

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ANDRÉ DOS SANTOS MENDES

**A HISTÓRIA DA FLAUTA TRANSVERSAL NA CAPITAL DO IMPÉRIO BRASILEIRO
(1822 a 1859): UMA PESQUISA HEMEROGRÁFICA**

**Belo Horizonte
2019**

ANDRÉ DOS SANTOS MENDES

**A HISTÓRIA DA FLAUTA TRANSVERSAL NA CAPITAL DO IMPÉRIO BRASILEIRO
(1822 a 1859): UMA PESQUISA HEMEROGRÁFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical
Orientador: Prof. Dr. Maurício Freire Garcia

**Belo Horizonte
2019**

M538h

Mendes, André dos Santos.

A história da flauta transversal na capital do império brasileiro (1822 a 1859) [manuscrito] : uma pesquisa hemerográfica. / André dos Santos Mendes - 2019.
73 f., enc. + 1 DVD.

Orientador: Maurício Freire Garcia.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Flautistas. 3. Música – história e crítica – Brasil. 4. Flauta. 5. Música – Séc. XIX.
I. Garcia, Maurício Freire. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 788.5



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pelo aluno ANDRÉ DOS SANTOS MENDES, em 24 de junho de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Fernando Pacífico Homem
Universidade do Estado de Minas Gerais

Profa. Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores Edson Beltrami e Jean Noël Saghaard, responsáveis diretos pela minha formação como flautista e exemplos de dedicação à música.

Aos colegas, João Batista Lira, Rogério Peruchi e prof. Maurício Florence, membros do naipe de flautas da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC) com quem tenho a honra de trabalhar e aprender diariamente. Agradecimentos especiais à Cláudia Alvarenga, primeira flautista de nossa orquestra, não só pelo apoio e incentivo ao estudo, mas também pelo fornecimento de fontes que culminam nesta dissertação. Estendo os agradecimentos à Carolina Tenório e demais funcionários do Arquivo da OSMC.

Aos colegas da classe, Rodrigo Frade, Felipe Mancz, Ramon Costa, Alexandre Andrés, Ariadne Paixão, Alef Caetano e Aline Parreiras, cujas colaborações na música e na pesquisa foram sempre tão generosas.

Ao professor Maurício Freire, pela serenidade com que conduziu a orientação desta dissertação, proporcionando-me autonomia e direcionamento quando foi necessário. Agraço enormemente ao professor pelas valorosas aulas de flauta que hoje transformam minha maneira de tocar e pensar sobre a flauta.

Agradeço especialmente à maior incentivadora de minha carreira como músico, minha querida mãe Helena Minervina dos Santos, fonte de inspiração e amor infindáveis. Ao meu irmão Pedro, pela parceria na vida e na música.

Agradeço também especialmente à minha amada esposa Ângela, companheira de todas as horas e exemplo de dedicação ao trabalho e à pesquisa científica.

RESUMO

Esta dissertação aborda, por meio de pesquisa hemerográfica, a incorporação da flauta moderna durante o século XIX na cidade do Rio de Janeiro, capital do então Império do Brasil e palco das maiores manifestações musicais do país. As informações contidas em diversos periódicos cariocas, publicados entre 1822 e 1859, possibilitaram a elaboração de um levantamento dos principais flautistas atuantes no meio musical carioca, discutindo a relação desses músicos com as inovações do flautista, compositor e inventor da flauta moderna, Theobald Boehm (1794-1881). Ao confrontar a literatura a respeito do tema com as informações extraídas da imprensa, percebe-se a brevidade com que as inovações tecnológicas relacionadas à flauta chegavam no Brasil. O trabalho divide-se em três capítulos, sendo o primeiro destinado ao período do reinado de D. Pedro I, de 1822 a 1831, que coincide com o período onde Boehm ainda não havia concebido seu primeiro modelo de flauta. No segundo capítulo, abordamos o período da depressão musical carioca, de 1832 a 1843, quando o fim da orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara e a diminuição do efetivo da Orquestra da Capela Imperial, imporiam novas relações de trabalho aos flautistas e demais músicos. Nesse contexto, discutimos as primeiras experiências com flauta Boehm modelo de 1832 no Rio de Janeiro. No terceiro capítulo, entre 1844 e 1859, analisamos a chegada da flauta Boehm de metal, modelo de 1847, e sua receptividade naquela comunidade de flautistas. Por fim considera-se que, embora a flauta Boehm tenha ganhado espaço rapidamente no Rio de Janeiro, a transição de um sistema para outro não foi imediata. O processo envolveu disputas entre músicos estrangeiros e nacionais, e entre adeptos a escola “antiga” e a “nova”.

Palavras-chave: História da flauta no Brasil, Godfroy, Antoine Mauger, Giovanni Scaramella, Mathieu-André Reichert, Achilles Malavasi, Theobald Boehm, Briccialdi

Abstract

This dissertation deals with the incorporation of the modern Boehm flute during the 19th century in Rio de Janeiro, which was the capital of the Brazilian Empire. Information contained in local newspapers published between 1822 and 1859, enabled the elaboration of a research based on Brazilian National Library historical newspaper collection, focused in leading flute players who lived in Rio de Janeiro during this time. With those pieces of information, we discuss the relationship of these flute players and the innovations of Theobald Boehm (1794-1881), inventor of the modern flute. Comparing the literature on the subject with the information extracted from the Rio de Janeiro press, one can see how fast the technological innovations related to the flute arrived in Brazil. The work is divided into three chapters. The first is related to the period of the reign of Dom Pedro I, from 1822 to 1831. Coincidentally it is also the period when Boehm had not yet released his first model of flute. In the second chapter, we discussed the Rio musical depression, from 1832 to 1843. At this time, the end of the São Pedro de Alcântara Theater Orchestra and the several reductions in players working at the Imperial Chapel orchestra, would impose a new labor reality to those flute players. In this context we discussed the first experiments with Boehm flute model of 1832 in Rio de Janeiro. In the third chapter we studied the period between 1844 and 1859, when the arrival of the Boehm metal flute, model of 1847, happened in Rio. Finally, it is considered that, although the flute Boehm quickly gained space in Rio de Janeiro, the transition from one system to another was not immediate. The process involved disputes for professional positions between player from abroad and Brazilians, and between the “old” and “new” school of flute.

Keywords: History of the flute in Brazil, Godfroy, Antoine Mauger, Giovanni Scaramella, Mathieu-André Reichert, Achilles Malavasi, Theobald Boehm, Briccialdi

Lista de abreviaturas e siglas

BN – Biblioteca Nacional

BNF – Biblioteca Nacional da França

CMIP – Correio Mercantil Instrutivo e Político

DRJ – Diário do Rio de Janeiro

JC – Jornal do Comércio

JS – Jornal das Senhoras

N. R. – Não reportado

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Evolução da flauta transversal em três modelos. De cima para baixo: flauta cônica de sistema simples, flauta Boehm cônica modelo de 1832, flauta Boehm cilíndrica de metal, modelo de 1847.....	12
Figura 2: Crítica ao concerto de Mathieu André Reichert em São Paulo no ano de 1863.....	13
Figura 3: Francisco da Motta e João Bartholomeu Klier, em anúncio do DRJ de 27 de outubro de 1830	21
Figura 4: Antônio Xavier da Cruz e Lima anunciado na flauta de novo sistema.	22
Figura 5: Anúncio de Aulas de Pedro Laforge, Jornal do comércio, 7 de maio de 1835.	23
Figura 6: Método de Berbiguier, posto à venda no Diário do Rio de Janeiro de 15 de dezembro de 1824.....	26
Figura 7: Desenho de flauta retirado do método de Berbiguier, publicado por volta de 1818.	27
Figura 8: Demanda por método de Berbiguier e dicionário de francês/português, em anúncio do Diário do Rio de Janeiro de 7 de Janeiro de 1825	27
Figura 9: Anúncio do método de Berbiguier traduzido por Francisco da Motta e publicado por P. Laforge	28
Figura 10: Flauta de 5 chaves de Clair Ainé Godfroy, coleção de Michael Lynn	31
Figura 11: flauta e flautim roubados. Anúncio do DRJ de 10 de agosto de 1832.	31
Figura 12: Flautas de novo sistema e mecanismo no leilão de instrumentos de Samuel Southam e companhia, em 7 de abril de 1841	32
Figura 13: Anúncio de concerto de Antônio Xavier da Cruz e Lima, no Jornal do Comércio de 6 de setembro de 1832.	33
Figura 14: Antoine Mauger anunciado a tocar na nova flauta de Boehm, o Romance d’Othello de Rossini no JC de 16 de novembro de 1841.....	37
Figura 15: Flauta Boehm cônica em madeira cocus do autor Clair Godfroy Ainé, com data de c.1840. No bocal há uma inscrição: “Callado 20 de março de 1880 do discípulo João Duarte”	38
Figura 16: Anúncio de concerto de Achilles Malavasi publicado no CMIP de 31 de janeiro de 1852.	43
Figura 17: Anúncio de concerto de Giovanni Scaramella, no CMIP de 12 de outubro de 1852.....	46
Figura 18: Anúncio do Concerto de Achilles Malavasi em São Paulo, no Correio Paulistano de 17 de novembro de 1854.....	48

Figura 19: Manuscrito da Fantasia sobre motivos da Norma, composição de Achille Malavasi e cópia de José Emígdio Jr.....	49
Figura 20: Atraso na vinda de Giulio Briccialdi ao Rio de Janeiro, CMIP de 10 de junho de 1857.	55
Figura 21: Flauta patente de Briccialdi com data de 1850. Coleção de Dayton C. Miller.	56
Figura 22: Flautistas e sistemas de flauta utilizados por ano de atuação no Rio de Janeiro.	61

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Solistas de flauta anunciados no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1822 e 1831.....	21
Tabela 2: Professores de flauta anunciados no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1822 e 1831..	24
Tabela 3: Número de chaves das flautas anunciadas no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1832 e 1843.....	29
Tabela 4: Autoria, Nacionalidade ou sistema das flautas anunciadas no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1832 e 1843.	30
Tabela 5 : Autoria, nacionalidade ou sistema das flautas anunciadas no Diário do Rio de Janeiro por número de chaves, entre 1832 e 1843.....	32
Tabela 6: Solistas de flauta anunciados no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1835 e 1843.	35
Tabela 7: Solistas de flauta anunciados no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1844 e 1850.	40
Tabela 8: Solistas de flauta anunciados no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1852 e 1857.....	54

Sumário

Introdução	12
CAPÍTULO 1: OS FLAUTISTAS NA CAPITAL DO IMPÉRIO BRASILEIRO – 1822 A 1831	18
1.1 A flauta e a música de barbeiros.....	25
1.2 O método de Berbiguier no Brasil.....	26
CAPÍTULO 2: A POPULARIDADE DA FLAUTA DE GODFROY– 1832 A 1843	29
2.1 Novas relações de trabalho entre os flautistas.....	33
2.2 Mauger e flauta Boehm cônica.....	36
CAPÍTULO 3: O PERCURSO DA FLAUTA BOEHM - 1844 A 1859	39
3.1 A flauta Boehm de metal e os flautistas italianos.....	42
3.2 A passagem de Jules Demeur pelo Brasil	52
3.3 Giulio Briccialdi, primeiro flautista do Teatro Provisório em 1857.....	54
3.4 Emílio Mauger e a nova geração	58
Considerações Finais	63
Referências.....	67
Anexo: Linha do tempo – (1822-1859).....	70

Introdução

As invenções revolucionárias do flautista, compositor e criador da flauta moderna, Theobald Boehm (1794-1881), marcaram profundamente a história da flauta transversal no século XIX. A flauta Boehm em seus dois modelos, respectivamente de 1832 e 1847¹, foi gradativamente sendo adotada nos países europeus, sendo que cada localidade tem seu próprio histórico de recusa, aceitação ou adaptação do novo sistema (figura 1). Assim como descreve Nancy Toff (1979, p.122), o sistema Boehm foi rapidamente adotado pelos flautistas franceses, complicado pelos ingleses – que tendiam a adicionar novas chaves – e ignorado pelos alemães que adotam o sistema tardiamente.

Enquanto países europeus têm a receptividade dos inventos de Boehm amplamente documentada e discutida pela literatura específica do instrumento, os estudos sobre a incorporação dessas inovações na cultura brasileira estão longe de elucidar a questão, sendo que o paradigma atual, passa por um mal-entendido em relação ao flautista belga Mathieu-André Reichert (1830-1880) e a flauta que ele utilizava quando foi contratado para o posto de primeiro flautista do Teatro Provisório no Rio de Janeiro, no ano de 1859.



Figura 1: Evolução da flauta transversal em três modelos. De cima para baixo: flauta cônica de sistema simples², flauta Boehm cônica modelo de 1832³, flauta Boehm cilíndrica de metal, modelo de 1847⁴

Odette-Ernest DIAS (1990), ao abordar o tema, coloca em seu trabalho uma questão fundamental: “Estariamos diante da flauta de Reichert? Quem sabe?” referindo-se a uma flauta Boehm de prata de marca Albert (DIAS, 1990, p.34). Entretanto, a questão colocada por Odette foi tomada como afirmação por alguns pesquisadores, o que gerou dúvidas a respeito do tema.

¹ A flauta Boehm de 1847 é o modelo hoje utilizado mundialmente na música de concerto e incorporada à música popular de várias culturas, como na música brasileira por exemplo. O segundo modelo de flauta Boehm permanece sem grandes alterações até os dias de hoje.

² Disponível em: <http://www.originalflutes.com/english-flutes/anon-1-key.html>

³ Disponível em: <http://www.originalflutes.com/french-boehm-flutes/clair-godfroy-boehm-1005/>

⁴ Disponível em: <http://www.originalflutes.com/french-boehm-flutes/jack-leff-silver-boehm.html>

Baseado nisso, surge a suposição um tanto quanto romantizada de que em 1859, Reichert seria o grande pioneiro da flauta Boehm de metal no Brasil em oposição a Joaquim Callado, – flautista brasileiro atuante na mesma época – que seria o representante da flauta cônica, de madeira e de sistema simples. Dentro dessa visão, constrói-se a teoria de que do encontro dos dois, um negro e outro branco, um brasileiro e o outro europeu, um utilizando flauta cônica de madeira e de sistema simples e outro utilizando flauta Boehm de metal, nasce a escola brasileira de flauta.

Visão que embasa trabalhos modernamente publicados, como para DINIZ, (2008 p. 57,58) que considera “Reichert junto a Callado o fundador da escola brasileira de flauta”, e sendo citado por SANTOS (DINIZ Apud, SANTOS, 2015 p. 42), relata “duelo entre Callado e sua flauta pré-Boehm e Reichert e sua flauta Boehm de prata” ; ou ainda para DAHMER, (2017 p.27) que afirma ser “importante ressaltar que enquanto a flauta Boehm de prata modelo de 1847 foi considerada instrumento oficial do Conservatório de Paris em 1860, a nova flauta já havia chegado no Brasil sendo usada por Reichert em 1859”.

Ao investigar o nome de Reichert em fontes primárias descobrimos que de fato, ele tocava numa flauta Boehm quando chegou ao Brasil, mas não exatamente a que se imagina, como vemos na crítica do *Correio Paulistano* de 22 de abril de 1863 (figura 2). O cronista empolgado com a performance comenta: “Nas variações Melancólicas nós já conhecíamos de antemão o que sairia daquele tubo de ébano”.

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. O sr. Reichert—não quero ferir a sua modestia, creia!—é um homem sympathico e tem um rosto claro, expressivo, eloquente. Nas variações Melancolicas nós já conhecíamos de antemão o que sairia daquele tubo de ébano, pelo modo com que o artista erguia o instrumento aos lábios, pelo olhar que precedia ao sopro. Como talento de compositor admiramos—sem nos entusiasmar-mos muito—a Phantasia Melancolica. É o mesmo thema, artisticamente variado, versando n'uma doce toada, que recorda a musica alemã com as suas enevoadas tristezas.

O thema de Boehm foi maravilhosamente executado; era aquella flauta inspirada sempre, erguendo as suas notas límpidas, argentinas, puras, n'um turbilhão de cadências harmônicas.

[...] 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. O sr. Reichert – não quero ferir a sua modestia, creia! – é um homem simpático e tem um rosto claro, expressivo, eloquente. Nas variações melancólicas nós já conhecíamos de antemão o que sairia daquele tubo de ébano, pelo modo com que o artista erguia o instrumento aos lábios, pelo olhar que precedia ao sopro. Como talento de compositor – sem nos entusiasmar-mos muito – a *Phantasia Melancholica*. É o mesmo tema, artisticamente variado, versando numa doce toada, que recorda a música alemã com suas enevoadas tristezas.

O tema de Boehm foi maravilhosamente executado; era aquela flauta inspirada sempre, erguendo as suas notas límpidas, argentinas, puras, num turbilhão de cadências harmônicas [...].

Figura 2: Crítica ao concerto de Mathieu André Reichert em São Paulo no ano de 1863⁵

A confirmação de que Reichert se utilizava de uma flauta de ébano não significa que ele, em algum momento, não tenha adquirido uma flauta de prata de marca Albert como suspeitou Odette-Ernest Dias; aliás acho essa hipótese provável, uma vez que a Exposição Universal de Paris no ano de 1867, através do relatório de François Joseph FÉTIS (1867) qualificava a flauta do Sr. Albert de Bruxelas como a melhor da exposição. Fétis relata ainda, que a flauta Albert havia sido construída em dois sistemas diferentes, onde o tubo cilíndrico favorecia aos graves (corpo da flauta), e o formato de cone (bocal) às notas agudas (FÉTIS, 1867, p.46).

Embora seja possível que Reichert tenha adquirido uma das flautas desse construtor, o que pode-se comprovar através do relato de Machado de Assis em matéria no *Diário do Rio de Janeiro*, é que seu professor Jules Demeur (1814 -1868), escolheu duas flautas de Louis Lot em Paris, sendo uma de prata e outra de madeira, para serem entregues a ele pelos membros da Sociedade Belga de Beneficência no Rio de Janeiro, em solenidade de 21 de janeiro de 1866⁶.

Percebe-se então que Reichert, embora tenha influenciado gerações de flautistas brasileiros desde a sua chegada, contribuiu muito mais artisticamente do que pelo pioneirismo em relação aos modelos de flauta que utilizava. A partir daí, surge a pergunta motora desta pesquisa: a final, quem foram os pioneiros da flauta Boehm no Brasil?

