitindo a concepção do lundu como dança. Buscando valorizar os aspectos relacionados à acentuação, exemplificados no capítulo 3, optamos por aplicar articulações que valorizem a acentuação rítmica implícita na escrita de Callado. Tal caráter também pode ser expresso através de sonoridade leve, sem forçar as notas mais graves, característica presente no registro de Dias (1979).

Apesar da escrita representar uma tentativa de aproximação com a música de concerto, o compositor deixa “espaços” encontrados na música popular para ornamentações na linha melódica. Dessa maneira, a edição para o intérprete flautista apresenta sugestões de ornamentação e pequenas variações melódicas visando o contraste nos trechos em que acontecem repetições. Essas variações se dão através da inserção de notas de passagem que compõem o acorde do trecho variado, glissandos cromáticos e diatônicos, além de apojeturas.

<sup>37</sup> É um mecanismo que tem por objetivo facilitar a emissão da nota Mi natural da terceira oitava. Ao pressionar as chaves na posição do Mi, a segunda chave da nota Sol, que usualmente é aberta, fica fechada, facilitando a emissão da nota no registro mais agudo da flauta.

<sup>38</sup> É uma alternativa para facilitar a emissão do Mi natural. O disco é inserido na chave correspondente ao Sol, facilitando a emissão do Mi 5.

<sup>39</sup> O termo *lundu chorado* é descrito como um lundu tocado em andamento lento. Para mais informações, ver o verbete lundu em <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=LIEVP>.

Sugerimos duas variações melódicas na parte B, nos compassos 121 e 129.

A CODA tem traços apoteóticos e demonstra a intenção virtuosística de Callado, o que entendemos como um caráter brilhante presente nas fantasias em voga na época, e que como vimos, Callado além de intérprete, foi compositor desse tipo de repertório. Para esse trecho, adotou-se um *acelerando* até 8 compassos antes do fim, quando acontece as passagens em fusas, em que propomos uma fermata na primeira nota do compasso (Fá 4), antes de prosseguir. Essa decisão difere da marcação proposta por Assis (1935), que sugere o *acelerando* a partir do compasso em que aparecem as fusas. As decisões interpretativas são resumidas a seguir (Quadro 8):

**Quadro 8** – Decisões interpretativas adotadas na edição de *Lundu Característico*.

<b>Gesto Estilístico/ Parâmetro Musical</b>	<b>Decisão interpretativa</b>
Sonoridade	Comedida na parte lenta, com uso discreto do vibrato como elemento expressivo nas passagens em notas de maior valor.  Leve no trecho rápido.  Brilhante na CODA.
Articulação	Quase que <i>legato</i> na parte lenta. Articulação sugerida para andamentos lentos por SÈVE (1999): “ta- ka- ka- ka”.  Na parte rápida, variações de articulações entre <i>legato</i> e <i>staccato</i> .  CODA em alternando em <i>staccato</i> e <i>legato</i> .  <i>Legato</i> nas fusas
Dinâmica	<i>p</i> a <i>mf</i> na parte lenta.  <i>p</i> a <i>mf</i> nas seções B e C.  <i>mf</i> a <i>f</i> na CODA.
Andamento	Seção A- Chorado ♩ = 64 (até o compasso x)/ ♩ = 80/ ♩ = 64  Seções B e C: ♩ = 88/ CODA: ♩ = 88 <i>acel.</i> 112.
Ornamentação	Apojaturas cromáticas  Acréscimos de notas da harmonia como variação melódica.  Mordentes  Golpe duplo  Glissandos cromáticos ascendentes e descendentes.

**Fonte:** elaborado pela autora.

Em *Improviso*, adotamos a indicação de caráter “Despreocupado” (Anexo C). O título *Improviso* sugere algo que é tocado sem preparação ou ensaio prévio. No entanto, como observamos no tópico 6.2.1, a peça é desafiadora tecnicamente para o flautista, sobretudo no

trecho C. A indicação, portanto, é de que o intérprete não transpareça a complexidade que envolve a execução de trechos da peça. Na parte C, momento em que há a modulação para Mib M acrescentamos a indicação “com graça” encontrada no terceiro manuscrito anônimo e na versão de Pixinguinha.

Todas as ornamentações em comum presentes nos manuscritos foram mantidas, além de outros efeitos em caráter de variação, tais como saltos de oitavas e semicolcheias em ataque duplo (notas dobradas). As articulações das versões analisadas foram intercaladas nas repetições da peça, como um recurso de contraste. Na parte A, adotamos a ligadura a cada duas semicolcheias (indicada no manuscrito 1). O trecho B mantém as semicolcheias soltas, em articulação sugerida por Sève (1999) para andamentos moderados. Neste trecho, buscou-se explorar a ornamentação como recurso expressivo encontrado na gravação de Carrasqueira (2006). Em C, adotamos a articulação presente no manuscrito 5, da autoria de Frederico de Jesus [19--]: a primeira semicolcheia solta, e as demais ligadas a cada duas, causando efeito de deslocamento. Essa articulação aparece na compilação brasileira dos métodos franceses como “contrária”, justamente por causar um efeito de deslocamento rítmico. As ornamentações dos manuscritos foram mantidas, porém acrescentamos glissandos cromáticos (Quadro 9).

**Quadro 9-** Decisões interpretativas adotadas na edição de *Improviso*.

<b>Gesto Estilístico/ Parâmetro Musical</b>	<b>Decisão interpretativa</b>
Sonoridade	Leve, de maneira que proporcione a fluidez melódica.
Articulação	<i>Legatos</i> alternados com <i>staccatos</i> , realçando as acentuações implícitas na melodia nas partes A e B. Semicolcheias deslocadas, similar ao manuscrito de Frederico de Jesus [19--] na parte C.
Dinâmica	<i>mf</i> buscando equilíbrio entre as regiões média e aguda da flauta nas partes A e B. <i>p a f</i> na parte C.
Andamento	Indicação metronômica: ♩ = 84 Com graça <i>ralentando</i> 7 compassos antes do final da parte C
Ornamentação	Apojaturas cromáticas e diatônicas Salto de oitavas Golpe duplo de língua Mordentes Glissandos cromáticos ascendentes e descendentes

**Fonte:** elaborado pela autora.

*A Faceira* inicia na região mais aguda da flauta em saltos de oitavas, em caráter vibrante e graciosa. A versão editada pela Schott fornece uma variedade de informações acerca da dinâmica e articulação, que foram preservadas em nossa versão (Anexo D). O sotaque brasileiro impresso nesta versão estilizada da polca proposta por Reichert, fica a cargo das acentuações organicamente executadas de acordo com a escrita da peça (como foi observado no Capítulo 4) e com as ornamentações e variações melódicas encontradas na versão de Pixinguinha [19--]

As polcas de Reichert editadas pela Schott com acompanhamento do piano, propõem numerosas repetições das seções, tornando as peças extensas. Na versão aqui proposta, buscamos reduzir as repetições e simplificar a escrita para o instrumento acompanhador acrescentando as cifras. Indicamos as voltas ao trecho A sem que precise escrevê-las novamente (como geralmente encontramos nas partituras de choro e diferente do formato encontrado na parte da Schott). Dessa maneira, a forma é: INTRO- A-B-A-C- A1 (com variações do manuscrito de Pixinguinha) – CODA, a mesma realizada por Dias em seu registro sonoro.

No quarto compasso, inserimos uma fermata com trinado na nota Lá do primeiro tempo. A saída da fermata corresponde à anacruse da seção A. Sugerimos variações da melodia nos compassos 12, 20, 57, 68 e 82. No trecho correspondente ao A1, sugerimos que a melodia seja tocada uma oitava acima, como no manuscrito de Pixinguinha. A linha melódica foi ornamentada com trinados, glissandos, mordentes, notas de passagem em trechos em que há o intervalo de terça e variações melódicas com a inserção de notas de acordo com a harmonia do trecho (Quadro 10).

**Quadro 10-** Decisões interpretativas adotadas na edição de *A faceira*.

<b>Gesto Estilístico/ Parâmetro Musical</b>	<b>Decisão interpretativa</b>
Sonoridade	Brilhante, com ênfase nos harmônicos agudos.
Articulação	Predominantemente em <i>staccatos</i> , como sugerida na edição da Schott. Realização dos acentos implícitos na escrita da melódica e que criam “balanço” rítmico da peça.
Dinâmica	<i>ff</i> nos 4 primeiros compassos da peça. Pela construção da peça em saltos intervalares distantes nas partes B e C, naturalmente a flauta tende a soar com mais intensidade nas notas agudas. Dessa maneira, o flautista deve buscar a homogeneidade sonora para que não cause discrepância de dinâmica. <i>p</i> a <i>mf</i> na seção A. <i>mf</i> a <i>F</i> nas seções B e C. <i>p</i> a <i>ff</i> na CODA

Andamento	Indicação metronômica ♩ = 106 Pequenos <i>rubatos</i> nas transições das seções. Leve acelerando na CODA até ♩ = 120.
Ornamentação	Apojaturas Variações melódicas nas passagens em quiáltera (Seção A). Alterações na tessitura (A1) Glissandos cromáticos descendentes Saltos em oitavas

**Fonte:** elaborado pela autora.

*A Sensitiva* é uma polca de salão de caráter elegante e delicada (Dias, 2021). A melodia é originalmente ornamentada, contudo, no intuito de aproximar a peça à linguagem do choro, sugerimos a inserção de elementos como glissandos, mordentes e alternância de oitavas. A forma também foi modificada em relação à edição da Schott, visando reduzir as repetições e simplificar a escrita da peça. Em nossa edição (Anexo E), propomos: A- B-A-C-A- C1- A-CODA. As decisões são resumidas a seguir (Quadro 11):

**Quadro 11-** Decisões interpretativas adotadas na edição de *A Sensitiva*.

Gesto Estilístico/ Parâmetro Musical	Decisão interpretativa
Sonoridade	Leve e brilhante. Controlar a dinâmica forte no registro agudo, para não forçar a sonoridade e comprometer o caráter da peça.
Articulação	Predominantemente <i>legato</i> nos trechos A, B e C. CODA em <i>staccato</i> .
Dinâmica	<i>p</i> a <i>f</i> na seção A. <i>p</i> na <i>mf</i> na seção B. <i>p</i> a <i>mf</i> na seção C. <i>p</i> a <i>ff</i> na CODA.
Andamento	Indicação metronômica Seções A, B e C ♩ = 106 / CODA ♩ = 106 <i>acel.</i> 132.
Ornamentação	Grupetos (escritos originalmente na linha melódica) Glissandos cromáticos e diatônicos/ ascendentes e descendentes. Mordentes Realização dos compassos 158 a 162 de maneira livre, como uma pequena cadência de ligação improvisada.

**Fonte:** elaborado pela autora.

Em *É Segredo*, adotou-se como caráter a doçura e ternura expressas na gravação de Ernest (2010). A sonoridade empregada pela flautista colabora para o caráter introspectivo da peça, que se expande ao decorrer das seções. A expressão “vagarosa”, presente no Manuscrito 1 [19--], foi utilizada como referência na adoção de um andamento lento. Sugerimos que a peça inicie no registro grave da flauta na primeira repetição da parte A, alterando para o registro agudo na segunda repetição do trecho (Anexo F).

No manuscrito de Belluco [19--], há uma variação rítmica no primeiro compasso da seção B, que decidimos incorporar na segunda repetição do trecho: ao contrário do que encontramos nos demais manuscritos, na versão de Belluco as 4 semicolcheias que formam o primeiro tempo são substituídas por uma colcheia seguida de uma quiáltera de 3 semicolcheias. A mesma variação foi encontrada nos registros de Dias e Ernest. Ainda na mesma seção, incorporamos a variação realizada por Dias no compasso 24: ao contrário da escrita formada por duas colcheias nas notas Ré e Sol, a flautista modifica o ritmo para um grupo de 4 semicolcheias.

A forma adotada em nossa versão é: A- B-A- TRIO- A1 (com alterações na melodia encontradas nos manuscritos). Diferente dos manuscritos encontrados e das gravações analisadas, decidi propor a variação de A apenas no final da peça. As ornamentações incluem aquelas encontradas nos manuscritos, além de outras que exploram o cromatismo, como apoiaturas e glissandos. (Quadro 12).



**Quadro 12-** Decisões interpretativas adotadas na edição de *É Segredo*.

<b>Gesto Estilístico/ Parâmetro Musical</b>	<b>Decisão interpretativa</b>
Sonoridade	Expressiva Iniciar a peça com sonoridade “escura” na região grave da flauta. Ampliar a sonoridade à medida em que a há o desenvolvimento da peça. Alternância entre as oitavas nas repetições das seções.
Articulação	Quase <i>legato</i> . Ataque similar ao “D”.
Dinâmica	Seção A: <i>pp</i> a <i>mp</i> Seção B: <i>p</i> expressivo a <i>mp</i> Seção C: <i>mf</i> A1: <i>mf</i> a <i>f</i>
Andamento	“Vagarosa” Indicação metronômica ♩ = 48
Ornamentação	Glissandos cromáticos ascendentes e descendentes Apojaturas cromáticas e diatônicas Grupetos Saltos de oitavas

**Fonte:** elaborado pela autora.

*Perpétua* é a peça em que contamos com menos informações diretas acerca dos parâmetros interpretativos. A escrita sugere um caráter dançante e vivo, onde intuimos que Figueira tenha impresso suas características de exímio flautista. A forma adotada em nossa edição é a seguinte: A-B-A-TRIO- A1. Na última repetição de A, propomos uma variação da melodia por meio da inversão do desenho rítmico e melódico (Anexo G).

Nas duas peças de Figueira, observamos a tendência em reescrever por extenso as variações dos trechos que se repetem. Em *É Segredo*, foi feita na seção A. Em *Perpétua*, o recurso foi aplicado na seção B, em que varia a repetição através da troca da figura rítmica de semicolcheias para fusas. Outra forma de variação sugerida foi a inserção de notas de passagem em trechos em que há o intervalo de terças (Quadro 13).

**Quadro 13 –** Decisões interpretativas adotadas na edição de *Perpétua*.

<b>Gesto Estilístico/ Parâmetro Musical</b>	<b>Decisão interpretativa</b>
Sonoridade	Brilhante, que enfatize o caráter ligeiro sobretudo nas passagens arpejadas em fusas. Buscar fluência natural nos diferentes registros da flauta.

Articulação	Alternando-se entre <i>staccato</i> e <i>legato</i> , como o manuscrito presente no caderno de Jupiaçara Xavier [19--]. <i>Legato</i> nos trechos compostos por fusas e quiálteras.
Dinâmica	Seção A: <i>mf a f</i> Seção B: <i>p a f</i> Seção C: <i>mf a f</i> A1: <i>mf a f</i>
Andamento	Indicação metronômica $\text{♩} = 80$
Ornamentação	Mordentes Notas dobradas (Golpe duplo) Apojaturas cromáticas Notas de passagem Duplo golpe de língua

**Fonte:** elaborado pela autora.

As sugestões sistematizadas acima foram empregadas na performance das peças<sup>40</sup>, que contou com o acompanhamento do acordeon, instrumento que, no cenário musical contemporâneo, circula entre o repertório popular e regional, incluindo o choro. Apesar de constatarmos o protagonismo do piano na segunda metade do século XIX, a instrumentação escolhida para a performance do produto artístico evidencia as múltiplas possibilidades que este repertório oferece quanto ao instrumento acompanhador. Na análise das gravações, verificamos a versatilidade das formações dos grupos, sendo encontrados registros da flauta como o instrumento solista acompanhada pelo piano, violão, cavaquinho, bateria e clarineta.

As edições acompanham as cifras dos acordes ao invés das partes de piano. Não sendo a minha especialidade e área de atuação, as células rítmicas de acompanhamento foram decididas em conjunto com o instrumentista acompanhador durante a preparação do repertório, ao invés de escrevê-la na partitura por extenso. Conforme observado por Aragão (2012) e Rosa (2020), nota-se que a transmissão oral desempenha um papel cada vez mais significativo no repertório do choro a partir do século XX, embora tenha coexistido com a forma de transmissão escrita desde os seus primórdios. Em vista disso, o músico acompanhador, conhecedor do vocabulário do gênero, irá tomar as decisões rítmico- harmônicas que julgar mais adequadas no momento da performance. Em nossa proposta, as edições consideraram formas de transmissão escritas, orais e gravadas, em uma relação de diálogo interdependente.

<sup>40</sup> O programa e o link de acesso ao recital encontram-se no Apêndice M.

