

# Emygdio Junior e as flautas transversais: para além do trabalho de copista\*

**André dos Santos Mendes**

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas  
(Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros – CEAMM)

**Maurício Freire Garcia**

Universidade Federal de Minas Gerais  
(Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros – CEAMM)

3

---

\* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), código de financiamento 001.

## COMO CITAR

MENDES, André dos Santos; GARCIA, Mauricio Freire. Emygdio Junior e as flautas transversais: para além do trabalho de copista. In: BESSA, Virgínia de Almeida; PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. (ed.). *Sudeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 86-113. (Histórias das Músicas no Brasil).

José Emygdio Ramos Junior (1833-1900) foi um flautista, copista, comerciante de instrumentos e caricaturista na cidade de Campinas-SP, atuante na segunda metade do século XIX. Suas datas de nascimento e morte são incertas. Contudo, estima-se que tenha nascido entre 1832 e 1833, já que em 1876 seu nome figurava entre as pessoas qualificadas como eleitores: “era alferes, sabia ler e escrever, tinha 43 anos, profissão artista e sua renda era de 400\$000” (NOGUEIRA, 2001: 386-389).

A patente de alferes obtida por Emygdio Junior, como veremos, refere-se à Guarda Nacional, uma força armada composta por civis e criada pelo Império em 1831, tendo como inspiração a legislação francesa desse mesmo ano (CASTRO, 2004: 320-321). A partir da reforma ocorrida em 1850, instituída pela Lei nº 602, a corporação assume caráter aristocrático e conservador nos seus postos de comando, que passam a ser designados por indicação política, não mais por eleição entre pares. Com a reforma, os títulos – como o de alferes – passaram a ser condicionados também ao recolhimento de impostos, atrelados ao grau hierárquico de cada patente (CASTRO, 2004: 329-330). Nas palavras de Jeanne Berrance de Castro (2004: 336), a milícia cidadã transformou-se em “elemento ativo de ação da política provincial”. Nesse contexto, a condição de Emygdio na Guarda Nacional pressupunha, além de posicionamento político pela via conservadora, condição financeira privilegiada em relação à maioria da população. Sua presença na corporação também pode ter sido influenciada pelo pai, que, em 1854, foi promovido a tenente da reserva da seção do município de Campinas (SARAIVA, 1854: 1).

Emygdio Junior foi próximo da família Gomes, tendo sido aluno de Manuel José Gomes (1792-1868) e colega de formação de seus filhos, José Pedro de Sant’Anna Gomes (1834-1908) e Antônio Carlos Gomes (1836-1896), com quem se correspondeu por carta até a morte do compositor (NOGUEIRA, 2019: 266).

Além de alferes e copista, Emygdio foi comerciante. Em 1864, abriu o Gabinete Artístico-Musical na cidade de Campinas, onde comercializava instrumentos e partituras. No ano seguinte, estabeleceu-se em São Paulo, dando aulas particulares de música, oferecendo serviços como copista e arranjador e comercializando instrumentos e partituras em parceria com Antônio Carlos Martins. Em 1872, de volta a Campinas, passou a oferecer serviços de contabilidade. No ano seguinte, inaugurou a Harpeolina Musical, estabelecimento ligado ao comércio de instrumentos e partituras, dessa vez em parceria com Sant’Anna Gomes (NOGUEIRA, 2019: 266).

Emygdio tinha o hábito de fazer caricaturas nas partituras que copiava. Para Lenita Waldige Mendes Nogueira (2019: 278), tais caricaturas fazem parte de um conjunto iconográfico relacionado às práticas musicais em Campinas da segunda metade do século XIX, que ajudam a compreender, mais de um século e meio depois, a maneira de se fazer música naquela época e localidade (Figura 1).



Fig. 1: Caricaturas feitas por Emygdio Junior (segunda metade do século XIX).  
Museu Carlos Gomes – CCLA.

Muito embora sua produção iconográfica seja de extrema relevância, o aspecto da carreira multifacetada de Emygdio Junior que neste capítulo pretendemos elucidar é a sua atuação como flautista, comerciante de instrumentos e copista de obras destinadas à flauta solista. Tais atividades, como veremos, guardam relação direta com o que se tocava no Rio de Janeiro e na Europa em meados do século XIX. Vale destacar que o contato direto de Emygdio com Carlos Gomes permitiu aos músicos de Campinas acesso às novas peças produzidas por seu conterrâneo na Itália:

Observando o conjunto da Coleção Carlos Gomes no Museu que leva seu nome, verifica-se que era grande o intercâmbio de partituras do compositor com seus pares em Campinas. Levando-se em consideração que *Se sa minga* estreou no dia 01 de janeiro de 1867 e não há registro de viagem de Carlos Gomes ao Brasil neste período, a cópia de Emygdio, que é de maio de 1868, demonstra que, para os padrões da época, a peça chegou rapidamente às mãos do copista. Há também o registro de uma doação que Emygdio fez ao jornal *Gazeta de Campinas* em fevereiro de 1870 de uma partitura autografada por Carlos Gomes de *Il Guarany*, que ainda não havia estreado na Itália e nem a partitura havia chegado ao Brasil pelas vias normais (NOGUEIRA, 2019: 275).

Emygdio viveu em um momento de transformações organológicas para a flauta, promovidas pelo flautista, compositor e organólogo Theobald Boehm (1794-1881). Antes do advento do sistema Boehm, as flautas transversais da tradição europeia eram de sistema simples, usualmente dotadas de um orifício de embocadura e outros seis, tonais, para a digitação (MACLAGAN, 2009: 165-166). Continham também um certo número de chaves, que variou ao longo do tempo: apenas uma durante a maior parte do século XVIII; de quatro a 20 na transição para o século XIX (MACLAGAN 2009: 165-166).

Segundo Richard Rockstro (1928: 220-222), foi aproximadamente em 1660 que a flauta transversal recebeu sua primeira chave. A essa inovação somou-se, por volta de 1680, a contração cônica do tubo e a diminuição dos orifícios tonais, o que possibilitou a produção de semitons através dos dedilhados em forquilha<sup>1</sup>. Aos poucos, o instrumento essencialmente diatônico foi recebendo novas chaves que facilitavam as passagens cromáticas. Segundo Curt Sachs (1985: 485), a adição de chaves na flauta de sistema simples deu-se pela influência do temperamento igual, surgido na segunda metade do século XVIII. A flauta de uma chave, que tinha a escala básica de Ré maior e era “difícil de tocar em tonalidades que não fossem Ré, Sol, Lá maior ou suas respectivas relativas menores” (SACHS, 1985: 485), passava a ser demandada por compositores que, com o advento do temperamento igual, “não hesitavam em escrever nas tonalidades mais remotas” (SACHS, 1985: 485).

As modificações propostas por Theobald Boehm acabaram por promover uma total reorganização do mecanismo e do sistema de dedilhado da flauta transversal, o que levou, nas palavras de Nancy Toff (1979: 55), à “destruição da escala de Ré maior” característica do sistema simples, privilegiando a distribuição cromática dos orifícios tonais. Apesar do sistema e do mecanismo inovadores, colocando “orifícios tonais em suas posições acusticamente corretas” (BOEHM, 1964: 8), o instrumento construído por Boehm em fins de 1832 tinha o mesmo tubo cônico do sistema simples. Surgia, assim, a “flauta Boehm cônica de anéis”, termo que se aplica a qualquer flauta construída a partir do projeto de 1832 (MACLAGAN 2009: 152), como a que aparece na parte inferior da Figura 2. Mais adiante, Theobald Boehm (1964: 12) pediu “ajuda à ciência” e, após dois anos de estudos de acústica, em fins de 1847, concebeu aquela que viria a se tornar a flauta transversal moderna, com corpo cilíndrico e de metal (Figura 3), o que lhe rendeu um prêmio nas exposições de Londres em 1851 e Paris em 1855 (BOEHM, 1964: 12).



Fig. 2: Flauta de sistema simples com cinco chaves de Denis Noblet – Paris (fins do século XIX); flauta de sistema Boehm cônica de anéis de Lefèvre – Paris (fins do século XIX). Coleção de André Mendes.