Diante da impossibilidade de encontrar na literatura especializada respostas consistentes a essa pergunta, buscamos informações sobre Reichert e outros flautistas em fontes menos específicas. Nosso guia para o início da averiguação foi Ayres de ANDRADE (1967), nos dois volumes de *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Andrade nos dá detalhes sobre músicos atuantes desde o período colonial à chegada da família real portuguesa em 1808, seguindo pelo primeiro e segundo reinados até a morte do professor de Carlos Gomes e autor do hino nacional em 1865. Além disso, apresenta uma lista com verbetes sobre os músicos contratados pela Capela Imperial, ou atuantes no período.

Em dissonância com os trabalhos que qualificam Reichert como pioneiro da flauta de metal, a *Storia della musica nel Brasile* de Vincenzo CERNICCHIARO (1926), apresenta um passado flautístico anterior a ele muito mais rico do que se imagina. Mesmo que a obra de Cernicchiaro não seja dedicada especificamente à flauta, temos nela uma descrição dos principais flautistas atuantes no Brasil do século XIX, na qual o autor aponta um certo italiano de nome Achilles de Malavasi em 1851, como sendo o pioneiro da flauta de metal no Rio de Janeiro. Cernicchiaro não faz relação da

⁵ BN – *Correio Paulistano* de 22 de abril de 1863, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/090972_02/7851 acesso em: 06/10/2018.

⁶ BN – DRJ de 1 de fevereiro de 1866. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/20191 acesso em: 06/10/2018.

flauta de Malavasi com as flautas Boehm de metal, e atribui o pioneirismo da flauta Boehm no Brasil a Charles Reiners Lacourt em 1845 (CERNICCHIARO 1926, p. 308).

Para entendermos as informações de Cernicchiaro, primeiramente precisamos enumerar a ordem de acontecimentos relacionados à flauta Boehm na Europa. De acordo com o próprio Theobald Boehm, o primeiro modelo de flauta com sistema de chaves desenvolvido por ele data de 1832, ano em que toca no seu novo instrumento na Inglaterra. No ano seguinte vai à França, onde se apresenta e submete sua nova invenção à apreciação da *l'Académie des Sciences*, obtendo boa aceitação (BOEHM; MILLER; BARON, 2011 p.8).

Somente após as modificações de Paul Hippolyte Camus e Louis Dorus em 1837, e Victor Coche e Auguste Buffet em 1838, é que flautas Boehm passam a ser produzidas. Mais adiante em 1843, passam a produzir o instrumento em Londres, Richard Carte e George Rudall, e Clair Godfroy Ainé em Paris (TOFF, 1979, p. 65). A mesma firma Rudall & Carte compra a patente de Boehm para a flauta cilíndrica de metal em 1847 em Londres, enquanto Godfroy e seu genro Louis Lot compram a patente para produzir o mesmo instrumento em Paris no mesmo ano, embora os fabricantes franceses produzam também flautas cilíndricas Boehm de madeira, sob sugestão de Louis Dorus (TOFF, 1979, p. 72).

Diante de tal sequência de acontecimentos, a hipótese de que uma flauta cônica Boehm, modelo de 1832 possa ter sido utilizada em concerto no Rio de Janeiro em 1845, e que uma flauta Boehm de metal tenha sido trazida em 1851 para o Brasil parece plausível, mesmo que resida no imaginário coletivo de nós brasileiros a errônea ideia de que, um país tido ainda hoje como subdesenvolvido não teria no século XIX acesso às novidades europeias tão logo elas acontecessem.

Ao longo desta pesquisa revisitaremos as fontes estudadas por Cernicchiaro e Andrade confirmando e melhor discutindo essas informações, ao passo que traremos novos documentos mais específicos da temática da flauta.

Em uma busca prévia em periódicos como o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Almanaque Administrativo e Mercantil*, e *Jornal do Comércio*, notamos que, a exemplo do trabalho de Leonardo de LORENZO (1951), que relata sua própria experiência de flautista e compositor, falando sobre seus professores e a transição para a flauta Boehm no mundo e na Itália; ou a exemplo de Nancy TOFF, (1979) que apresenta a evolução da flauta através dos instrumentos da coleção de Dayton C. Miller⁷, podemos, ainda que apenas por matérias de jornal, elaborar um levantamento da

⁷ Dayton C. Miller, (1866-1941) cientista e colecionador de flautas norte americano que, ao longo de sua vida, adquiriu perto de 1500 flautas dos mais variados modelos, além de outros artigos relacionados à flauta, tais como partituras, fotografias, catálogos de fabricantes de flautas e livros (TOFF, 2017, p.23). Sua coleção hoje pertence à *Library of Congress* de Washington DC, e está disponível para consulta online no site: <https://www.loc.gov/collections/dayton-c-miller-collection/about-this-collection/>, acesso em: 06/10/2018.

história da flauta no Rio de Janeiro do século XIX. Esse enfoque possibilita a elucidação do processo de transição da flauta cônica para flauta Boehm cilíndrica em terras brasileiras, passando pela influência de outros construtores e opositores do novo sistema.

Esta dissertação classifica-se dentro do campo da pesquisa hemerográfica, e nossa busca nos arquivos de periódicos da biblioteca nacional foi delimitada entre os anos de 1822 e 1859, por serem respectivamente, o ano da independência do Brasil e ano da chegada de Reichert ao Rio de Janeiro. Esse período além de ser uma época de profundas transformações na história do país, representa para nós flautistas nos dizeres de TOFF (1979, p.44), “a época de ouro para a flauta transversal, talvez sendo o único momento na história onde os solistas de sopro gozavam do mesmo status que os solistas de cordas”. Também é o período onde a flauta transversal passa por suas principais alterações, culminando com a última versão da flauta de Boehm em 1847, e sua consolidação no Brasil nos anos subsequentes.

Ficamos restritos a periódicos apenas do Rio de Janeiro, por ser a capital do Império o lugar das maiores manifestações musicais do século XIX no Brasil e porque mapear todos os periódicos de todas as localidades do país estaria além do escopo deste trabalho. Assim sendo, recorreremos às publicações de outras províncias apenas quando algum dos músicos estudados deixou a Corte.

Alguns documentos levantados não exigiram tratamento elaborado, tais como críticas de concerto e cartas publicadas na imprensa relativas à temática da flauta, sendo que o trabalho da pesquisa foi a seleção e análise desses documentos; já outras informações menos diretas como, anúncios de aulas de flauta, de concertos e de flautas à venda careceram de um outro tipo de tratamento.

Para esses casos, evitando que se levantasse o mesmo anúncio mais de uma vez, o que poderia nos levar a um número de ocorrências errado, optamos por buscar as informações apenas no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, com exemplares disponíveis entre 1822 e 1859.

A escolha do jornal *Diário do Rio de Janeiro* (DRJ) se justifica por ser esse o único periódico encontrado que contempla todo o período que estudamos, e porque os anúncios mostraram-se mais numerosos nesse jornal do que nos demais, sobretudo nas duas primeiras décadas.

O critério de seleção dos anúncios foi a relevância da informação de cada documento, por exemplo, um anúncio de venda de flauta que não especifique as qualidades do instrumento (material e/ou quantidade de chaves e/ou fabricante) foi descartado, assim como anúncios de aula de flauta que não continham o nome do professor. Anúncios e matérias repetidas também foram excluídos.

A seleção e apresentação dos resultados será disposta da seguinte forma: no primeiro capítulo, o levantamento de fontes primárias será restrito ao primeiro reinado, isto é, de 1822 a 1831. Por coincidência, esse é o período chamado de pré-Boehm, que antecede a invenção do

primeiro modelo da flauta Boehm. Essa divisão também se faz necessária por razões históricas, pois como veremos, D. Pedro I foi um grande incentivador da atividade musical no Rio de Janeiro, e quando finda o primeiro reinado, essa atividade sofre forte impacto.

No segundo capítulo nos dedicaremos ao assim denominado por Lino de Almeida CARDOSO (2006), período da depressão musical carioca, de 1832 a 1843, onde a capital do Império viu o fim das temporadas líricas e a diminuição do efetivo de músicos na capela Imperial. Durante esse período aconteceram também as primeiras experiências com flauta Boehm no Rio de Janeiro e por essa razão, observaremos a oferta dos mais variados modelos de flauta no comércio de populares nas páginas do DRJ.

No terceiro capítulo, nos dedicaremos à chegada da flauta de metal no Brasil, buscando fontes entre os anos de 1844 e 1859. Nesse último capítulo, revelaremos o protagonismo dos flautistas italianos no processo de mudança da flauta antiga à flauta Boehm modelo de 1847.

CAPÍTULO 1: OS FLAUTISTAS NA CAPITAL DO IMPÉRIO BRASILEIRO – 1822 A 1831

Não é tarefa fácil descrever os acontecimentos relacionados à história da flauta brasileira durante o primeiro reinado. As fontes disponíveis são esparsas, de modo que o período de 1822 a 1831, será aqui lembrado a título de se compreender o ambiente onde a flauta e os flautistas se desenvolveram. Por coincidência, esse é também o período conhecido na Europa – ao menos pelos flautistas – como pré-Boehm, onde as primeiras modificações na flauta feitas por Theobald Boehm, ainda não haviam acontecido. Assim sendo, buscaremos nesse capítulo contrapor o ambiente musical brasileiro ao europeu, observando principalmente as práticas dos flautistas daqui e de além-mar.

A música no Brasil do início do século XIX, tinha na escola napolitana sua maior influência. O principal palco da cidade do Rio de Janeiro era o teatro de São João, que após incêndio em 1824 reabre as portas já como Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. Durante a temporada lírica de 1822 nesse teatro, prevaleciam as obras do então diretor do Teatro de *San Carlo* em Nápoles, Gioachino Rossini, dentre elas: *O barbeiro de Sevilha*, *A Italiana em Argel*, *Cenerentola e Elisabetta*, *Regina D’Inglaterra* (ANDRADE, 1967 v. I, p.118-120).

Era no intervalo dessas óperas que os flautistas atuavam como solistas de um concerto, ou mais comumente tocando variações com acompanhamento de piano. Justamente em uma dessas ocasiões é que se apresenta João Manuel Cambeces. No *Diário do Rio de Janeiro* de 8 outubro de 1822, no anúncio da récita de *Tancredi* que ocorreria no dia 12 do mesmo mês, lê-se que, na divisão dos Atos, o Professor de flauta João Manuel Cambeces, executará umas escolhidas variações⁸.

Cambeces não aparecerá outra vez nas páginas do mesmo diário, o que sugere que ele tenha perdido espaço para outros flautistas. Somente ANDRADE (1967 v. II, p. 152) fez referência a ele como professor de flauta um ano antes, em 1821, quando solicitou autorização para realização de um concerto no Largo do Rocio nº 17.

Além das óperas no teatro de São João, outro ambiente onde se praticava a música era a Capela Real, que passa a se chamar Capela Imperial após a independência em 1822. De acordo com Mauro GAMA (1983), a independência teria sido a condenação para a instituição, que agora iniciava sua fase de declínio. As dificuldades financeiras do império fizeram não só extinguir o curso de música ministrado pelo Pe. José Maurício Nunes Garcia, como também diminuir o efetivo dos músicos através de demissões (GAMA, 1983, p.29).

⁸ DRJ de 8 de out de 1822, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/2272 acesso em: 12/07/2018

Também para Ayres de ANDRADE (1967), a Capela Imperial passaria por dificuldades no primeiro reinado. Para ele a situação nesses primeiros anos de independência foi tão ruim para a capela, que muitos músicos abandonaram seus postos ou voltaram para Portugal com a corte de D. João VI (ANDRADE, 1967, v. I, p.161).

Em desacordo com a tese de que a Capela Imperial sofrera após a independência, Lino de Almeida CARDOSO (2006), esclarece que graças ao interesse de D. Pedro I pela música, e graças:

[...] à sua imprudência quanto à administração financeira do Império – que contou inclusive com a conivência do Legislativo em relação, por exemplo, ao descontrole das despesas relativas ao aparato monárquico da qual a música de Câmara e da Capela Imperial, faziam parte – a década de 1821 a 1831 foi um período propício a essa atividade artística e cultural, tanto quanto ou mais do que o período histórico anterior, dito “joanino” (CARDOSO, 2006, p. 175).

Cardoso ainda acrescenta que em 1818 quando D. Pedro I tinha 19 anos, ele já tocava vários instrumentos, compunha, e até mesmo regia pequenos grupos (CARDOSO, 2006 p. 173). O Hino da Independência, mais famosa composição do príncipe filarmônico⁹, é a prova da importância que o monarca dava à atividade musical.

A afirmação de Cardoso pode ser observada nas páginas do DRJ, e nas próprias páginas de *Francisco Manuel da Silva e seu tempo* de Ayres de ANDRADE (1967), pois segundo o autor, dois novos flautistas foram contratados para a Capela logo após a independência. O primeiro deles, encontrado em nossas buscas no DRJ já em 21 de junho de 1823 é **Francisco da Motta (1807 – 1859)**. Sabemos através de ANDRADE (1967, v. II, p. 200 – 201) que ele foi aluno do Pe. José Maurício Nunes Garcia e foi contratado como músico para a capela imperial em 1822. No registro de 1823, ele é anunciado como responsável por tocar um “grande concerto de flauta”¹⁰ no teatro de São João.

Motta era músico hábil e podia tocar tanto a flauta, quanto o fagote e o Corne Inglês. Para a pesquisadora Janaina Giroto da SILVA (2007) Francisco da Motta:

[...] não tinha um instrumento principal. Por vezes aparecerá tocando flauta, em outros momentos o fagote e ainda o corne inglês, a diferença dependerá do autor e trabalho que estiver citando esse músico (SILVA, 2007, p. 186)

⁹ Em documento revelado por CARDOSO (2006 p.193), consta que na Igreja de Nossa Senhora do Parto, os músicos da Irmandade de Santa Cecília, em 12 de dezembro de 1834, celebravam o ofício anual dos defuntos, em que na presença de D. Pedro II também davam adeus ao seu pai, o protetor da irmandade, assim denominado, o príncipe filarmônico. O registro está disponível em: BN – DRJ 15 de dezembro de 1834. Link: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/16564 acesso em: 07/10/2018.

¹⁰ BN – DRJ de 21/06/1823, acesso em 09/05/2018, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/3083

Seu Pai, Leonardo da Motta, era fagotista contratado pela então Capela real em 1816, vindo a falecer em 1822 (ANDRADE, 1967, v. II, p. 201). Não há qualquer afirmação a respeito nas referências, mas é possível que Francisco da Motta tenha sido contratado para substituir o pai como fagotista, apesar de desempenhar funções solistas de flauta e corne inglês em outros serviços, como em concertos no teatro de São João e posteriormente no teatro São Pedro de Alcântara. Talvez por essa razão, Motta continue contratado como músico de baixo cifrado após a diminuição no efetivo da orquestra da Capela em 1831.

Independente disso, Motta aparecerá mais vezes em nossas buscas no *Diário do Rio de Janeiro* tocando flauta, a partir de 1830 não só como músico da capela, mas como músico da câmara de Sua Majestade Imperial, tocando em duo com João Bartholomeu Klier¹¹ (figura: 3), ou ainda em 1830 em publicação de 11 dezembro, tocando variações no intervalo da peça de teatro *O amigo do povo*¹².

¹¹ Clarinetista alemão que chega ao Rio de Janeiro no ano de 1828, Klier foi um dos primeiros comerciantes de instrumentos e editores de música que se estabelecem na capital do Império. (ANDRADE 1967 p.183)

¹² BN – DRJ de 13 de dezembro de 1830. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/11922 acesso em: 07/10/2018.

O ESCRAVO, OU ELIZA E RAUL.
 Esta peça a muito que não vai em scena, he ornada com o mais belo vestuario, e rico scenario; finda que seja terá lugar hum grande, e novo Dueto concertante em obsequio ao beneficiado, de flauta, e clarineta, executado pelos Srs. Professores José Bartholomeu Klier, e Francisco da Motta, Musizo da Camara de S. M. I.; acabado que seja o precitado Dueto, seguir-se-há a elegante Dança em 3 actos.

O ESCRAVO, OU ELIZA E RAUL

Esta peça há muito que não vai em cena, é ornada com o mais belo vestuário e rico cenário; finda que seja terá lugar um grande, e novo Dueto concertante em obsequio ao beneficiado, de flauta e clarineta, executado pelos Srs. José (sic) Bartholomeu Klier, e **Francisco da Motta, músico da Câmara de S. M. I.**; acabado que seja o precitado Dueto, seguir-se-á a elegante Dança em 3 atos.

Figura 3: Francisco da Motta e João Bartholomeu Klier, em anúncio do DRJ de 27 de outubro de 1830¹³.

Embora sejam poucos os anúncios de concertos incluindo flautistas solistas, pode-se extrair dessas informações que durante o primeiro reinado, o flautista mais atuante foi mesmo Francisco da Motta (tabela 1).

Solistas de Flauta	1822	1823	1826	1827	1830	1831	Total
Antônio Xavier da Cruz e Lima	0	0	0	0	0	1	1
Francisco da Motta	0	1	0	0	2	0	3
João Manuel Cambeces	1	0	0	0	0	0	1
M. Moreau	0	0	0	2	0	0	2
N. R.	0	0	2	0	0	0	2
Total	1	1	2	2	2	1	9

Tabela 1: Solistas de flauta anunciados no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1822 e 1831.

O Outro flautista contratado para a Capela Imperial em 1823, foi **Antônio Xavier da Cruz e Lima (? – 1871)**. Ele aparece no DRJ tocando variações no intervalo de espetáculo em 26 de janeiro de 1831.¹⁴ Ayres de ANDRADE (V. 2, 1967, p.187) atribui a ele o pioneirismo na introdução da flauta Boehm no Brasil já em 1833, data pouco provável uma vez que o primeiro modelo desse novo sistema foi criado apenas em 1832.

Claudio Frydman, em sua tese de doutorado sobre a mobilidade de temperamento nas flautas de sistema simples, classifica a afirmação de Andrade:

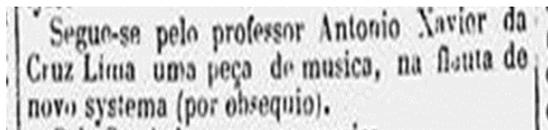
Uma menção esparsa e sem qualquer referência (que) traz diversas dúvidas, ainda insolúveis; não sabemos se Lima possuía um desses instrumentos, se era representante da firma por aqui ou mesmo se tal flauta já possuía o novo sistema. Caso a última informação seja correta, Lima teve acesso à novidade tão somente um ano após ela ter sido concebida (!), certamente

¹³BN – DRJ de de 27 de outubro de 1830, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/11775 acesso em: 10/05/2018.