Nas peças *A Faceira e A Sensitiva*, as sugestões de harmonização foram elaboradas por mim e pelo músico Tibor Fittel de acordo com as partes de piano que acompanham as versões editadas anteriormente; já nas versões de *Lundu Característico, Improviso, É Segredo e Perpétua*, incluímos as cifras encontradas nas edições fornecidas pelos pesquisadores da Casa do Choro. Acredito que as versões com cifras podem propiciar uma aproximação com outros instrumentos acompanhadores e não engessar a forma de acompanhamento. Os acompanhamentos rítmicos, ou levadas, foram elaborados em comum acordo na preparação das peças.

Reconheço que as soluções oferecidas se tratam apenas de sugestões que visam um resultado sonoro fluente de acordo com as questões estilísticas sob a minha ótica como flautista. Durante esta pesquisa, contemplamos uma visão da prática da performance que considera a oralidade, sendo inclusiva e integradora na medida em que utiliza a bagagem do intérprete e a sua intuição. Portanto, as edições aqui propostas sinalizam possibilidades de interpretação, mas respeitando a liberdade interpretativa do músico e estimulando a sua criatividade.

## 7 CONCLUSÕES

Neste trabalho, buscamos realizar, por meio de um estudo interpretativo, o resgate da memória e das obras de flautistas-compositores que, durante anos, foram pouco recordados, tanto pelo público apreciador do choro quanto por pesquisadores do ambiente acadêmico. Intérpretes de notória habilidade, músicos de atividades versáteis na capital imperial, Callado, Figueira e Reichert tem em comum a contribuição para o repertório da flauta e para a popularização do instrumento no Brasil na segunda metade do século XIX.

No capítulo 2, discutimos as terminologias empregadas na denominação dos gêneros musicais surgidos através da interação entre o erudito e popular. Constatamos a limitação dos termos e a importância em relativizar as categorias, dada a complexidade e mobilidade envolvidas nas manifestações de gêneros musicais, como o choro desde os seus primórdios. Por intermédio de uma contextualização histórica, constatamos a pujança cultural nas atividades de entretenimento e no mercado musical, em especial por meio da comercialização de partituras. Identificamos anúncios de venda de flautas de diversos modelos, métodos de flauta franceses, professores oferecendo aulas para o instrumento, comprovando a popularidade da flauta na vida musical carioca oitocentista.

Em uma breve biografia dos flautistas-compositores no capítulo 3, identificamos a atuação de Callado e Figueira em recitais em prol da causa abolicionista. Em um sistema escravagista que limitava o acesso aos espaços de lazer do Rio de Janeiro, os ambientes informais onde se tocava choro e a música popular foram uma espécie de gueto que propiciou encontros e valorizou o repertório desses compositores. A imposição de códigos de etiqueta aliado à mentalidade de europeização, constituíam uma estratégia de distinção social que tinha reflexo na música: de um lado, a população que frequentava os teatros e salões da cidade, que ouviam a polca europeia. Do outro, trabalhadores pobres, escravizados e ex-escravizados se reuniam em busca de lazer em bailes populares. Além das questões interpretativas que motivaram esta pesquisa, há outras indagações acerca da continuidade e do reconhecimento artístico deste repertório, em especial de Callado e Figueira. Por que os dois flautistas não se tornaram referências no ambiente acadêmico? Por que motivo o repertório não é incluído nas ementas dos cursos de flauta dentro do ambiente universitário? Nossa hipótese, também reconhecida por todos os flautistas entrevistados nesta pesquisa, é de que a visão eurocentrista da segunda metade do século XIX ainda segue, de alguma maneira, enraizada no pensamento artístico atual.

Outros dados relevantes que esclarecem momentos da trajetória dos flautistas puderam ser atestados nos periódicos. Descobriu-se, por meio da pesquisa hemerográfica, que Callado

tocou em uma flauta Boehm aos 12 anos. O ano de nascimento de Figueira, 1845, ponto de dúvida em pesquisas anteriores, pôde ser constatada. Embora seja afirmado em pesquisas anteriores que Callado tenha sido professor de Figueira no Conservatório Imperial de Música, não encontramos documentos ou publicações da época que comprovem tal relação. Foi possível perceber que os 3 flautistas eram solistas da música de concerto, além de atuarem em outras frentes de trabalho como professores, músicos de orquestra. Tendo em vista os indícios musicais encontrados nas polcas, eles atuavam também em espaços musicais populares. Acredito que as inconsistências sobre os dados biográficos indicam que ainda há muito o que ser pesquisado sobre os personagens deste estudo.

No capítulo 4, abordamos as possíveis referências didáticas através dos métodos franceses de maior circulação na capital imperial e que, provavelmente, fizeram parte da formação dos 3 flautistas. Nos métodos de Devienne, Berbiguier e em uma compilação brasileira com Eugéne Walckiers, sublinhamos aspectos da formação técnica do flautista e como essas qualidades foram trabalhadas nas peças aqui estudadas. Motivada pela fala de Figueira ao contestar a nomeação de Duque Estrada Meyer para ocupar o lugar de Callado como professor de flauta após a sua morte, identificamos as similaridades das peças aqui estudadas com o gênero Fantasia, representativo da época.

O estudo sobre as referências musicais dos flautistas-compositores foi relevante na compreensão dos aspectos interpretativos identificados nas peças estudadas. Através de um manuscrito de Pixinguinha de uma Fantasia composta por Callado, constatamos suas habilidades composicionais para além das polcas e lundus. Foi possível perceber como os flautistas-compositores aplicavam os procedimentos composicionais advindos da Europa (em especial da música de concerto romântica) e inseriam, de maneira pioneira, elementos rítmicos que faziam alusão à música africana. Essa rítmica, que se tornou característica da música popular brasileira, veio da região da África central, especificamente dos negros escravizados bantos, vindos para o Brasil ainda no século XVII (MUKUNA, 2000)

O capítulo 5 foi dedicado à fundamentação teórica desta pesquisa, por meio da abordagem dos conceitos de gesto musical (HATTEN, 2004; RINK; SPIRO; GOLD, 2011) e dos parâmetros da prática da performance (DUFFIN, 1995). Compreendemos que decisões interpretativas passíveis de convenção interferem diretamente na comunicabilidade do estilo e sotaque das peças. Esses parâmetros, ou gestos estilísticos, foram considerados na análise dos manuscritos e fonogramas. São elas: sonoridade, articulação, dinâmica, andamento, notação e ornamentação.

Finalmente, no capítulo 6, através da consulta a manuscritos e análise de fonogramas, buscamos identificar gestos estilísticos e parâmetros musicais transmitidos através da escrita, nas partituras, e oralmente, nas gravações. A variedade de manuscritos disponíveis para consulta on-line graças ao trabalho de pesquisadores do Instituto Casa do Choro e Instituto Moreira Salles, possibilitou a comparação e identificação de especificidades referentes à notação. As diferenças na caligrafia – e em alguns casos a existência de muitos documentos (como na polca *Improviso*, por exemplo) – exigiu uma comparação cuidadosa e uma percepção detalhada das divergências da escrita.

Apesar de alguns dos manuscritos não terem identificação de copista ou data, percebemos como um mesmo material melódico pode sofrer alterações ou incorporar dados distintos, fator que atribuímos à oralidade característica do choro. Dessa maneira, as edições modernas contribuem de forma relevante na propagação de gestos estilísticos impressos nos manuscritos (ainda pouco explorados nas pesquisas musicológicas brasileiras) e colaboram para um melhor entendimento e aproximação com a linguagem do gênero.

Ressalto que o estudo dos fonogramas não atuou como juízo de valor estético, mas visou identificar padrões interpretativos semelhantes, executados por flautistas e pesquisadores da música brasileira. Na busca por referências de fonogramas das peças selecionadas, constatamos a predominância de gravações por flautistas com atuação profissional não vinculada à música popular. Ou, quando associadas, não descartavam suas atuações em outros ambientes. É o caso de Toninho Carrasqueira, atualmente professor universitário, pesquisador e flautista com grande contribuição fonográfica para o repertório do choro, mas que em grande parte da sua vida atuou como flautista de orquestra. Caso similar à Odette Ernest Dias e Andrea Ernest, que dividiram suas atividades entre o meio orquestral, a pesquisa da música brasileira e a gravação desse repertório.

Sérgio Barrenechea, professor universitário e pesquisador da música brasileira para a flauta, tem atividade diversificada como flautista atuante no cenário da música de câmara no Brasil. José Ananias atua principalmente como flautista de orquestra e tem atividade docente. A dificuldade em encontrar um número maior de gravações realizadas por flautistas do cenário da música popular chamou a atenção em nossa busca. Ao mesmo tempo, percebemos a mediação entre o erudito e o popular, característica desse repertório, com reflexo também naqueles que o interpretam.

Como resultado, fornecemos 6 edições para o intérprete flautista que destacam aspectos interpretativos de *Lundu Característico*, *Improviso*, *É segredo*, *Perpétua*, *A Faceira* e *A Sensitiva*. As sugestões propostas para cada parâmetro musical buscam interligar as

informações dos manuscritos às escolhas dos intérpretes flautistas nas gravações, e, ainda, às informações acerca do sotaque e estilo do choro encontradas nas fontes citadas durante o texto. Em diálogo com a bibliografia da área das práticas interpretativas (BOWEN, 1996; COOK, 2006; RINK, 2011), consideramos a natureza subjetiva inerente à performance musical, permitindo que um mesmo intérprete execute de maneiras distintas uma peça, mesmo utilizando um mesmo texto musical como referência. Dessa forma, a visão impressa nesta pesquisa adotou o papel do intérprete como aquele que contribui com a obra de maneira criativa, e não apenas a reproduz.

As edições fornecidas no anexo desta pesquisa colaboram para a construção da interpretação tanto para o intérprete flautista, que terá um mapa que direcionará as suas escolhas acerca dos parâmetros musicais, tanto para aqueles interessados neste repertório, que disponibilizarão de mais uma fonte de referência para que subsidiem as suas próprias escolhas. Entendendo a efemeridade da performance e as influências intuitivas que envolvem a interpretação musical, considero relevantes as reflexões aqui realizadas quanto à sistematização dos parâmetros adotados, tanto pelos flautistas em suas gravações quanto no produto artístico desta tese, pois permitem situar as obras à contemporaneidade do momento em que são executadas.

Espero, com este estudo, incentivar a performance das peças aqui analisadas e estimular novas pesquisas na área das práticas interpretativas que tenham como objeto de estudo este período rico e diverso para a flauta, que compreende os princípios de um gênero tão representativo da música popular brasileira: o choro.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. São Paulo: UNICAMP, 2017.
- ALMADA, Carlos. *A Estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes). 191f. UNICAMP, Campinas, 1999.
- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural: feminismos plurais*. São Paulo: Jandaíra, 2018.
- AMORIM, Humberto. Mathieu- André Reichert (1830- 1880) e as Transitividades de uma “Flauta Mágica” no Brasil Oitocentista. *Musica Hodie*, v. 22, Belo Horizonte, 2022.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ANÔNIMO, *obras compiladas por Mário de Andrade*. 1 partitura. (5f). Piano. São Paulo: Casa Chiarato, 1930.
- ANÚNCIO aulas particulares para diversos instrumentos. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed.55. 24 fev 1872.
- ANÚNCIO da compilação brasileira dos métodos de flauta de Devienne, Berbiguier e Walckiers. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro. Ed. 237. 26 ago. 1860.
- ANÚNCIO de aulas de flauta por método francês. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 276. 03 out 1860.
- ANÚNCIO de espetáculo promovido pela Companhia Lyrica Francesa. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro. Ed. 117. 29 abr 1862.
- ANÚNCIO de *La Sensitive* litografada por Leopoldo Heck. *Semana Illustrada*. Ed. 170. 13 mar 1864.
- ANÚNCIO de partituras de polcas de Callado. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 71. 13 mar 1869.
- ANÚNCIO de partituras do repertório ligeiro para flauta. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed.348. 15 dez 1867.
- ANÚNCIO de professor de flauta de acordo com o novo sistema Boehm. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 177. 27 jun 1860.
- ANÚNCIO de reduções para piano da ópera *a Força do Destino*. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 203. 23 jul 1871.
- ANÚNCIO do modelo cilíndrico da flauta Boehm. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 54. 24 jan 1871.



ANÚNCIO dos métodos de flauta de Devienne e Berbiguier. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro. Ed. 321. 22 nov 1856.

ANÚNCIOS de venda e aluguel de escravizados. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 28. 28 jan 1850.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo brasileiro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

ARAGÃO, Paulo. Polca Perpétua [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por paulacristinaf@gmail.com, em 29 mar. 2022.

ARAÚJO, Larena Franco de. *Dante Santoro (1904-1969): trajetória e estilo interpretativo do flautista líder do regional da rádio nacional do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Música). 236 f. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi, 1963.

ASSIS, Machado de. Um homem celebre. In: *Gazeta de Notícias*. p. 1, ed. 180. Rio de Janeiro.

AUGUSTO, Antônio José. *A Questão Cavalier – música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Tese (Doutorado em História Social). 301 f. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

AULA 1 – Primórdios do Choro – Apreciação Musical com Paulo Aragão. 14 abr. 2020. 1 vídeo (19min33s). Publicado pelo canal Casa do Choro. Disponível em: <<https://youtu.be/8wy4lkVQ5HU>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

BARRENECHEA, Sérgio. *Questionário*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: paulacristinaf@gmail.com, em 31 mar. 2022.

BERBIGUIER, Benoit Tranquille. *Nouvelle Méthode pour la flûte*. Paris: Janet et Cotelle, 1818.

BOWEN, J. A. Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance. *Performance Practice Review*. Vol. 9, n. 1, 1996, p. 16-35.

BOWEN, J. A. The history of remembered innovation: Tradition and its role in the relationship between musical works and their performances. *Journal of Musicology*, 1993, p. 139-173.

BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de 7 cordas: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2002.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação a Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CALLADO, Joaquim. *Ai que Gozos*. Narciso, Napoleão e Miguez. Rio de Janeiro. [18--]. Partitura (2f). Piano.

CALLADO, Joaquim. *Às clarinhas e às moreninhas. Narciso, Napoleão e Miguez*. Rio de Janeiro. [18--]. 2f. Piano.

CALLADO, Joaquim. *Como é bom*. Rio de Janeiro: sem informação de editora, 1875. Partitura (2 f). Piano.

CALLADO, Joaquim. *Fantasia sobre o tema Carnaval de Veneza*. [Rio de Janeiro]. Manuscrito de Pixinguinha. [19--]. Flauta. Partitura (4 f).

CALLADO, Joaquim. *Flor Amorosa*. Narciso, Napoleão e Miguez. Rio de Janeiro. [18--]. Partitura (2f). Piano.

CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Manuscrito anônimo. 1936. Partitura (1f).

CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Manuscrito anônimo.[19--]. Partitura (1f).

CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Manuscrito por Albertino Pimentel. Rio de Janeiro, 1916. Partitura (1f).

CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Manuscrito por Frederico de Jesus. [19--]. Partitura (1f).

CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Manuscrito por Pixinguinha. Rio de Janeiro. [19--]. Partitura (2f).

CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Manuscrito por Theodoro Aguillar. [19--]. Partitura (1f).

CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Maurício Carrilho (editor). Caderno de Choro. Vol. 1. Rio de Janeiro: Acari Records, 2001. Partitura (2f).

CALLADO, Joaquim. *Lundu Característico*. Cópia manuscrita por Pixinguinha. Rio de Janeiro, 1950. Partitura (2f).

CALLADO, Joaquim. *Lundu Característico*. Maurício Carrilho (adap.) Rio de Janeiro: Funarte, [20--]. Partitura (7f).

CALLADO, Joaquim. *Lundu Característico*. Pedro de Assis (editor). Rio de Janeiro: sem informação de editora, 1935. Partitura (9f). Flauta e piano.

CARRASQUEIRA, Toninho. Toninho Carrasqueira: [abril. 2021]. Entrevista a Paula Martins. Rio de Janeiro, 15/04/2021. 1 arquivo imagem.

CARRILHO, Maurício; PAES, Anna (org.). *Princípios do Choro*. Volume 1. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

CARVALHO, Pedro Paes de. *Ao ilustrado público, o saxofone: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil imperial*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015.

CASTAGNA, Paulo. *A música urbana de salão no século XIX*. História da Música Brasileira. Apostila 11. São Paulo: UNESP, 2003.

CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. Rio de Janeiro: 34, 1998.

CHORANDO CALLADO. Odette Ernest Dias (flauta), Alencar Sete Cordas (violão), Jaime (violão), Jonas (cavaquinho), Jorginho (pandeiro). Brasília: FENAB, 1981. LP.

CHOROS AMOROSOS. Andrea Ernest (flauta). Rio de Janeiro: Fina Flor, 2010. CD.