Cada cultura teve seu próprio histórico de aceitação, recusa ou, até mesmo, adaptação dos inventos de Boehm. Segundo Nancy Toff (1979: 122), o sistema Boehm foi rapidamente adotado pelos flautistas na França, complexificado na Inglaterra e ignorado na

Alemanha. No caso do Brasil, sabemos que, na década de 1840, houve experiências no Rio de Janeiro com a flauta Boehm cônica e de anéis, empreendidas primeiramente por Antoine Mauger em 1841 e Charles Reiners Lacourt em 1845, ambos de origem francesa (MENDES, 2019: 37-39). Quanto à flauta Boehm cilíndrica de metal, o italiano Achille Malavasi, provavelmente originário da Sardenha, que chegou ao Rio de Janeiro em 1851, foi o primeiro a tocar com o instrumento na corte de d. Pedro II (MENDES, 2019: 42).



Fig. 3: Flauta Boehm cilíndrica de Agostino Rampone – Milão (fins do século XIX). Coleção de André Mendes.

Diante do exposto, surgem as perguntas motoras desta pesquisa: quais tipos de flauta José Emygdio conhecia, utilizava e comercializava? O que seus manuscritos de peças solistas para flauta podem revelar em relação à sua prática como flautista? Para responder a essas perguntas, além do apoio em referências bibliográficas, buscamos informações sobre sua carreira como concertista e como comerciante de instrumentos em jornais paulistas do século XIX, disponíveis na *Hemeroteca Digital Brasileira* da Biblioteca Nacional. Além disso, analisamos o conteúdo de duas peças solistas em adaptações assinadas por ele: a *Traviata fantasia*, composta por Giulio Briccialdi (1818-1881), um dos pioneiros, ao lado de Emmanuele Krakamp (1813-1883), no uso do sistema Boehm na Itália (LAZZARI; GALANTE, 2003: 166-167); e a fantasia *Norma*, do já mencionado Achille Malavasi, introdutor da flauta Boehm de metal no Rio de Janeiro. Ambos os manuscritos, pertencentes ao Museu Carlos Gomes da cidade de Campinas, são adaptações para flauta e cordas de peças originalmente compostas para flauta e piano.

### 1. Das bandas ao comércio de instrumentos

A bibliografia consultada traz poucas informações sobre o início da carreira musical de Emygdio Junior na cidade de Campinas. Acredita-se, contudo, que suas habilidades musicais, desenvolvidas no convívio com a família Gomes, podem ter sido importantes para sua participação na Guarda Nacional. Desde a reformulação da instituição, com a Lei nº 602 de 1850, ficava autorizada a organização de bandas nos batalhões por conta dos oficiais e guardas que voluntariamente quisessem arcar com as despesas. De acordo com Jeanne Berrance de Castro (1969: 4), em meados do século XIX, participar da banda era motivo de dispensa de oficiais e guardas do serviço ordinário desempenhado pela corporação. Desse modo, músicos ligados à Guarda Nacional utilizavam-se da iniciativa como pretexto para escapar do serviço ativo da guarda. Não foi encontrada nenhuma

<sup>1</sup> Dedilhados em que dois ou mais dedos se alternam de modo a intercalar orifícios abertos e fechados.

fonte que comprove a atuação de Emygdio Junior em banda da corporação. Sabe-se, porém, que ele atuou na reserva, como revela sua transferência para São Paulo em 1866, como adido à 3ª companhia, na qualidade de “alferes porta-estandarte agregado do 2º batalhão da reserva da província” (MENDONÇA, 1866: 1).

Sua atuação como músico de banda é também sugerida por uma nota publicada no jornal *Diário de São Paulo* em agosto de 1865, logo após sua mudança para a capital. Nela, afirma-se que Emygdio e Antônio Carlos Martins, seu sócio num estabelecimento musical, tinham a intenção de formar uma banda composta por crianças:

Os Srs. Antônio Carlos Martins e Emygdio Júnior, proprietários do *Gabinete musical* aberto nesta cidade, na rua de S. Bento N° 67, pretendem criar uma banda de música instrumental, composta exclusivamente de meninos de 8 a 12 anos de idade. É uma ideia que merece reparo público: um incentivo para desenvolver o amor e o cultivo de uma das mais belas artes no ânimo da geração atual, deve semelhante lembrança ser coadjuvada, em sua realização, por todos aqueles que sabem compreender a influência do estudo da música sobre a educação do povo.

**Estes Srs., quando residiram em Campinas formaram ali uma banda de música nessas condições.** Isto demonstra a que lembrança [*sic.*] não é irrealizável.

**Consta que, nesta cidade aqueles Srs. já têm 10 ou 12 meninos para o fim apontado** (GAZETILHA, 1865a: 3, grifos nossos).

Além de indicar que Emygdio Junior atuava como mestre de banda infantil em Campinas, o documento revela sua preocupação com o ensino musical coletivo.

Segundo Vincenzo Cernicchiaro (1926: 523), Antônio Carlos Martins foi trompetista e regente de bandas militares, além de ter sido compositor de modinhas e de um concerto para violino. Faleceu no Rio de Janeiro em 1887. Sua atuação como regente e trompetista sugere uma divisão de tarefas entre os dois sócios. Enquanto Martins se ocupava de lecionar os mais variados instrumentos da família dos metais, o flautista Emygdio Junior provavelmente se encarregava dos alunos de flauta e dos demais instrumentos da família das madeiras, algo possível para um flautista de meados do século XIX, devidamente treinado no sistema simples<sup>2</sup>.

Com relação à atividade comercial dos dois músicos, o jornal *Diabo Coxo*, um dos primeiros jornais ilustrados da imprensa paulista, deu destaque ao empreendimento dos campineiros na cidade de São Paulo em 1865, enfatizando sua importância, mas sem renunciar à sátira:

Os Srs. Emygdio e Antônio Carlos abriram uma casa de instrumentos musicais à rua de S. Bento. [...] Antes porém de vir a público este notável empório de gaitas e sanfonas, os filhos de Piratini eram já credores de encômios pelo talento com que improvisavam rebequeações [*sic.*] na vida do próximo. Agora podem folgar os namorados. O estabelecimento vem, sobre outros progressos inumeráveis, acudir de prompto às necessidades amorosas. Sabemos todos de que utilidade serão os instrumentos importados por esses senhores para as operações de himeneu. Orfeu, nos diz a história, a tocar flauta movia as duras penhas, adormecia as feras e detinha as catadupas no dorso das montanhas. Que muito é pois que um jovem americano armado de trombone, instrumento elástico e prodigioso, ora curto ora comprido, em sonoros trenos mova o coração piedoso de gentil deidade? Pois haverá peito tão desumano que não se entorneça aos gemidos de uma flauta? As próprias moças, que nunca tiveram fama em tanger instrumentos de sopro, graças a gabada perícia dos srs. Antônio Carlos e Emygdio hão de ficar propectas na trompa, no oficleide, no pistão, no clarinete, no fagote e outros canudos sonoros que immortalizaram os mais abalizados mestros, [...] à casa das trombetas, pois, leitores, /Apressados correi, correi sedentos, / Moços, velhos, rapazes e meninos, / Que entrando parvos saireis portentos (NOVIDADES ANTIGAS, 1865: 6)<sup>3</sup>.

A mesma edição do *Diabo Coxo* trouxe, entre outras caricaturas ligadas ao meio musical paulistano, a ilustração de um estabelecimento musical, sem fazer menção a Emygdio ou a Antônio Carlos, mas que claramente satirizava o referido “empório de gaitas e sanfonas”, onde as moças ficariam “propectas” nos mais variados instrumentos de sopro. Na imagem, vê-se um vendedor de empório tocando clarineta enquanto é abordado por um homem que diz: “Eu acho muito bonito, porém peço-lhe... a pedido de várias famílias, que não amole mais” (Figura 4). Essa caricatura retrata um problema vivido por músicos até hoje em sua prática cotidiana, que é o fato de os vizinhos se incomodarem com o som dos necessários estudos diários.

<sup>2</sup>A similaridade entre os instrumentos de sopro de madeira de sistema simples remonta à primeira metade do século XVIII. Para Jacques-Martin Hotteterre, o oboé tinha “tanta semelhança com a flauta na maneira de produzir as notas que poderíamos aprender a tocá-lo pelos mesmos princípios” (HOTTETERRE, 1720: 51).

<sup>3</sup> Esse texto revela um conteúdo sexual, que não é tão óbvio assim, a princípio. Ele ainda desnuda um certo imaginário relativo aos instrumentos de sopro no século XIX, que seriam utilizados para as conquistas amorosas e para as “operações de himeneu”, ou seja, a união matrimonial. A fonte também comprova que o estabelecimento recebeu destacada visibilidade nos meios de comunicação.



Eu acho muito bonito, porém peço-lhe... a pedido de varias familias, que não amei mais.

Fig. 4: Caricatura do Gabinete Musical no *Diabo Coxo* de 12 de agosto de 1865, p. 4. Hemeroteca Digital Brasileira.