¹⁴ BN – DRJ de 26/01/1831, acesso em 28/05/2018, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/12061

uma façanha notável. Como o Brasil mantinha estreito comércio com a Inglaterra, então maior potência econômica mundial, e ainda grande sintonia cultural com a França, primeiro país a fabricar a flauta de novo sistema, tal suposição não é de todo descabida, apesar de improvável (FRYDMAN, 2014, p. 47)

Muito provavelmente Andrade se confunde com a data, pois a novidade em relação a esse fato apareceu em nossas buscas apenas em dezembro de 1857, onde Xavier da Cruz e Lima é anunciado a tocar na flauta de novo sistema (figura 4).



[...] Segue-se pelo professor **Antonio Xavier da Cruz Lima** uma peça de música, na **flauta de novo sistema** (por obsequio).

Figura 4: Antônio Xavier da Cruz e Lima anunciado na flauta de novo sistema¹⁵.

Tanto Motta quanto Xavier da Cruz e Lima atuaram como multi-instrumentistas, o primeiro como flautista, fagotista e corne inglês e o segundo como flautista, fagotista e clarinetista¹⁶. A versatilidade será o diferencial na carreira deles, seja como professores desses instrumentos ou em funções mais destacadas. Cruz e Lima terá nos anos seguintes ascensão como compositor e regente da Banda do Batalhão de Artilharia¹⁷.

Outro nome relacionado à função de flautista da Capela Imperial é o do francês **Pierre Laforge (?– 1853)**. ANDRADE (1967 v. II p. 184) define-o como flautista atuante na capela a partir de 1816, e como músico da orquestra do teatro São Pedro de Alcântara até 1830. No entanto, nos periódicos que visitados não foi possível encontrar qualquer referência a ele como flautista, mas sim como oboísta (figura 5).

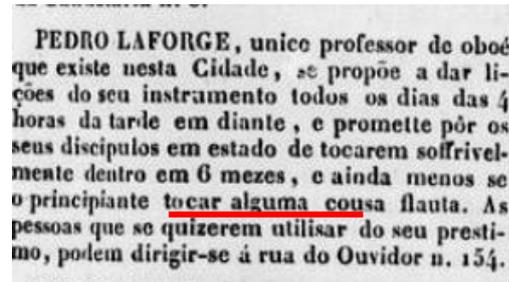
O *Dictionnaire de Biographies Roussillonaises*, confirma que Laforge recebeu o primeiro prêmio de oboé do Conservatório Imperial de Música do Primeiro Regimento de Granadeiros da Guarda. Em 1817, Laforge vem para o Brasil onde passa a integrar a orquestra da Capela e a orquestra do São Pedro de Alcântara até 1831, quando a renúncia de D. Pedro I em favor do filho poria fim à ambas as instituições. Com o fim das duas orquestras, Laforge dedica-se a dar aulas de

¹⁵ BN – DRJ de 19 de dezembro de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/45439 acesso em: 07/10/2018

¹⁶ O *Almanaque Administrativo e Mercantil* para o ano de 1862 define Lima como professor destes três instrumentos. Informação em: <http://memoria.bn.br/docreader/313394x/18696> acesso em: 29/07/2018.

¹⁷ Em anúncio de apresentação da banda do Batalhão de Artilharia em 1858, Antônio Xavier da Cruz e Lima é o regente da instituição. Informação em: BN – CMIP de 15 de agosto de 1858. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/15086> acesso em: 15/05/2019.

oboé e pouco tempo depois abre uma das primeiras copistarias de música do Brasil. Em 1853 ele pretendia retornar a Perpignan, sua terra natal, mas morre em solo brasileiro ¹⁸.



PEDRO LAFORGE, unico professor de oboé que existe nesta Cidade, se propõe a dar lições do seu instrumento todos os dias das 4 horas da tarde em diante, e promete pôr os seus discipulos em estado de tocarem soltamente dentro em 6 mezes, e ainda menos se o principiante tocar alguma coisa flauta. As pessoas que se quizerem utilizar do seu prestimo, podem dirigir-se á rua do Ouvidor n. 154.

Figura 5: Anúncio de Aulas de Pedro Laforge, Jornal do comércio, 7 de maio de 1835¹⁹.

Embora tenha ficado claro que Laforge tinha formação de oboísta, no anúncio publicado (figura 5) o próprio sugere que se o iniciante já tocasse flauta, o aprendizado do oboé ficaria mais fácil. Pode-se entender então que Laforge era também flautistas? Provavelmente sim, o que iria de encontro com as características de seus contemporâneos Motta e Lima. O anúncio também demonstra a popularidade da flauta transversal em relação ao oboé, ou seja, havia pessoas que tocavam flauta e por isso teriam mais facilidade de aprender com o “único professor de oboé que existe na cidade”.

Se Laforge era mesmo flautista e oboísta, sua prática pode ser enquadrada dentro de uma tradição que remonta à primeira metade do século XVIII na orquestra da Capela Real de Lisboa, onde um oboísta poderia ser também responsável pela flauta, conforme afirma Alexandre Alberto da Silva Andrade.

Em relação à participação da flauta na referida orquestra, e com base nas fontes documentais, tudo indica que não contemplava qualquer flautista, pelo menos no seu efetivo. De facto, durante toda a primeira metade de setecentos, as principais capelas reais da Península Ibérica – Capela Real de Lisboa e Real Capela de Madrid não incluíam no seu efetivo nenhum flautista. Como se verificou, tanto em Madrid como em Lisboa, as orquestras chegavam a ter dois e três oboístas, sendo que um poderia tocar flauta, de acordo com o repertório em causa (ANDRADE, 2005, p. 44).

Alexandre Alberto da Silva ANDRADE (2005) ainda acrescenta que a Capela Real portuguesa em 1730 seguia a estética italiana, contando com cerca de 30 a 40 cantores e mais instrumentistas, dos quais incluíam-se, além do órgão, violinos, violas, violoncelos oboé e outros instrumentos. Pode-se observar então que no Brasil, naturalmente prevalecendo a influência

¹⁸Informação em: <https://mediterranees.net/biographies/capeille/index.html> acesso em: 01/08/2018.

¹⁹ BN – JC de 07/05/1835, disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/364568_02/6518 acesso em: 11/07/2018.

portuguesa e a exemplo das práticas de Motta, Lima e Laforge; os músicos das madeiras tinham por prática tocar os vários instrumentos dessa mesma família.

Talvez o primeiro flautista a atuar profissionalmente no Rio de Janeiro que trouxe um novo padrão de especialidade na flauta, foi **Antoine Mauger (fl.²⁰1829-1854)**, que chegou ao Rio de Janeiro em 1829. Antoine Mauger, é mencionado por Ayres de Andrade como Antoine *Manger*:

De nacionalidade francesa, chega ao Rio de Janeiro em **1839 (sic)**, no ano seguinte figura entre os músicos contratados para cerimônias na capela imperial, em 1854 é professor do liceu de música e copistaria, aberto por Antônio Luis de Moura e Henrique Alves de Mesquita (ANDRADE, 1967, v.2 p.191).

A troca no nome de Mauger para *Manger* somada ao erro na data de sua chegada, talvez tenha confundido os pesquisadores, pois não conseguimos encontrar referência a ele nos poucos trabalhos que tratam da flauta brasileira no século XIX. No entanto, a confirmação de sua chegada no ano de 1829 está no anúncio do DRJ²¹.

Antoine Mauger, Professor de Flauta, chegado ultimamente na Fragata Isabel, oferece ao respeitável Público, seu préstimo de ensinar a tocar flauta; ou música; quem de seu préstimo se quiser utilizar, dirija-se a rua dos Ourives N. 32.

Além de Mauger, outros músicos oferecem aulas de flauta nas páginas do DRJ, no entanto apenas cinco incluíram seus nomes nas publicações, sendo que a grande maioria apenas fornece o endereço para ser procurado. Conforme descrito abaixo, Estevão Masino é o primeiro deles já em 1822 (tabela 2).

Professores de Flauta	1822	1829	1830	1831	Total
Antoine Mauger	0	1	0	0	1
Estevão Masino	1	0	0	0	1
Lion	0	0	1	0	1
Manuel Vicente Fortuna	0	0	0	1	1
Sr. Goupil	0	0	0	1	1
Total	1	1	1	2	5

Tabela 2: Professores de flauta anunciados no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1822 e 1831.

Outros flautistas presentes no mesmo Diário do Rio de Janeiro de 1822 até 1831 – dos quais não foi possível encontrar maiores referências – são Mr. Moreau, que se apresenta em parceria com

²⁰ Data de florescimento indicando o primeiro e último registro encontrado.

²¹BN – DRJ de 12 de fevereiro de 1829, disponível em : http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/9777 , acesso em 10/05/2018

o artista de malabares e pianista Righas no teatro São Pedro de Alcantara em 1827²² (tabela 1); e Manuel Vicente Fortuna que além de ministrar aulas de flauta oferece serviços de pintura em 1831 (tabela 2). Moreau provavelmente foi um artista que excursionou pelo Brasil não fixando residência por aqui. Já Fortuna aparenta ser morador da capital do império que trabalha como prestador de serviços, dentre eles a aula de flauta.

Enquanto o Rio de Janeiro tinha apenas um professor de oboé (figura 5), a popularidade da flauta chegava a cidadãos livres como Manuel Vicente Fortuna, e até mesmo aos que viviam em escravidão, provando que a flauta já tinha uma forte entrada na cultura brasileira desde os primeiros anos da independência.

1.1 A flauta e a música de barbeiros

Estão também nas páginas do DRJ no período do primeiro reinado, documentos que podem nos dar pistas sobre as origens da chamada música de barbeiros. Segundo TINHORÃO (2017 p.108), a música de barbeiros tem origem nas bandas e orquestras de fazenda organizadas para tocar nas festividades. Em meados do século XIX, os negros, pardos e até mesmo brancos com poucas posses, prestando serviços como os de barbearia também formariam seus conjuntos musicais, dando origem ao termo.

Em nossas buscas foram encontrados dois escravos flautistas e coincidentemente também barbeiros, o primeiro registro no Diário do Rio de Janeiro de 17 de fevereiro de 1823 fala de um escravo que teria fugido.²³

Desde a segunda feira do entrudo deixou de procurar a casa de seu Sr. hum preto **barbeiro que toca flauta**, por nome Joaquim, [...] que a anno e meio trabalha em huma loja no largo do Paço[...]

O outro registro é de 2 de abril de 1831 onde é posto à venda um “**barbeiro**, sangrador, dentista, e **toca flauta**”.²⁴ Não é mera coincidência que os escravos que se ocupavam de atividades comerciais também se ocupassem da música. DOLHNIKOFF (2017, p.29) afirma que todas as atividades desprezadas pela elite eram desempenhadas pelos escravos no início do Império. Nas cidades eram responsáveis por trabalhar prestando serviços de pedreiro, barbeiro, vendendo tecidos,

²²BN – DRJ de 13 de setembro de 1827, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/8081 , acesso em: 18/10/2018.

²³ BN – DRJ de 17 de fev. de 1823, acesso em: 28/05/2018, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/2695

²⁴ BN – DRJ de 2 de abr. de 1831, acesso em: 28/05/2018, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/12279

etc. O lucro de seus trabalhos obviamente ficava com seus senhores, e estes escravos eram conhecidos como os negros de ganho.

1.2 O método de Berbiguier no Brasil

Durante o reinado de D. Pedro I, quando flauta Boehm ainda não havia sido concebida, os principais flautistas atuantes no Rio de Janeiro Francisco da Motta, A. Xavier da Cruz e Lima, Pierre Laforge e Antoine Mauger naturalmente utilizavam as chamadas flautas de sistema simples, e apoiavam suas práticas pedagógicas em uma importante publicação francesa.

O método de flauta de Benoit Tranquille Berbiguier, (1782-1838), tem sua chegada ao Brasil anunciada no DRJ de 15 de dezembro 1824, “novo método [...] melhor e mais completo que até o presente tem aparecido” posto à venda na loja de livreiros do Mandillo (figura 6).

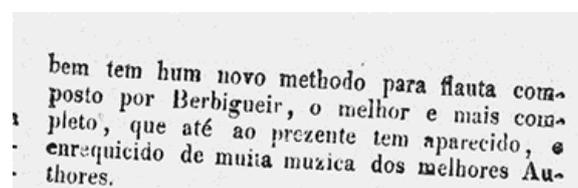


Figura 6: Método de Berbiguier, posto à venda no Diário do Rio de Janeiro de 15 de dezembro de 1824²⁵

Berbiguier, francês natural de Caderousse, tocava flauta violino e violoncelo. Em 1805 mudou-se de sua terra natal para estudar flauta com Joahnn Georg Wunderlich no Conservatório de Paris. Apesar de aparentemente não ter ocupado nenhuma posição em orquestra durante toda sua vida, Berbiguier era reconhecido como um solista renomado. Compositor prolífico, tem em seu celebre método sua obra mais conhecida (LORENZO, 1951, p. 99).

A data de publicação do método de Berbiguier não é certa, mas Leonardo de LORENZO (1951, p. 100) afirma que a obra teria sido escrita entre os anos de 1818 e 1820, o que significa que a publicação teria chegado ao Brasil ao menos 6 anos após sua concepção, como comprova o registro acima (figura 6).

Ao analisar o conteúdo da publicação, podemos ver qual seria a novidade contida em suas páginas. A flauta para o autor do método, era um instrumento conhecido pela deficiência na afinação, e neste sentido, a adição de chaves representou uma grande melhoria, e se opunha ao padrão imposto por François Devienne (1759-1803). Devienne tocava uma flauta de uma chave só –

²⁵ BN – DRJ de 15/01/1824, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/4809 acesso em 09/05/2018.

a de ré suspenso – e considerava que a adição de chaves descaracterizaria o instrumento e travaria a técnica digital (BERBIGUIER, 1818).

A flauta apresentada por Berbiguier neste método²⁶ é uma flauta cônica, claramente de madeira como o desenho deixa transparecer, e contém 4 chaves (figura 7). O autor ainda comenta e exemplifica a possibilidade de uma quinta chave, a de dó (BERBIGUIER, 1818).

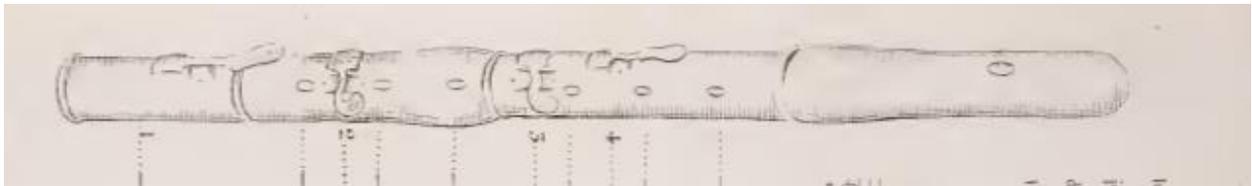


Figura 7: Desenho de flauta retirado do método de Berbiguier, publicado por volta de 1818.

A adesão ao método parece ter sido imediata, tanto que no ano de 1825 havia quem precisasse do método e ainda de um dicionário francês-português: seria para a compreensão do texto do método? (figura 8).

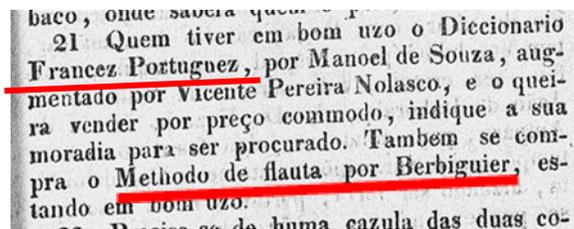


Figura 8: Demanda por método de Berbiguier e dicionário de francês/português, em anúncio do Diário do Rio de Janeiro de 7 de Janeiro de 1825²⁷

Num país com economia baseada na escravidão, onde a maioria da população era analfabeta, o acesso ao método de Berbiguier na língua francesa era claramente muito restrito. De qualquer forma, não é difícil de imaginar os franceses Laforge e Mauger ministrando aulas e traduzindo aos seus alunos as informações. Assim sendo, a flauta apresentada por Berbiguier seria um modelo utilizado, desejado ou no mínimo aceito por profissionais como Laforge, Motta, Xavier da Cruz e Lima e Mauger, afinal quem encomendaria tal publicação e fomentaria sua utilização?

A comprovação da grande utilização do método de Berbiguier pelos flautistas do Rio de Janeiro, está no trabalho de tradução de Francisco da Motta anos depois em 1837, quando publica sua versão para português da requisitada obra (figura 9). Interessante é que quem o comercializa é justamente Pedro Laforge.

²⁶ Exemplar disponível na BNF no link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163735m/f21.image> acesso em: 16/07/2018

²⁷ BN – DRJ de 07/01/1825, acesso em 09/05/2018, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/4879

5 Na Imprensa de muzica de P. Laforge, rua da Cadeia n. 89, acaba de se imprimir as peças seguintes: methodo de flauta, de Berbiguier, traduzido do Francez, por Francisco da Motta 6\$ rs.; methodo de violão, segundo o systema de Cazulli e Nava, traduzido do Italiano por A. Croco, 2\$; rezumo de principios de muzica, traduzido do Francez por Francisco da Motta, 480; Collecções de modinhas Brasileiras, hymnos, ouverturas, valty, para flauta e para piao. Na mesma casa encarrega se de abrir e imprimir qualquer pessa de musica, com brevidade e correção.

Na imprensa da música de P. Laforge, rua da Cadeia n. 89, acaba-se de imprimir as peças seguintes: **método de flauta de Berbiguier, traduzido do francês por Francisco da Motta** 6\$ rs.; método de violão segundo o sistema de Carulli e Nava, traduzido do italiano por A. Croco, 2\$; resumo dos princípios de música traduzido do francês por Francisco da Motta, 480; Coleções de modinhas brasileiras, hinos, aberturas, valty (sic.) para flauta e piano. Na mesma casa encarrega-se de abrir e imprimir qualquer peça de música, com brevidade e correção.