CONCERTO realizado por Figueira. *Diario de Pernambuco*. Pernambuco. Ed. 280. 08 dez 1881.

CONVITE para o recital de Callado aos 12 anos de idade. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 357. 26 dez 1860.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*. N.14, Belo Horizonte, 2006, p.05-22.

COOK, Nicholas. WILKINSON, Daniel Leech. *Guia do Sonic Visualiser para musicólogos*. Tradução e adaptação: Marcio da Silva Pereira. Disponível em: <[https://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9\\_6.html](https://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_6.html)>. Acesso em: 14 set. 2021.

COOPER, A. Theobald Boehm. In: *Pattapios: Coletânea Comemorativa aos 20 anos da Associação Brasileira de Flautistas*. Curitiba: ABRAF, 2014.

CRÍTICA à performance de um recital dado por Reichert. *Revista Musical e De Bellas Artes*. Rio de Janeiro. 1880.

CRÍTICA ao concerto em que Callado tocou o Lundu Característico na presença do imperador. *Revista Musical e de Bellas Artes*. Rio de Janeiro. Ed. 32. 09 ago 1879.

CRÍTICA ao recital dado por Reichert. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 131. 13 mai. 1863.

CRÍTICA aos espetáculos de música ligeira. *Monitor Campista*. Campos dos Goytacazes. Ed. 26. 01 fev 1891.

CRÍTICAS à opereta. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. Ed.185. 02 jul. 1884.

CRÍTICAS aos espetáculos de música ligeira. *Amphion – Revista Musical e de Theatros*. Rio de Janeiro. Ed.9. 16 mai. 1884.

CUNHA, A.. GERLING, C. Prélude à l'après-midi d'un faune de Claude Debussy: critérios de avaliação do excerto orquestral para flauta em situação de audição. *Per Musi*, p. 1-16. Belo Horizonte, 2016.

DAHMER, Fabiana Magrinelli Rocha. *The influences of the French flute School on Brazilian flute pedagogy*. Dissertação (Mestrado em música). Mississippi: The School of Music at The University of Southern Mississippi, 2017.

DEVIENNE, François. *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flute*. Paris: Chez Imbault [1794].

DIAS, Odette Ernest. *Mathieu André Reichert: Um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília: UNB, 1990.

DIAS, Odette Ernest. Odette Ernest Dias: entrevista [maio. 2021]. Entrevistadora: Paula Martins. Rio de Janeiro: 05 mai. 2021. 1 arquivo sonoro digital.

DINIZ, André. *Joaquim Callado: o Pai do Choro*. Primeira edição. São Paulo: Jorge Zahar, 2008.

DUDEQUE, Norton. Gestos musicais no 1 movimento do Trio para cordas (1945) de Villa-Lobos. In: *Encontro internacional de teoria e análise musical*, ano 3., 2013. São Paulo: USP, 2013.

DUETO por Callado e Reichert. *Diário do Rio de Janeiro*. Ed 223. 13 de ago 1871.

DUFFIN, Ross W. Performance Histórica: O Que Queres de Mim? *Early Music America – A Revista da Performance Histórica*, Trad: Paulo César Martins Rabelo, Volume 1, Número 1, 1995.

ERNEST, Andrea. *Questionário*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: paulacristinaf@gmail.com, em 04 nov. 2022.

ESPETÁCULO-concerto protagonizado por Reichert. *Diário do Rio de Janeiro*. Ed. 152. 04 jun. 1870.

ESTREIA de *A Sensitiva* por Reichert em 1863. *Jornal do Commercio*. Ed. 273. 04 out. 1863.

FANTASIA sobre o tema de Somnambula pelo flautista Francisco Libanio Colás. *Correio Mercantil*. Ed 142. 23 mai 1860.

FANTASIA sobre uma ária suíça de Boehm, por Reichert. *Jornal do Commercio*. Ed 319. 18 nov 1860.

FANTASIA sobre motivos da ópera *La Traviata* de Verdi, por Callado. *Correio Mercantil*. Ed. 357. 26 e 27 dez 1860.

FANTASIA *Melancólica* de Reichert, pelo próprio compositor. *Correio Mercantil*. Ed 256. 30 nov 1861.

FANTASIA sobre motivos da ópera *O Baile de Máscaras* (V. de Michelis) de Verdi, por Callado. *Jornal do Commercio*. Ed 215. 3 Ago 1868.

FANTASIA para flauta *Deliegst 234i rim Kerzen*, por Reichert. . *Diário do Rio de Janeiro*. Ed 212. 3 ago 1873.

FANTASIA sobre os motivos da ópera *Norma*, pelo flautista amador Motta Mello. *Diário do Rio de Janeiro*. Ed 223. 12 ago 1875.

FANTASIA *Linda de Chamounix* de R. Galli, por um flautista amador. *Diario do Rio de Janeiro*. Ed 224. 13 ago 1875.

FANTASIA *Norma*, fantasia para flauta, em 1879, pelo flautista amador Motta Mello (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1877). Ed 24. 25 de jan 1877.

FANTASIA *Somnambula*, fantasia para flauta de Terschak, por Figueira e orquestra em 1882. O GLOBO. ED 197. 1 mai 1882.

FANTASIA para flauta de Popp, em 1875, por um flautista amador. *Jornal do Commercio*. Ed. 235. 24 ago 1875.

FANTASIA *Fleur de nuit* de J. P. da Silveira, por um flautista amador. O Globo. Ed 324. 27 nov 1875.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, v. 2, p. 32-64. Campinas, 2015.

FIGUEIRA, Viriato. *É Segredo*. Manuscrito anônimo (Manuscrito 1). [19--]. Partitura (1f).

FIGUEIRA, Viriato. *É Segredo*. Manuscrito anônimo (Manuscrito 2). [19--]. Partitura (1f).

FIGUEIRA, Viriato. *É Segredo*. Manuscrito anônimo (Manuscrito 3). [19--]. Partitura (1f).

FIGUEIRA, Viriato. *É Segredo*. Manuscrito de Arnaldo Corrêa. Rio de Janeiro. 1976. Partitura (1f).

FIGUEIRA, Viriato. *É Segredo*. Manuscrito por Belluco. [199--]. Partitura (1f).

FIGUEIRA, Viriato. *É Segredo*. Paulo Aragão (editor). Rio de Janeiro. [20--]. Partitura (2f).

FIGUEIRA, Viriato. *Perpétua*. Casa do Choro (editor). Rio de Janeiro. [20--]. Partitura (2f).

FIGUEIRA, Viriato. *Perpétua*. Manuscrito. Caderno de Jupiaçara Xavier. Acervo Jacob do Bandolim. Rio de Janeiro. Partitura (2f).

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2014.

FLUTE COLORS. *Wind tones*. Disponível em:

<<https://www.flutecolors.com/techniques/wind-tones/#:~:text=About%20Wind%20tones%20Wind%20sounds%20are%20sounds%20on,sounds%20or%20wind%20sounds%20combined%20with%20regular%20sound.>>. Acesso em: 11 abr. 2022.

FREITAS, Emília Maria Chamone de. *O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira*. Dissertação (mestrado em música). 80f. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FRYDMAN, Claudio. *A homogeneidade sonora na flauta – uma abordagem histórica e interpretativa*. I Simpósio brasileiro de Pós-graduandos em música, Rio de Janeiro, 2010, p. 709-717.

FRYDMAN, Claudio. *Mobilidade de temperamento em flautas de sistema simples a partir da biblioteca da Imperatriz Leopoldina*. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

GERLING, Cristina Caparelli; GUSMÃO, Pablo da Silva. O tempo e a dinâmica na construção de uma interpretação musical. In: RAY, Sonia. *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005, p. 65-90.

GERLING, F. V. O tempo rubato na valsa de esquina n. 2 de Francisco Mignone. *Claves: Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, João Pessoa*, vol. 5, 2008, p. 7-19.

GEROU, Tom. LUSK, Linda. *Essential Dictionary of Music Notation*. Reino Unido: Alfred Music, 1996.

GOMES, José Benedito Viana. *Trechos orquestrais para flauta transversal de Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez e César Guerra-Peixe: propostas interpretativas a partir de uma catalogação de Carlos Rato*. Tese (Doutorado em Música). 165f. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013.

GORITZKI, Elisa Alves. *Manezinho da Flauta no choro - uma contribuição para o estudo da flauta brasileira*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

GRANDE Trio Concertante sobre motivos da ópera *Vesperas Sicilianas*, por Callado, Cavallier (clarineta) e Domingos Miguel (piano). *Diário do Rio de Janeiro*. Ed 320. 1872.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press, 2004.

IDEALIZAÇÃO da formação de um gosto apurado na sociedade. *Semana Illustrada*. Rio de Janeiro. Ed. 34. 04 ago. 1861.

JAMESON, Rowena Joy. *Escutar, imitar, interpretar: um protocolo para a preparação do repertório vocal de Jazz standards através da análise de fonogramas*. (Dissertação de Mestrado). 101 f. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2021.

JOAQUIM CALLADO: O PAI DOS CHORÕES. Toninho Carrasqueira (flauta), Nailor Proveta (clarineta), Maurício Carrilho (violão e arranjo). (vol. 3). Rio de Janeiro: Acari Records, 2002. CD.

KARTOMI, Margaret J. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts. *Ethnomusicology*, vol. 25 n. 2, 1981, p. 227-249.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LARSEN, Juliane Cristina. *Republicana, moderna, cosmopolita: a música de concerto no Rio de Janeiro entre 1889 e 1814*. Tese (Doutorado em Música). 177 f. São Paulo: USP, 2016.

LEME, Mônica Neves. *E saíram à luz as novas coleções de polcas, modinhas, lundus etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. 2006. Tese (Doutorado em História). Niterói: UFF, 2006.

LEME, Mônica Neves. Impressão musical no Rio de Janeiro (séc. XIX): modinhas e lundus para “iaíás” e “ioiôs”. In: *Congresso nacional da ANPPOM*, n. 15, 2005. P. 506-513.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese (Doutorado em Música). 248 f. São Paulo: USP, 2010.

LOPES, José Ananias. *Questionário*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <paulacristinaf@gmail.com>, em 5 abr. 2022.

LUCINDO Filho publica capricho característico de concerto, intitulado *Travessura*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. Ed. 131. 10 dez 1875.

LUNDU Característico executado 2 anos após a morte de Callado. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 71. 1882.

LUNDUM das moças. *Jornal das Senhoras*. Partitura. 2 f. Rio de Janeiro. 13 jun. 1852.

MANICA, Michele Irma Santana. Gestos musicais e guias de execução: estudo analítico da peça *Image* de Eugène Bozza. *Flute Hands on Research*, Aveiro (Portugal), n. 1, p. 64-75.

MATSCHULAT, Josias. *Gestos musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações*. Dissertação (Mestrado em Música). 100 f. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

MATTOS, Regiane Augusto de. *De cassange, mina, benguela a gentio da Guiné*. Grupos étnicos e formação de identidades africanas na cidade de São Paulo (1800-1850). 239 f. (Tese de doutorado). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

MENDES, André dos Santos. *A história da flauta transversal na capital do Império brasileiro (1822-1859): uma pesquisa hemerográfica*. 2019. Dissertação (Mestrado em Música). 73f. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

MESQUITA, Henrique Alves de. *Aurora*. Rio de Janeiro. 1867. 1 partitura (2f).

MISSA de Nossa Senhora das Dores tocada por Reichert. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro. Ed. 114. 26 abr 1862.

MOURA, Clóvis. SILVA, Soraya. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

MOYSE, M. *De la Sonorité*. Paris: Alphonse Leduc, 1943.

MOZART e Reichert: disputa pela flauta mágica. *Semana Illustrada*. Rio de Janeiro. Ed. 187. 10 jul 1864.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. 258 p. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. História da música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, n. 157, p. 153-171, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. WASSERMANN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 167-189.

NARCISO, J.. NAPOLEÃO, A.. MIGUEZ, L. *Novo Methodo de Flauta recopilado dos de Devienne, Berbiguier, Walckiers*. Rio de Janeiro: 1880. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96183536>>. Acesso em: 23 de jul. 2022.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 181-195.

NOTA sobre o falecimento de Callado e Reichert. *Revista Illustrada Musical e de Belas Artes*. Rio de Janeiro. Ed. 7. 27 mar. 1880.

OFERTA de aulas particulares para diversos instrumentos. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 55. 24 fev. 1872.

OLIVEIRA, Aline Martins. *A questão rítmica e a defasagem dos códigos no piano nacionalista brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música). 153f. Rio De Janeiro: UNIRIO, 2006.

OS PRINCÍPIOS DO CHORO. Diversos artistas. Rio de Janeiro, Acari Records, 2002. CD. PEREIRA, Avelino Romero. Cultura musical e palavra impressa no Brasil oitocentista. In: Encontro de História da Anpuh, 17., Rio de Janeiro, 2016. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UFRRJ, 2016.

PAIXÃO, Ariadne Araújo. *Pedro de Assis e seus 15 estudos de virtuosidade para flauta: uma abordagem histórica e interpretativa*. Tese (Doutorado em Música). 288 f. Belo Horizonte: UFMG, 2022.

PARTICIPAÇÃO de Reichert em missa na festa de Nossa Senhora das Dores. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro. Ed. 114. 26 abr 1862.

PARTICIPAÇÃO de Reichert em festas populares. *A Estação*. Rio de Janeiro. Ed. 6. 31 mar 1883.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.



PESESK, Ursula. *The life and work of Eugene Walckiers*: the first in a two-part article about this 19th-century French composer featured a discussion of his five final works, including one recently plucked from obscurity. *Flutist Quarterly*. Vol. 37. National Flute Association, 2011.

PIANEIROS E FLAUTEIROS. Duo Barrenechea na série UNIRIO Musical 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/S-4D3UOvxqQ>>. Acesso em: 02 fev. 2022. Dur: 51:34.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*: reminiscências dos chorões antigos. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

POPULARIZAÇÃO da polca. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro. Ed. 213. 26 jun 1880.

PORTAL da língua portuguesa. Disponível em: <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/?action=acordo&version=1911>>. Acesso em: 15 out. 2022.

PRATES, Vinicius Dias. *Elementos melódicos e gestuais e recorrentes em duas peças para flauta transversal de Bruno Kiefer*: Notas soltas e Notas irresponsáveis. Dissertação de mestrado. 109 f. Porto Alegre: UFRG, 2015.

PRATES, Vinicius Dias. WINTER, Leonardo Loureiro. *Gestos musicais e corporais: interações gestuais em Syrinx de Debussy*. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. Pelotas, 2019.

PROGRAMA de concerto contendo repertório ligeiro. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 26. 26 jan. 1872.

PROGRAMA de concerto do Theatro Lyrico Fluminense. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro. Ed. 218. 21 ago. 1861.

PUBLICAÇÃO da polca *Querida por todos*. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Ed. 14. 14 jan. 1869.

PÚBLICO frequentador dos teatros. *O Paiz*. Rio de Janeiro. Ed. 4346. 26 ago. 1896.

RAMOS, J. da Silva. *Lundu das beatas*. Rio de Janeiro. [18--]. Editora Rocha e Correa. Partitura (2f). Piano.

RANDEL, Don Michael (Ed.). Idiomatic. In: *The Harvard Dictionary of Music*. 4. ed. Nova York: Harvard, 2003.

RECEBIMENTO do título de Cavaleiro da Rosa por Callado. *Revista Illustrada de Musical e de Belas Artes*. Rio de Janeiro. N. 32. 09 ago. 1879.

RECITAL de Reichert no mês seguinte a chegada no Rio de Janeiro. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro. Ed. 181. 02 jul 1859.

RECITAL de Reichert tocando a polca *La Coquette*. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro. Ed. 271. 01 out 1862.

RECITAL de Callado tocando em uma flauta Boehm aos 12 anos de idade. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro. Ed. 357. 27 de dez 1860.

REICHERT, M. A. *Seven daily exercises*, Op. 5. Carl Fischer. New York, 1980.

REICHERT, Mathieu. *A Faceira*. Manuscrito por Alcebiades Moreira da Costa. Rio de Janeiro. [19--]. Partitura (1f).

REICHERT, Mathieu. *A Faceira*. Manuscrito por Pixinguinha. Rio de Janeiro. [19--]. Partitura (2f).

REICHERT, Mathieu. *La Coquette*. Op. 4. Mayence: Schott. 1872. Partitura (12 f). Flauta e piano.

REICHERT, Mathieu. *La Sensitive*. Op. 8. Mayence: Schott, 1873. Partitura (6f). Flauta e piano.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. “*Eis aí a Lapa...*”: Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. 2008. Tese (Doutorado em Educação). 262 f. Niterói: UFF, 2008.