Um anúncio do Gabinete Musical publicado no *Diário de São Paulo* naquele mesmo ano dá-nos uma ideia do tipo de material comercializado.

**AO GABINETE MUSICAL**

EMYGDIO JUNIOR E ANTONIO CARLOS  
RUA DE S. BENTO n. 67

Neste estabelecimento encontram-se flautas de ébano e buxo, clarinetas de Dó e Si bemol, requinta de 13 chaves, flautins rebecas e violões, cavaquinhos, dactillion e harmoni-flutes [sic.] com pedal, pistons, com voltas e caixas, requinta a Sax, Sax-horns em Li [sic.] bemol, Mi bemol, oficleides, bombardinos, trompas a pistons, metrônimos, papel-palheta [sic.], e cordas para todos os instrumentos, música para piano, canto italiano e nacional para orquestra e banda musical. Copia-se músicas com pagamento adiantado (AO GABINETE, 1865: 4).

O anúncio não nos fornece muitos detalhes sobre as flautas comercializadas pelo Gabinete Musical. Porém, em nova publicação no *Diário de São Paulo* de 22 de outubro de 1865, após a mudança do estabelecimento comercial para o número 42 da Rua do Ouvidor, há um detalhamento maior dos instrumentos chegados “pelo último pacote”

e dos que ainda estariam por vir. Eram “flautas pelo sistema Boèhemer [sic.] da fábrica de Trieber [sic.], de cristal com chaves de prata e de granadilha com chaves de prata” (O GABINETE, 1865: 4). Fica evidente que Emygdio Junior e Antônio Carlos passam a oferecer uma considerável variedade de flautas, dando maior destaque às flautas de sistema Boehm e àquelas que, mesmo que fossem de sistema simples, tivessem algo de especial, chaves de prata e granadilha, ou corpo de cristal com chaves de prata (Figura 5).



Fig. 5: Anúncio do Gabinete Musical em 22 de outubro de 1865, p. 4. Hemeroteca Digital Brasileira.

No dia 18 de novembro, a coluna Gazetilha do *Diário de São Paulo* trouxe o relato de um cronista que afirma ter visto uma flauta “de cristal de briton [sic.]” “com chaves de prata feita com muita perfeição”. O instrumento estaria exposto “à venda no gabinete

musical de Emygdio Joaquim [sic.] e Antônio Carlos” (GAZETILHA, 1865b: 3). Pela proximidade das datas, depreende-se que seja o mesmo modelo de flauta de cristal que estava “a chegar” no anúncio de 22 de outubro.

O mais célebre construtor francês de flautas de cristal<sup>4</sup> foi Claude Laurent (1774-1849), que teve seu primeiro instrumento desse gênero patenteado na França em 1806, recebendo a medalha de prata na Exposição Industrial de Paris realizada nesse mesmo ano (GASCÓN, 2017: 33-39). Após a morte de Laurent em 1849, seu sucessor, Joseph Dominique Breton (1814-1874) segue a produzir clarinetas, oboés, *flageolets*, boquilhas para instrumentos de sopro e, assim como Laurent, flautas de cristal; instrumentos pelos quais foi premiado em Paris nas exposições de 1844, 1849, 1855 e 1867; e em Londres, em 1851 e 1862 (GASCÓN, 2017: 185).

A expressão “cristal de briton [sic.]”, utilizada no anúncio supracitado, leva a crer que a referida flauta foi fabricada por Breton, demonstrando o contato de Emygdio com essa importante e tradicional manufatura de flautas.

Sobre o anúncio da flauta Boehm, a expressão “fábrica de Trieber [sic.]” pode remeter tanto a Charles Triébert (1810-1867), professor de oboé no Conservatório de Paris durante os últimos cinco anos de sua vida (CHOUQUET, 1884: 124), quanto a Frédéric Triébert (1813-1878), irmão mais novo de Charles, que desistiu da carreira de oboísta para suceder seu pai, Guillaume Triébert (1770-1848), na fábrica da família. Os Triébert estiveram diretamente ligados ao desenvolvimento do oboé francês no século XIX, experimentando, inclusive, adaptações do sistema Boehm a esse instrumento (BATE; GEOFFREY, 2001). Entre os diversos modelos de oboé comercializados pelos Triébert, o *systeme 6* (1872) foi adotado como instrumento oficial do Conservatório de Paris a partir de 1881, quando Georges Gillet era o professor do referido instrumento na instituição. Esse modelo de oboé ficaria posteriormente conhecido internacionalmente como *Conservatoire system* (PAGE *et. al*, 2001).

No ano seguinte, em 20 de janeiro, confirmando a tendência de se anunciar flautas Boehm separadas das de sistema simples, o Gabinete Musical anunciou uma “flauta de granadilha, pelo sistema Boehm, da acreditada fábrica de Clair – a Paris” (AO GABINETE, 1866: 3). Em 17 de março, após mudar-se para a rua Direita, nº 38, anuncia flautas de: “Cristal, ébano e buxo. Clarinetas, violões, instrumentos de metal e percussão” (O GABINETE, 1866: 4). A fábrica de Clair é, provavelmente, a de Clair Godfroy Ainé, construtor que vendia instrumentos para o Rio de Janeiro, chegando a publicar carta na imprensa brasileira alertando contra as falsificações que iludiam os amadores (MENDES, 2019: 30).

Com base nessas informações, podemos concluir que Emygdio Júnior tinha acesso a flautas de influentes construtores franceses e as comercializava, instrumentos que

contemplavam tanto o sistema simples quanto o sistema Boehm, bem como uma variedade de materiais que incluíam até o cristal. Essa atividade comercial pode ser compreendida no contexto das transferências culturais entre Brasil e França, ou, de maneira mais ampla, no trânsito cultural entre América Latina e Europa.<sup>5</sup>

Com relação ao repertório para flauta transversal conhecido em Campinas de meados do século XIX, localizamos, no acervo do Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, uma partitura manuscrita e assinada por Emygdio Junior, sem data nem indicação de autoria, com o título de *Fantasia para flauta*, com acompanhamento de cordas, partes de clarinete em Dó e piston, da qual a parte solista está perdida. Segundo o Catálogo de Manuscritos do acervo (NOGUEIRA, 1997b: 355), a ela estavam afixadas partes da peça *Fantasia para flauta* sobre motivos da ópera *Zanetta Op. 87*, de Jean Louis Tulou (1786-1865), em cópia de Manuel José Gomes – que foi professor de Emygdio Junior – datada de 1851. A peça do compositor francês no arquivo do referido museu, se não fazia parte do repertório do próprio Emygdio, era, pelo menos, conhecida pelos músicos em Campinas na época em que o flautista ainda não havia se transferido para São Paulo.

Jean Louis Tulou, professor de flauta do Conservatório de Paris de 1829 a 1856, era defensor do sistema simples em oposição ao sistema Boehm (POWELL, 2002 213-214). Suas composições foram tocadas no Rio de Janeiro de meados do século XIX por, pelo menos, dois flautistas franceses: Antoine Mauger, em 1841, que, na ocasião, fez experiências com a flauta de sistema Boehm (MENDES, 2019: 37); e Charles Oscar Allard, que, em 1843, integrou a banda de música que acompanhou François de Orleans, o príncipe de Joinville, em viagem ao Rio de Janeiro<sup>6</sup>. A corporação musical havia trazido à corte de d. Pedro II 23 jovens músicos entre 19 e 20 anos, entre eles “o Sr. Allard na flauta” (A BANDA, 1843: 2), “primeiro prêmio do Conservatório de Paris e discípulo de Jean Louis Tulou” (THEATROS, 1843: 6). Assim como a peça de Tulou pode ter chegado a Campinas através da capital do Império, outras partituras manuscritas de Emygdio também podem ser inseridas nesse mesmo contexto de transferências culturais, ao contemplarem, como veremos, composições de flautistas italianos em trânsito pelo Brasil do século XIX.

## 2. Emygdio Junior e a *Traviata fantasia* de Giulio Briccialdi

Em São Paulo, além de atuar como mestre de banda e comerciante de instrumentos, José Emygdio integrou a orquestra do Teatro de São José, sob a direção de Emílio do Lago (1837-1871), como revela esta notícia no ano de 1866:

<sup>5</sup> Ver: Compagnon (2009).