Figura 9: Anúncio do método de Berbiguier traduzido por Francisco da Motta e publicado por P. Laforge²⁸

Já em de 1838, um ano após a publicação da tradução de Francisco da Motta, o método de Berbiguier é ofertado à venda em português e acrescido de “modinhas, hinos, e valsas arranjas para flauta por Januário Arvellos”²⁹. Como a publicação de Berbiguier continuará a ser vendida durante praticamente todo o período estudado³⁰, podemos concluir que a flauta de uma chave seja – pelo menos no Rio de Janeiro – cada vez mais considerada como um instrumento do passado, sendo gradativamente substituída pelos modelos com mais chaves. Nesse processo, um construtor de flautas francês teve fundamental importância ao corroborar a tendência ditada por Berbiguier. O comércio de flautas durante o período da depressão musical carioca (1832-1843), e as mudanças nas práticas dos flautistas atuantes no Rio de Janeiro serão abordadas no capítulo seguinte.

²⁸ BN – DRJ de 01/03/1837, acesso em 09/05/2018, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/19197

²⁹ BN – DRJ de 23/10/1838, acesso em 27/02/2019, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/21055

³⁰ Após sua primeira aparição em 1824, o método de Berbiguier continuou sendo vendido via imprensa escrita, sendo observada sua comercialização até o ano de 1858. Esta pesquisa que se dedica ao período de 1822 a 1859, não encontrou comercialização do referido método no ano de 1859. O último registro encontrado está em: BN – CMIP de 25/12/1858, acesso em 27/02/2019, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/15610>

CAPÍTULO 2: A POPULARIDADE DA FLAUTA DE GODFROY– 1832 A 1843

Através dos anúncios de instrumentos a venda, leiloados ou até mesmo roubados entre 1832 e 1843 presentes nas páginas do DRJ, veremos que, além do método de Berbiguier abordado no primeiro capítulo, um construtor de flautas francês chamado Clair Godfroy Ainé, influenciaria decisivamente nas preferências dos flautistas amadores e profissionais atuantes no Rio de Janeiro durante esse período.

Das 41 ocorrências, excluindo-se anúncios repetidos e com informações insuficientes, selecionamos 22 anúncios totalizando 23 ocorrências. Os registros dividem-se em 2 anúncios de roubo, sendo um de flauta e flautim (dois instrumentos) e um de flauta; 1 leilão de instrumentos; e 19 anúncios de venda.

Quanto ao número de chaves, as flautas de uma chave continuam a ser comercializadas, embora haja uma maioria de flautas de 4 chaves (5 ocorrências); também se observa maior oferta de instrumentos com mais chaves, conforme tabela 3:

Nº de chaves das flautas	1832	1833	1834	1835	1837	1840	1841	1842	1843	Total
1	0	1	1	0	1	0	0	0	1	4
4	1	0	1	1	1	0	0	1	0	5
5	2	0	0	0	0	0	0	1	0	3
6	1	0	0	0	2	0	0	0	0	3
8	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
9	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Não reportado	2	1	0	1	0	1	1	0	0	6
Total	7	2	3	2	4	1	1	2	1	23

Tabela 3: Número de chaves das flautas anunciadas no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1832 e 1843.

Os materiais com que os 23 instrumentos foram confeccionados não podem ser devidamente observados, pois nas ocorrências analisadas apenas 4 mencionam ébano, enquanto 19 não reportam esse parâmetro. Embora os materiais não possam ser averiguados, quando olhamos para a autoria dos instrumentos fica clara a preferência às flautas de Clair Godfroy Ainé com 6 ocorrências, sendo 5 flautas e 1 flautim (tabela 4).

Segundo Michael LYNN (2016), após a morte de François Devienne em 1803, que como vimos anteriormente advogava a favor da flauta de uma chave, o Conservatório de Paris adota a flauta de quatro chaves, mesmo que muitos flautistas continuassem seguindo o padrão de Devienne.

Nos anos seguintes, a flauta de 5 chaves aperfeiçoada por Clair Godfroy seria o modelo mais aceito (LYNN, 2016, p. 22).

Autor/ nacionalidade/ ou sistema de flauta	1832	1833	1834	1835	1837	1840	1841	1842	1843	Total
<i>Bengalla</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
<i>Chapel</i>	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Clair Godfroy	2	1	0	1	0	1	0	1	0	6
Inglesa	1	0	1	0	1	0	0	0	0	3
Nova invenção	1	0	0	0	0	0	1	0	0	2
Não reportado	2	1	2	0	3	0	0	1	1	10
Total	7	2	3	2	4	1	1	2	1	23

Tabela 4: A autoria, Nacionalidade ou sistema das flautas anunciadas no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1832 e 1843.

A flauta em *Bengalla*³¹ descrita na tabela 5 é provavelmente um *csakan*³², já a flauta *Chapel* pode se referir à antiga manufatura de flautas inglesas³³. As cinco flautas e o flautim de *Godfroy* – por vezes chamadas de *Godfroi* ou *Godefroi* nos anúncios de populares que encontramos – nos motivaram a procurar o nome do afamado autor francês nas páginas de outros jornais. Foi então que encontramos no *Jornal do Comércio* de 20 de março 1837, uma carta enviada pelo próprio Godfroy que revela a notoriedade e popularidade de seus instrumentos no Brasil. Não há qualquer citação a essa página nos trabalhos que consultamos, por isso entende-se necessária a reprodução de tão importante documento para a história da flauta no Brasil, e para a construção de nossa retórica ao longo deste trabalho.

Sr. Redator, - Em abono da verdade, e para interesse de todos os **brasileiros que me fazem a honra de atribuir algum merecimento aos meus instrumentos**, é de meu dever fazer público que, em consequência de arranjos feitos entre mim e a casa Schmidt e Baget, dessa cidade do Rio de Janeiro, será nela a dita casa, Schmidt e Baget, a única, daqui por diante autorizada a vender ou fazer vender em toda a extensão do Império do Brasil os verdadeiros instrumentos de minha fábrica; declaro eu ao mesmo tempo, que, conjuntamente com o Sr. Schmidt em Paris, tenho tomado todas as cautelas, que são a desejar, para que os **Srs. Amadores, não possam mais ser iludidos falsamente por indignos contrafactores**. [...] C. Godfroy, Ainé – 24 de novembro de 1836.³⁴

³¹ BN – DRJ 19 de setembro de 1832. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/13962 acesso em: 28/07/2018

³² Segundo Todd GORMAN (2014), a flauta doce perdeu popularidade no século XVIII, voltando ao interesse dos músicos apenas no início do século XX. Contudo, um modelo de flauta doce chamado *csakan* surge em Viena no ano de 1806. O *csakan* tinha o formato de uma bengala (*walking stick*), era usualmente dotado de chaves e possuía embocadura de flauta doce (GORMAN, 2014, p.102).

³³ A flauta de Chapel pode apontar ao construtor inglês Samuel Arthur Chappell (1834- 1904), mas que a essa época (1835) não estaria produzindo flautas. Isso indica que, a menos que a data de seu nascimento esteja equivocada, a flauta em questão poderia ter sido construída por algum parente antecessor que não pudemos localizar. Samuel A. Chappell foi responsável, décadas depois, pela produção de flautas da patente de Abel Siccama, concebidas somente em 1846. Informação em: <http://www.mcgee-flutes.com/Metzler.htm>

³⁴BN – JC de 20 de março de 1837. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_02/8732 acesso em: 28/07/2018.

O documento é revelador para nós em dois principais pontos, primeiramente o da predileção pelas flautas de Godfroy, também observada nas seis ocorrências de flautas desse autor levantadas na pesquisa; e segundo porque se os amadores eram iludidos em anúncios, significa que profissionais não seriam enganados, e que provavelmente, muitas das flautas de Godfroy anunciadas não seriam autênticas. De qualquer modo, podemos concluir que a *flauta de Godfroy* (figura 10) era considerada, assim como na França, um instrumento desejado, ou ao menos o melhor instrumento conhecido no Brasil pré-Boehm.



Figura 10: Flauta de 5 chaves de Clair Ainé Godfroy, coleção de Michael Lynn³⁵

Interessante notar também que, os três instrumentos roubados que compõem o total de 23 flautas levantadas no DRJ no período, são flautas desse autor. Inclusive os dois primeiros anunciados em 10 de agosto 1832, aparentam ser instrumentos de um dos profissionais³⁶ de flauta aqui estudados que, possivelmente, no final de uma apresentação, no Teatro da Rua dos Arcos teria sido roubado (figura 11).

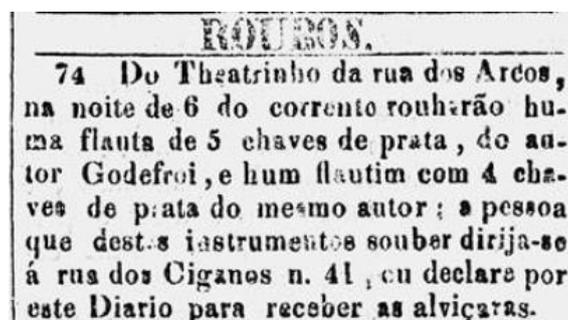


Figura 11: flauta e flautim roubados. Anúncio do DRJ de 10 de agosto de 1832³⁷.

³⁵ Disponível em: <http://www.originalflutes.com/french-flutes/godfroy-claire-aine-5-key.html> acesso em 29/05/2018.

³⁶ O roubo foi de um par de instrumentos de quem estava no teatro e provavelmente trabalha em orquestras como flautista e piccolista, condição indispensável em um cenário musical onde óperas de Rossini como *Cenerentola* e *Barbeiro de Sevilha* estiveram em cartaz.

³⁷ BN – DRJ de 10/08/1832. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/13855 acesso em: 28/07/2018.

Quando se cruzam as informações como o número de chaves e a autoria ou nacionalidade do instrumento, podemos notar que as três flautas inglesas encontradas, apresentam maior número de chaves do que as flautas de Godfroy (tabela 5). Novamente de acordo com LYNN (2016. p.22), as flautas pré-Boehm inglesas normalmente alcançavam o dó grave, necessitando assim de mais chaves do que as flautas francesas, que normalmente só iam até o ré grave, e mantinham o padrão de 5 chaves. A afirmação de Michael Lynn coincide com o instrumento presente no método de Berbiguier, como visto anteriormente.

Autor/ nacionalidade/ ou sistema de flauta	1	4	5	6	8	9	N.R.	Total
<i>Bengalla</i>	0	0	0	0	0	0	1	1
<i>Chapel</i>	0	1	0	0	0	0	0	1
Godfroy	0	1	2	0	0	0	3	6
Inglesa	0	0	0	1	1	1	0	3
Nova invenção	0	0	0	0	0	0	2	2
N.R.	4	3	1	2	0	0	0	10
Total	4	5	3	3	1	1	6	23

Tabela 5 : Autoria, nacionalidade ou sistema das flautas anunciadas no Diário do Rio de Janeiro por número de chaves, entre 1832 e 1843.

Sobre as ditas flautas de nova invenção que aparecem em duas ocorrências (tabela 5), não foi possível precisar se são de autoria de Boehm ou não, no entanto, se a primeira ocorrência anunciada em 22 de novembro de 1832³⁸ não dá maiores pistas; a segunda já em 7 de abril 1841, enfatiza a disponibilidade de instrumentos onde há grande sortimentos de “flautas de nova invenção, e mecanismo” (figura 12).

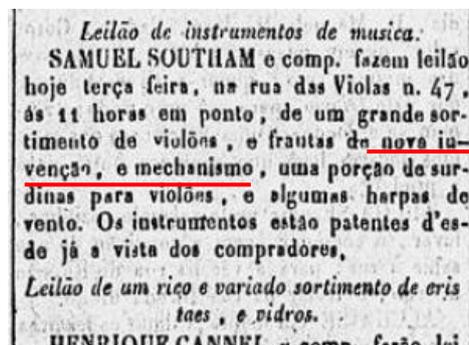


Figura 12: Flautas de novo sistema e mecanismo no leilão de instrumentos de Samuel Southam e companhia, em 7 de abril de 1841³⁹

³⁸ BN – DRJ de 22 de novembro de 1832. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/14188 acesso em: 25/08/18.

³⁹ BN – DRJ de 7 de abril de 1841, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/23923 acesso em: 29/07/2018.

Infelizmente é impossível com os recursos que temos, precisar se as flautas leiloadas em 1841 eram mesmo de Boehm. O que chama a atenção no registro acima (figura 12), é o fato do anúncio destacar o mecanismo, e de não ser um único instrumento à venda – embora numericamente tenhamos tratado como um apenas – podendo significar vários sistemas diferentes.

2.1 Novas relações de trabalho entre os flautistas

As duas principais instituições de música do Rio de Janeiro sofreram duro golpe após a renúncia de D. Pedro I em 7 de abril de 1831. A Capela Imperial sobreviveria com um efetivo menor, permanecendo entre os flautistas apenas Francisco da Motta, mas como fagotista; e o Teatro São Pedro de Alcântara, que passa a se chamar Teatro Constitucional Fluminense, teve tanto a orquestra quanto a companhia de ópera italiana extintas.

Aos flautistas atuantes no período, restou a iniciativa própria para a organização das chamadas academias instrumentais.

Diante do enfraquecimento das atividades da Capela imperial em julho de 1831 e no Teatro Constitucional Fluminense em outubro do mesmo ano, a principal iniciativa musical que se vê [...] é a proliferação de concertos ou academias – como se dizia – em recintos alternativos de menor capacidade [...] (CARDOSO, 2006, p. 310-311).

Nesses novos espaços Antônio Xavier da Cruz e Lima daria seus concertos, seja no Teatrinho da Rua dos Arcos em 10 de setembro de 1832 (figura 13), ou mais adiante em academia de 23 de dezembro de 1836 no salão da casa do Sr. Rocha,⁴⁰ localizada no Largo do Rocio.

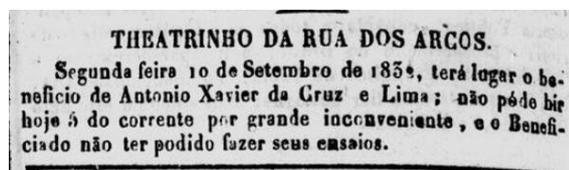


Figura 13: Anúncio de concerto de Antônio Xavier da Cruz e Lima, no *Jornal do Comércio* de 6 de setembro de 1832⁴¹.

⁴⁰ BN – JC de 22 de dezembro de 1836. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_02/8443 acesso em: 29/07/2018.

⁴¹ BN – JC de 6 setembro de 1832. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_02/3223 , acesso em: 21/07/2018

Para o funcionamento dessas academias uma instituição foi determinante, a Sociedade Beneficência Musical. Fundada em 1833 e tendo como principal liderança Francisco Manuel da Silva, a sociedade além de difusora cultural teria a função de amparo aos músicos (ANDRADE, 1967, v.1, p.175). Francisco da Motta como músico destacado, ocupa o lugar de 1º secretário convocando a todos os sócios para uma reunião em 17 de janeiro de 1834⁴².

Se por um lado o fim da companhia italiana de ópera resultou em aumento da atividade de música instrumental em relação ao primeiro reinado – resultando inclusive no incentivo à compositores nacionais –, certamente também acirrou a competição entre os músicos, pois:

[...]espaços de apresentação menores significavam orquestras menores; ou seja, menor oportunidade de trabalho. Parcerias com atores dramáticos constituíam também uma forma de dependência em relação aos colegas artistas e, possivelmente, desvalorização profissional; perda pecuniária (CARDOSO, 2006, p. 315).

Em parcerias com artista de teatro é que o flautista Xavier da Cruz e Lima fazia seus concertos, sempre no intervalo ou no final das representações. Em uma dessas ocasiões, Lima apresenta uma composição brasileira para flauta, as “Variações de Cândido Ignácio da Silva”, conforme anúncio do DRJ de 26 de julho de 1837⁴³.

Refletindo o momento histórico do país, o *Diário do Rio de Janeiro*, na década de 1830 passava a assumir um posicionamento político restaurador, ainda que não claramente declarado⁴⁴. Talvez por essa razão, no campo da música, comece também a preferir divulgar alguns artistas em detrimento de outros, pelo menos é o que se percebe em relação à Antoine Mauger, que não aparece em nenhuma publicação após essa data. Aliás, não fosse o anúncio de aulas provavelmente pago pelo próprio Mauger em 1829, não haveria nas páginas do diário qualquer menção a esse músico.

Os solistas de flauta divulgados pelo *Diário do Rio de Janeiro* no período, são apenas dois, Francisco da Motta e Antônio Xavier da Cruz e Lima (tabela 6).

⁴² BN – DRJ de 17 de janeiro de 1834, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/15436 acesso 21/07/2018.

⁴³BN – DRJ de 26 de junho de 1837, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/19657 , acesso em: 18/10/2018.

⁴⁴ No plano político, as revoltas eclodem no Brasil do período regencial. Apesar das motivações diversas, revoltas como a Sabinada em 1837, Balaiada em 1838, e Cabanagem de 1835 a 1840; tinham em comum o anseio de nacionalização do comércio que era dominado por portugueses. Os pobres livres os culpavam pelo preço abusivo dos gêneros de primeira necessidade, e ainda de dificultar a participação dos brasileiros nessa atividade (DOLHNIKOFF, 2017, P. 55-56). Se o Diário do Rio de Janeiro havia-se mantido discreto durante sua primeira década de existência, após a abdicação de D. Pedro I, sob o comando de Nicolau Lobo Vianna sua redação passa a editar outros periódicos que se não eram claramente contra a abdicação, ao menos criticavam os liberais e conservadores. Informação em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/diario-do-rio-de-janeiro/> acesso em: 21/07/2018.

Solistas de flauta	1835	1836	1837	1838	1840	1842	1843	Total
A. Xavier da Cruz e Lima	0	0	1	1	1	0	3	6
Francisco da Motta	3	1	1	0	0	0	0	5
Não reportado	0	0	1	0	0	1	0	2
Total	3	1	3	1	1	1	3	13

Tabela 6: Solistas de flauta anunciados no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1835 e 1843.

Se Francisco da Motta foi o flautista mais atuante como solista do primeiro reinado até 1837, como vimos anteriormente e como mostra a tabela acima (tabela 6), após esse ano ele parece se dedicar mais ao corne inglês, estreando peça de Cândido Ignácio da Silva, ou ainda as *Variações de Corne inglês* de Januário Arvellos.⁴⁵

Antoine Mauger não anuncia suas academias pelo DRJ, mas sim no *Jornal do Comércio*⁴⁶ onde teve destaque por sua atuação profissional, sendo anunciado como solista de “um concerto de flauta”⁴⁷ na Academia de Música da Sociedade Beneficência Musical em 4 de fevereiro de 1836. Nesse mesmo concerto, Francisco da Motta, se ocupando exatamente do corne inglês toca as *variações de Semiramides de Rossini*, peça de Cândido Ignácio da Silva que já havia estreado um ano antes⁴⁸.