RINK, John. Análise e (ou?) Performance. *Cognição & Artes Musicais*, n. 2, p. 25-43, 2007.

RINK, John. Manipulando o tempo: ritmo, métrica e andamento nas Fantasias Op. 116 de Brahms. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20, n. 245/281, 2012.

RINK, John; SPIRO, Neta; GOLD, Nicolas. Motive, gesture, and the analysis of performance. In: *New Perspectives on Music and Gesture*. p. 267-292. Aldershot: Ashgate Publishing, 2011.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido – Métodos de flauta do Barroco ao século XIX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

RÓNAI, Laura; FRYDMAN; Cláudio. Música popular e música clássica: Água e óleo? In: *Músicos do Brasil: Uma enciclopédia Instrumental*. Ensaio. São Paulo, 2009.

ROSA, Luciana Fernandes. Transmissão musical entre flautistas do século XIX e início do século XX: uma pesquisa nos periódicos do Rio de Janeiro. *Música Popular em Revista*, v. 7, Campinas, 2020.

ROSA, Luciana Fernandes; BERG, Silvia Maria Pires Cabrera. Entre o erudito e o popular: aproximações e distanciamentos na formação da música urbana brasileira. *Revista Tulha*, v. 4. n. 1, p. 69-90, Ribeirão Preto, 2018.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2012.

SANTOS, Denis Almeida dos. *The music and flute of Joaquim Antonio Callado: a study of selected compositions*. Dissertação (Mestrado em música). 131 F. Lexington: University of Kentucky, 2015.

SARAU BRASILEIRO. Odette Ernest Dias (flauta), Elza Kazuko(piano). Brasília: FENAB, 1979. LP.

SARMENTO, Luciano Cândido e. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2005.

SCHROEDER, Silvia C. N; SCHROEDER, Jorge L. Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin. *Revista Música em Perspectiva*, v. 4, n. 2, setembro 2011, p. 127-153.

SCHUBERT, Alexandre. Estudo do gesto musical no Quarteto de cordas n. 1 de Villa-Lobos. *Revista Brasileira de Música*, v. 32, n. 2, jul. – dez. 2019.

SCHUENCK, Rubem Eloy. *Pattápio Silva (1880-1907): uma abordagem interpretativa de sua música em forma de dança e de livre fantasia*. 127 f. Dissertação (Mestrado em música). Belo Horizonte: UFMG, 2012.

SCHUENCK, Rubem Eloy. *Três obras de câmara de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) analisadas sob o ponto de vista da parte da flauta à luz dos manuscritos do Museu Villa-Lobos: Choros nº 2 (1924), Quinteto em Forma de Choros (1928), e Bachianas Brasileiras nº 6 (1938)*. 181 F. Tese (Doutorado em música). Belo Horizonte: UFMG, 2017.

SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SÈVE, Mário. Choro e fraseado – notação, regras e interpretação. *Anais do SIMPOM*, Rio de Janeiro, 5., p. 1147-1157, 2018. Trabalho apresentado no V SIMPOM, 2018, Rio de Janeiro.

SÈVE, Mário. *Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.

SILVA, Janaina Giroto da. *Profusão de Luzes: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música do Império*. Rio de Janeiro: FBN/MINC, 2007.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto (ensaio biográfico)*. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural e Artística Uirapuru – MEC, 1969.

SOUZA, G. M. L. A Prática do Choro: tecendo considerações sobre performance, interpretação e improvisação. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.13, n.1, 2013, p. 123-134.

SOUZA, Willian Fernandes de. Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro. *Anais do SIMPOM*, Rio de Janeiro, 4., p. 776- 786, 2016. Trabalho apresentado no IV SIMPOM, 2016, Rio de Janeiro.

TAFFANEL, P. GAUBERT, P. *Méthode Complète de Flute*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

TAGG, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholar's Press, 2012.

TERSCHAK, A. *Fantasia La Sonnambula*. Partitura. 24 f. Flauta e Piano. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1861.

TIMELINE DO CHORO. Site. Disponível em: <<https://timeline.casadochoro.com.br/#decade-1840>>. Acesso em: 21 de abr. 2022.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha a lambada*. 6ª ed. São Paulo: Art Editora Ltda., 1991.

TOFF, Nancy. *The Flute Book*. Nova Iorque, Oxford. 2ª Edição, 1989.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica Derramada. *Brasiliiana*, n. 2, 1999, p. 48-56.

ULHÔA, Martha; COSTA-LIMA NETO, L. Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821-1850). *Revista Brasileira de Música*, v. 28, n. 1, p. 33-62. UFRJ: Rio de Janeiro, Jan/Jun. 2015.

UMA Festa brasileira: música para flauta e violão. José Ananias Souza Lopes (flauta), Edelson Gloeden (violão). São Paulo: Paulus, 1997. CD.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. 343 f. Tese (Doutorado em Música). USP: São Paulo, 2014.

VARIAÇÕES sobre o tema *Carnaval de Veneza* de Reichert, pelo próprio compositor. *Jornal do Commercio*. Ed. 301. 20 out 1860.

VARIAÇÕES para flauta sobre um tema *Tiroliano* de Boehm, por um flautista amador. *Jornal do Commercio*. Ed 236. 26 de ago 1865. VARIAÇÕES sobre o tema *Carnaval de Veneza*, para duas flautas, por Callado e Reichert. *Diário do Rio de Janeiro*. Ed 214. 4 de ago 1871.

VERZONI, Marcelo de Oliveira. *Os primórdios do "choro" no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado). UNIRIO: Rio de Janeiro, 2000.

VERZONI, Marcelo. Joaquim Callado, trajetória historiográfica do pai do choro carioca. Artigo. *Revista Brasileira de Música*, v. 29, n. 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016, p. 293-321.

VOLPE, Maria Alice. Music Publishing in Nineteenth Century Rio de Janeiro: Music Making, Cultural Values, and the New Market. In: ILLIANO, Roberto; SALA, Luca (Eds.). *Instrumental Music and the Industrial Revolution*. Rio de Janeiro – Brasília, 2010, p. 441-468.

WINTER, L. SILVEIRA, F. J. *Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical*. Per Musi, Belo Horizonte, no. 13, 2006, p. 63-71.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música – o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WITMER, Ruth M. Sunni. *Popular virtuosity: the role of the flute and flutists in Brazilian choro*. Dissertação (Mestrado em Artes). 121 F. Florida: University of Florida, 2009.

WYE, T. *Practice Books for the Flute*. Londres: Novello Publishing Limited, 1980

## APÊNDICE A – Entrevista com Antônio Carrasqueira

1-Minha pesquisa trata do repertório de salão de flautistas compositores da segunda metade do século XIX (1850-1880) no Rio de Janeiro. As danças tocadas nos salões da corte e nos intervalos de óperas e operetas dos compositores Joaquim Callado, Viriato Figueira e Mathieu Reichert serão estudadas. Na sua opinião, qual a relevância das obras para flauta desse período e desses flautistas para a história do instrumento no Brasil?

**Antônio Carrasqueira:** Eles foram fundamentais, né, acho que, digamos, uma história da flauta brasileira começa com eles, claro que havia os povos indígenas, todos têm suas flautas, que são instrumentos sagrados, muitas vezes tocados só por mulheres ou só por homens, e as flautas já estavam aqui quando os portugueses chegaram. Os portugueses trouxeram suas flautas, os africanos escravizados não puderam trazer suas flautas, mas, certamente, aqui, eles as fizeram, né. E, durante o período colonial, aí já é Império, né, Segundo Império, data dessa rapaziada aí, mas havia muitas orquestras, as orquestras brasileiras do Brasil colônia eram dos escravizados, eram eles que tocavam, os músicos. Porque era um trabalho braçal, então os nobres, quem tinha aspiração a ter algum título de nobreza, não podiam trabalhar. Então, é uma tradição que os nossos políticos herdaram, eles não trabalham, eles só mamam, né... botar a mão na massa mesmo eles não põem... não precisa botar esse comentário, mas, digamos... Provavelmente existiam flautistas antes deles, mas a gente considera que a história moderna da flauta brasileira começou com Callado, com Reichert, com Viriato, com esse pessoal aí da segunda metade do século, né? Tinham muitos flautistas, naquele livro “O Choro” ..., “O Baú do Animal” ... Pedro Aragão fez a tese sobre o livro do animal, chamado “O Choro”, né... esse aqui eu tenho, deixa eu só pegar aqui, tenho tanto livro aqui (risos).

2-Existe uma bibliografia disponível que considera a música de salão esteticamente inferior. Alguns a consideram como nem erudita, nem popular. O senhor, como um intérprete versátil, que transita entre e o erudito e o popular, considera essas peças relevantes no repertório brasileiro da flauta?

**Antônio Carrasqueira:** Muita relevância. Até hoje, na Europa, o que o público mais adora é variações sobre o carnaval de Veneza, né, que é música de salão... e, mesmo na época do Mozart, já antes, né, do século XIX, é no século XVIII, muitas vezes você tem versões de câmara de grandes peças orquestrais, não dá para fazer para orquestra, mas eles faziam para câmara, para salões, para pequenos salões, não grandes salas de concerto. Então, a música de salão ela sempre existiu, né? Eu acho que todos os tipos de preconceito, todo tipo de exclusão,

ela só atrapalha. Então, por exemplo, eu cresci ouvindo Patápio Silva, né, lá em casa tinham saraus, era um costume brasileiro antigo de uma vez por semana ter um sarau, então lá em casa tinha. Então, as pessoas declamavam, ou falavam poesias, ou tocavam piano ou violino... e chegava uma hora que todo mundo pedia para o meu pai tocar Patápio Silva. Patápio era... o povo se encantava com a música do Patápio, né. E na época do Patápio era assim também, tem depoimentos de que ele chega no salão e as pessoas, às vezes “o que é que esse mestiço, esse pardo, tá fazendo aqui?”, tinha essa coisa do preconceito na alta sociedade carioca... mas, quando ele começava a tocar, todo mundo se apaixonava por ele. As moças todas queriam namorar, os caras queriam levar ele para as fazendas, para as casas, não sei o quê, pra ficar... porque não havia música... só havia música ao vivo, não tinha disco, não tinha gravação, então o músico ele era um personagem que encantava. E Patápio, pelo jeito... era um supermúsico e muito encantador, com muita personalidade, era bonitão... bom, jovem, com aquela idade, todo mundo é bonito. Eu também era (risos). Quer dizer, o poder da música, também. Música é boa, seja no salão, seja no teatro, seja no hospital, seja na praça, no coreto. Música é sempre boa, então os preconceitos eles existem e vão sempre existir, as pessoas, de repente, para elas mesmas se sentirem superiores, não sei por que elas querem se sentir superiores a alguma coisa, mas elas dizem que aquilo que elas fazem ou aquilo que elas gostam é superior ao que o outro gosta ou faz. Então esses preconceitos existem, mas a verdade é que a música de salão faz sucesso sempre. Se for bem tocada, né? Depende da gente também. Então pode ser um concerto de Mozart, uma sonata de Bach, pode ser a coisa mais sublime do mundo, mas se não tocar bem não vai ter graça. E, se você tocar uma escala... uma vez eu tava indo para a casa do James, para passar alguns dias lá tendo aula com ele, e ele falou “bom, tem lá aquele quarto para você, tem cerveja na geladeira, hoje eu preciso ficar estudando, amanhã a gente tem aula”. Eu falei “posso ficar ouvindo você estudar?”, ele falou “claro, se você tiver paciência”. E ficou o dia inteiro só estudando escala, mas era tão lindo que eu não conseguia sair de perto. Era mais bonito do que um concerto, né? O assunto é um pouco interpretação, né, então eu acho que o intérprete tem um poder muito grande de deixar uma música linda. Se for uma música de salão, que em princípio é uma música mais simples, muitas vezes com variações em torno de um tema, né, então tem muitas áreas de ópera, como a Carmem, aquela fantasia da Carmem, que compõe o que a gente toca, que compõe o repertório dos flautistas, e outras fantasias como a que eu citei agora há pouco, o carnaval de Veneza... ou outras coisas que, em princípio, são músicas simples, com um acompanhamento muito simples...

3-Percebi, nas buscas por referências sonoras, a escassez de gravações deste repertório. Algumas peças sequer foram gravadas. A que o senhor atribuiria tal fato?

**Antônio Carrasqueira:** Bom, um é que elas eram pouco conhecidas, como eu te falei, há até algum tempo atrás, a gente não conhecia ainda essas músicas. O repertório do Viriato virou um repertório tal que eu conheço pouquíssima coisa do Viriato também, né. Eu gravei aquela polca linda, “Só pra Moer”, que é linda, que é, para mim, uma das mães, uma das matrizes da música brasileira. Do Callado eu gravei muita coisa. O Reichert eu não gravei nada. Mas eu acho que elas são pouco gravadas por serem pouco conhecidas. E tem, dentro dessa música brasileira, na música de concerto, digamos assim, tem um certo preconceito contra a música brasileira. Existe, da parte dos músicos clássicos, um preconceito contra a música brasileira, porque por anos, na Orquestra Sinfônica, no Theatro Municipal, na Sinfônica e tal, a gente não tocava quase nada do Villa-Lobos, por exemplo, né? Quando eu fui morar na França eu fiquei impressionado, eu diria, com como eles respeitavam Villa-Lobos, como eles adoravam Villa-Lobos. E a gente tem compositores maravilhosos, com o Quinteto Villa-Lobos a gente gravou muita coisa. A gente gravou quinze cds, todos dedicados a compositores brasileiros. É impressionante a qualidade de todos eles, né, o Anieto, o Santoro, todo mundo, só que tinha que ser conhecido, né? Mas não é conhecido porque não se toca, não se toca nas rádios, também. Então existe um desconhecimento. E o preconceito vem do desconhecimento também. Porque, à medida que você conhece, você se encanta, fala “poxa, mas isso é muito bonito, como é que não se toca? Eu quero tocar”. Então eu acho que vem daí, vem do desconhecimento. À medida que as pessoas vão conhecendo, vão querendo gravar. Elas vão se encantando. Esses discos do Callado, é impressionante como as pessoas se impressionam, de repente mandam mensagem dizendo “nossa, que lindo, tô chorando aqui, que coisa bonita”.

4-O senhor como um intérprete desse repertório – que apresenta elementos idiomáticos que seriam reconhecidos mais tarde no gênero choro – poderia citar os principais desafios para o flautista atual?