<sup>6</sup> O objetivo da viagem foi a união matrimonial do príncipe de Joinville e a irmã de d. Pedro II, d. Francisca de Bragança, ocorrida no Rio de Janeiro. No dia 10 de maio de 1843, antes de embarcarem para a França, o príncipe e a princesa de Joinville dirigem-se ao teatro para ouvir a música em homenagem à fragata em que viajavam (LANGSDORFF, 2000: 188). O programa apresentado pode ser encontrado no Jornal do Comércio de 9 de maio de 1843. Nele consta a “Ária variada” de Tulou, tocada pelo flautista Charles-Oscar Allard (THEATRO, 1843: 6).

<sup>4</sup> Como esclarece Montserrat Gascón (2017 p. 13), existe certa ambiguidade no uso do termo “cristal” para designar flautas, uma vez que o vidro de alta qualidade recebe essa nomenclatura em francês. No caso de flautas de cristal de Laurent e outras, trata-se justamente de vidro de alta qualidade, mesmo que seus construtores tenham utilizado o termo “cristal” para descrevê-las.

A Emílio do Lago devem os *dilletanti* do belo em música, um como que concerto que nos dão em noites de espetáculo seus distintos artistas. Nomeá-los é distingui-los e fazer o seu maior panegírico. Aí estão eles: A. Carlos, J. Lago, Henrique Luiz, Licino, Almeida, Emygdio Junior e Telles, etc. (FOLHETIM, 1866: 1).

Além de Emygdio Junior e Antônio Carlos, outros músicos ligados a Campinas integravam a orquestra. O líder, Emílio Eutiquiano Correia do Lago, era pianista e regente natural da cidade de Franca-SP, mas teve sua formação em Campinas, mudando-se posteriormente para São Paulo, em 1860. Foi sócio de Henrique Luís Levy (1829-1896) na casa Levy Pianos (PAGANO, 2019: 298). Levy foi um clarinetista francês radicado em São Paulo que, em 1859, também passou por Campinas, onde colaborou com Carlos e Sant'Anna Gomes, sendo um dos principais incentivadores da mudança de Carlos Gomes da cidade natal para o Rio de Janeiro (NOGUEIRA, 1997a: 63-64).

As menções na imprensa paulistana a respeito dos concertos de Emygdio Junior são pouco numerosas, de modo que não pudemos identificar nenhuma atuação dele como solista no Teatro de São José, os jornais da época mencionando apenas sua participação como músico de orquestra<sup>7</sup>. Em 1867, anúncios na imprensa indicam que Emygdio Junior e Antônio Carlos ofertavam aulas dos mais variados instrumentos na cidade de São Paulo (AULA, 1867: 4). Porém, não encontramos fontes que comprovem a permanência de Emygdio como professor ou comerciante de música na referida cidade nos anos seguintes.

Em 1869, o jornal *Ypiranga* anuncia um concerto em Campinas protagonizado pelo “artista Emygdio Junior em benefício de sua Extremosa Mãe D. Joaquina de Ramos”, a ser realizado no Teatro S. Carlos em 28 de março (Figura 6). Na ocasião, Emygdio Junior tocaria a *Fantasia romântica para flauta Boehm*, de G. Briccialdi, “sobre os melancólicos pensamentos da ópera *La Traviata* de Verdi” (THEATRO, 1869: 4).

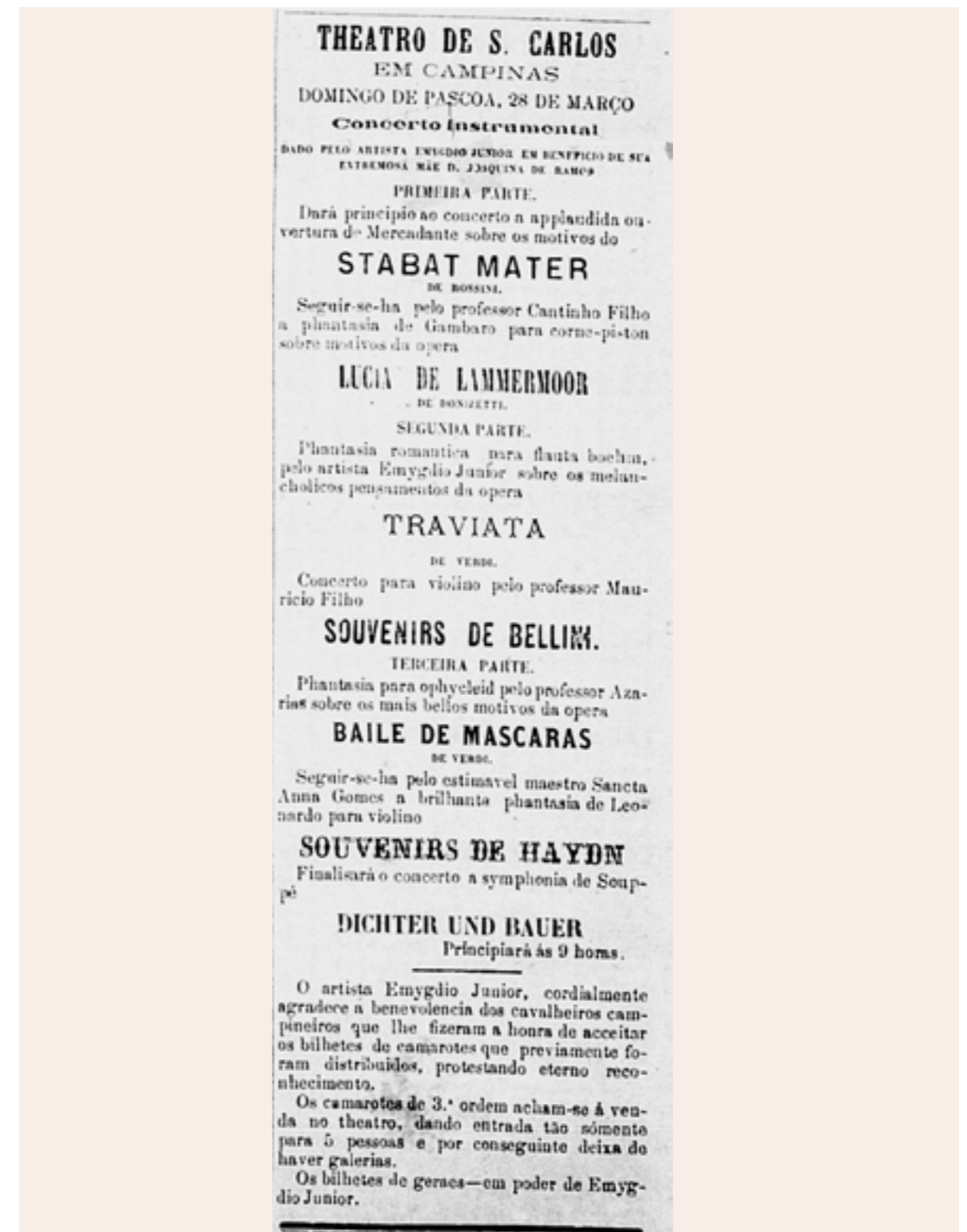


Fig. 6: Programa para o concerto de 28 de março de 1869 no Teatro S. Carlos em Campinas. O *Ypiranga*, ano II, n. 173, de 23 de março de 1869, p. 4. Hemeroteca Digital Brasileira.

<sup>7</sup> Ainda em 1866, em 5 de setembro, no benefício aos irmãos Giuseppe e Augusto Franco (violino e harpa respectivamente), Emílio Lago, Jovita C. do Lago, Henrique Luiz Levy, Augusto Carlos da Silva Telles J. Batista Moreira da Glória, Antônio Carlos Martins e Emygdio Junior participaram do espetáculo (THEATRO, 1866: 4).

Chama-nos a atenção a menção, no título da peça, à flauta Boehm, informação que se confirma ao consultar a capa da partitura utilizada por ele naquele benefício, na qual se lê: “Fantasia/Melancholica /para flauta Boëhm /para ser tocada por Emydio Junior em Concerto a Seu Benefício em 28 de maio de 1869/ no Theatro S. Carlos/ em Campinas” (Figura 7).



Fig. 7: Capa da partitura da *Fantasia melancolica* de G. Briccialdi, em cópia de Emygdio Junior, 1869. Museu Carlos Gomes – CCLA.

Diferentemente de Jean-Louis Tulou, cuja obra para flauta foi introduzida por terceiros no Rio de Janeiro da década de 1840, Briccialdi estivera pessoalmente na capital do Império brasileiro em 1857. Em sua curta passagem pelo Rio de Janeiro, assumiu o posto de primeiro flautista da orquestra de ópera do teatro Provisório, que estava vago pela morte do flautista napolitano Giovanni Scaramella (1823-1857)<sup>8</sup>. Briccialdi era adepto da flauta Boehm cilíndrica de metal desde 1847. Entretanto, ao chegar ao Rio de Janeiro, ele se apresentou com um instrumento de sua invenção: a flauta de sistema Briccialdi<sup>9</sup>, construída pela fábrica de Forni, de Milão (MENDES, 2019: 55-56).