O flautista francês aparece ainda em publicação de 11 de maio de 1837, no mesmo JC tocando no Constitucional Fluminense “*Variações sobre o tema do Cavalo de Bronze*”⁴⁹, e em 1839 oferecendo aulas em duas academias mensais⁵⁰:

Mr. MAUGER, PROFESSOR DE FLAUTA, participa aos senhores amadores que se quiserem aperfeiçoar no dito instrumento, que ele vai abrir no 1º de abril do corrente ano, a sua sala, onde dará duas academias mensais (com acompanhamento de orquestra), e também haverá antes de cada academia uma lição [...] o **método de ensino** será o adotado pelo **conservatório de Nápoles**.

⁴⁵ BN – JC de 128 de outubro de 1836, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_02/8268, acesso em: 22/07/2018.

⁴⁶ Jornal fundado pelo francês Émile-Seignot Plancher em 1827. Assim como o DRJ, o JC teve sua origem na chamada imprensa áulica, porém na década de 1830 passa a assumir posicionamento opositor à coroa, deixando clara sua posição antilusitana. Plancher defendia uma colonização que contemplasse outros países europeus e não somente Portugal. Informação em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-commercio-rio-de-janeiro/>, acesso em: 29/07/2018.

⁴⁷ BN – JC de 4 de fevereiro de 1836, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_02/7378, acesso em: 10/05/2018.

⁴⁸ BN – JC de 10 de outubro de 1835, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_02/7010 acesso em: 07/10/2018

⁴⁹ BN – JC de 11 de maio de 1837, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_02/8893 acesso em: 07/10/2018.

⁵⁰BN – JC de 16 de março de 1839, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_02/11078 acesso em: 07/10/2018.

O método do conservatório de Nápoles mencionado por Mauger, pode ser uma referência à Giulio Briccialdi, que em 1836 muda-se de Roma para Nápoles, onde dá aulas ao Conde de Syracuse lá permanecendo até 1839 (LORENZO, 1951, p. 135). Vale lembrar que o paradigma da época em relação à escola de flauta brasileira era o método de Berbiguier, traduzido por Francisco da Motta em 1837, podendo então o anúncio das academias de Mauger significar uma tentativa de se diferenciar em relação à concorrência.

Com Francisco da Motta dedicando-se ao corne inglês e ao fagote na Capela Imperial, o flautista de maior destaque nessas academias seria mesmo Antoine Mauger, que ainda apresenta variações de Jean-Louis Tulou em 1839⁵¹ e em 1840, ocasião onde Motta executa variações ao corne inglês de sua autoria, sobre motivos da ópera *Torquato Tasso* de Donizetti.⁵²

O protagonismo do flautista francês não se percebe apenas pelo seu destaque na imprensa. Mauger trilha um caminho diferente do de seus concorrentes não só no campo da didática, propondo um novo método relacionado ao conservatório de Nápoles, mas também investindo em um novo sistema de flauta.

2.2 Mauger e flauta Boehm cônica

Diante do cenário onde os flautistas e demais músicos enfrentam dificuldades para se colocar no mercado, Antoine Mauger tenta ainda um passo adiante de seus colegas. Em 29 de novembro de 1841 na Academia de Música Vocal e Instrumental, apresenta o *Romance d'Othello* de Rossini, “*sur une nouvelle flute de Boehm*” (figura 14).

⁵¹ BN – JC de 19 de abril de 1839, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_02/11182 , acesso em: 22/07/2018.

⁵²BN – JC de 6 de abril de 1840, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_03/367 acesso em: 22/07/2018.



APRESENTAÇÃO EXTRAORDINÁRIA

Ao benefício do Sr. JOSÉ DE GIOVANNI, professor de violino, e do Sr. ANTOINE MAUGER, professor de flauta.

Segunda, 29 de novembro de 1841.

Assinaturas e entradas gratuitas suspensas. Srs. Assinantes terão seus lugares reservando-os com dois dias de antecedência.

Uma apresentação de – *LA CHATTE MÉTAMORPHOSÉE EN FEMME* – teatro de variedades em 4 atos, por MM. Scribe e Mélesville.

[...] ACADEMIA DE MÚSICA VOCAL E INSTRUMENTAL – 1º *Romance et Polacca* para violino, composição de Nicolo de Giovanni, maestro e diretor do conservatório de Bolonha e primeiro violino da câmara de S. A. I. (Sua Alteza Imperial) Marie Louise, executado pelo seu irmão, Sr. José de Giovanni – 2º *Air varié* de Tulou, executada pelo Sr. Antoine Mauger – 3º *Air de Piacere mi balza il cour*, de Rossini, cantada por *Mademoiselle Albertine* – 4º *Variations*, nova composição de Nicolo Giovanni – 5º **Romance d’Othello, executada por Antoine Mauger em uma nova flauta de Boehm** – 6º *Le Maître d’école, ou la Distribution des prix*, cena cômica cantada pelo Sr. Ghéné (tradução do autor).

Figura 14: Antoine Mauger anunciado a tocar na nova flauta de Boehm, o *Romance d’Othello* de Rossini no JC de 16 de novembro de 1841⁵³.

Até onde pudemos averiguar, o concerto de Antoine Mauger (figura 14) é a mais remota referência a uma flauta Boehm utilizada em concertos no Brasil. Deve-se observar que pela data da chegada de tal instrumento, significa ser uma flauta Boehm cônica, modelo desenvolvido em 1832 pelo *flutemaker* e flautista alemão, e que seria fabricada apenas após 1838 como já mencionado. Assim sendo, o mais provável é que Mauger estivesse em contato com os flautistas franceses pioneiros no novo sistema.

Outro ponto a se ponderar a respeito, é que após essa primeira experiência, o nome de Godfroy pode ter sido decisivo para a adoção da novidade. Como vimos no início deste capítulo, as flautas de Godfroy eram as preferidas no Rio de Janeiro. A adesão de Godfroy, passando a produzir flautas Boehm cônicas – modelo de 1832 aperfeiçoados por Coche, Camus e Dorus – por volta de 1843 (figura 15) pode ter sido determinante para os que quisessem seguir a tendência ditada por Antoine Mauger.

⁵³ BN – JC de 16 de novembro de 1841, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/2573 Acesso em: 22/07/2018.



Figura 15: Flauta Boehm cônica em madeira cocus do autor Clair Godfroy Ainé, com data de c.1840. No bocal há uma inscrição: “Callado 20 de março de 1880 do discípulo João Duarte”⁵⁴

Se Francisco da Motta foi o mais atuante flautista da Independência do Brasil até 1837, ano que culmina com a sua tradução do método de Berbiguier para o português; daí para diante Antoine Mauger é quem vai se destacar como principal flautista, tocando inclusive em academias onde Motta dedicou-se ao corne inglês. Podemos observar então, o princípio do que seria uma divisão de tarefas mais clara, pois tendo observado que na década anterior os flautistas se ocupavam dos vários instrumentos da família das madeiras, vemos que Mauger, dedicando-se somente à flauta, não teria maiores problemas na aceitação de um novo sistema de dedilhado, ao passo que aqueles flautistas versados há muito tempo no sistema antigo teriam, compreensivelmente, dificuldades em aceitar a novidade, sobretudo os que tocavam mais de um instrumento como Lima, Motta e Laforge.

Embora Mauger tenha assumido papel de destaque até o início da década de 1840, seu protagonismo não é mais notado nas páginas dos periódicos estudados a partir de 1842⁵⁵. A única referência feita a ele posterior a essa data encontrada nessa pesquisa, foi com professor de flauta no Lyceo Musical e Copistaria, em anúncio de 4 de janeiro de 1854, onde “as lições de flauta serão pelo muito conhecido professor de flauta Antônio Mauger”⁵⁶. Também não é possível precisar se Mauger continuou a se apresentar com a flauta Boehm ou se fez apenas uma experiência com o instrumento.

Deve-se ponderar que a utilização de uma flauta Boehm no Rio de Janeiro em 1841 não significou uma mudança imediata de paradigma, muito pelo contrário, o instrumento da época era outro e a grande maioria das flautas eram as de sistema simples, embora flautas de novo sistema e mecanismo já pudessem ser encontradas no comércio como vimos anteriormente. Até a flauta Boehm ter uma maior aceitação na vida musical carioca e brasileira por assim dizer, ainda haveria um caminho natural a ser percorrido, com a influência de novos adeptos.

⁵⁴ MVIM (Museu Virtual de Instrumentos Musicais). Disponível em: <http://mvim.ibict.br/?portfolio=flauta-de-madeira-01#toggle-id-4> acesso em: 30/07/2018.

⁵⁵ O último anúncio de concerto de Antoine Mauger que pudemos encontrar, está no JC de 12 de abril de 1842. Ele é destacado em academia no Teatro de S. Francisco, tocando Variações de Toulou. Informação em : BN – JC de 12 de abril de 1842, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/3136 acesso em: 30/07/2018.

⁵⁶ Essa pesquisa não pôde averiguar a idade de A. Mauger nem a data de seu falecimento, a última referência a ele como professor é também o último documento relativo a ele que encontramos. O anúncio está na BN – JC de 4 de janeiro de 1854, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/6374 , acesso em 30/07/2018.

CAPÍTULO 3: O PERCURSO DA FLAUTA BOEHM - 1844 A 1859

Como visto no capítulo anterior, Antoine Mauger apresenta-se utilizando uma flauta Boehm cônica, modelo de 1832 no ano de 1841. Sobre a questão da aceitação ou não desse instrumento no meio musical da época, chama atenção o fato de Antoine Mauger não participar do grupo que estudava a formulação de um conservatório ainda em 1841. Nesse ano, quem está junto ao grupo de músicos da Sociedade Beneficência Musical é Francisco da Motta. O grupo requer à Câmara dos Deputados através de documento, a criação de um conservatório (SILVA, 2007, p.50).

Mesmo que essa iniciativa pedagógica venha a se concretizar somente seis anos depois, com o conservatório abrindo para matriculas em julho 1847 (ANDRADE, 1967, v. I p. 252), podemos observar que como primeiro secretário da Sociedade Beneficência Musical já em 1834, sendo colega de formação de Francisco Manuel da Silva no curso do Pe. José Maurício, e tradutor do método de Berbiguier em 1837; Motta teria o prestígio necessário para ser a grande referência da flauta no período, influenciando muito mais que Mauger e sua flauta nova.

Como prova de sua influência, antes do conservatório começar a funcionar, Motta ainda leciona em outra instituição de iniciativa privada, mas que oferecia aulas gratuitas aos que não podiam pagar. Contratado em 1846, ele leciona os diversos instrumentos da família das madeiras.

CONSERVATÓRIO DE DANÇA E MÚSICA [...] os empresários deste estabelecimento participam ao respeitável público que acabam de contratar **Francisco da Motta** e Joaquim José dos Reis, para lecionarem o primeiro **flauta, corne inglês, oboé, fagote e clarineta**, e o segundo a rabeça e o violoncelo⁵⁷.

Mesmo que a tendência por uma pedagogia da flauta na época fosse claramente – e compreensivelmente – a do instrumento antigo, marcada sobretudo pelo grande prestígio de Francisco da Motta, a flauta Boehm ganharia aos poucos novos adeptos. Um deles é Charles Reiners Lacourt, tocando em concerto da Companhia Italiana de 18 de abril de 1845 no São Pedro de Alcântara,⁵⁸ variações de sua autoria sobre *Il Guitarrero* de F. Halevy.⁵⁹ Lacourt ainda toca no mesmo teatro, em 27 de maio do mesmo ano, variações suas sobre *Anna Bolena*.⁶⁰

⁵⁷BN – DRJ de 27 de julho de 1846. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/30081 acesso em: 30/07/2018.

⁵⁸ O Teatro São Pedro de Alcântara passa a se chamar Teatro Constitucional Fluminense a partir de 1831, mas após reforma em outubro de 1838, reabre as portas no ano seguinte com o nome antigo. Informação em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=63&cdP=14>

⁵⁹ BN – DRJ de 18 de abril de 1845, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/28759 acesso em: 30/07/2018.

⁶⁰BN – DRJ de 14 de maio de 1845, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/28676 , acesso em: 30/07/2018.

Ao que parece, Lacourt não teve grande projeção, aparecendo em nossas buscas apenas no ano de 1845. No mesmo ano se dedica a uma academia vocal e instrumental, e auto intitula-se discípulo dos conservatórios de Paris e Berlim. Ele pretendia ensinar além de flauta, piano, canto, corneta, pistom etc. Lacourt assegura ainda que pode colocar seus discípulos em estado de tocar na orquestra em apenas seis meses.⁶¹

Outro flautista adepto da flauta Boehm que neste período se apresentou no Rio de Janeiro, foi o *Monsieur* (M.) Préti⁶². Atuante junto à *Compagnie Française* na capital do Império no ano de 1849, e anunciando seus eventos no *Jornal do Comércio*, o flautista francês M. Préti apresenta *Air varié pour la Flute* de Remusat em 11 de junho desse ano⁶³, e no mês seguinte *Air d'Actéon varié pour la flute* de Tulou, executada na flauta Boehm⁶⁴.

Os solistas de flauta anunciados no DRJ no período até o ano de 1850, são Emilio Mauger e C. R. Lacourt, aparecendo também Xavier da Cruz e Lima e Christiano Júlio de Almeida (tabela 7).

Solistas de flauta	1844	1845	1846	1847	1849	1850	Total
Antônio Xavier da Cruz e Lima	0	0	0	0	1	1	2
Charles Reiners de Lacourt	0	2	0	0	0	0	2
Christiano Júlio de Almeida	0	0	0	1	0	0	1
Emilio Mauger	0	0	1	1	0	0	2
Total	0	2	1	2	1	1	7

Tabela 7: Solistas de flauta anunciados no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1844 e 1850.

Nesse ponto da história, o Rio de Janeiro já via a volta das temporadas líricas, e a insipiente crítica musical da época, nos dá uma percepção da situação do naipe de flautas do São Pedro de Alcântara, nos concertos da Companhia Italiana. Em crítica do JC de 21 de setembro de 1847, o cronista ao analisar os naipes da orquestra afirma que:

Há tempos que censuramos o flautista da orquestra despedido pela fraqueza de seu sopro, e esta censura não teremos que fazer ao atual; porem se toca sofrivelmente, perde as vezes a contagem dos compassos e não entra em devido tempo. Pedimos-lhe que tenha mais atenção, e que queira ter a bondade de deitar camurças novas nas chaves, para não produzirem o desagradável som de castanholas que se ouve até de meia plateia. O segundo flauta que nas ocasiões precisas

⁶¹ BN – DRJ de 29 de março de 1845. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/28604 acesso em 30/07/2018.

⁶² Não encontramos informações consistentes sobre esse músico, mas sua atuação no Rio de Janeiro parece restrita ao ano de 1849, na Companhia Francesa. Uma das estrelas da companhia é *Mademoiselle* (Mlle) Préti, ao que tudo indica, os dois tinham algum grau de parentesco e excursionavam juntos.

⁶³ BN – JC de 10 de junho de 1849, disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/14047 acesso em: 06/03/2019.

⁶⁴ BN – JC de 2 de julho de 1849, disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/14135 acesso em: 06/03/2019.

encarrega-se do flautim merece elogios, ainda que não seja senão pela atenção que dá à música e receio que parece ter de errar. Vá assim que vai bem⁶⁵.

A mesma crítica ao falar ainda dos fagotes, afirma que “o Sr. Motta faz grande falta”, confirmando nossa percepção de que, com a ascensão de Antoine Mauger na década anterior, Francisco da Motta teria se ocupado do fagote e do corne inglês a partir de 1837. No que diz respeito aos flautistas, há claramente uma mudança de músicos, sendo que o antigo teria fraqueza no sopro e o atual costuma perder a contagem dos compassos, além do som de castanholas produzido pelas chaves do seu instrumento.

Uma vez que Motta já não integrava a orquestra nem como fagotista, os prováveis flautistas atuantes no conjunto eram Antoine Mauger, C. R. Lacourt, e certamente Antônio Xavier da Cruz e Lima. Estando correta ou não essa suposição, o que pode se afirmar é que esses músicos, em algum momento atuaram de forma a utilizar, uns a flauta de sistema simples, outros a flauta Boehm no mesmo naipe.

A configuração do naipe de flautas ainda mudaria três anos mais tarde. Outra crítica, agora do *Correio Mercantil, Instrutivo e Político*, em 28 de dezembro de 1850, cobrava do governo que se mandasse contratar cantores na Europa para o Teatro São Pedro de Alcântara, além de “Maquinista, pintor cenográfico, um harpista e um flautista, cuja falta não deixa de ser sentida... nada disto virá?”⁶⁶ Pelo menos no caso da flauta dois anos depois os anseios foram atendidos, e o escolhido foi Giovanni Scaramella, um jovem promissor vindo do Conservatório de Nápoles, mas antes dele outro flautista também italiano já havia chegado trazendo consigo um novo instrumento.

⁶⁵ BN – JC de 21 de setembro de 1847, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/11463 acesso em: 31/07/2018.

⁶⁶ BN – CMIP de 28 de dezembro de 1850, disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/4181> acesso em: 31/07/2018.

3.1 A flauta Boehm de metal e os flautistas italianos

Achilles Malavasi, segundo CERNICCHIARO (1926), é o pioneiro da flauta de metal no Brasil. O flautista italiano provavelmente natural da Sardenha⁶⁷, antes de aqui chegar esteve na Suíça em 1849,⁶⁸ na Espanha e em Portugal no ano de 1850.

Na cidade do Porto, Malavasi toca com sua flauta Boehm de metal, em concerto de 20 de novembro no Teatro de São João. Por influência dele, o flautista João Emílio Arroyo adquire uma flauta Boehm, mudando-se posteriormente para Lisboa onde torna-se professor do Conservatório e primeiro flautista do Teatro de São Carlos (RIGAUD, 2009, p.13).