**Antônio Carrasqueira:** Bom, eu me lembro, quando a gente foi gravar os Princípios do Choro, porque justamente são compositores dessa época aí, nessa época ainda não se chamava “choro”, como você falou, né, que eram, justamente, Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth... esses são os mais famosos... o Viriato... e outros compositores que eu nunca tinha ouvido falar mas que tinham polcas lindas, valsas lindas, músicas que às vezes a gente tinha que parar a gravação porque alguém, algum dos músicos, soluçava de bonito que tava, chorava. Era tanta emoção, né, e eu lembro que eu cheguei ali na Acari e tinha conhecido o Maurício ali em



Curitiba, alguns meses antes, e faltava um mês para terminar, eu tinha que entregar aquelas gravações, era um projeto, desses projetos que a gente tem que entregar. Faltava um monte de coisa pra gravar, a gente tava gravando com o pessoal do choro, então, como ele sabia que eu lia, lia bem, a gente que toca em orquestra desenvolve essa coisa de ler bem, né, então ele chamou o Proveta e a mim. Sabe que, a lenda, a gente lê bem, a gente tinha uma afinidade com a linguagem do choro. E eu cheguei ali na Acari, no estúdio do pai do Maurício, e eu li aqueles quadros do Callado, da Chiquinha, do Viriato, do Henrique Alves de Mesquita, eu falei “meu deus!”, pedi licença e eu rezei para estar à altura de gravar aqueles caras que eu nunca tinha ouvido gravações deles, né. Então eu pedi para os anjos me ajudarem a estar à altura daqueles caras, que eu conseguisse representar o que eles queriam dizer, que eu conseguisse passar o que eles queriam dizer. O desafio do intérprete, eu acho que o intérprete tem que rezar, para a gente conseguir chegar perto, não ofender o compositor, né? Esse canto, esse cd latino-americano é a mesma coisa, eu fui gravar umas coisas e falei “puxa, aqui tem coisas indígenas, os índios de lá, não são os guaranis, meus avós”. É o povo de lá, são outros caras, são outros espíritos, né. Então eu faço isso, eu peço licença, eu falo “me ilumina para eu poder tá à altura do que vocês quiseram dizer com essas músicas lindas que cês fizeram”. Então eu faço isso, eu rezo. Além disso... é, porque é sempre um desafio e uma responsabilidade, né, Paula? Bom, ali tem a coisa da linguagem musical também. Então a gente começou a tocar e eu falei “bom, isso me lembra Mozart, isso me lembra Chopin, isso me lembra Rossini, isso me lembra coisas que eu já toquei”, porque é música tonal, é muito século XIX, meio do século XVIII. Tem uma linhagem, uma história, uma tradição. Então é música europeia. Tem um jeito brasileiro de dançar ela, tem um jeito brasileiro de... a gente anda de um jeito, a gente dança de um jeito, a gente joga bola de um jeito, a gente tem nosso jeito de ser amoroso, nosso jeito de ser engraçado, que é diferente do alemão, que é diferente do francês. Eu lembro que, quando eu cheguei na França, eu ficava sem graça, porque eu não conseguia contar piada em francês, me dava uma tristeza danada. É um tempo até você entender o humor de outra cultura, né? E a música ela tem esse humor, então tem que descobrir essa... como é que é ser brasileiro? Como é que seria um brasileiro no Rio de Janeiro do século passado, em 1860? Como é que é essa parada? Então você tenta fazer essa viagem no tempo, fala “bom, ele tinha a ver com o brasileiro de agora, porque a gente veio deles”. E, ao mesmo tempo, eles também vieram do Mozart, eles também vieram do Chopin, e vieram de umas batucadas que a gente tem hoje, tudo isso ainda tá, hoje, por aqui também. E a gente conhece. Então, por exemplo, quando a gente tocava os Villa-Lobos, a nossa interpretação era diferente das dos alemães e dos franceses, porque a gente percebe, ali, no Villa-Lobos... fala “opa, aqui tem um toque de viola, aqui tem um toque de orixá, aqui tem um baião, aqui tem um



buscar dentro de você. Você é uma intérprete, né, faz de conta que não é você, mas, se você não buscar dentro de você, você vai dizer o quê? Eu me lembro de uma aula com o Goller, uma vez, já era o segundo ano que eu voltava, e ele falou “pô, Antônio, você dominou a escola francesa, tá tocando todas aquelas nuances de cor, não sei quê...”, “não tô nem aí pra escola francesa, toca esse negócio de novo, mas agora me fala quem você é, porra!”. Deu uma bronca, falou um monte de palavrão. Eu falei “cacete, e agora?”. Quer dizer, então o intérprete tem esse paradoxo, você ser fiel ao que o cara quis dizer, e, ao mesmo tempo, você colocar a tua emoção, você ser a música, ser sincero, se entregar naquele negócio ali como se fosse a última coisa que você fosse dizer na vida. E aí tem as coisas da linguagem musical, essa coisa do tempo forte, tempo fraco, metade forte, metade fraca... então, de repente, tem uma parte que é rítmica, outra parte é mais melódica. Como tem no Mozart tem no Callado também, tem no Reichert também. Essa coisa mais dançante, essa coisa menos dançante, né, de repente o solo tá ali, só que eu vou só fazer um comentário, meio subliminar...

5-A diferença de indicações de expressão, como andamento, entre as edições e manuscritos é gritante em alguns casos. Algumas, sequer apresentam indicações de tempo. O senhor teria alguma sugestão para a escolha do andamento, por exemplo?

**Antônio Carrasqueira:** É uma boa pergunta. Bom, essa coisa do andamento é outra questão que também, até na música barroca, ela acontece, né? E eu acho que uma boa forma de achar o andamento é um andamento onde você consiga fazer as frases de uma forma natural, sem chegar sem ar no final da frase. Se você tá chegando no final da frase sem ar é porque tá muito lento (risos). Tem que pegar um andamento onde fique fácil você cantar, né, porque tocar é cantar. Então, em princípio... porque é um princípio nosso, né, básico é somente um princípio, mas acho que é um princípio importante. Porque, se você pegar um andamento rápido demais, que você fique nervoso, que você perca a tua calma, também não serve. Se ele for lento demais, que você não consiga chegar no final da frase... tem que respirar pelo meio, lento. Então eu acho que o andamento também é uma coisa pessoal. Sempre é uma coisa muito livre, o intérprete também tem uma liberdade de andamento, até os caras começarem a colocar, né, semínima 80, semínima 84, não sei o quê. Mas eu acho que isso é relativo, o ideal é quando você se sente à vontade para tocar. Naturalidade, né. Não tem nenhuma regra, a não ser quando o cara fala “tem que ser, tem que ser naquele andamento”, mas, se não houver um negócio desses, eu acho que o intérprete ele tem uma liberdade para escolher o andamento que ele... eu lembro quando a gente gravou, sobretudo as quadrilhas, alguém falou “não, mas tem que tocar mais rápido, é mais uma coisa para se dançar”, então uma música para se dançar não podia ser muito lenta.

Mas eu lembro que, conversando com o Maurício, com o Carrilho, com o Luciano... “bom, mas essas melodias, essas harmonias, são tão bonitas, se tocar um pouquinho mais lento a gente vai valorizar as modulações, né...”, é uma opção também. Você tem essa opção. E, na música popular, você tem muito isso, as diferentes interpretações. E cada interpretação ela valoriza alguns aspectos da música. Então eu acho que andamento tem a ver com isso também, você quer valorizar. Então eu acho que o intérprete deve ter uma liberdade, de forma que... e o próprio intérprete, uma hora, vai querer tocar de um jeito, outro dia vai querer tocar mais rápido, mais lento. Ninguém se lava no mesmo rio duas vezes, né.

6-O senhor, como professor universitário, acredita na possibilidade de conciliar o repertório tradicional europeu para flauta com o estudo de obras brasileiras consideradas do meio popular? Essa falta de inclusão deste tipo de repertório seria fruto do eurocentrismo existente na origem e organização dos cursos de música?

**Antônio Carrasqueira:** Você respondeu! É isso mesmo. Porque é assim, eu lembro, quando eu estava na minha fase de formação, adolescente, jovem, os professores de São Paulo, fora meu pai, que adorava música brasileira, que tocava Patápio, Callado e tal, tocava Bach também, tocava os contemporâneos, os clássicos, e tocava também os brasileiros e se dedicava a tocar os brasileiros justamente porque ele percebia que existia esse preconceito. Fora ele, os outros professores eram americanos, franceses, suíços, e eles não conheciam e ficavam meio que com medo de tocar, porque eles percebiam que não sabiam tocar direito o negócio. Eu tenho até o exemplo de um... bom, deixa para lá. Mas enfim, existe esse preconceito também e da parte dos próprios brasileiros também, né. Essa mentalidade colonizada, desse eurocentrismo, como você falou, até hoje a gente tá num movimento danado pra mudar essa coisa, né. Então eu vivi seis anos na Europa e nenhuma cultura é superior a outra cultura. Há coisas maravilhosas e coisas complicadas em todos os países, em várias áreas do conhecimento. Mas essa coisa do processo de dominação econômica, dentro dele tem essa coisa de você querer fazer com que o cara, aquele país que tá sendo dominado, que na verdade tá sendo roubado, ele se sinta inferior e ele se deixe roubar. Tem um pouco essa... o Chomsky que fala essa coisa, que é um crítico do imperialismo americano, no caso, mas o Brasil sempre foi um país colonizado e sempre, quando a gente começa a se levantar, os caras vêm e dão um golpe para a gente continuar não produzindo, eles não querem que a gente produza. Mas a produção brasileira ela é maravilhosa em todos os aspectos, nas artes, nas ciências, toda essa cidade aqui é a cidade de Oswaldo Cruz. Cê mora pertinho da Fiocruz, né? São Luiz do Paratinga é a cidade do Oswaldo Cruz. O Brasil sempre produziu coisa muito boa, então eles têm muito medo da gente, então eles querem dizer

que o que a gente faz é ruim para vender aqueles negócios que eles produzem lá. Eles querem vender, eles não querem que a gente produza para a gente não concorrer com o mercado deles. Então acho que muito dessa coisa de querer dizer que... (áudio cortou). Bom, respondendo mais objetivamente à tua pergunta, eu acho que, sem dúvida, esse repertório brasileiro deve ser incluído nas ementas, nos programas de nossas escolas. Não só nas universidades, e eu diria não só brasileiros, mas latino-americanos também, como você falou, existe um eurocentrismo nessa história, né? Então tem até um grande movimento, agora, pela descolonização, para a gente perceber a riqueza que tem aqui nessa terra e em outras terras não europeias, né. Então eu lembro que em 1900... como é que foi? Eu gravei um cd dedicado somente a compositoras latino-americanas. Eram 500 anos da América Latina, chama-se “El Canto de Guirahú”, eu gravei a história do tango com o Piazzolla, com o Marco Pereira... também tem o Leo Brouwer, o André Sás, que é um compositor peruano maravilhoso, o Ginastera... então, na América Latina, você tem grande compositores também. Como a música cubana é maravilhosa, como a música de tantos outros países não europeus é maravilhosa. Então a gente precisa ampliar essa coisa, eu acho que, quanto mais amplo for o universo, melhor. A gente não é só europeu, o mundo não é só europeu, existe um tesouro em outros lugares. E, aqui no Brasil, a gente tem um tesouro. Nossa cultura é um tesouro, uma cultura popular maravilhosa, com suas nuances, com sotaques diferentes, modas de viola e banda, enfim, tem um repertório maravilhoso a ser conhecido, a ser explorado, e que nos permite dizer outras coisas que a gente tem dentro da gente. Então esse repertório tem que ser incluído, as coisas brasileiras e não só brasileiras, outras, a gente tem que procurar que tem, tem belezas no mundo todo, em todas as culturas.

7-Na sua gravação do Lundu Característico de Joaquim Callado, quais foram os principais desafios como intérprete? Como o senhor definiria o caráter dessa peça?

**Antônio Carrasqueira:** Bom, difícil falar de música, né? Porque música é um negócio que não dá para pegar, tem a ver com sentimento, com emoção, então é uma coisa que não dá para pegar, né? Eu senti uma coisa muito amorosa, ali, naquele começo, tem uma serenidade, tem uma paz de espírito muito grande, né? Tem uma amorosidade muito grande. Eu lembro, uma vez, tava num lugar que tava meio agitado, coloquei aquela peça, ficou todo mundo em paz. Então ela tem uma serenidade ali. E, depois, ela tem uma coisa, um virtuosismo, um exibicionismo saudável, digamos assim, né? Aí dá naquele final, ele vai ficando “olha como eu sou esperto, né?”, “olha como eu sou ligeiro, como eu sou esperto, como eu sou...”. Então, ao mesmo tempo... acho que a principal coisa, essa serenidade, tem aqueles contrastes... então ele termina de uma forma virtuosística, com fogos de artifício, aquela coisa, né, bastante notas, aquelas

séries de arpejos, que ele faz umas modulações lindas, né? Naquele final, né? Então que legal esses caminhos que ele foi, né? Então eu acho que é isso aí, a gente fica imaginando como é que era ser... você tenta se colocar, você tenta... você ser o Callado. Né? Aquela parada ali, mas... enfim, eu falei do finalzinho dela, agora, mas... o que me vem à cabeça é isso. É amorosa e serena, pacífica, parece que tá tudo certo... tem uma paz de espírito ali, não é uma peça angustiada, parece que tá tudo certo, não tinha COVID, ainda não tinha tido a crise de 29, a gripe espanhola... ele tava bem, o Callado, eu acho que ele tava bem, tava tranquilo.

8-Em minha pesquisa, abordarei alguns aspectos específicos para o estudo das peças deste repertório: sonoridade, articulação, ornamentação, improvisação, notação, fraseado e dinâmica. O senhor poderia tecer um breve comentário sobre cada um deles na performance da música de salão?

**Antônio Carrasqueira:** Tá bom, querida. Bom, eu acho que é muito importante você saber que intenção você quer colocar, isso vale para todo tipo de peça, né? Quer dizer, para o teu trabalho, para o trabalho do intérprete em geral. Então eu relaciono muito o trabalho do intérprete com o trabalho do ator, como eu te falei um pouco, né. Então você tem que ler aquela música, ver, tentar entender quem que tá dizendo aquela música. Que sentimento ele tinha naquela hora, o quê que aquela música quer dizer. Claro que isso é subjetivo, mas a gente é subjetivo. Então é olhar, que sentimento essa música tá me evocando? O que ela tá me provocando, aqui dentro? Então é um texto que você tá lendo, vai tocando, e aí vai te dando vontade de tocar de um jeito. A emoção que vem vindo dentro de você, você aí valoriza ela e coloca essa intenção que você vai passar pras pessoas. Então, por exemplo, a gente tava falando de serenidade, né? Nos últimos anos eu tenho tocado muito em hospitais. Às vezes você entra num hospital e tem aquela egrégora de pensamentos, de sentimentos que a gente não vê, mas que tá no ar. E no hospital, geralmente, é de preocupação, é de medo, de dor, de insegurança. Então, quando eu vou para um hospital, a gente tá dando aula num curso para músicos atuantes em hospitais, então acho que a gente tem que procurar levar, ali, uma coisa de serenidade, uma coisa amorosa, né? E é impressionante que você sente que a música é como um incenso, parece que ela limpa aqueles sentimentos de preocupação, de dor, de abandono, de solidão, e você traz um conforto. Você traz primeiro uma coisa serena, amorosa... eu lembro que eu fui tocar, uma vez, uma médica, amiga minha, falou “olha, tem um senhor aqui que já tá indo embora, tem algumas horas de vida, e ele gosta de música, ele cantava num coral, a família dele tá aqui e eu falei que eu te conhecia, eles perguntaram se você não pode vir tocar pra ele”. Eu falei “puxa vida, resposta, né?”. Aí eu fui. Mas quando... vou falar agora, né? Aí eu fui, eu cheguei no

quarto, tinham umas treze pessoas, era um quarto grande de hospital. Aí eu cheguei e falei “meu deus, e agora. E, Paula, eu comecei a tocar, mas, olha, em alguns segundos a respiração dele tava... e a respiração baixou. Todo mundo começou a chorar e eu segurei pra não chorar. Falei “não, eu não posso chorar aqui, tenho que segurar”. Mas... imagina, né, agradei, segurei ali para não chorar e continuar tocando... e fiquei tocando, depois eu toquei a “Rosa”, do Pixinguinha, a valsa, eu gosto muito das valsas, as valsas têm essa bondade, essa serenidade, né. Cê falou da coisa didática, da coisa de incluir o repertório brasileiro. Pô, para a gente, que é instrumentista de sopro, estuda tantas notas longas, né? As valsas brasileiras, você pega “Terna Saudade”, do Anacleto, que é um compositor depois dessa turma aí, né? Do século XX... e aquela valsa, “Terna Saudade”, ou “Rosa”, ou “Branca”, do Zequinha de Abreu... que são valsas com notas longas e frases de quatro compassos, é muito bom pro aluno, é um excelente trabalho de coluna de ar, de produção de som, de domínio de vibrato, de domínio de expressão, né? E que tem crescendos e diminuendos... às vezes as valsas têm uma terceira parte, mais rapidinha, mais articulada... então você tá trabalhando, ali, fundamentos da técnica flautística, da técnica enquanto arte, para fazer arte ali, né? Então, nesse dia aí, a gente foi tocando, fiquei uma hora tocando no hospital. A gente tocou “O Brasileirinho”, virou uma festa, que negócio maluco.

## APÊNDICE B – Entrevista com Odette Ernest Dias

1-Minha pesquisa trata do repertório de salão de flautistas compositores da segunda metade do século XIX (1850-1880) no Rio de Janeiro. As danças tocadas nos salões da corte e nos intervalos de óperas e operetas dos compositores Joaquim Callado, Viriato Figueira e Mathieu Reichert serão estudadas. Na sua opinião, qual a relevância das obras para flauta desse período e desses flautistas para a história do instrumento no Brasil?