Sua estreia no Rio de Janeiro deu-se nos intervalos da ópera *Nabucco*, de Verdi, em que tocou uma “fantasia sobre a *Traviata* e um capricho, ambas de sua composição” (NOTÍCIAS, 1857: 1). Segundo a crítica do *Courrier Du Brésil*, o artista foi aplaudido com entusiasmo (DERNIÈRE, 1857: 4). Logo após sua partida do Brasil, no fim de 1857, outro

<sup>8</sup> Giovanni Scaramella (1823-1857) foi um músico atuante no teatro Provisório do Rio de Janeiro na qualidade de primeiro flautista da companhia de ópera italiana entre os anos de 1853 e 1857. Gozava de grande reputação por ter sido aluno de Saverio Mercadante (1795-1870). A partir de 1855, assumiu a posição de professor de flauta no Conservatório Imperial, posto que ocupou até 1857, quando faleceu aos 33 anos após contrair febre amarela (MENDES, 2019: 44-51).

<sup>9</sup> Segundo Leonardo de Lorenzo (1951: 321), a flauta Briccialdi era uma junção do sistema Boehm com o sistema simples, em que vários dedilhados da flauta antiga foram mantidos.

flautista atuante no Rio de Janeiro, Emílio Mauger, incluiu em seu repertório a *Fantasia de flauta sobre ópera Traviata*, provavelmente a mesma que Briccialdi havia tocado, bem como as *Variações sobre motivos de Straniera*, também de autoria de Briccialdi (MENDES, 2019: 59).

Se, em 1857, Briccialdi tocou sua *Fantasia* com a flauta do sistema que ele mesmo havia inventado, na *performance* de Emygdio Junior, em 1869, tanto o anúncio do concerto quanto a capa da partitura sugerem o uso do sistema Boehm, que ele já vinha comercializando desde 1865.

O manuscrito de Emygdio para a peça de Briccialdi é basicamente uma adaptação para cordas da partitura para flauta e piano publicada pela Schott, não sendo observada nenhuma mudança de tonalidade, supressão ou acréscimo de seções (Figura 8).



Fig. 8: Compassos finais da *Traviata fantasia*, de Briccialdi, em partitura impressa e em cópia manuscrita feita por Emygdio Junior (a seguir). Museu Carlos Gomes – CCLA.

A escolha de Emygdio pela flauta Boehm tem, certamente, razões organológicas. A intenção de Theobald Boehm, ao elaborar um novo sistema de furação e dedilhado, era conseguir “que todas as escalas, passagens e trilos nas 24 tonalidades pudessem ser tocadas claramente, certas e com a maior facilidade possível” (BOEHM, 1964: 59), potencial que a flauta de sistema simples não possuía. Ao analisar as tonalidades escolhidas por Briccialdi, encontramos o tom principal Fá maior, além de Fá menor, Si b maior e Sol menor (Tabela 1).

Fá M	Fá m	Fá M [C7/9b]	Fá M	Si b M	Sol m [C7/9b]	Fá M [C7]	Fá M			
23	26	18	Cadência	3	8	148	Cadência	76	Cadência	4

Tab. 1: Tonalidades e quantidade de compassos em cada seção da *Traviata fantasia* de Briccialdi

Nas palavras de Victor Coche (1838), em seu *Examen critique de la flûte ordinaire comparée a la flûte de Böhm*<sup>10</sup>, embora a tonalidade de Fá maior na flauta de sistema simples seja a “mais afinada de todas”, ela é “menos sonora do que Mi maior”, por exemplo. Já a tonalidade de Fá menor foi por ele considerada como “surda e difícil”; as de Si b maior e Sol menor, surdas, porém fáceis (COCHE, 1838: 5-7). Assim sendo, parece-nos claro que a peça de Briccialdi, ainda que tenha sido tocada por seu autor na flauta que ele próprio havia concebido, se adequa melhor ao sistema Boehm do que ao sistema simples.

Não sabemos em qual momento de sua trajetória Emygdio Junior teria tido seu primeiro contato com a flauta Boehm. Sabemos, entretanto, que, quando ele passou a comercializá-la, em 1865, o instrumento não era uma novidade em São Paulo. Em 6 de abril 1863, Mathieu-André Reichert (1830-1880), músico belga adepto do sistema Boehm, que, desde 1859, ocupava a primeira cadeira de flauta no teatro Provisório do Rio de Janeiro (DIAS, 1990: 23), havia feito um concerto em São Paulo (THEATRO, 1863: 4). O impacto da presença de Reichert na cidade pode ser percebido pelo anúncio de uma flauta três anos mais tarde.

Há para vender uma rica flauta com chaves de prata, talvez a melhor que haja na província: **foi mandada vir de Paris, pelo grande flautista Reichert, sendo em tudo igual àquela em que o mesmo toca.** Para ver e tratar na Rua Direita N° 12, Casa de Manoel Antônio Coelho Irmão (FLAUTA, 1866: 4, grifo nosso).

Já na década anterior, os paulistanos tinham tido a oportunidade de conhecer a flauta Boehm cilíndrica de metal na *performance* de Achille Malavasi, que se apresentou pela primeira vez em São Paulo em 1854 (MENDES, 2019: 48). Existe, na coleção de partituras do Museu Carlos Gomes, uma adaptação para flauta e cordas da fantasia *Norma*, de Malavasi, assinada por Emygdio Junior. Isso revela que a obra do compositor italiano também integrou o repertório do flautista campineiro.

<sup>10</sup> O termo “flûte ordinaire”, que podemos traduzir como “flauta comum”, significava, no contexto do Conservatório de Paris de 1838, a flauta cônica de sistema simples, podendo ter apenas uma chave ou até 12, como enfatiza Victor Coche (1838: 3). A flauta Boehm utilizada no trabalho de Coche é das construídas a partir do modelo de 1832, ou seja, uma flauta Boehm cônica de anéis, já que a flauta Boehm cilíndrica de metal seria concebida somente em fins de 1847.

### 3. Fantasia *Norma*, de Achille Malavasi: sistema simples ou Boehm?

O manuscrito de Emygdio Junior para a fantasia *Norma*, de Achille Malavasi (Figura 9), foi feito em 1873, mais de 20 anos após sua primeira *performance* no Rio de Janeiro, quando Emygdio Junior já havia retornado de São Paulo para Campinas. Nessa época, ele tinha intensa atuação como solista e regente. Entre fins de 1869 e início de 1870, por exemplo, chegou a substituir José Pedro de Sant’Anna Gomes à frente da orquestra do São Carlos, quando o titular viajou à Europa para assistir à estreia da ópera de seu irmão, Carlos Gomes, *Il Guarany* (DESPEDIDA, 1869: 3).

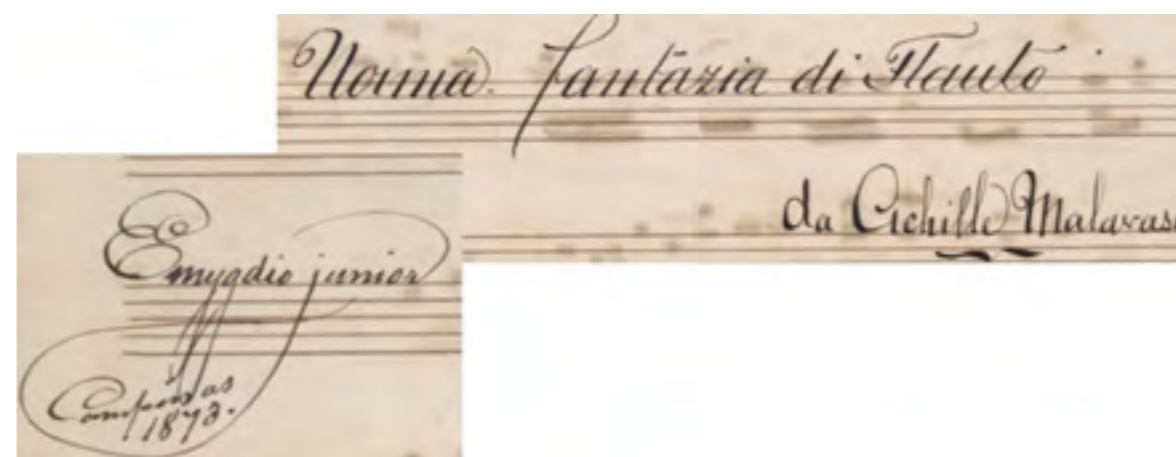


Fig. 9: Assinatura de Emygdio Junior na capa da fantasia *Norma*, de Achille Malavasi, 1873. Museu Carlos Gomes – CCLA.