No Rio de Janeiro, o *Correio Mercantil* de 13 de dezembro de 1851, dava a notícia de sua chegada trazendo a nova flauta de Boehm:

Chegou à esta corte um artista, o Sr. Achilles Malavasi, quer a julgar pela condecoração da ordem de Carlos III, que lhe fora conferida pela rainha da Espanha, deve ser exímio na sua profissão de flautista. Traz um novo instrumento, **a flauta de Boehm, toda de metal, que ainda não foi ouvida nesta cidade**, cujos sons harmoniosos, diz ele, não têm com que se compare. Este artista foi primeiro flautista do Duque de Modena, e consta que se fará ouvir em breve⁶⁹

O primeiro concerto de Malavasi no Brasil, com acompanhamento ao piano de Dionísio Vega, está registrado no mesmo *Correio Mercantil* em 5 de janeiro de 1852. O cronista afirma que suas Majestades Imperiais haviam ficado muito satisfeitas com a execução⁷⁰.

Uma das primeiras críticas a respeito do flautista italiano, provavelmente desse mesmo concerto, está no *Álbum Semanal, cronológico, crítico e de modas* de 18 de janeiro de 1852, onde na execução da aria *quando rápida in estasi*, (referência à aria da ópera Lucia de Lammermoor) o cronista relata “passagens nos pontos sobreagudos que até agora não tínhamos ouvido executar com tanta claridade e afinação como o Sr. Malavasi”. No final da fantasia ele toca em “*double piquê*”, ou para nós em *estacatto* duplo, executado com muita perfeição. A crítica segue advertindo que na moderna flauta de Boehm, Malavasi tem se dedicado:

⁶⁷ No registro de movimentação do porto em 21 de março de 1853, consta o passageiro sardo A. Malavasi. Informação em: BN – JC de 21 de março de 1853. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/5031 acesso em: 11/10/2018.

⁶⁸ 1849 é o ano em que conhece sua esposa Clementina Taverani que estava exilada na Suíça por ser apoiadora de revolução de Piemonte. Informação em: http://www.memoriaemigrazioni.it/prt_raccontietestimonianze_singola.asp?idSez=353

⁶⁹ BN – CMIP de 13 de dezembro de 1851, disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/5441> acesso em: 31/07/2018.

⁷⁰ BN – CMIP de 5 de janeiro de 1852, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/5527> acesso em: 31/07/2018.

[...]há mui pouco tempo, não deixando de ser um exímio professor nas flautas conhecidas até agora as quais ele abandonou pela inferioridade a esta⁷¹.

De fato, a então moderna flauta de Theobald Boehm era novidade até mesmo na Europa, pois o instrumento ao qual as críticas a Malavasi se referem, segundo o próprio Boehm, havia sido terminado no fim de 1847, após dedicar dois anos de estudos acústicos sob orientação Dr. Carl von Schafhäutl. A invenção recebe a premiação máxima na exposição mundial de Londres em 1851 e Paris em 1855 (BOEHM; MILLER; BARON, 2011, p.11 -12).

O segundo concerto de Malavasi aconteceria ainda em 31 de janeiro de 1852, o flautista conforme anunciado no CMIP, tocaria um programa completamente autoral. (figura 16).

Figura 16: Anúncio de concerto de Achilles Malavasi publicado no CMIP de 31 de janeiro de 1852⁷².

São frequentes as aparições de Malavasi no Paço Imperial no ano de 1852, seja tocando ou, como noticiado em 6 de setembro de 1852, simplesmente indo cumprimentar Sua Majestade Imperial em companhia de sua senhora⁷³. O aparente sucesso de Malavasi e a relação de amizade entre sua esposa⁷⁴ e a Imperatriz Maria Teresa Cristina, não o permitiram entrada na orquestra pois

⁷¹ BN – *Álbum Semanal, cronológico, crítico e de modas* de 18 de janeiro de 1852, disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/701092/89> acesso em: 31/07/2018.

⁷² BN – CMIP de 31/01/1852, disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/5636> acesso em 31/07/2018.

⁷³ O Registro de solenidade do Paço Imperial em 6 de setembro de 1852, noticiado no BN – CMIP de 6 de setembro de 1852 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/6513> acesso em: 16/08/2018.

⁷⁴ A esposa de Achilles era Clementina Taverani, conhecida no Brasil também como Adelina Malavasi. Adelina era frequente convidada à corte por sua relação de amizade com a Imperatriz Maria Tereza Cristina, laço desenvolvido através dos concertos de Achilles no Paço Imperial. Após a morte de Achilles – ou Afonso como alguns registros

no mesmo ano, o *Jornal das Senhoras* pedia às suas assinantes em 3 de novembro, que protejam ao artista e sua maravilhosa flauta de metal, por este se encontrar “casado, longe de seu país e sem recursos”⁷⁵. Ironicamente, a mesma página noticiava o concerto de um outro italiano recém-chegado, era o flautista Giovanni Scaramella, tocando em companhia do Sr. Tronconi harpista da orquestra e do violoncelista Laboceta⁷⁶.

Giovanni Scaramella (1824-1857) chegou ao Brasil no dia 4 de setembro de 1852, conforme registro de entrada no porto noticiado no CMIP⁷⁷. De acordo com crítica publicada em 12 de outubro do mesmo ano, Scaramella havia sido professor do Real Conservatório de Nápoles, e chega ao Rio de Janeiro sob recomendação de Saverio Mercadante para assumir o posto de primeiro flautista da Companhia Italiana de Ópera.

O Sr. Scaramella professor de flauta do real conservatório de Nápoles, teve ocasião de mostrar ante a augusta família imperial que com justiça tem um nome na Europa como hábil concertista, e que bem mereceu a recomendação honrosa que dele fez o celebre mestre Mercadante.[...] **Dirigimos sinceras felicitações à direção do teatro italiano pela excelente aquisição que fez contratando o Sr. Scaramella**, e ao público que pode aproveitar das lições de tão hábil artista⁷⁸.

Scaramella, embora sua posição de destaque pudesse naturalmente demandar, não seria o primeiro flautista do Teatro Lírico, posto ocupado à época por Antônio Xavier da Cruz e Lima, que seria anunciado como 1ª flauta da orquestra no concerto de estreia de uma valsa de sua autoria em 1853. A peça dedicada à Sua Majestade a Imperatriz, está em anúncio de concerto no DRJ de 2 de dezembro de 1853⁷⁹.

Há no episódio algo que seria comum nos anos subsequentes, a disputa entre músicos nacionais e estrangeiros pelas cadeiras da orquestra, como relatado em 13 de agosto de 1854.

Agora, pelo último pacote, chegou uma fornada de novos músicos vindos da Europa [...] Ignoramos ainda qual seja o mérito dos recém chegados, contra quem não há nem pode haver o menor motivo de ressentimento, mas **sabemos que os pobres da terra terão de**

mencionam – vitimado por febre amarela em data ainda desconhecida, ela consegue em 1874 fundar uma das primeiras colônias de Italianos no Brasil, trazendo ao país 50 famílias. A colônia se estabelecerá em Santa Catarina e receberá o Nome da Imperatriz, mas os imigrantes ao chegarem no Brasil em 1875, por conta da epidemia de febre amarela, se estabelecem em Porto Real no Rio de Janeiro. Adelina também contrai febre amarela e falece, sendo enterrada no mesmo município de Porto Real. Informação em: <http://portal.cnm.org.br/v4/v11/municipio/historia.asp?iIdMun=100133059> acesso em: 23/08/2018.

⁷⁵BN – JS de 3 de novembro de 1852. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/700096/422> acesso em: 23/08/2018.

⁷⁶BN – JS de 3 de novembro de 1852. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/700096/422> acesso em: 23/08/2018

⁷⁷BN – CMIP de 4 de setembro de 1852. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/37458 acesso em: 16/08/2018

⁷⁸BN – CMIP de 12 de outubro de 1852. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/6657> acesso em: 16/08/2018.

⁷⁹BN – DRJ de 2 de dezembro de 1853. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/39257 acesso em: 19/09/2018.

ceder os lugares, que não podem ser ocupados por dois professores ao mesmo tempo. [...] um teatro subvencionado pelo governo não pode excluir um professor nacional para substituí-lo por um que não o é, se não dada a diferença de capacidade entre os dois⁸⁰.

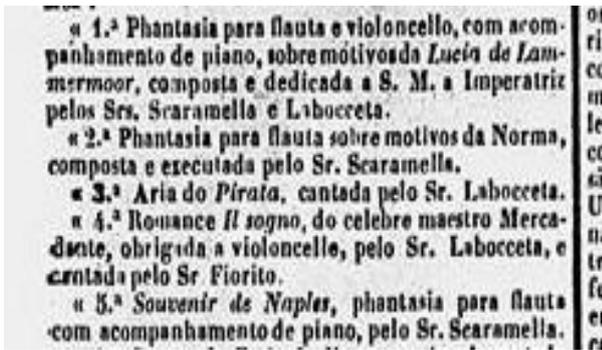
Com Scaramella e Lima na orquestra, Malavasi ficaria definitivamente sem espaço. Para além do fato de não haver vaga na orquestra, seu instrumento pode ter sido visto como incompatível com as flautas usadas no Brasil da época. Embora aqui já houvessem flautas Boehm modelo de 1832, o então novo modelo de Boehm era muito diferente em vários aspectos, seja na mudança do cone para o cilindro ou mesmo na utilização do metal ao invés da madeira; A estranheza com a flauta de Malavasi está descrita em tom de deboche na crítica do DRJ de 6 de fevereiro de 1853:

A flauta do Sr. Malavasi foi para mim coisa nova; disseram-me o nome do metal de que ela é feita mas já me esqueço; só sei que não é simples, e por isso receio que se decomponha no lábio do flautista. O Sr. Malavasi tem alguma execução, porém ou são mui pequenos ou tem mui pouca elasticidade seus pulmões, da sorte que o sopro é amiúde interrompido pela respiração. **Aconselho ao Sr. Malavasi que não dê muito uso ao instrumento se não quer entisicar.** Atribuo ao defeito apontado, entende-se defeito orgânico, o ter o Sr. Malavasi desafinado em algumas notas sobretudo no Allegro da fantasia da Norma, que é de mais execução; suponho que aspirou algumas notas que não chegaram no meu ouvido⁸¹.

Sobre a chegada de Scaramella, chama a atenção o fato deste se apresentar tocando composições suas sobre motivos das óperas *Lucia de Lammermoor* e *Norma*, no que aparenta ser seu primeiro concerto na capital do Império (figura 17). Malavasi por sua vez, tinha em seu repertório, composições também autorais sobre motivos das mesmas óperas (figura 16), ambos sempre se apresentando na augusta presença de Suas Majestades Imperiais.

⁸⁰ BN – CMIP de 13 de agosto de 1854. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/9312> acesso em 19/09/2018.

⁸¹ BN – DRJ de 6 de fevereiro de 1853. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/38061 , acesso em 23/08/2018.



- 1° *Fantasia para flauta e violoncelo com acompanhamento de piano, sobre motivos da Lucia de Lammermoor*, composta e dedicada a S. M. a Imperatriz pelos Srs. Scaramella e Laboceta.
- 2° *Fantasia para flauta sobre motivos da Norma*, composta e executada pelo Sr. Scaramella.
- 3° *Aria do Pirata* cantada pelo Sr. Laboceta.
- 4° *Romance Il sogno*, do celebre maestro Mercadante, obrigada a violoncelo, polo Sr. Laboceta, e cantada pelo Sr. Fiorito.
- 5° *Souvenir de Nápoles*, fantasia para flauta, pelo Sr. Scaramella[...]

Figura 17: Anúncio de concerto de Giovanni Scaramella, no CMIP de 12 de outubro de 1852⁸²

A aparente disputa sugerida pela escolha do repertório de ambos, e pela contratação de um em detrimento do outro, está caracterizada na carta do baiano Francisco Antônio de Araujo, publicada no CMIP de 19 de abril de 1853. Araujo, de acordo com CERNICCHIARO (1926 p. 514), foi um eminente advogado da época e flautista egrégio. Nota-se pela carta, que Araujo nutria grande amizade por Malavasi, e era entusiasta da nova flauta Boehm trazida pelo italiano.

Ilustríssimo Sr. Achilles Malavasi, ei de estimar que continue com saúde. Vou continuando no estudo e prática da nova flauta, e cada vez tenho mais motivos para agradecer-lhe o ter me resolvido abandonar as antigas. Os primeiros flautistas daqui (Bahia) teriam todos adotado o novo instrumento se achassem flautas a comprar, e somente esperam que elas apareçam ou que se lhes proporcione ocasião de lhes mandar vir. E na verdade **seria necessário ou muita ignorância ou muita má fé para contestar vantagens que estão reconhecidas hoje pelos primeiros artistas da Europa** e pela Academia de Belas Artes da França, como se pode ver no relatório que acompanha o método de **V. Coche**. Nem de outra maneira se poderia explicar a insistência dos opositores da nova flauta, quando se vê que flautistas como **Camus, Dorus, Walckiers, Gatterman, o imortal Briccialdi** e muitos outros a tem adotado, desprezando a antiga; quando se vê provado e demonstrado de uma maneira irrecusável no dito método de Coche, que se pode vencer na nova flauta dobradas dificuldades, tem ela a vantagem da justeza dos tons em todas as escalas, e nos trinados, ao passo que a antiga flauta, entre 217 notas compondo o todo das 12 escalas, oferece quase metade delas falsas⁸³; quando se vê que o aparelho de Boehm se tem hoje aplicado à muitos outros instrumentos de sopro, como clarinetas, oboés, fagotes, debaixo das vistas e direção de Brod, Berr, Kelosi, Gebauer, etc. Portanto meu amigo, não se ofenda a sua modéstia com dizer-lhe que lhe devo muito pela minha parte, e que muito lhe devem todos os flautistas do Brasil, por ter sido V.S. o primeiro que fez ver praticamente, por sua brilhante execução, todas essas vantagens de que eu já tinha notícias pela leitura dos métodos de Camus e Coche. É gloria essa que ninguém, nem mesmo os seus inimigos lhe poderão tirar. Para firmar o seu crédito como músico e compositor, seria bastante o seu pot-pourri de Lucia. Ainda conservo a impressão que me causou quando a ouvi executada por V. S., e por isso a tenho como minha predileta, com esperança de que talvez um dia possa arremedar a maneira por que V. S. a executa. O Cornélio combina comigo, e não pode já hoje suportar música alguma que

⁸² BN – CMIP de 12/10/1852. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/6657> acesso em: 16/08/2018.

⁸³ As 12 escalas mencionadas no documento, se tivessem sete notas cada totalizariam 84 notas, porém Victor COCHE (1838) em seu *Examen critique de la flute ordinaire comparée a la flûte Boehm*, apresenta as 12 escalas maiores na flauta cônica de sistema simples, contendo em alguns casos duas oitavas e em outros duas oitavas e meia, totalizando assim as 217 notas.

não seja de Briccialdi, a cuja escola o meu amigo pertence, pois as suas composições, como as dele, são as que fazem sobressair todas as vantagens, todo poder mágico que é capaz uma flauta. Briccialdi pode se considerar o regenerador da música de flauta, porque antes dele ninguém se tinha lembrado do imenso e prodigioso efeito dos cantos arpejados simultaneamente, produzindo a ilusão de representar um instrumento por dois. Peço-lhe pois que me mande tudo quanto for escrevendo, visto o prazer que me causam todas as suas composições. **Mande me também algumas das composições de um flautista seu compatriota que aí se acha**, no caso de serem elas do gosto das suas, das de Briccialdi, E. Krakamp, F. Pizzi e Romanino e outros de que tenho notícia. **Seria até para desejar que V. S. medisse suas forças com esse competidor, para que o público pudesse aquilatar o mérito de ambos.** Adeus. Disponha de seu amigo obrigadíssimo⁸⁴.

A disputa entre Malavasi e Scaramella está explícita quando Araújo pede ao amigo que envie peças de “um flautista seu compatriota que aí se acha (que é Giovanni Scaramella) para que o público pudesse aquilatar o mérito de ambos”. Na defesa de Malavasi e seu novo instrumento, ele faz críticas aos que não reconheciam as vantagens da nova flauta, sendo Scaramella, a julgar pelo conteúdo da carta o principal deles, pois não encontramos na imprensa que noticiou sua chegada, nenhuma reação ao tipo de flauta utilizada por ele, significando que o opositor de Malavasi tocava um instrumento de sistema simples.

Importante descrição do período é feita no documento, pois os principais flautistas baianos⁸⁵ só não adquirem novas flautas Boehm por não encontrarem para compra, e somente esperam ocasião de mandar trazê-las da Europa. Araújo nos revela também, que antes mesmo de travar contato com Malavasi já conhecia os métodos de Victor Coche⁸⁶ e de Paul Hippolyte Camus, ambos ligados ao desenvolvimento da flauta Boehm na França. Ele demonstra conhecer Louis Dorus – que aconselhou Boehm a utilizar a chave de sol suspenso das flautas antigas – e o italiano Emanuele Krakamp, um dos primeiros a escrever método para a flauta cilíndrica de Boehm já em 1847 (KRAKAMP, 1847).

Podemos concluir que, embora na Bahia, sob influência de Malavasi os principais flautistas aderiram ao novo instrumento, no Rio de Janeiro, a tradição da flauta cônica falou mais forte, e Scaramella foi o escolhido para a orquestra. Mesmo que a iniciativa catequizadora de Malavasi não tenha prosperado no Rio de Janeiro, assim como ocorreu em Portugal ou na Bahia, o precursor da

⁸⁴ BN – CMIP de 19 de abril de 1853. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/7405> acesso em: 18/08/18.

⁸⁵ Francisco Antonio de Araújo menciona também um certo Cornélio, como adepto da flauta Boehm na Bahia. Trata-se provavelmente de Cornélio Vidal da Cunha (1821 – 1883), flautista baiano que além de compositor de modinhas era sempre muito aplaudido em seus concertos, tendo inclusive executado numa dessas ocasiões o *Solo de Lucia de Lammermoor* (CERNICCHIARO 1926, P. 514). Cernicchiaro não reporta compositor dessa peça, mas a julgar pelo conteúdo da carta, essa é provavelmente a composição de Achilles Malavasi tão enaltecida por Araújo.