**Odette Ernest Dias:** Ah não... peraí...o que que é relevante? Relevante é importante? Importante é o homem se expressar. Não tem pra mim na música, não tem gradação, não tem degrau. Poque tem gente... eu tava tocando na São salvador, lá praça. Aí tem gente: "Ah, mas você toca aqui?" Não tem de grau... Do Reichert, não só na música e no lugar, mas o estilo de música. Você tem "Andante Elegia", mas você começa a perguntar: Por que Souvenir du Pará? Por que ele escreveu *La Coquette, A faceira*? Porque se envolveu. Quem era essa personagem? Conviveu com músicos que tocavam para o imperador, conviveu com músicos que tocavam na rua. Porque na infância dele, ele começou tocando na rua com o pai. A pessoa, as distâncias são muito grandes, mas o material cultural chegava. A cultura chegava. A palavra isolado, isso, é ilha. Isolamento é o centro de concentração vivo. O que a gente está vivendo agora, isolamento, o que a gente está fazendo é uma concentração cultural. Você, você, você. Então o Reichert tinha alguém no Rio que mandava o manuscrito para a Alemanha, e traduzia normalmente, traduzia, e mandava de volta de navio. Então, as partituras aqui têm toda uma história. *La Coquette* saiu da cabeça do Reichert, foi para a Alemanha para ser editada. Voltou, talvez um flautista tenha copiado à mão uma caligrafia maravilhosa. Por que que ele copiou à mão? Porque não tinha condição de ter a partitura. Então, isso é que é cultura. Então você pega, por isso que eu separei, *La Coquette, Souvenir du Pará*... Souvenir é lembrança. Centros culturais diferentes. Então o Reichert, em cinquenta anos de vida representa tudo que o músico nasceu tocando na rua. Carreira internacional. Aí no império de D. Pedro II, você vai ver no livro. Então o Reichert é um exemplo de músico talentoso, perfeccionista, mas aberto. Então o convívio dele com Callado. Tem um concerto que foi feito no salão do império, concerto beneficente. A troca, o Callado copiou à mão *A Faceira*. As partituras que a gente encontrou continuam na mão da pessoa que achou. A gente não catalogou. A gente tinha que copiar, resgatar esse material. Então a gente conseguiu tirar as partituras que existiam naquelas caixas da escola de Música e levar para a Biblioteca Nacional. Eu não tenho nenhum manuscrito. Viriato era da mesma época, um pouco diferente. Poque o Reichert foi a vida social... aventureiro. Vindo da Europa,



formado pelo melhor Conservatório da Bélgica, tocar no salão do imperador, .ser aplaudido. A mesma coisa, tocar com aquele que copiou a música dele. Copiou à mão. Ele foi no Pará, tocou. Agora, como ele morreu? Mudou a política. Então as partituras editadas na Europa, ele mandou editar com nome de polca. Polca de salão: polca é para dançar. Salão quer dizer reunião. Quer dizer, dentro do salão ... tanto faz você ouvir uma polca no salão do imperador ou tocar ou dançar no pátio. Então a ... o que o senti quando comecei a tocar essas músicas, me lembrei muito da minha origem. Meu pai era da colônia britânica, meu era mistura de africano com asiático. Mas a cultura, o que se chama cultura, quando a pessoa dança, é a mesma coisa. A música do Reichert me tocou... me lembrei da minha família. Agora, acontece que tem gente que se empenhou em mandar imprimir. Quem pagou isso aqui? Quem pagou o editor? Gente, daqui do Brasil, poderoso que tem a capacidade para pagar a viagem de uma partitura. Muita coisa vinha importada. A música viajava, viajava socialmente. Então o Reichert, a vida dele, ele e o Callado, morreram no mesmo mês. Hoje em dia tem um pouco de suspeita, acho que era uma epidemia também. O Callado foi professor da Escola de Música. Tem uma cena do concerto... os dois tocando. Aí o Reichert tocou perfeitamente. O Callado pegou e improvisou no mesmo salão. Então por causa desse trabalho seu agora, comecei a considerar a ouvir também a gravação que a gente fez. E acho que a música dele (Reichert) não parece com nada. Morreu com cinquenta anos. Quando ele morreu, ele “tava” desacreditado porque tinha mudado a linha política, não sei exatamente... 1880.

2-Existe uma bibliografia disponível que considera a música de salão esteticamente inferior. Alguns a consideram como nem erudita, nem popular. A senhora, como uma intérprete versátil, que transita entre e o erudito e o popular, considera essas peças relevantes no repertório brasileiro da flauta?

**Odette Ernest Dias:** O que que é superior e o que que é inferior? Eu estou filosofando... então é muito importante o seu trabalho, você tem que colocar as duas palavras: erudito e popular. Se é gradual, ou se é assim (gesticula). Villa-Lobos sabia bem disso... nunca falou que era erudito ou popular. Bach também. Tinha música para rezar, música para comer, música para amar. A função. Não é pelo valor. Talvez eu seja otimista demais, mas a diferença social na música não existe. Então Reichert é um exemplo. “Erudito”. Na Europa, ninguém fala erudito. Sabe o que quer dizer erudito? São somas de conhecimento. Não é o estilo. Eu li, conheci a palavra no Brasil. O que que é erudito? Aonde vai chegar? Essa questão sua é muito importante. Seu trabalho. Colonização, terceiro mundo... tem uma relação com a minha vida. Meu pai era de

uma ilha colonizada. Meu pai não sabia nada da cultura francesa e minha mãe, porque eles chegaram no navio.

3-Percebi, nas buscas por referências sonoras, a escassez de gravações deste repertório. Algumas peças, sequer foram gravadas. A que a senhora atribuiria tal fato?

**Odette Ernest Dias:** Ah, questão de mercado. É difícil para mim responder como é feito hoje em dia a valorização de determinado produto.

4-A senhora como um intérprete desse repertório – que apresenta elementos idiomáticos que seriam reconhecidos mais tarde no gênero choro – poderia citar os principais desafios para o flautista atual?

**Odette Ernest Dias:** A palavra choro ela tem que ser apresentada de uma forma muito maior, porque o comum “choro”, música chorosa, o que é chorar? Uma música mais leve, mais virtuosa, é um choro, vou tocar um “choro”... Então o choro é isso... Mas tem o choro e o chorinho... Tem que voltar à origem linguística e histórica da palavra choro. O comum, a palavra choro é uma coisa chorada. Mas o que é um conjunto de choro? Descreve um conjunto de choro pra mim...E o piano não tem choro? E na valsa não tem choro? Então você acha que o choro é um estilo? Como nasceu a palavra choro? A etimologia? A história? Onde nasceu a palavra? Choro não é só da França... Charamella... É uma reunião de pessoas que tocam instrumentos portáteis, uma reunião que não é tão fixa, uma reunião que é feita para a gente tocar junto...não é para exibir publicamente. Por exemplo, na Espanha, Charamella é uma música dançada na semana de Natal. Eles dançam com castanhola. Como Charamella, fazer um choro. A ideia da reunião do choro, o espírito. Aí tem essas canções... Ave Maria... Aaaave Mariiaa nãã nã (canta). É canção religiosa? Não. Ave Maria, todo mundo junto, com piano, violão, igual está aqui, aula de música. Láririnã Láririi (Canta)...o que é aqui também... titititátátá.... você tem músicas de todos os estilos, tem valsa.... Tem canções que são feitas para tocar em casa. Tocar de maneira intimista. Como nasceu o Clube do Choro de Brasília, você sabe? Nasceu... não é para puxar brasa para a minha sardinha, não é isso não! Nasceu... a gente mudou para Brasília, uma cidade, uma ilha também, maravilhosa. Então a gente: “vamos reunir aos sábados de manhã, vamos fazer nossas reuniões, em casa, sentado no sofá...” Tem um filme que passa, todo mundo às vezes até de fora, chegava com o instrumento, vamos tocar, tomar uma cerveja, comer... ficou tão cheio o apartamento, que a gente resolveu fazer um show. O show, foi tudo catalogado... Fui pedir um terreno pro governo pra construir um lugar pra gente se reunir. Mas a gente tocava de tudo. Tocava valsa. Então o choro não é um estilo de música.

É uma maneira de as pessoas se reunirem. Aí construí o Clube do Choro, mas iam ser reuniões espontâneas. Agora, você definir “violão, cavaquinho”... Não. Aquelas reuniões na São Salvador... chega o sujeito com sax, cada um chega com o seu instrumento e se integra. A reunião de choro não tem a ver com chorar. São reuniões espontâneas. Espontaneidade, a mobilidade, a integração. Isso que é o espírito do choro. Então você tocar as sonatas de Bach... entende? Tocar o que você quiser. Tanto é láriiiiilálálálálálá... Waldir Azevedo que eu tocava lá em casa, maravilhoso. E você sabe que essa música, o Pedacinho do Céu... um dia a gente tava na janela, eu falei “você toca com partitura?” Foi o Tônico, ele falou pra mim: “eu nunca escrevi essa música!” Ele não escreveu táriiii láláliláliilárará.... É choro. Não foi ele que escreveu.

5-A diferença de indicações de expressão, como andamento, entre as edições e manuscritos é gritante em alguns casos. Algumas, sequer apresentam indicações de tempo. A senhora teria alguma sugestão para a escolha do andamento, por exemplo?

**Odette Ernest Dias:** Você tem que cantar a música na sua cabeça e se movimentar como vem no momento. O andamento varia muito. Varia de pessoa para pessoa e varia também de momento para você. Então o metrônomo é uma constatação do que você fez. Mas o conselho para fazer... por exemplo, Bach tem andamentos muito diversificados. Entendeu? O andamento depende do seu ritmo respiratório, sua pressão sanguínea... seu movimento espontâneo, sua respiração. Então não tem... se você quer forçar... Outra coisa também que é muito peculiar para cada um é a questão do vibrato, timbre... Essa questão do ritmo, andamento depende de cada um. Depende do seu momento. Você não vai tocar sempre... o maestro, o que que ele faz? Ele vai unificar a pulsação. Mas um bom maestro, já toquei com Villa Lobos, Bernstein... vai querer respirar o ritmo dele e o ritmo... você toca em orquestra! O ritmo se impõe. Então quando você tem a sorte... Por exemplo, essa música do Reichert que a gente gravou, a gente gravou em um momento incrível. Você conhece essa gravação. Gravamos na Cecília Meirelles. Se a gente gravasse hoje, seria diferente.

6- A senhora, como professora universitária (no caso da Odette, ex-professora), acredita na possibilidade de conciliar o repertório tradicional europeu para flauta com o estudo de obras brasileiras consideradas do meio popular? Essa falta de inclusão deste tipo de repertório seria fruto do eurocentrismo existente na origem e organização dos cursos de música?

**Odette Ernest Dias:** Essas perguntas suas vão muito longe pra mim, sabe? Por que que o europeu é superior? Por que que é superior? A terra é redonda, sabe? Pra mim relevante, é pegar a embocadura e tirar um som. “Mas você toca de tudo?” Sim, toco. Toco de tudo. Música

contemporânea. Eu fui educada em um ambiente cosmopolita. Não só em questão de língua. Meu era de origem africana. Diferente da minha mãe, minha mãe era bem branca. Meu pai mais moreno. Mas lá em casa eles dançavam juntos. A polca...por que que a polca vai ser inferior? Ou o que está aqui por exemplo... a polca *A faceira*, *Canção* de Carlos Gomes. A gente tem que mudar o vocabulário que a gente inventa... erudito, popular... o que quer dizer? E onde entra a música contemporânea? Contemporâneo... tudo é música contemporânea! No momento em que vocês pegam um instrumento, vocês tocam, você está no momento. Você pode ver... meus arquivos, minhas coleções... não são catalogados, sabe? E a música não é para ser catalogada. O arquivo que a gente tem, a catalogação não é por estilo... é como a gente achou por ordem alfabética, a numeração foi feita dessa maneira. Agora, “erudito”, “música popular” ...então o que que é povo? O que que não é povo? Acho importante, pode ser que você não passe no doutorado, mas colocar essa questão, principalmente quando a gentes está vivendo. Não existe erudito e popular.

7-Na sua gravação do Lundu Característico de Joaquim Callado, quais foram os principais desafios como intérprete? Como a senhora definiria o caráter dessa peça?

**Odette Ernest Dias:** A palavra lundu, vem do francês também. (Canta em francês)... Landu, landu, landu, landu.... A palavra lundu vem do francês landu que é ligado a interpretação de uma dança: landu, landu. O bonito do brasileiro, o Lundu Característico, a tonalidade, dó, lá fá... fá menor. Tárâtátá... (canta) ... é ligada ao movimento corporal, é mais sensual... ainda mais ligada pela tonalidade. Mais melancólico. Em francês... landu, landu, landu, landu (canta)... tã, tãrátá... movimento corporal... ta vendo? Então é muito diferente. Tom Maior... landu, landu, landu (canta)... tem uma sensualidade tonal e rítmica... uma melancolia... a diferença. Agora, a dança... toda a música é dança, toda. Se você tá sentada assim, você tá respirando. Então o ritmo é uma constante da música. Então o movimento rítmico do Lundu Característico, ele é mais corpóreo, ele é mais do corpo. É a diferença que eu vejo. Interessante essa coisa do estilo. *La Sensitive* é uma coisa de sensibilidade. Interno, de sentimento. E *La Coquette* é uma demonstração exteriorizada, mais maliciosa um pouco, mais enfeitada... São adjetivos... Os títulos são adjetivos para coisa interior. *La Coquette*, uma demonstração um pouco maliciosa. O *Viriato*... eu acho um pouco diferente o estilo dele. Porque o Callado e o Reichert tiveram uma convivência. Eu acho que o *Viriato*, talvez minha informação não seja completa... mas acho que eles não conviviam socialmente. Porque socialmente, o Reichert foi um músico na corte. Ligado à sociedade. E o Callado, ele foi professor do Conservatório. Então... o *Viriato* não convivia... a aproximação, estilo devida, social...e até de vida física do

Reichert, que eu saiba... e Callado é muito perto. O Viriato, se eu lembro, no momento, não posso dizer exatamente qual era o estilo de vida...

8-Em minha pesquisa, abordarei alguns aspectos específicos para o estudo das peças deste repertório: sonoridade, articulação, ornamentação, improvisação, notação, fraseado e dinâmica. A senhora poderia tecer um breve comentário sobre cada um deles na performance da música de salão?

**Odette Ernest Dias:** Isso nunca está escrito na partitura. Nunca. Nem a dinâmica. E nem o título vai dizer se é valsa, se é polca. O Pixinguinha, ele escrevia polca, a palavra caracterizando choro como um estilo. Choro é uma reunião. Esse álbum de Schubert que te mostrei. É um resumo. Tem polca, tem valsa, tem tudo... tem... (toca ao piano). Um álbum de canção faz parte da reunião. Eu acho que essas denominações vem muito depois. Agora, a palavra chorinho... ninguém escreveu na partitura a palavra “chorinho” . Você conhece alguma música “chorinho” ?

### APÊNDICE C - Questionário de Sérgio Barrenechea

1-Minha pesquisa trata do repertório de salão de flautistas compositores da segunda metade do século XIX (1850-1880) no Rio de Janeiro. As danças tocadas nos salões da corte e nos intervalos de óperas e operetas dos compositores Joaquim Callado, Viriato Figueira e Mathieu Reichert serão estudadas. Na sua opinião, qual a relevância das obras para flauta desse período e desses flautistas para a história do instrumento no Brasil?

**Sérgio Barrenechea:** Acredito que esse repertório tem grande importância por conter as primeiras obras compostas no Brasil para flauta como solista registradas em partituras. É um repertório pioneiro mas também rebuscado, pois além de ser virtuosístico, contém elementos da música europeia e acréscimos de ritmos e fraseado afro-brasileiro.

2-Existe uma bibliografia disponível que considera a música de salão esteticamente inferior. Alguns, a consideram como nem erudita, nem popular. O senhor como um intérprete versátil, considera essas peças relevantes no repertório brasileiro da flauta?

**Sérgio Barrenechea:** É interessante como o século XX criou essas categorias de obras canônicas (Mozart, Beethoven etc.) e relegou outros compositores a um status “menor”. Na sua época as músicas chamadas burlescas, popularescas, ou ligeiras tiveram o seu apelo popular, pois comunicavam diretamente com o público menos “educado” formalmente. Acho que é o equivalente ao que vivemos hoje na música popular que relega o funk e outros estilos menos “nobres” em detrimento de estilos mais complexos ou que exigem uma iniciação, ou algo assim. Considero que o repertório ligeiro nacional ainda não foi totalmente compreendido e valorizado pelos intérpretes da chamada música de concerto, ainda muito direcionados para um eurocentrismo na escolha do que tocar.

3-Percebi, nas buscas por referências sonoras, a escassez de gravações deste repertório. Algumas peças sequer foram gravadas. A que o senhor atribuiria tal fato?

**Sérgio Barrenechea:** Acho que pelos motivos descritos acima. Esse desinteresse é fruto de ignorância de falta de reconhecer nossas origens mestiças. O intérprete da música e concerto no Brasil precisa rever seus conceitos sobre o que é a música brasileira em geral e aprender a valorizar o que realmente fomos e assim estaremos também valorizando o que somos atualmente. Acho que não devemos renegar a música europeia, mas não devemos tentar ser um arremedo de um intérprete europeu. A escolha de repertório autêntico com abordagem

apropriada, que incluía uma rica ornamentação, arranjos e improvisação adequada, ajudaria a reconstruir um caminho mais adequado às nossas tradições!

4-O senhor como um intérprete desse repertório - que apresenta elementos idiomáticos que seriam reconhecidos mais tarde no gênero choro- poderia citar os principais desafios para o flautista atual ?