No mesmo ano, 1873, foi inaugurada em Campinas a Harpeolina Musical (NOGUEIRA, 2019: 266). A loja, sociedade entre Emygdio Junior e Sant’Anna Gomes, era uma “filial ao primeiro estabelecimento à Corte, na rua da quitanda n. 113” (HARPEOLINA, 1873: 4), mantendo, portanto, ligações com o Rio de Janeiro. Sant’Anna Gomes era o proprietário; Emygdio Junior, o agente. Em anúncio publicado na imprensa, eles dizem aceitar encomendas “de todo e qualquer instrumento para as mais acreditadas fábricas da Itália e França” (HARPEOLINA, 1873: 4). A sede na corte era de propriedade de “A. R. Caldeira e Garcia”, conforme anúncio publicado na imprensa campineira antes de firmada a parceria com Sant’Anna Gomes e Emygdio Junior (NUNES; AZURAR, 1872: 4).

Como agente da Harpeolina Musical, Emygdio tinha acesso ao que se tocava na capital. No caso da peça de Malavasi, porém, é possível que ele a tenha conhecido antes da década de 1870, pois o autor da fantasia *Norma* havia se fixado no Brasil entre 1851 e 1855 (MENDES, 2019: 48). Todavia, a hipótese de Emygdio ter tido acesso à *Norma* através de seu empreendimento não é de todo descartada.

Um dos colaboradores de Malavasi nos recitais realizados no Rio de Janeiro foi o pianista Júlio Cesar Caldeira, professor de música e piano em Petrópolis-RJ (COMUNI-

CADO, 1852: 2), cujo sobrenome era o mesmo do proprietário da Harpeolina Musical do Rio de Janeiro<sup>11</sup>. Teria sido esse o caminho da fantasia *Norma* até as mãos de Emygdio?

Se a fantasia *Norma* era tocada com acompanhamento de piano, o que facilitava a logística de viagens de seu autor, tocando com acompanhamento de músicos locais, a partitura feita por Emygdio, como vimos, é uma adaptação com acompanhamento de cordas dessa mesma peça. Entre os manuscritos de Emygdio, contudo, consta uma parte de piano inacabada anexada ao final das partes de cordas, o que corrobora a ideia de que a peça teria sido primeiramente concebida para acompanhamento de piano (Figura 10).

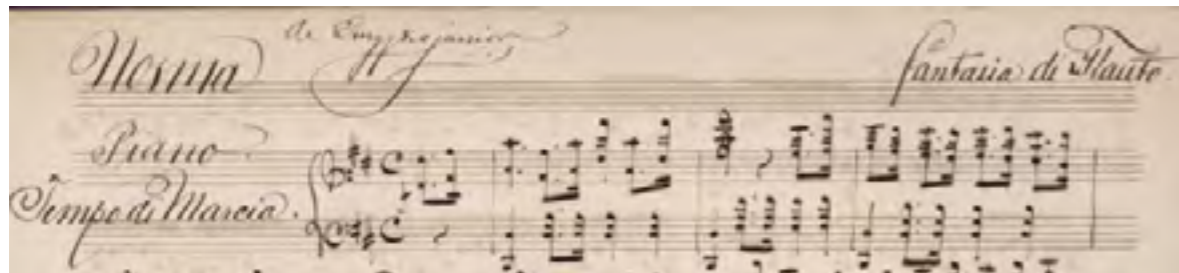


Fig. 10: Parte de piano da fantasia *Norma*, de Achille Malavasi, em cópia feita por Emygdio Junior em 1873. Museu Carlos Gomes - CCLA.

Embora Emygdio tenha sua trajetória ligada à flauta Boehm, a loja Harpeolina Musical continuou a ofertar “flautas e flautins de 5 a 13 chaves”, como se nota em anúncio publicado em 1874 (RAMOS JUNIOR, 1874a: 3). Trata-se de instrumentos de sistema simples, pois a referência à quantidade de chaves não é usual no sistema Boehm. Isso corrobora a coexistência de modelos distintos de flauta na Campinas do último quarto do século XIX, o que pode ser atribuído a diversos fatores. Flautas de sistema simples com menor número de chaves teriam custo menor do que aquelas dotadas de muitas chaves, podendo atender a um público mais amplo, entre diletantes e profissionais. Era igualmente possível que músicos profissionais continuassem ligados à tradição do sistema simples, pois o advento do sistema Boehm não significou o abandono imediato das flautas antigas. Vale como exemplo um concerto ocorrido em Campinas no dia 27 de maio de 1874, quando Emygdio Junior atuou em colaboração com outro flautista, o sr. Pons, que, após cantar duas arias de ópera, tocou “na sua flauta de antigo sistema” uma fantasia sobre motivos da *Favorita* de Donizetti.

O artista exibiu uma perfeita execução, **principalmente atentando-se para os pequenos recursos do instrumento, hoje modificado pelo sistema Boehm.** [...] Seguiu-se um melódico tiroteio de notas, a duas flautas,

<sup>11</sup> Conforme registro no tribunal de comércio, noticiado no Correio Mercantil de 11 de abril de 1866, a empresa era de propriedade de Adriano dos Reis Caldeira e Ezequiel José Garcia, associados “em comércio de instrumentos para música, para ótica e outros objetos”, na rua da Quitanda, nº 113, com capital de 20.000\$, ou seja, 20 contos de réis (NOTÍCIAS, 1866: 2).

entre os Srs. Emygdio Junior e Pons, sobre motivos da *Lucia de Lammermoor*, verdadeira composição concertante de HERMANN. Do que é capaz o Sr. Pons na flauta, viu-se na *Favorita*, **do que é capaz o Sr. Emygdio, sabe Campinas e sabe o Rio de Janeiro, onde o exímio flautista não cedeu uma linha de terreno ao próprio Richer** [sic.], cujo sopro mavioso, seguro e doce, conquista a primazia, se não encontrasse em seu caminho o insigne flautista campineiro (NOTICIÁRIO, 1874: 1, grifos nossos).

Eduardo Pons, professor de canto, piano e flauta na cidade de São Paulo (ANÚNCIOS: 1874: 3), também faria um concerto na capital paulista em benefício do violinista José Mauricio Júnior<sup>12</sup>. Nessa ocasião, em 1º de julho de 1875, os dois músicos tocaram um trio para flauta, violino e piano baseado em temas do *Guarany*, acompanhados ao piano por Giraudon<sup>13</sup> (THEATRO, 1875: 4). A peça havia sido “expressamente composta por G. Giraudon” para ser estreada por Mathieu-André Reichert em São Paulo, em 20 de maio de 1871. Na estreia, o flautista foi acompanhado por Henrique Luiz Levi na clarineta e Celestino Junior ao piano (THEATRO, 1871: 4).

Fica evidente, então, que, nesses concertos ocorridos em Campinas e em São Paulo, houve colaboração entre músicos que atuavam em ambas as cidades, em um contexto que comportava diferentes sistemas de flauta. Emygdio Junior, mesmo estabelecendo-se em Campinas, seguiu também atuando em São Paulo.

O professor Emygdio Junior e seus colegas da orquestra de Sant’Anna Gomes, retirando-se para Campinas, agradecem a distinta população desta cidade (São Paulo) as inequívocas provas de estima e consideração que lhes dispensou, e oferecem-lhes seu pequeno prestanjo [sic.] naquela cidade (INEDITORIAIS, 1880: 2).

Sobre a participação de Emygdio como músico de orquestra, temos a crítica na *Gazeta de Campinas* de uma representação da ópera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, ocorrida no Teatro S. Carlos e assinada sob o pseudônimo Fausto, em 18 de março de 1875. Nela, Emygdio Junior foi elogiado por seu desempenho na flauta.

A flauta do Sr. Emygdio, admirada de há muito, teve nesta opera uma parte, que não acharia facilmente noutra orquestra, executor. No entrar da cena IV, antes da Lucia principiar o canto, o distinto artista tocou um solo com primor inexplicável. Conhecemos um cultor de música, um

<sup>12</sup> José Mauricio Júnior (1850-1881), violinista compositor e regente atuante em Campinas. Natural de Pirassununga-SP, estudou com seu pai, um músico amador, e, em Limeira, com o mestre de banda Joaquim Luiz Marques (NOGUEIRA, 2001: 390-391).