⁸⁶ Ao mencionar Victor Coche, Araújo refere-se ao *Examen critique de la flute ordinaire comparée a la flûte Boehm*, enviado aos diretores do setor de música da academia de Belas Artes da de Paris em 1838. No documento o autor, na qualidade de professor do conservatório, defende as vantagens do novo instrumento em relação à flauta antiga. (COCHE, 1838) Araújo também faz menção ao *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifié par Boehm et perfecctionée par V. Coche* – Op. 15, também de 1838.

flauta Boehm de metal proporcionou também àqueles que tiveram contato com ele na capital do Império, a possibilidade de aquisição desses novos instrumentos. Em 1853 Malavasi chegou a oferecer aulas na cidade do Rio de Janeiro, tanto no sistema antigo quanto no sistema Boehm, “fornecendo aos seus discípulos instrumentos afiançados e de superior qualidade”⁸⁷.

Sem espaço na Capital do Império e acometido por problema de saúde, Malavasi então retira-se para cidade de Campos onde se hospeda na casa do Barão de Muriaé em abril de 1853⁸⁸. Posteriormente viaja para a Bahia⁸⁹, apresentando-se também no Pernambuco⁹⁰ e em Sergipe⁹¹ no fim de 1853. De volta ao Rio no ano seguinte, apresenta-se no Salão do Provisório,⁹² e viaja posteriormente para São Paulo, conforme noticiado no *Correio Paulistano* (figura 18).

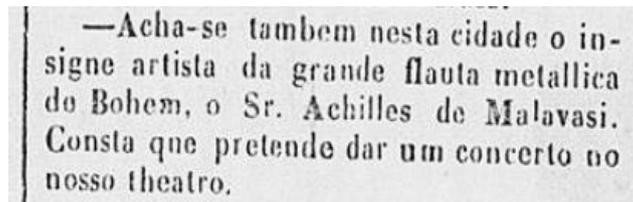


Figura 18: Anúncio do Concerto de Achilles Malavasi em São Paulo, no *Correio Paulistano* de 17 de novembro de 1854⁹³.

Malavasi segue viagem para a cidade de Rio Grande, onde apresenta-se em baile do salão da União Riograndense, conforme carta particular publicada no DRJ de 5 de maio de 1855.⁹⁴ Essa é a última referência encontrada sobre o pioneiro da flauta Boehm de metal no Brasil, que pode ter morrido de febre amarela, ainda em data desconhecida⁹⁵, mas partindo de Rio Grande, conforme

⁸⁷ BN – JC de 11 de fevereiro de 1853. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_04/4890 acesso em: 21/09/2018.

⁸⁸ O próprio Malavasi faz publicar agradecimentos ao Barão pela sua hospitalidade e pelo carinho com que foi recebido por todos na cidade de Campos. Informação em: BN-CMIP de 15 de abril de 1853. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/7390> acesso em: 17/09/2018.

⁸⁹ Nota de jornal sobre a ida de Malavasi ao Pernambuco menciona que este músico já havia sido ouvido diversas vezes na Bahia e no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, Malavasi se demora na Bahia por inconveniente com sua saúde, mas em breve se faria ouvir também no Pernambuco. Informação em: BN- *Diário do Pernambuco* de 26 de outubro de 1853. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_03/4537 acesso em: 16/09/2018.

⁹⁰ BN – *O Liberal Pernambucano*, Registro de entrada no porto em 25 de novembro de 1853. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/705403/1369> acesso em: 24/08/2018.

⁹¹ BN – *Correio Sergipense* de 10 de dezembro de 1853. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/222763/3784> Acesso em: 24/08/2018.

⁹² BN – DRJ de 20 de agosto de 1854. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/40279 acesso em: 17/09/2018.

⁹³ BN – *Correio Paulistano* de 17/11/1854. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/090972_01/440 acesso em: 24/08/2018

⁹⁴ BN – DRJ de 5 de maio de 1855. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/41277 acesso em: 20/09/2018.

⁹⁵ Informação em: <http://portal.cnm.org.br/v4/v11/municipio/historia.asp?ildMun=100133059> acesso em: 23/08/2018.

aponta recente estudo de Pablo Ramirez CÉSPED (2018), esteve no Uruguai em 1855, Argentina e Chile em 1856, Colômbia em 1857 e em 1860 em Cuba (CÉSPED, 2018, p.65-67).

De todas as peças compostas por Malavasi e tocadas no Brasil, pudemos encontrar apenas uma. Sua *Fantasia sobre motivos da Norma* sobrevive graças às partes separadas de um arranjo para quarteto de cordas e flauta solista de José Emigdio Junior⁹⁶(figura 19). Os manuscritos pertencem ao acervo do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas, que gentilmente nos cedeu cópias para fins de estudo e confecção de edição moderna, em processo de elaboração.



Figura 19: Manuscrito da *Fantasia sobre motivos da Norma*, composição de Achille Malavasi e cópia de José Emigdio Jr.

Com Malavasi fora do país, Scaramella e a flauta cônica têm mais uma vitória quando este é escolhido para a cadeira de flauta do Conservatório Nacional, conforme publicação do *Jornal das Senhoras* de 18 de fevereiro de 1855. Na defesa dos músicos nacionais, a crônica criticava sua contratação pois havia artistas como Francisco da Motta e Antônio Xavier da Cruz e Lima mais capacitados, uma vez que dominavam outros instrumentos da família das madeiras, ao passo que Scaramella dominava apenas a flauta.⁹⁷

Ao contrário do que acreditava a redação do *Jornal das Senhoras*, a reorganização do Conservatório noticiada também no DRJ de 6 de fevereiro de 1855, contou com a participação de Francisco da Motta como secretário da instituição⁹⁸. Motta gozava de muito prestígio por toda sua carreira, e provavelmente teria influência na escolha de Scaramella em detrimento de outros.

⁹⁶ José Emigdio Júnior (1840-1900) flautista atuante na cidade de Campinas-SP durante a segunda metade do século XIX. Amigo de Carlos Gomes, correspondia-se por carta com o compositor radicado em Milão. Em 1894, Gomes escreve-lhe lembrando os tempos de infância em que ensaiavam na orquestra regida por seu pai, Manuel José Gomes. José Emigdio foi alferes e integrava o Batalhão da Reserva do Segundo Esquadrão de Cavalaria em 1870. Flautista destacado, foi solista no Teatro de São Carlos de Campinas por diversas vezes. Trabalhou também como copista, abrindo uma loja em 1873, a Harpeolina Musical, em parceria com Santana Gomes. No estabelecimento, vendiam instrumentos musicais, partituras, cópias e reduções para instrumentos ou banda (NOGUEIRA, 2001, p.386-389). Lenita Waldige Mendes NOGUEIRA (2001) acrescenta que José Emigdio tinha o costume de escrever piadas e gozações em suas cópias. Nas partes de contrabaixo da *Fantasia sobre motivos da Norma* de Achille Malavasi, Emigdio, dirigindo-se provavelmente ao músico responsável pela parte, escreve: “Senhor Mendonça, rabo de gato focinho de onça”.

⁹⁷BN – JS de 18 de fevereiro de 1855. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/700096/1491> acesso em: 23/08/18.

⁹⁸ BN – DRJ de 6 de fevereiro de 1855. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/40932 acesso em: 16/09/2018.

O fato de Scaramella conseguir a regência da aula de flauta em tão pouco tempo pode indicar um dos parâmetros utilizados para a contratação de um professor para a instituição: boas relações e prestígio como intérprete (SILVA, 2007 p.185).

Além do prestígio como intérprete e da boa relação de Scaramella no meio musical carioca, vale a reflexão de que o instrumento tocado por ele foi fator determinante para sua escolha, pelo menos em relação à Malavasi e sua flauta Boehm. Francisco da Motta, como representante da tradição da flauta de sistema simples no Rio de Janeiro, provavelmente não escolheria um professor de instrumento completamente novo e alheio ao trabalho de toda a sua vida profissional. Há de se refletir também que, a flauta Boehm de metal era apenas uma novidade, talvez incerta na percepção de um músico atuante há mais de 30 anos, desde sua nomeação para a Capela Imperial em 1822.

Traçando um paralelo com a realidade francesa no mesmo período, pode-se dizer que Francisco da Motta e Scaramella estão para o Brasil, assim como Berbiguier e Jean-Louis Tulou estão para a França. Tulou foi árduo defensor da flauta de sistema simples até sua morte em 1865, e somente após ser sucedido por Louis Dorus na cadeira de flauta do Conservatório de Paris em 1860, é que a flauta Boehm se tornaria o instrumento oficial da instituição (DORGEUILLE; BLAKEMAN, 1986, p. 14).

Mesmo com Motta e Scaramella representando a tradição da flauta de sistema simples, e com toda a resistência à inovação de Boehm reportada na carta de Araújo, a capital do Império já tinha antes mesmo de Scaramella assumir a cadeira de flauta do Conservatório em 1855, outra instituição onde o flautista Antoine Mauger lecionava. Era o *Lyceo Musical e Copistaria*, como mencionado anteriormente. Mauger era uma opção para os que quisessem estudar flauta Boehm e pudessem adquirir um desses caros e ainda novos instrumentos.

A ascensão de Giovanni Scaramella não iria além do ano de 1857. Vitimado por febre amarela, morre em 15 de março⁹⁹ daquele ano. As circunstâncias da morte de Scaramella foram discutidas na imprensa, onde fica revelado que o músico tentou tratar-se da enfermidade com um inovador e revolucionário tratamento, a homeopatia¹⁰⁰. Antes de morrer, Scaramella já não

⁹⁹ BN – CMIP de 16 de março de 1857. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/13064> acesso em: 20/09/2018.

¹⁰⁰ O Dr. Manoel Teixeira de Sousa Leite dizia em sua defesa que a homeopatia já havia provado seu valor frente a enfermidade, mas que infelizmente não tinha a cura para a febre amarela. Na matéria ele diz: “Morreu o Scaramella! Qual é o médico que possui o talismã que salva em todos os casos?!” Informação em: BN – CMIP de 25 de março de 1857. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/13092> acesso em: 20/09/2018.

pertencia mais a orquestra, pois uma nova direção do teatro, talvez por conta da doença o havia demitido, conforme reclamou indignado um leitor do DRJ¹⁰¹.

O instrumento de Scaramella foi também assunto da imprensa após sua morte. O cônsul de Nápoles requerendo o espólio do músico, por não haver parente que pudesse herdar seus bens, provocaria a manifestação no DRJ de 18 de março de 1857, em que o redator dizia que a venda de sua flauta seria uma profanação, e que esta deveria ser dada a quem Scaramella tivesse legado.¹⁰² A saída encontrada para o instrumento, foi o seu leilão em favor dos órfãos e ausentes.¹⁰³ O episódio da Morte de Scaramella revela a relação de amizade que existia entre ele e Francisco da Motta. O brasileiro encabeça a lista dos agradecimentos aos amigos que “fizeram acompanhado o corpo do falecido ao seu último jazigo, e de novo lhes rogam assistirem à missa de Libera-me de sétimo dia”¹⁰⁴.

Dos seus 33 anos e meio de vida, Scaramella viveu cinco anos apenas no Brasil, e por menos de dois lecionou no Conservatório¹⁰⁵, provavelmente não tendo tempo de formar alunos que seguissem a tradição da flauta antiga. De qualquer modo, seu substituto na cadeira do Conservatório não fugiria à tradição. Francisco da Motta assume a classe de flauta agora também lecionando corne inglês, e fagote.

Por decreto de 30 de abril do corrente ano (1857) foi criada a aula de fagote e corne inglês, e o nomeado por portaria de mesma data o Sr. Francisco da Motta para professor desta aula e da de flauta, que se acha vaga pelo falecimento de G. Scaramella. [...]Rio de Janeiro, 9 de maio de 1857. Francisco Manuel da Silva – Diretor. ¹⁰⁶

Aparentemente como consequência da morte de Scaramella, vemos a mudança de Antônio Xavier da Cruz e Lima para a flauta de novo sistema, (figura 4) conforme demonstrado no primeiro capítulo desta dissertação. Ou seja, se por um lado o Conservatório mantinha-se na tradição da flauta de sistema simples, Xavier da Cruz e Lima proporcionou uma mudança de direção na orquestra.

¹⁰¹ BN – DRJ de 19 de março de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/44482 acesso em 26/09/2018.

¹⁰² BN – DRJ de 18 de março 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/44478 acesso em: 11/10/2018.

¹⁰³ BN – CMIP de 27 de abril de 1857. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/13217> acesso em: 06/03/2019.

¹⁰⁴ BN – JC de 21 de março de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_04/11148 acesso em: 13/05/2019.

¹⁰⁵ BN – DRJ de 22 de março de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/44494 acesso em: 11/10/2018.

¹⁰⁶ BN – DRJ de 10 de maio de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/44683 acesso em: 11/10/2018.

A partir daí, Lima anuncia em 7 de junho de 1857, estar habilitado tanto para lecionar nas flautas antigas, de cinco chaves ou mais, quanto na nova flauta, da qual já tem dois discípulos¹⁰⁷. Embora em nenhum registro relativo a Lima tenhamos encontrado a palavra *Boehm*, – salvo pela já referida menção que dele fez Ayres de Andrade – é pouco provável que a mudança para o novo sistema fosse para qualquer outro que não esse, pois ele já havia tido contato com a flauta Boehm cônica através de Antoine Mauger e C. Reiners Lacourt; também presenciou a chegada de Malavasi, indo inclusive em sua companhia no Paço Imperial para “beijar a mão Sua Majestade”¹⁰⁸ no ano de 1852.

Qual teria sido o teor dessa conversa? Teriam apelado a Sua Majestade por uma mudança no padrão das flautas? Essas são questões que esta pesquisa não pôde responder, mas que parecem ter fundamento uma vez que Lima mudou de sistema tão logo foi possível.

3.2 A passagem de Jules Demeur pelo Brasil

Jules Demeur (1814 -1868) segundo FÉTIS (1860-68), é o pioneiro da flauta Boehm na Bélgica. Natural de Hodimont-Lez-Verviers, Demeur entra no Conservatório de Bruxelas em 1833, no ano seguinte já é segunda flauta do Teatro Real, ascendendo ao posto de primeira flauta no ano de 1836. Demeur já trabalhava no Conservatório de Bruxelas quando o diretor da instituição o envia à Paris, para aprender a nova flauta de Boehm com Louis Dorus. De volta à Bélgica dominando o novo instrumento, é nomeado professor do Conservatório de Bruxelas em 1842 (FÉTIS, 1860-68 V. III p.465).

Também de acordo a *Biographie Universelle des Musiciens* de François Joseph FÉTIS (1860-68), Demeur casa-se com Arsène Charton, então cantora do Teatro Real de Bruxelas em 1847, e pede demissão do Conservatório e da orquestra para com ela excursionar pela Europa e América. Dessa forma Demeur vem parar no Rio de Janeiro, sendo noticiada a chegada do casal Demeur Charton em 11 de junho de 1854.

Mme Charton Demeur, francesa, tem cantado com aplausos em Bruxelas e Marselha, voz de soprano, idade de 26 anos pouco mais ou menos, e vem acompanhada por seu marido o **Sr. Demeur, professor de música, compositor e que toca bem flauta**¹⁰⁹.

¹⁰⁷ BN – JC de 6 de junho de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_04/11455 acesso em: 21/09/2018.

¹⁰⁸ BN – CMIP de 19 de abril de 1852. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/5953> acesso em: 06/03/2019.

¹⁰⁹ BN – CMIP de 11 de junho de 1854. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/9063> acesso em: 19/09/2018.

Demeur veio para o Brasil muito mais como um empresário de sua esposa do que como flautista,¹¹⁰ cuidando principalmente do suntuoso contrato firmado para a vinda da cantora¹¹¹. Por essa razão talvez, não localizamos dele se quer um anúncio de aula durante os vinte meses que aqui os dois viveram, pois de fato, Demeur não tinha a necessidade financeira de atuar lecionando ou tocando em concertos. Mesmo assim, apresenta-se acompanhando sua esposa no Teatro Lírico Fluminense em 11 de agosto,¹¹² e em 28 de setembro de 1854, aria do terceiro ato do *Barbeiro de Sevilha* de Rossini com acompanhamento de flauta¹¹³.

A crítica sobre o concerto de 11 de agosto afirmava que a madame Charton poderia dizer aos pássaros que fizessem silêncio para ouvi-la cantar a Ária do Rouxinol acompanhada de seu marido.¹¹⁴ No mesmo ano de 1854, a 20 de agosto, ela juntamente com outros cantores, tomaria parte no benefício à Achilles Malavasi, que estava de volta à capital do Império após viagem ao nordeste¹¹⁵. Talvez graças a simpatia de Madame Charton ao ajudar Malavasi, ou pelo simples fato de seu marido ser mais um representante da flauta Boehm, ainda que sem grande atividade na corte, Giovanni Scaramella, tendo que acompanhá-la na orquestra, não demonstrava o mesmo empenho que tinha quando outras cantoras subiam ao palco.

Quem tiver reparado na atenção que presta e a prontidão com que o **Sr. Scaramella** socorre sempre com sua flauta ao primário cartello a Senhorita La Grua, quando lhe falta algumas notas, e o **pouco caso e indiferença com que toca quando canta Mme Charton** ou outras que não gozam de sua simpatia, não achará sem dúvida injustas as censuras que aqui lhe fazemos¹¹⁶.

¹¹⁰ A imprensa noticiou em 27 de janeiro de 1855, que Demeur havia procurado a polícia para garantir que Madame Charton não fosse obrigada a cantar pela Companhia Italiana estando doente. Porém, a matéria publicada advertia que o médico Dr. José Mauricio não havia constatado enfermidade na cantora, e que ela estava apenas cansada. O cronista revoltado, afirma que Demeur deveria ter avisado a Companhia de ópera e não a polícia, pois a final, quem é que paga 10 mil francos por mês à Madame Charton? Informação em: BN – CMIP de 27 de janeiro de 1855. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/9951> acesso em: 19/09/2018.

¹¹¹ *O Courier du Brésil* publicava em bom francês o cálculo sobre o montante recebido pela esposa de Demeur. Tendo cantado 154 vezes entre 21 de junho de 1854 e 27 de fevereiro de 1856, Charton recebeu por mês 10 mil francos e de acordo com seu marido, mais 45 mil francos nos concertos em benefício a ela, chegando a aproximadamente 300 mil francos em todo o período. A matéria conclui em tom de ironia que o talento e a graça são bem premiados no Brasil. Informação em: BN – *Courier du Brésil* de 16 de março de 1856. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/709719/220> acesso em: 19/09/2018.

¹¹² BN – DRJ de 11 de agosto de 1854. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/40247 acesso em: 19/09/2018.