**Sérgio Barrenechea:** Como comecei a esboçar, acho que uma atitude mais próxima de um músico menos limitado que entenda de harmonia, composição e dos elementos rítmicos dessas obras, claro que tudo isso adequado ao que entendemos como uma tradição oral que sobreviveu através dos intérpretes do choro. Então o grande desafio é se tornar um chorão autêntico.

5-A diferença de indicações de expressão, como andamento, entre as edições e manuscritos é gritante em alguns casos. Algumas sequer apresentam indicações de tempo. O senhor teria alguma sugestão para a escolha do andamento, por exemplo?

**Sérgio Barrenechea:** É importante observarmos que os manuscritos existentes desse repertório são anotações feitas pelos próprios intérpretes que anotaram ou suas próprias indicações ou as que escutaram quando alguém tocou. Isso nos permite entender que a música é viva e se transforma de alguma forma quando é abordada pelo humano. Mesmo as partituras editadas não devem ser consideradas como uma fonte pétrea e fixa. O intérprete pode e deve alterar seus elementos quando for adequado.

6- O senhor acredita na possibilidade de conciliar o repertório tradicional europeu para flauta com o estudo de obras brasileiras consideradas do meio popular? Essa falta de inclusão deste tipo de repertório seria fruto do eurocentrismo existente na origem e organização dos cursos de música?

**Sérgio Barrenechea:** O problema está que os modelos dos Cursos brasileiros sempre foram s conservatórios europeus e existe uma necessidade muito tardia de adequação desse modelo, que não é ruim, à nossa realidade e nossas tradições. Isso exige um repensar cotidiano e constante.

7-Na sua gravação de Improviso de Viriato Figueira, quais foram os principais desafios como intérprete? Como o (a) senhor (a) definiria o caráter dessa peça?

**Sérgio Barrenechea:** A fonte foi uma partitura sem nenhum apontamento de articulação, fraseado ou dinâmica. A harmonização era um pouco “quadrada”. Nos inspiramos nas gravações do Toninho Carrasqueira com o pessoal da Escola Portátil e do Regional Virtual que

nos forneceram um modelo para que incluíssemos nossas ideias. Eu diria que o caráter da peça é brincalhão e maroto e tentei ressaltar isso nos deslocamentos rítmicos acrescentados na parte da flauta.

8-Em minha pesquisa, abordarei alguns aspectos específicos para o estudo das peças deste repertório: sonoridade, articulação, ornamentação, improvisação, notação, fraseado e dinâmica. O senhor poderia tecer um breve comentário sobre cada um deles na performance da música de salão?

**Sérgio Barrenechea:** Acho que esses aspectos são importantes em qualquer estilo. Não sei se existe uma maneira fixa de utilizá-los para a música de salão, mas eu diria tirando ornamentação, improvisação e notação, a maneira de variar os outros estaria muito próxima do repertório romântico, especialmente as variações de temas do século XIX. Quanto a notação, vamos perceber uma fonte com menos informação que poderia ser chamada de mais indeterminada. Isso vai requerer um investimento de pesquisa e criatividade por parte do intérprete que pode desembocar numa utilização mais rebuscada da ornamentação e improvisação.



## APÊNDICE D- Questionário de José Ananias Lopes

1-Minha pesquisa trata do repertório de salão de flautistas compositores da segunda metade do século XIX (1850-1880) no Rio de Janeiro. As danças tocadas nos salões da corte e nos intervalos de óperas e operetas dos compositores Joaquim Callado, Viriato Figueira e Mathieu Reichert serão estudadas. Na sua opinião, qual a relevância das obras para flauta desse período e desses flautistas para a história do instrumento no Brasil?

**José Ananias Lopes:** Essas peças são por assim dizer as precursoras do choro. Esses flautistas podem ser considerados como os iniciadores da escola de flauta brasileira. A peça em questão, a polca La coquete, é um verdadeiro ancestral do gênero que se nomeou mais tarde como choro.

2-Existe uma bibliografia disponível que considera a música de salão esteticamente inferior. Alguns a consideram como nem erudita, nem popular. O senhor, como um intérprete versátil, considera essas peças relevantes no repertório brasileiro da flauta?

**José Ananias Lopes:** Considero sim. Pelos motivos expostos na resposta acima. Essas músicas não era um primor estética e formalmente falando, mas tinha sua importância na medida que incentivaram o surgimento de vários flautistas no país.

3-Percebi, nas buscas por referências sonoras, a escassez de gravações deste repertório. Algumas peças sequer foram gravadas. A que o senhor atribuiria tal fato?

**José Ananias Lopes:** Principalmente por não se tratar de um repertório estudado nos conservatórios e escolas por aqui. Ainda hoje tais peças não fazem parte dos programas de flauta da escolas. São divulgadas esporadicamente através do interesses de poucos flautistas.

4-O senhor como um intérprete desse repertório – que apresenta elementos idiomáticos que seriam reconhecidos mais tarde no gênero choro – poderia citar os principais desafios para o flautista atual?

**José Ananias Lopes:** Hoje em dia, com a técnica muito evoluída, não temos muitos desafios para tocar essas músicas. Há que se ter um bom domínio da respiração, pois há frases muito extensas, e um bom golpe simples e duplo.

5-A diferença de indicações de expressão, como andamento, entre as edições e manuscritos é gritante em alguns casos. Algumas sequer apresentam indicações de tempo. O senhor teria alguma sugestão para a escolha do andamento, por exemplo?

**José Ananias Lopes:** Acredito que o bom senso deve comandar esse quesito. Para mim não é muito difícil perceber qual andamento deve ser usado. As que apresentam sequências extensas de semicolcheias sugerem andamentos mais rápidos e as que tem longas frases em semínimas e devem ser tocadas como andamentos mais lentos.

6-O senhor acredita na possibilidade de conciliar o repertório tradicional europeu para flauta com o estudo de obras brasileiras consideradas do meio popular? Essa falta de inclusão deste tipo de repertório seria fruto do eurocentrismo existente na origem e organização dos cursos de música?

**José Ananias Lopes:** Acredito sim que poderíamos usar esse tipo de música na formação de nosso alunos. Nada mais natural do que estudarmos esse gênero de música criado no Brasil por flautistas brasileiros. A razão de não ser utilizado é sim um eurocentrismo por parte de todos nós.

7-Na sua gravação de *La Coquette* de Mathieu Reichert, quais foram os principais desafios como intérprete? Como o senhor definiria o caráter dessa peça?

**José Ananias Lopes:** A peça é uma polca. Como traços bem definidos já do que seria definido como choro. A dificuldade maior na execução dessa peça é manter a regularidade do golpe duplo e conseguir ter um controle de sonoridade e respiração nas frases que são muito extensas.

8-Em minha pesquisa, abordarei alguns aspectos específicos para o estudo das peças deste repertório: sonoridade, articulação, ornamentação, improvisação, notação, fraseado e dinâmica. O senhor poderia tecer um breve comentário sobre cada um deles na performance da música de salão?

**José Ananias Lopes:** Sonoridade: deve ser a mesma em qualquer estilo de música, com foco, limpa e com projeção.

Articulação: muito clara e limpa, principalmente nas passagens de semicolcheias.

Ornamentação: quando se fizer possível que seja de acordo com a frase e que não se torne mais importante do que o texto principal.

Improvisação: há que saber harmonia e conhecimento do repertório para não se fazer uma improvisação deslocada do espírito da música.

Notação, fraseado e dinâmica fazem parte do estudo da peça. Há que se ter uma noção bem definida do estilo musical e um conhecimento do gênero musical em questão para se usar corretamente esses itens.

### APÊNDICE E- Questionário de Andrea Ernest

1-Minha pesquisa trata do repertório de salão de flautistas compositores da segunda metade do século XIX (1850-1880) no Rio de Janeiro. As danças tocadas nos salões da corte e nos intervalos de óperas e operetas dos compositores Joaquim Callado, Viriato Figueira e Mathieu Reichert serão estudadas. Na sua opinião, qual a relevância das obras para flauta desse período e desses flautistas para a história do instrumento no Brasil?

**Andrea Ernest:** Esse repertório está na base estética e técnica da flauta na história da música brasileira, moldada pela miscigenação das culturas indígenas, africanas e européias no país. É um repertório, que além de muito expressivo melódica, harmônica e ritmicamente, nos informa sobre um período histórico fundamental, o do início do registro em partituras da troca de influências entre essas culturas, notadamente a europeia e a africana. Os três compositores-flautistas em questão, contemporâneos e frequentadores de um mesmo círculo sócio musical, são ilustres exemplos da alta qualidade artística que se estabeleceu no país desde então.

2-Existe uma bibliografia disponível que considera a música de salão esteticamente inferior. Alguns, a consideram como nem erudita, nem popular. A senhora como um intérprete versátil, considera essas peças relevantes no repertório brasileiro da flauta?

**Andrea Ernest:** Acredito que se referir à música de salão como esteticamente inferior é negar a própria identidade cultural brasileira, caracterizada pelas diversas influências dos povos que a geraram. Não compartilho dessa opinião, que considero retrógrada, pois não há nada que a justifique. Tocar a música de salão faz parte da afirmação da multiculturalidade brasileira numa dimensão ampla e plena de sentido.

3-Percebi, nas buscas por referências sonoras, a escassez de gravações deste repertório. Algumas peças, sequer foram gravadas. A que a senhora atribuiria tal fato?

**Andrea Ernest:** Gravações da época em questão são impossíveis de serem encontradas, pois apenas no início do século XX se iniciaram os registros fonográficos no país. Tal campo de difusão foi sendo moldado por razões de mercado, e nesse sentido, não havia exatamente uma preocupação de registro histórico, e sim, de vender ao público algo que ele pudesse reconhecer de imediato. À época as polcas, os maxixes, os sambas, etc...Apenas com o desenvolvimento de uma etnomusicologia brasileira esse repertório voltou a ser ouvido, pelas mãos de pesquisadores e intérpretes.

4- A senhora como um intérprete desse repertório - que apresenta elementos idiomáticos que seriam reconhecidos mais tarde no gênero choro- poderia citar os principais desafios para o flautista atual?

**Andrea Ernest:** Entre os principais desafios está o de tocar o repertório embasados em referências históricas, saber quem foram os personagens e o contexto social que as definiram. Esse é, para mim, um elemento fundamental na construção de uma interpretação. Sem essa base, não é possível trazer novos elementos de expressão musical. Numa abordagem técnica, os desafios são os de sempre: afinação, como inserir boas respirações nas frases musicais, como manter o interesse no discurso, como manter uma boa sonoridade que se aplique ao repertório em questão.

5-A diferença de indicações de expressão, como andamento, entre as edições e manuscritos é gritante em alguns casos. Algumas, sequer apresentam indicações de tempo. A senhora teria alguma sugestão para a escolha do andamento por exemplo?

**Andrea Ernest:** Penso que cada música tem um andamento inerente que serve de ponto de partida para uma nova interpretação. É certo que as escolhas deverão ser individualizadas, no caso de não haver indicação dos autores, mas não deverão fugir muito do que o próprio texto musical sugere. Atualmente todos nós temos referências suficientes para pensar sobre essa questão. O importante é dar clareza e sentido ao que se está tocando.

6- A senhora acredita na possibilidade de conciliar o repertório tradicional europeu para flauta com o estudo de obras brasileiras consideradas do meio popular? Essa falta de inclusão deste tipo de repertório seria fruto do eurocentrismo existente na origem e organização dos cursos de música?

**Andrea Ernest:** A conciliação não só é possível como é necessária e determinante na construção de uma estética brasileira, de um modo brasileiro de pensar e atuar musicalmente. São valores da cultura nacional, que, em minha opinião, deveriam estar pareados nos currículos de todas as escolas de música do país, e não categorizados como popular brasileiro ou erudito europeu. Tal divisão é anacrônica, no meu modo de ver.

7-Na sua gravação de *É Segredo* de Viriato Figueira, quais foram os principais desafios como intérprete? Como a senhora definiria o caráter dessa peça?

**Andrea Ernest:** Sempre adorei essa polca, desde que a conheci a partir da gravação de minha mãe, a flautista Odette Ernest Dias, na coletânea Chorando Callado. Ao selecioná-la para meu CD Choros Amorosos, pude observar mais de perto a alta qualidade da composição e constatar a virtuosidade do flautista Viriato Figueira, que possivelmente foi o primeiro a tocá-la. Não à toa, Viriato Figueira é, ao lado de Joaquim Callado, uma das maiores referências de flautistas brasileiros do século 19. Um dos desafios é tocá-la confortavelmente, sem ansiedade e com a devida clareza de fraseado, sem perder o sentido da polca.

8-Em minha pesquisa, abordarei alguns aspectos específicos para o estudo das peças deste repertório: sonoridade, articulação, ornamentação, improvisação, notação, fraseado e dinâmica. A senhora poderia tecer um breve comentário sobre cada um deles na performance da música de salão?

**Andrea Ernest:** Todos esses elementos elencados fazem parte de uma performance musical. É difícil para mim abordar tecnicamente cada um deles separadamente. Acredito que cada repertório, seja ele de salão, orquestral, de câmara, contemporâneo ou popular traz em si as sonoridades que determinam sua estética. Porém, há elementos comuns a todos eles, ou seja, uma boa técnica instrumental (que inclui sonoridade, dedilhado, postura, respiração, estudo de escalas e arpejos etc.), que conduzidos com raciocínio irão atuar nas escolhas musicais de cada intérprete. Além de estudos correlatos, como harmonia, história e análise musical, matérias que considero fundamentais na formação de um instrumentista.

APÊNDICE F– Partitura de *Lundu Característico* em Fá m

# Lundu Característico

Flauta

Joaquim A. da Silva Callado

**Chorado** ♩ = 64

*p com expressão*

Fm Fm Eb7/G Fm/A<sup>b</sup> Fm/A<sup>b</sup> B<sup>o</sup> B<sup>o</sup>

7 C7 C7/E Fm Fm Eb7/G Fm/A<sup>b</sup> Dm7(b5) Ab/G<sup>b</sup>

*p* *cresc. poco a poco*

13 Cm/G G7(b9) C7 C7/E C7 Fm Fm Eb7/G Fm/A<sup>b</sup>

*f* *p*

20 Fm/A<sup>b</sup> B<sup>o</sup> B<sup>o</sup> C7 C7/E Fm F7

*p*

27 B<sup>o</sup> Gm7(b5) Fm/A<sup>b</sup> G7(b9) C7(b9) Fm Fm Eb7

*rall.*  
*tr*

**Espirituoso** ♩ = 80

33 Ab F7/A Bb7 Bb/Ab Eb7/B<sup>b</sup> Eb7

*mf* *curto*

39 Ab Ab<sup>o</sup> Ab C7/G C7 Fm/A<sup>b</sup> Dm7(b5) Cm/Eb

46 B<sup>o</sup>/D<sup>b</sup> G7(#11) C7 Gm7(b5) C7 Eb7 Ab F7/A Bb7

2

B $\flat$ /A $\flat$  Eb7/B $\flat$  Eb7 A $\flat$  A $\flat$  $^\circ$  A $\flat$  C7/G F7

58

B $\flat$ 7 Eb7 A $\flat$ 7 D $\flat$ m6 A $\flat$ /C F7/A B $\flat$ 7 Eb7 A $\flat$  C7

*f* *p sub.* *rall.* *tr.*

**Chorodo** ♩ = 60

65

Fm Eb7/G Fm/A $\flat$  Fm/A $\flat$  B $\flat$ m B $^\circ$  C7

*p declamando*

72

C7/E Fm Fm Eb7/G Fm/A $\flat$  Dm7( $\flat$ 5) A $\flat$ /G $\flat$  Cm/G

*mf* *cresc. poco a poco* *f*

78

G7( $\flat$ 9) C7 C7/E C7 Fm Fm Eb7/G Fm/A $\flat$

*p*

84

Fm/A $\flat$  B $\flat$ m B $^\circ$  C7 C7/E Fm F7

*mf*

91

B $\flat$ m Gm7( $\flat$ 5) Fm/A $\flat$  G7( $\flat$ 9) C7( $\flat$ 9) Fm Fm A $\flat$

*tr.*

**Com movimento**

97

D $\flat$  D $\flat$ /F Ebm/G $\flat$  Ebm A $\flat$  $^7$ (9) A $\flat$ 7(9) A $\flat$ /G $\flat$  A $\flat$ 7/C

*p*

103

D $\flat$  Eb7 A $\flat$ 7 D $\flat$  D $\flat$ /F Ebm/G $\flat$  Ebm

*mf* *cresc.* *f*

109  $\text{Db}/\text{Ab}$   $\text{Db}^\circ/\text{Ab}$   $\text{Ab}^7(9)$   $\text{Ab}7(9)$   $\text{Db}$