<sup>13</sup> Edouard Gabriel Giraudon (1830-1906), pianista francês que teve sua formação em Paris. Chegou ao Rio de Janeiro em 1859. Lecionou piano, canto e composição de 1860 a 1890 em São Paulo. Como regente, dirigiu temporadas líricas nos teatros de São José e Provisório. Entre seus alunos, estiveram Henrique Oswald, Magdalena Tagliaferro, Henrique e Luiz Levy (PAGANO, 2019: 230).

grande talento, que estando em um dos camarotes do fundo, sentiu-se transportado ao sétimo céu (LITERATURA, 1875: 1).

Emygdio participou ainda da criação de uma associação de professores de música de âmbito estadual, iniciativa de Elias Alvares Lobo (1834-1901), que congregou diversos músicos das cidades de São Paulo, Campinas, Sorocaba, Jaú, Itapetininga, etc. Em reunião ocorrida no “salão da Propagadora”, em 26 de setembro de 1875, foram discutidos métodos de ensino e nomeadas duas comissões, uma para formular os estatutos da associação, outra para trabalhar com as metodologias. Entre outros representantes de Campinas, estavam Sant’Anna Gomes, Azarias Dias de Melo e o próprio Emygdio Junior. Esteve presente também o flautista Eduardo Pons (NOTICIÁRIO, 1875: 2).

Em todos esses relatos na imprensa, fica claro que Emygdio Junior era um flautista reconhecido e circulava em centros musicais importantes, inclusive no Rio de Janeiro, onde teria colaborado com Mathieu-André Reichert.

As colaborações de Emygdio Junior com flautistas que usavam tanto o sistema simples quanto o Boehm revelam seu domínio de dedilhados distintos e conhecimento organológico. Prova dessa versatilidade é o anúncio na Harpeolina Campineira – como foi rebatizada a Harpeolina Musical –, oferecendo aulas de flauta “do antigo e novo sistema” ministradas por Emygdio (RAMOS JUNIOR, 1874b: 3). Tais habilidades seriam perdidas pelas gerações futuras, em função da hegemonia do sistema Boehm no decorrer do século XX.

Por tudo isso, é possível afirmar que o manuscrito de Emygdio Junior para a peça de Malavasi revela seu conhecimento tanto do sistema simples quanto do Boehm. Embora a *Norma* de Malavasi tenha sido apresentada por seu autor na flauta Boehm de metal, por ocasião de sua estreia no Rio de Janeiro da década de 1850, todas as seções da peça se adequam idiomáticamente ao sistema simples (Tabela 2). Para Victor Coche (1838), na flauta antiga, as escalas de Ré maior e Si menor eram as “mais sonoras”, e a de Sol maior tinha uma sonoridade brilhante (COCHE, 1838: 4-6).

Ré M [A7/9b]	Ré M [A7]	Ré M	Ré M	Ré M	Si m	Sol M	Ré M	Ré M		
17	cadência	41	Cadência	4	42	27	30	32	20	26

Tab. 2: Tonalidades e quantidade de compassos em cada seção da fantasia *Norma*, de Malavasi

Essa percepção a respeito do sistema simples já existia no século XVIII. Em seu *Essai*, publicado em 1752, Johann Joachim Quantz (1975: 174) já advertia aos flautistas que evitassem peças escritas em tonalidades difíceis, deixando-as para serem apresentadas diante de ouvintes que conhecessem o instrumento e que compreendessem as dificuldades dessas tonalidades. Para Quantz, tonalidades fáceis eram as de Sol maior,

Dó maior, Lá menor, Fá maior, Ré maior, Si menor e Mi menor; as mais difíceis eram as de Lá maior, Mi maior, Si maior, Dó# menor, Si b maior, Sol menor, Dó menor, Mi b maior, Fá menor, Si b menor e La b maior (QUANTZ, 1975: 93).

Talvez por identificar quais peças se adequavam melhor a cada sistema, ao adaptar a peça de Malavasi, Emygdio Junior não indicou que tal composição se destinava à flauta Boehm, como antes havia feito na peça de Briccialdi. Quando tocou essa peça no Rio de Janeiro, o próprio Malavasi não dominava o novo instrumento, com o qual tivera contato pouco tempo antes, estando mais habilitado ao sistema simples (MENDES, 2019: 42-43). Isso nos leva a crer que a peça foi provavelmente composta antes do contato do compositor com o novo sistema.

#### 4. Conclusões

Os registros hemerográficos que mencionam Emygdio Junior evidenciam que ele teve uma carreira bastante eclética e travou contato com grande variedade de modelos de flauta. Sua atividade comercial, desenvolvida tanto em São Paulo quanto em Campinas, propiciou o provimento de profissionais e amadores com flautas Boehm produzidas por fábricas francesas, bem como com flautas de sistema simples. Já suas atividades como docente, ensinando nos dois sistemas, e como flautista, atuando em parceria com músicos que tocavam flautas antigas ou Boehm, muitos deles vindos da Corte, comprovam tanto sua versatilidade quanto sua inserção em uma ampla rede de sociabilidade musical.

As peças de Jean-Louis Tulou em Campinas e, principalmente, de Achille Malavasi e Giulio Briccialdi no repertório de Emygdio são provas inequívocas da ligação que o músico campineiro tinha com as inovações proporcionadas por flautistas atuantes no Rio de Janeiro da década de 1850. A fantasia *Norma*, na versão de Emygdio Junior, tem relevância especial por iluminar não só seu trabalho como copista, mas também como flautista, escolhendo, para seu repertório, uma peça que esteve ligada às primeiras experiências com flauta Boehm cilíndrica de metal no Rio de Janeiro. Essa é a única partitura para flauta relacionada a Achille Malavasi da qual tivemos notícia até o momento da escrita destas linhas<sup>14</sup>.

No âmbito do repertório, o trabalho de Emygdio foi muito além da cópia. Suas adaptações para flauta e cordas a partir de peças originalmente acompanhadas por piano podem revelar, em trabalhos futuros, característica composicionais específicas das práticas musicais em Campinas da segunda metade do século XIX. O conjunto de peças ligadas a Emygdio Junior e à flauta transversal em Campinas, do qual analisamos apenas uma parte, merece a atenção dos pesquisadores por propiciar o estudo da or-

<sup>14</sup> Diferentemente de Briccialdi, Malavasi é ainda pouco estudado, e sua relevância para a flauta transversal na Península Ibérica e na América Latina só foi revelada em estudos relativamente recentes. Ver: Céspedes (2018) e Mendes (2019). Carlos Céspedes (2018: 66) aponta para a existência de uma outra partitura de Malavasi: a Valse brillante sobre el Trovador de Verdi para piano solo. A peça, editada e publicada por Eustaquio Guzmán, encontra-se no Archivo Histórico del Seminario Conciliar de Santiago, no Chile. Em anúncios de concertos e críticas musicais publicados em fontes hemerográficas, identificamos os títulos de outras composições dele, mas nenhuma outra partitura para flauta de Malavasi foi encontrada por nós.

ganologia da flauta, seus modelos diversos e sua circulação transatlântica, revelando a correlação entre os repertórios tocados na Europa, no Rio de Janeiro e na cidade de Campinas na segunda metade do século XIX.

## Referências

### Bibliografia

BATE, Philip; GEOFFREY Burgess. Triébert family. *Grove Music Online*, [S. l.], 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28361>. Acesso em: 13 Set. 2022.

BOEHM, Theobald. *The flute and flute playing acoustical, technical, and artistic aspects*. Translation: Dayton Clarence Miller. New York, United States of America: Dover, 1964.

CASTRO, Jeanne Berrance de. A Guarda Nacional. In: HOLANDA, S. B. de. (org.). *História geral da civilização brasileira*. Tomo 2, v. 6. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p. 320-348.

CASTRO, Jeanne Berrance de. A música na Guarda Nacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário, p. 4, 31 maio 1969.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milano, Italia: Fratelli Riccioni, 1926.

CÉSPED, Pablo E. Ramirez. El flautista italiano Achille Malavasi y los comienzos de la interpretación de la flauta Boehm de metal em Iberoamérica, 1848-1862. In: *Tordesillas Revista de Investigación Multidisciplinar*, Valladolid, España, n. 15, p. 55-71, 2018.

CHOUQUET, Gustave. *Le musée du Conservatoire national de musique: catalogue descriptif et raisonné*. Paris, France: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1884.