114  $\text{Bbm}$   $\text{Bb}^\circ$   $\text{Gb}/\text{Bb}$   $\text{Bbm}$   $\text{Cm}7(\text{b}5)$   $\text{Eb}/\text{Bb}$   $\text{F}7/\text{A}$   $\text{F}7$   $\text{Bbm}$

121  $\text{C}7$   $\text{F}7$   $\text{Bbm}$   $\text{Bb}^\circ$   $\text{Bb}/\text{Ab}$   $\text{Eb}/\text{Gb}$   $\text{Cm}7(\text{b}5)$

126  $\text{Bbm}/\text{Db}$   $\text{F}7/\text{C}$   $\text{F}7$   $\text{Bbm}$   $\text{Bbm}$   $\text{Bbm}$   $\text{Ab}$

131  $\text{Db}$   $\text{Db}/\text{F}$   $\text{Eb}/\text{Gb}$   $\text{Eb}$   $\text{Ab}^7(9)$   $\text{Ab}7(9)$

136  $\text{Ab}/\text{Gb}$   $\text{Ab}7/\text{C}$   $\text{Db}$   $\text{Eb}7$   $\text{Ab}7$   $\text{Db}$   $\text{Db}/\text{F}$

141  $\text{Eb}/\text{Gb}$   $\text{Eb}$   $\text{Db}/\text{Ab}$   $\text{Db}^\circ/\text{Ab}$   $\text{Ab}^7(9)$   $\text{Ab}7(9)$   $\text{Db}$   $\text{Db}$   $\text{C}7$

*a tempo*  
*mf*  
*p sub.*  
*cresc.*  
*f*  
*rall.*  
*f*  
*p*  
*tr.*

*1.*  
*2.*

*rall.*

*D.S. al Coda*



4

Fm C7  
 147 *p*  
 F F° F F(#5) Bb/F Bb°/F  
 Gm/F Bbm6/F Gm7 C7 F G7  
 151  
 C7 F *rall.* *a tempo* F° F A $\flat$ 7(#5) Dm A7/D Dm  
 155 *p*  
 C/G G $\flat$ /G G $\flat$ 7 G7 C/G Gm7 C7 F F°  
 160  
 F F(#5) Bb/F B $\flat$ /F Gm/F Bbm6/F Gm7 C7 F  
 165  
 G7 C7 F F° F Bm7( $\flat$ 5) Am A°  
 170 *cresc.*  
 Am Am/G Dm6/F E7 Am Am *rall.*  
 175  
 D7 *a tempo* D7/F# G7 G7/B C7  
 180 *f p f p*

185 C7/E Dm/F F<sup>o</sup>  
*cresc.*

190 F Am/E Dm Dm/C Bm7(b5) C7 F

195 1. 2. ♩ = 68 *accel. poco a poco*  
*f com bravura*

199 D Ab7 Db G7 C Gb7 B F7 Bb E7

204 A D7 G C7 F F7 Bb Bbm6 F  
 ♩ = 108

209 G7 C7 Gb *accel.* Bb<sup>o</sup> Bb<sup>o</sup> C7  
*f com fantasia*

212 F G7 G7 C7  
*p*

214 F F *f*

APÊNDICE G- Partitura de *Lundu Característico* em Mi m

Lundu Característico

Flauta

Joaquim A. da Silva Callado

**Chorado** ♩ = 64

Em Em D7/F# Em/G Em/G Am Bb°

*p com expressão*

7 B7 B7/D# Em Em D7/F# Em/G C#m7(b5) G/F

*p cresc. poco a poco*

13 Bm/F# F#7(b9) B7 B7/D# B7 Em Em D7/F# Em/G

*f p*

20 Em/G Am Bb° B7 B7/D# Em Em7

*p*

27 Am F#m7(b5) Em/G F#7(b9) B7(b9) Em Em D7 *rall. tr.*

**Espirituoso** ♩ = 80

33 G E7/G# A7 A/G D7/A D7

*mf curto*

39 G G° G B7/F# B7 Em/G C#m7(b5) Bm/D

46 Am/C F#7(#11) B7 F#m7(b5) B7 D7 G E7/G# A7

2

A/G D7/A D7 G G° G B7/F# E7

58

A7 D7 G7 Cm6 G/B E7/G# A7 D7 G B7

*f* *p sub.* *rall. tr.*

Chorodo ♩ = 60

65

Em Em D7/F# Em/G Em/G Am Bb° B7

*p declamando*

72

B7/D# Em Em D7/F# Em/G C#m7(b5) G/F Bm/F#

*mf* *cresc. poco a poco* *f*

78

F#7(b9) B7 B7/D# B7 Em Em D7/F# Em/G

*p*

84

Em/G Am Bb° B7 B7/D# Em E7

*mf*

91

Am F#m7(b5) Em/G F#7(b9) B7(b9) Em Em G

Com movimento

97

C C/E Dm/F Dm G4(9) G7(9) G/F G7/B

*p*

103

C D7 G7 C C/E Dm/F Dm

*mf* *cresc.* *f*

109 C/G C°/G G<sup>7</sup>(9) G7(9) C

114 Am A° F/A Am Bm7(b5) Dm/A E7/G# E7 Am

121 B7 E7 Am A° A/G Dm/F Bm7(b5)

126 Am/C E7/B E7 Am

131 C C/E Dm/F Dm G7(9) G7(9)

136 G/F G7/B C D7 G7 C C/E

141 Dm/F Dm C/G C°/G G7(9) G7(9) C C B7

4

147  $\text{Em}$   $\text{B7}$   $\text{E}$   $\text{E}^\circ$   $\text{E}$   $\text{E}(\#5)$   $\text{A/E}$   $\text{A}^\circ/\text{E}$

151  $\text{F}\#m/\text{E}$   $\text{Am6/E}$   $\text{F}\#m7$   $\text{B7}$   $\text{E}$   $\text{F}\#7$

155  $\text{B7}$   $\text{E}$   $\text{E}^\circ$   $\text{E}$   $\text{G7}(\#5)$   $\text{C}\#m$   $\text{G}\#7/\text{C}\#$   $\text{C}\#m$

160  $\text{B}/\text{F}\#$   $\text{F}^\circ/\text{F}\#$   $\text{F}\#^7$   $\text{F}\#7$   $\text{B}/\text{F}\#$   $\text{F}\#m7$   $\text{B7}$   $\text{E}$   $\text{E}^\circ$

165  $\text{E}$   $\text{E}(\#5)$   $\text{A/E}$   $\text{A}^\circ/\text{E}$   $\text{F}\#m/\text{E}$   $\text{Am6/E}$   $\text{F}\#m7$   $\text{B7}$   $\text{E}$

170  $\text{F}\#7$   $\text{B7}$   $\text{E}$   $\text{E}^\circ$   $\text{E}$   $\text{A}\#m7(\text{b}5)$   $\text{G}\#m$   $\text{G}\#^\circ$

175  $\text{G}\#m$   $\text{G}\#m/\text{F}\#$   $\text{C}\#m6/\text{E}$   $\text{D}\#7$   $\text{G}\#m$   $\text{G}\#m$

180  $\text{C}\#7$   $\text{C}\#7/\text{F}$   $\text{F}\#7$   $\text{F}\#7/\text{A}\#$   $\text{B7}$

*p* *rall.* *a tempo* *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *rall.* *a tempo* *f* *p* *f* *p*

185 B7/D# C#m/E E°

*cresc.*

190 E G#m/D# C#m C#m/B A#m7(b5) B7 E

195 E A#7 D# A7 D G#7

1. 2. ♩ = 68 *accel. poco a poco*

*f com bravura*

199 C# G7 C F#7 B F7 A# E7 A D#7

204 G# C#7 F# B7 E E7 A Am6 E

♩ = 108

209 F#7 B7 F A° A° B7

*accel.*

*f com fantasia*

212 E F#7 F#7 B7

*p*

214 E E

*f*

## APÊNDICE H- Partitura de *Improviso*

### Improviso

#### Polca

J. A. da S. Callado Jr.

**Despreocupado** ♩ = 88

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 'Despreocupado' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The piece includes several first and second endings. The first ending (measures 14-16) leads to a 'Fine' marking. The second ending (measures 17-19) leads to a 'D.C. al Coda' marking. The score concludes with a Coda section (measures 20-24).



2

27  $\text{B}\flat 6$   $\text{B}\flat 7$   $\text{E}\flat$   $\text{E}\flat$   
**Com graça**  
*p*

30  $\text{B}\flat 7$   $\text{B}\flat 7$   $\text{E}\flat$   $\text{Am}7(\flat 5)$   
*cresc.*

33  $\text{Gm}/\text{B}\flat$   $\text{Gm}$   $\text{D}7/\text{A}$   $\text{Gm}$   $\text{B}\flat 7$   
*mf*

36  $\text{E}\flat$   $\text{E}\flat$   $\text{B}\flat 7$   
*mp*

39  $\text{B}\flat$   $\text{E}\flat$   $\text{G}7$   $\text{Cm}$   $\text{A}^\circ$   
*cresc.* *f*

42  $\text{E}\flat/\text{B}\flat$   $\text{B}\flat 7$   $\text{E}\flat$   $\text{B}\flat 7$   $\text{E}\flat$   
1. 2.  
**D.C. al Fine**

APÊNDICE I- Partitura de *A Faceira***A Faceira**

Polca de Salão

Flauta

M. A. Reichert

Gracioso  $\text{♩} = 102$

A7 F#° A/G D#° A7/E A7 D

*fff* *dim.* *p*

6 G6 A7 D D E7/G# A7

*p*

12 D D G6 G#° A7 D A7

*p*

17 D D/F# G6 G#° A7 D A

*p* *p saltitando*

22 A E7 E7 A A

27 E7 A A A E7 E7

*p* *cresc.*

33 A A E7 A A7

*f* *dim.* D.S. al Coda

2

G G° G G G G D7 D° D

*p*

D7 G C D7 G G° G G

G G D7 D7 G

*f dim.*

G A7 D D/F# G G#° A7 A/G D/F# A7/E

*p*

D G A7 D

*p*

D D/F# G G#° A7 A/G D/F# A7/E

*p*

65 *p* D G A7 D D7 3

69 *cresc.* *f* G E7 A F#7 Bm E7 A D7

73 *dim.* G C#7 F#m B7 Em A7 D D7 G E7

78 *f* *dim.* A F#7 Bm E7 A D7 G C#7 F#m B7

83 *f* *p* Em A7 D E7/G# *accel.* E7/G# A7 A7

88 *f* *cresc.* *ff* D E7/G# E7/G# A7 A7 D  $\text{♩} = 112$

93 D D D D D D *f* *f*

APÊNDICE J- Partitura de *A Sensitiva*

**A Sensitiva**  
Pequena polca de concerto

Flauta

M. A. Reichert

*Elegante* ♩ = 106

A A E7/B E7

4 A E7 A6 A

7 E7/B E7 A E/B B7 E A *f* *p*

11 E7/B E7 A E7 A

15 E7/B E7 A E/B B7 E C *cresc.* *ff*

19 G7 C G7/D G7 C *cresc.*

23 G7 C F7(b5) E A *cresc.* *f* *p*

2

E7/B E7 A E7 A

27

E7/B E7 A A7 D E7 A

31

F C7/G C7 F

35

F C/G G7 C7

39

F C7/G C7 F

43

F7 B $\flat$  Gm/B $\flat$  F/C C7 F A7

47

♩ 1

51

A A7 D E7 A D

55

Em A7 A7 D D

*f* *p* *mf* *p* *f* *dim.* *mp* *f* *dim.* *p* *rall.* *p* *f* *p*

D.S. al Coda 1

59 A7/E E7 A A7 D

*f dim.*

63 A7/E A7 D D7

*f*

67 G Gm6 D/A A7 D D/A

*rall.*  
*p*  
D.S. al Coda 2

70 2 A A7 D E7 A

*f*  
♩ = 86  
*p leggero*

73 A A accel. poco a poco A

*accel. poco a poco*

76 E7

79 E7 A A

82 A A G#7

♩ = 106  
*cresc.*

4

85  $G\#7$   $C\#m$   $A\#\circ$   $E/B$   $B7$

88  $E$   $E7$   $A_m$

91  $A_m$   $D\#\circ$   $E$   $E$   $E7$  *cresc.*

94  $A_m$   $F\#m7(b5)$   $Em/G$   $B7$   $E$   $B7$  *p*

97  $E$   $B7$   $E$   $B7$   $E$   $B7$

100  $E$  *f*

103  $E7$   $A$   $A$  *p*

106  $A$   $F\#7$   $Bm$



109 Bm Bm Bm7(b5) E7 E7

112 A A A

*cresc.*

115 A7 D Bm/D

118 A/E E7 A F#m

*accel.*

*f*

121 C#m/G# G#7 C#m Bm/D A/E E7

*cresc.*

124 A F#m C#m/G# G#7 C#7 Bm/D

127 A/E E7 A A

130 A A A

*fff*

*f*

6

APÊNDICE K- Partitura de *É Segredo*

É segredo

Polca

Flauta

Viriato Figueira da Silva

Vagarosa  $\text{♩} = 48$

Chords: G7, C, G7, C, Cm, Cm6, G/B, G6, D7/A, D7, G, D7/A, D7, G, Eb, Eb/G, Fm7, Fm7(b5), F°, Bb/Ab, Eb/G, Eb, Eb/G, Bb/F, Bb, D7/A, D7, G, F7, G

Dynamics: *pp*, *mp*, *mf*, *p* *expressivo*, *mp*

Articulation: *pp*, *mp*, *mf*, *p* *expressivo*, *mp*

1. 2. 1. 2.

D.C. al Coda

2

20  $\text{mf}$  F D7 G7 C/B $\flat$  F/A C7/G

24 F D7/A Gm/B $\flat$  B $^\circ$  F/A G7/B C7 F 1.

28 F G7 C G7  $\text{mf}$   $f$   $f$  2.

32 C Cm Cm6 G/B G6 D/A D7  $\text{ff}$

36 G G7 C  $\text{mf}$   $f$  7 7

39 G7 C C7/G F F/A  $f$   $\text{ff}$

42 C/G G7 C

APÊNDICE L- Partitura de *Perpétua*

## Perpétua

Flauta

Polca

Viriato Figueira da Silva

G C/G D7/G G

Festiva ♩ = 80

*mf* *f*

5 G C/G D7/G G D7(4) G

10 A7 A/G D/F# A7/E D

*p* *cresc.* *dim.*

14 A7 A/G D/F# A7/E D E7/G#

*mf* *cresc.*

18 A7 A/G D/F# A7/E

*p* *mf* *f*

21 D A7 A/G

*mf* *p*

23 D/F# A7/E D D7 D.C. al Coda

*mf* *f*

2

26

F  
2ª vez oitava acima

B $\flat$ /F C7/F F

F/E $\flat$  F7/A B $\flat$  B $^\circ$  C7 F/C C7(4)

30

C7 F C C(#5)/E F D7/F#

34

38

G7 C C C(#5)/E

41

F D7/F# G7 C

44

G C/G

46

D7/G G G

49

C/G D7/G G

## APÊNDICE M- Programa do Recital de Doutorado e Link de Acesso

### PROGRAMA

**Paula Martins-** Flauta

**Tibor Fittel-** Acordeon

#### **Joaquim Callado (1848- 1880)**

*Lundu Característico-* [https://youtu.be/E\\_5ygIoVPxQ](https://youtu.be/E_5ygIoVPxQ)

*Improviso* - [https://youtu.be/E\\_5ygIoVPxQ?t=550](https://youtu.be/E_5ygIoVPxQ?t=550)

#### **Mathieu Reichert (1830-1880)**

*A Faceira* - [https://youtu.be/E\\_5ygIoVPxQ?t=729](https://youtu.be/E_5ygIoVPxQ?t=729)

*A Sensitiva* - [https://youtu.be/E\\_5ygIoVPxQ?t=870](https://youtu.be/E_5ygIoVPxQ?t=870)

#### **Viriato Figueira (1845- 1883)**

*É Segredo* - [https://youtu.be/E\\_5ygIoVPxQ?t=1090](https://youtu.be/E_5ygIoVPxQ?t=1090)

*Perpétua* - [https://youtu.be/E\\_5ygIoVPxQ?t=1277](https://youtu.be/E_5ygIoVPxQ?t=1277)

Para acesso ao recital completo: [https://youtu.be/E\\_5ygIoVPxQ](https://youtu.be/E_5ygIoVPxQ)

Equipe técnica: Juliana Cabral – Captação de vídeo / Rubem Schuenck- Captação de áudio e edição de vídeo

Recital gravado em 18/11/2022 no auditório Villa-Lobos, na UNIRIO.