COCHE, Victor. *Examen critique de la flute ordinaire comparée à la flûte Boehm*. Paris, France: Chez l'auteur, 1838.

COMPAGNON, Olivier. L'Euro-Amérique en question. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Aubervilliers, France, 2009. Disponible sur: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.54783>. Consulté le: 7 févr. 2023.

DIAS, Odette Ernest. *M. A. Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

GASCÓN, Montserrat *Une flute en cristal: les flutes de verre de Claude Laurent (1774-1849)*. Tesis (Doctorado en Historia del Arte y Musicología) - Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2017.

HOTTETERRE, Jacques Martin. *Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne; de la flute à bec, ou flute douce; et du hautbois*. Paris, France: J-B-Christophe Ballard; Nouvelle Edition, 1720. Disponível sur: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1172760n>. Consultado le: 27 juin. 2022.

LANGSDORFF, E. de. *Diário da Baronesa E. de Langsdorff relatando sua viagem ao Brasil por ocasião do casamento de S. A. R. o Príncipe de Joinville: 1842/1843*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos e Marco Antônio Toledo Neder. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

LAZZARI, Gianni; GALANTE, Emilio. *Il flauto traverso: storia, tecnica, acustica*. Torino, Italia: EDT, 2003.

LORENZO, Leonardo de. *My complete story of the flute: the instrument, the performer, the music*. New York, United States of America: The Citadel Press INC, 1951.

MACLAGAN, Susan. *A dictionary for the modern flutist*. Plymouth, United Kingdom: The Scarecrow Press, 2009.

MENDES, André dos Santos. *A história da flauta transversal na capital do Império brasileiro (1822 a 1859): uma pesquisa hemerográfica*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/31035>. Acesso em: 27 jun. 2023.

NOGUEIRA, Lenita W. Mendes. Emygdio Scripsit: iconografia em manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 5., 2020, Salvador. *Anais [...]*. [S.l.]: Portal de Eventos Científicos em Música, 2019, p. 263-279. Disponível em: [http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM\\_RIdIMBR/5cbim/paper/viewFile/272/230](http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIMBR/5cbim/paper/viewFile/272/230). Acesso em: 8 fev. 2021.

NOGUEIRA, Lenita W. Mendes. *Maneco músico: pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte e Ciência, 1997a.

NOGUEIRA, Lenita W. Mendes. *Museu Carlos Gomes Catálogo de Manuscritos Musicais*. São Paulo: Arte e Ciência, 1997b.

NOGUEIRA, Lenita W. Mendes. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas: Editora da Unicamp; CMU, 2001.

PAGANO, Leticia. *Dicionário de compositores, regentes e instrumentistas brasileiros*. Santos: Clube de Leitores, 2019.

PAGE, Janet K., BURGESS, G., HAYNES, B., & FINKELMAN, M. Oboe. *Grove Music Online*, [S. l.], 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40450>. Accessed on: Feb. 6 2023.

PIERRE, Constant. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*. Paris, France: Imprimerie Nacional, 1900. Disponível sur: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9761960v>. Consultado le: 14 sept. 2022.

POWELL, Ardal. *The flute*. New Haven; London: Yale University Press, 2002.

QUANTZ, Johann Joachim. *Essai:~çp'l,llmlkjbv ccdx méthode de flute traversière contenant les principes de l'exécution musicale au XVIII siècle pour tous les musiciens*. Paris, France: Aug. Zurfluh, 1975. Facsimilé [1752].

ROCKSTRO, Richard Shepherd. *A treatise on the construction the history and the practice of the flute*. Revised edition. London: Rudall Carte and Co., 1928.

SACHS, Curt. *Storia degli strumenti musicali*. Milano, Italia: Arnoldo Mondadori Editore, 1985.

TOFF, Nancy. *The development of the modern flute*. New York, United States of America: Taplinger Pub. Co., 1979.

### Fontes primárias

#### Partituras

BRICCIALDI, Giulio. *Fantasia melancholica para flauta Boehm*. Campinas: [S. n.], 1869. Cópia de Emygdio Junior (partitura manuscrita).

BRICCIALDI, Giulio. *Traviata fantasia Op. 76*. Flauta e piano. Leipzig; Bruxelles; London; Paris: Editions Schott, [18--]. 1 partitura.

MALAVASI, Achille. *Norma fantasia di flauto*. Campinas: [S. n.], 1873. Cópia de Emygdio Junior (partitura manuscrita).

#### Legislação

BRASIL. *Lei n.º 602, de 19 de setembro de 1850*. Dá nova organização à Guarda Nacional do Império. Brasília: Câmara dos Deputados, [20--]. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/leimp/1824-1899/lei-602-19-setembro-1850-559843-norma-pl.html>. Acesso em: 6 maio 2023.

*Fontes hemerográficas*

A BANDA de música de S. A. R. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 120, 5 maio 1843, p. 2.

AO GABINETE Musical. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XIII, n. 2.894, 20 jan. 1866, p. 3.

AO GABINETE Musical. *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano I, n. 18, 22 ago. 1865, p. 4.

ANÚNCIOS. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXI, n. 5.258, 24 mar. 1874, p. 3.

AULA de música. *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano II, n. 433, 23 jan. 1867, p. 4.

COMUNICADO. *Correio Mercantil Instrutivo e Político*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 61, 1 mar. 1852, p. 2.

DERNIÈRES nouvelles théâtrales. *Courrier du Brésil*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 31, 2 out. 1857, p. 4.

DESPEDIDA. *Gazeta de Campinas*, Campinas, ano I, n. 6, 18 nov. 1869, p. 3.

FLAUTA. *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano I, n. 128, 6 jan. 1866, p. 4.

FOLHETIM do diário. *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano I, n. 242, 31 maio 1866, p. 1.

GAZETILHA. *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano I, n. 22, 26 ago. 1865a, p. 3.

GAZETILHA. *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano I, n. 90, 18 nov. 1865b, p. 3.

HARPEOLINA Campineira. *Gazeta de Campinas*, Campinas, ano V, n. 411, 23 nov. 1873, p. 4.

INEDITORIAIS. *Jornal da tarde*, São Paulo, ano II, n. 208, 2 jun. 1880, p. 3.

LITERATURA. *Gazeta de Campinas*, Campinas, ano VI, n. 541, 18 mar. 1875, p. 1.

MENDONÇA, F. M. S. Furtado de. Ordem do dia n. 4. *Correio Paulistano*, ano XIII, n. 3.107, Parte Oficial, 2 out. 1866, p. 1.

NOTICIÁRIO. *O Constitucional*, Campinas, ano I, n. 19, 30 maio 1874, p. 3.

NOTICIÁRIO geral. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXII, n. 5.692, 28 set. 1875, p. 2.

NOTÍCIAS diversas. *Correio Mercantil Instrutivo e Político*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 208, 31 jul. 1857, p. 1.

NOTÍCIAS diversas. *Correio Mercantil Instrutivo e Político*, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 99, 11 abr. 1866, p. 2.

NOVIDADES antigas. *Diabo Coxo*, São Paulo, série II, n. 4, 12 ago. 1865, p. 4-6.

O GABINETE Musical. *Diário de São Paulo*, ano I, n. 69, 22 out. 1865, p. 4.

O GABINETE Musical. *Diário de São Paulo*, ano I, n. 183, 17 mar. 1866, p. 4.

RAMOS JUNIOR, José Emygdio. Harpeolina Campineira. *O Constitucional*, Campinas, ano I, n. 17, 23 maio 1874a, p. 3.

RAMOS JUNIOR, José Emygdio. Harpeolina Campineira. *O Constitucional*, Campinas, ano I, n. 27, 1 jul. 1874b, p. 3.

NUNES, Raymundo; AZURAR. *Gazeta de Campinas*, Campinas, ano III, n. 260, 30 maio 1872, p. 4.

SARAIVA, J. A. Parte Oficial. *Correio Paulistano*, ano I, n. 43, 16 ago. 1854, p. 1.

THEATRO. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 124, 9 maio 1843, p. 6.

THEATROS. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 111, 26 abr. 1843, p. 6.

THEATRO de São Paulo. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano X, n. 2.068, 2 abr. 1863, p. 4.

THEATRO de S. Carlos. *O Ypiranga*, São Paulo, ano II, n. 173, 23 mar. 1869, p. 4.

THEATRO de S. José. *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano II, n. 321, 5 set. 1866, p. 4.

THEATRO de S. José. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XVIII, n. 4.435, 20 maio 1871, p. 4.

THEATRO Provisório. *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano X, n. 2.886, 1 jul. 1875, p. 4.