¹¹³ BN – DRJ de 28 de setembro de 1854. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/40431 acesso em: 17/09/2018.

¹¹⁴ *Ib. idem* 88. BN – CMIP de 13 de agosto de 1854. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/9312> acesso em 19/09/2018.

¹¹⁵ *Ib. idem* 85. BN – DRJ de 20 de agosto de 1854. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/40279 acesso em: 17/09/2018.

¹¹⁶ BN – *Correio da Tarde* de 20 de novembro de 1855. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090000/361> acesso em: 20/09/2018.

Os flautistas Scaramella, Malavasi e Demeur, dominaram os palcos da cidade nos anos em que por lá viveram, conforme comprova os anúncios de concerto presentes no DRJ entre 1852 e 1857. Aos brasileiros, somente houve espaço como solista quando os artistas internacionais não mais atuavam na Capital do Império (tabela 8).

Solistas de flauta	1852	1853	1854	1855	1856	1857	Total
Achilles Malavasi	1	0	1	0	0	0	2
Antônio Xavier da Cruz e Lima	0	0	0	0	0	1	1
Demeur Charton	0	0	2	1	0	0	3
Emilio Mauger	0	0	0	0	0	1	1
Giovanni Scaramella	0	2	0	1	1	0	4
Total	1	2	3	2	1	2	11

Tabela 8: Solistas de flauta anunciados no jornal Diário do Rio de Janeiro entre 1852 e 1857.

Demeur e sua esposa deixam o Brasil no início de 1856, aparentemente sem influenciar fortemente na escola de flauta da época.

3.3 Giulio Briccialdi, primeiro flautista do Teatro Provisório em 1857

O episódio da vinda do virtuose **Giulio Briccialdi (1818–1881)** ao Rio de Janeiro é praticamente desconhecido na história da flauta no Brasil. Esta pesquisa encontrou em ANDRADE (1967) uma única referência ao nome de Briccialdi, mas que não nos dá qualquer dado sobre sua atuação. A referência apenas relacionando-o como representante da escola italiana de flauta no Rio de Janeiro, ao lado de Malavasi e Scaramella.

Outro autor a mencionar o episódio é o flautista italiano e biógrafo de Briccialdi, Gian-Luca Petrucci, que trata a viagem do flautista ao Brasil como uma turnê, onde ele seria o primeiro flautista de uma companhia de teatro que excursionou em 1857. Segundo ele, o que se pensava ser uma viagem à América do Norte ou Estados Unidos, reportada por outros biógrafos, era na verdade uma viagem à América do Sul, encurtada possivelmente por conta da epidemia de febre amarela (PETRUCCI 2001, p.18).

Os documentos relativos a Briccialdi que encontramos, reafirmam a brevidade de sua passagem pelo Rio de Janeiro, mas ao contrário do que Petrucci diz, mencionam a contratação do músico como primeiro flautista do Teatro Provisório, e não como integrante de uma turnê. Briccialdi, ao que tudo indica, vem para ocupar o lugar que se encontrava vago pela morte de

Scaramella, e sua chegada, que era aguardada em maio de 1857 (figura 20) está noticiada no CMIP de 3 de junho daquele ano, juntamente com outros artistas que integrariam a Companhia Italiana do Teatro Lírico, ou Teatro Provisório como era conhecido.¹¹⁷

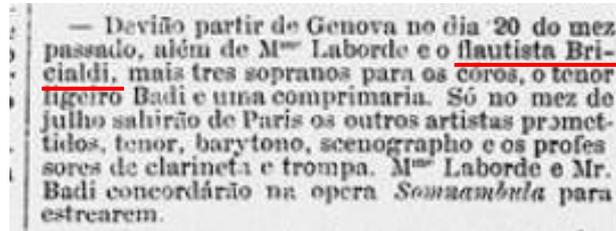


Figura 20: Atraso na vinda de Giulio Briccialdi ao Rio de Janeiro, CMIP de 10 de junho de 1857¹¹⁸.

Antes de chegar ao Brasil, Briccialdi já era considerado um grande flautista, tendo excursionado por toda Europa, passando por Munique e se estabelecendo na Inglaterra, onde faz sua primeira aparição em concerto dado por Richard Carte em 3 de maio de 1848, no *Greenwich Lecture Hall* onde foi recebido com grande entusiasmo (LORENZO, 1951 p.136). Briccialdi adotou a flauta Boehm cilíndrica rapidamente, conforme confirma a reportagem do *Asmodée: journal de la littérature, des arts, des théâtres et des modes* de 1847.

Briccialdi, o célebre flautista italiano, fez uma grande sensação em Munique[...] foi ouvido em uma nova flauta de Boehm e obteve um prodigioso sucesso. **Essa flauta de Boehm é em metal**; e é possivelmente, o único instrumento de sopro até aqui conhecido, que tem as notas determinadas com exatidão matemática. Em pouco tempo, é provável que esse notável experimento seja feito pelos nossos mais célebres construtores de instrumentos de sopros¹¹⁹ (tradução do autor).

Embora o virtuose italiano tenha entrado para história pela sua contribuição com o desenvolvimento da chave de *si bemol* da flauta moderna, no Brasil, Briccialdi já se encontrava divulgando seu novo instrumento. Em 31 de julho de 1857, o anúncio de seu concerto faz referência à *flauta Briccialdi*.

Esta noite toca no Provisório o flautista Júlio Briccialdi, artista de nomeada, mandado contratar à Europa para o nosso teatro lírico, e que chegou no Conde Cavour. A respeito de seu merecimento transcrevemos o que se lê no *Le Scintille*, jornal de Turim, onde tocou o Sr. Briccialdi antes de vir para o Brasil. Júlio Briccialdi visitou a Alemanha, e só em Viena não deu menos de 15 concertos em seu proveito. [...] **Em Londres** foi tal o seu triunfo

¹¹⁷ BN – CMIP de 3 de junho de 1857. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/13364> acesso em: 26/09/2018.

¹¹⁸ BN – CMIP de 10 de junho de 1857. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/13392> acesso em: 16/09/2018.

¹¹⁹ BNF – *Asmodée: journal de la littérature, des arts, des théâtres et des modes* de 19 de dezembro de 1847. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6263347q/f4.image.r=briccialdi?rk=21459;2> acesso em: 26/09/2018.

que aí se demorou por mais de cinco anos sendo impossível precisar o número de concertos que deu. **É provável que se tivesse estabelecido definitivamente nessa capital se o clima não lhe fosse adverso.** Dizer mais para elogiar a habilidade do distinto tocador seria inútil, porquanto nos parece que a declaração de que Briccialdi como concertista é sumo, equivale a tudo. Não deixaremos contudo de notar que como compositor ninguém lhe nega um lugar eminente; suas obras são procuradas com interesse e imprimem-se simultaneamente na Inglaterra, na Alemanha, na França e na Itália. [...] Concluiremos tributando-lhe uma última homenagem como **inventor da nova flauta a que dão por consequência o nome de flauta Briccialdi**, mercê da qual, sem em nada alterar a tradicional doçura do instrumento do deus Pan, obteve numerosos melhoramentos; mais do que nossas palavras provam as vantagens da **flauta Briccialdi as centenas que dela tem vendido a celebre fábrica Forni**, de Milão. **O Sr. Briccialdi tocará uma fantasia sobre a Traviata e um capricho.** Ambas as peças são de sua composição¹²⁰

A *flauta Briccialdi* de acordo com LORENZO (1951), era uma combinação do sistema Boehm com a flauta antiga, onde vários dedilhados do sistema simples foram mantidos. Criticando a invenção, Leonardo de Lorenzo afirma que a reputação de Briccialdi como solista, garantiu a utilização do instrumento por mais tempo do que o sistema de fato merecia (LORENZO, 1951, p.321). Embora não tenhamos encontrado a flauta Briccialdi construída por Forni de Milão, a coleção de Dayton C. Miller possui alguns exemplares de instrumentos construídos por Emilio Piana nesse mesmo sistema (figura 21).



Figura 21: Flauta patente de Briccialdi com data de 1850. Coleção de Dayton C. Miller¹²¹.

No curto período em que Briccialdi atuou no Brasil, seu nome esteve, assim como antes o de Scaramella, mencionado na polêmica entre os artistas nacionais e a predileção aos estrangeiros. No entanto, no período de Briccialdi a questão é sensivelmente acentuada, muito provavelmente pelo movimento de criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional foi criada com o beneplácito governamental, na corte do Brasil, no dia 25 de março de 1857 tendo como objetivo principal o de propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria (PICCHI, 2002, p.35-36).

Na Assembleia Geral Legislativa do Senado de 10 de agosto de 1857, reproduzida na íntegra pelo DRJ de 12 de agosto daquele ano, o senador Silveira da Motta trazia ao conhecimento dos colegas que músicos brasileiros recebiam menores salários, e muitos haviam sido afastados da

¹²⁰ BN – CMIP de 31 de julho de 1857. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/13602> acesso em: 26/09/2018.

¹²¹ Disponível em: <https://www.loc.gov/item/dcmflute.1335/> acesso em: 26/09/2018.

orquestra do Teatro Lírico, para que estrangeiros tomassem o lugar¹²². Atento à questão, Silveira da Motta encaminha a proposta de emenda em que:

O governo imporá obrigação aos empresários dos teatros subvencionados de proferir em igualdade de circunstâncias, os artistas nacionais para as orquestras, e no caso de contestação sobre o mérito dos artistas, será provida qualquer vaga por concurso perante o Conservatório”¹²³.

A discussão na assembleia seguiu acalorada, e o Visconde de Jequitinhonha, defendendo a autonomia dos empresários, esclarece que não havia estrangeiro que recebesse maior salário, nem preferência entre músicos brasileiros e estrangeiros no Teatro Lírico.

Tendo eu dito que de 58 (músicos) apenas 12 são estrangeiros, dizia ao honrado membro (Silveira da Mota) que os artistas estrangeiros de melhor nota, aqueles que são mais distintos, ganham menos que os mais distintos artistas nacionais; porque **o mais hábil artista estrangeiro que existe na orquestra do teatro lírico, não ganha mais que 145\$.**[...] Eu tenho aqui o contrato do teatro que o nobre senador pode ler.

- Silveira da Motta: e quem é?

- **É o distinto flautista Briccialdi que está na orquestra, e não ganha mais de 145\$.** O artista brasileiro que ganha mais no teatro lírico é o 1º clarineta, tem 150\$[...]¹²⁴.

A precoce saída de Briccialdi do Brasil, em 15 de outubro de 1857¹²⁵, pode ter sido motivada por vários fatores: o perigo de se contrair febre amarela, como menciona PETRUCCI (2001), e que como vimos, já havia vitimado Scaramella; a polêmica salarial também pode ter deixado o clima hostil aos estrangeiros dentro da orquestra, o que desmotivaria Briccialdi a continuar no Brasil; ou até mesmo, um terceiro fator não menos relevante, Briccialdi não encontrou espaço como professor do Conservatório, onde certamente poderia iniciar uma escola que adotasse sua nova flauta, pois o cargo já estava ocupado por Francisco da Motta, e nele prevalecia a tradição da flauta antiga.

Sobre a questão do conservatório, o mesmo baiano Francisco Antônio Araújo que outrora defendera Malavasi em carta publicada na imprensa, agora recorria à essa mesma imprensa para

¹²²O senador chega a citar um curioso caso em que o maestro Giannini, italiano de nascimento e, segundo ele, melhor maestro já conhecido no Brasil, havia sido expulso do Teatro Lírico Italiano por ter se naturalizado e não mais gozar do status de estrangeiro. Informação em: BN – DRJ de 12 de agosto de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/45054 acesso em: 28/09/2018.

¹²³ BN – DRJ de 12 de agosto de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/45054 acesso em: 28/09/2018.

¹²⁴ BN – DRJ de 12 de agosto de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/45055 acesso em: 28/09/2018.

¹²⁵ O registro de saída do Porto confirma que Briccialdi vai à Lisboa na data mencionada. Informação em: BN – DRJ de 15 de outubro de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/45306 acesso em: 28/09/2018.

falar da importância que Briccialdi teria na formação das novas classes de flauta, e lamentava não o ter conhecido.

O Sr. Giulio Briccialdi – Recorro ao vosso conceituado jornal, para cá de longe dirigir uma saudação ao muito distinto artista o Sr. Giulio Briccialdi, já que não tive a fortuna de pessoalmente conhece-lo, nem de saber de sua passagem, senão depois da saída do Comte Cavour. O Sr. Giulio Briccialdi tem uma reputação europeia como compositor e executor de flauta; e é de certo com a aquisição de artistas do seu mérito que poderão realizar-se vistas de progresso e engrandecimento do conservatório de música do Brasil, segundo novo plano adotado pelo decreto nº 1, 547 de 23 de janeiro de 1855. De todos os flautistas modernos é, em minha humilde opinião, o Sr. Briccialdi aquele que melhor tem sabido unir o belo ao difícil, e que com mais graça, elegância e gosto, faz sobressair o brilho sedutor e fantástico dos cantos simultaneamente harpejados da nova escola de flautistas; de maneira que suas composições reúnem em si a maviosidade das de Tulous e Galli, a dificuldade das de Drouet e Frisck, o fundo artístico das de Turstenau (sic)..
[...] (suas) duas peças instrumentadas a grande orquestra sobre a Lucrecia Borgia e Filha do Regimento, são primores d'arte, que bastariam para firmar a reputação de qualquer compositor. [...] Publique-se essas linhas, fareis, Sr. Redator, um serviço e obséquio ao Vosso venerador e criado, **Dr. Francisco Antonio Araujo, Bahia 31 de julho de 1857**¹²⁶.

A data do documento acusando a saída de Briccialdi ainda em julho é contraditória com o registro de ata da assembleia de 10 de agosto de 1857, onde o Visconde de Jequitinhonha ainda o qualificava como estrangeiro mais bem pago a trabalhar na orquestra. Todavia, Briccialdi já poderia ter saído do Brasil sem que os parlamentares que discutiam o assunto soubessem do ocorrido. De qualquer modo, Araújo relaciona-o com o conservatório do Rio de Janeiro, reforçando a ideia de que não encontrando espaço, talvez tenha desistido de continuar no Brasil.

3.4 Emílio Mauger e a nova geração

A ausência de Briccialdi proporcionaria espaço aos flautistas nacionais, e é nesse contexto que vemos o destaque de um jovem flautista, o filho de Antoine Mauger. Como visto no início deste capítulo, Antoine Mauger já não tinha mais o mesmo destaque após o ano de 1842, porém seu filho ainda muito jovem é quem o teria. Conforme anunciado no DRJ, o jovem brasileiro **Emilio Mauger (1837 -1862)**, aparece pela primeira vez em publicação de 7 de agosto de 1846, no Teatro São Pedro de Alcântara como solista de variações sobre *Je suis sargente de Walkiers*¹²⁷.

¹²⁶ BN – JC de 5 de agosto de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/11709 acesso em: 18/10/2018.

¹²⁷ Notemos que o mesmo DRJ que não publicou se quer um concerto de Antoine Mauger, agora enfatiza a nacionalidade brasileira de Emilio, chamando-o de jovem brasileiro. Informação em: BN – DRJ de 7 de agosto de 1846, disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/30129 acesso em: 30/07/2018.

O filho do Sr. Mauger, jovem prodigioso com apenas 10 anos de idade, tocou um concerto de flauta no intervalo de *La Cenerentola*¹²⁸ em 7 de junho 1847, e em 23 do mesmo mês, variações no Teatro de São Francisco¹²⁹. No ano seguinte, Emílio já tocava “tão pertinentemente como poderia melodiar o veterano artista com dignos louvores, e justos aplausos!”¹³⁰

As atuações do jovem Mauger durante a infância são de fato notáveis, a tal ponto que chegou a apresentar-se em número compatível de atuações aos principais solistas na década de 1840 (tabela 7). Contudo, tendo apenas 10 anos, seria pouco provável que integrasse a orquestra nesse período.

Será na década seguinte logo após a saída de Briccialdi do Brasil em 1857, que Emílio terá maior espaço de atuação. Certamente por influência do próprio Briccialdi, Emílio se apresenta tocando a composição do mestre italiano, as *Variações sobre motivos de Straniera*, no Salão do Congresso Fluminense em 14 de novembro de 1857.¹³¹

A partir daí, toca em 30 de dezembro de 1858 na Sociedade Dramática particular Paraguassu “onde o Sr. sócio Mauger desempenhará na flauta diferentes variações difíceis”.¹³² No ano seguinte, toca também a 25 de fevereiro no intervalo da *Folies Parisienes*¹³³ e em 18 de maio, toca a *Fantasia de flauta sobre ópera Traviata*, ao que tudo indica, outra peça de Briccialdi. Em 1859, Emílio Mauger aparece como flautista do Teatro Lírico Fluminense, ao lado de Xavier da Cruz e Lima, como comprova manifesto assinado pelos professores da orquestra.

Os abaixo assinados, **professores da orquestra do Teatro Lyrico Fluminense**, declaram haver recebido todos os seus vencimentos. Sirva isto de desmentido aos intrigantes que espalham o contrário: Antônio Alves Mesquita, Antônio Luiz de Moura, Antunes Dias Lopes, **Antônio Xavier da Cruz e Lima**, Francisco Moretary, Basílio Luiz dos Santos, João Pedro Gomes Cardim, Giuseppe Martini, José Lartins Ferreira, Severino Joaquim de Castro, Martiniano Nunes Pereira, Luigi Elena, M. Elena, Francisco Domingues de Moura, A. Labbé, Francisco Maria Pereira Osório, Antônio dos Reis Ramos, **Emílio Mauger**, João Carlos Pereira, Peregrino Maria de Almeida, Elias Pereira de Souza Meirelles, Braz Ferreira Radicart, Carlos Chaves, Mariano José Nunes, Joaquim M. da Costa Ferreira, Joaquim M. da Costa Ferreira Júnior, Manoel M. Costa Ferreira, João Targino das Chagas, **Ignácio Fernandes Machado**, Manoel José da Silveira, João Batista Nepomuceno, José Maria Santos, Boaventura Ferreira C., João Pinto, Pagani, João Carlos¹³⁴.

¹²⁸ BN – DRJ de 5 de junho de 1847. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/31113 acesso em: 18/10/2018.

¹²⁹ BN – *O Mercantil* de Minas Gerais de 23 de julho de 1847. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/228133/4098> acesso em: 30/07/2018.

¹³⁰ BN – CMIP de 10 de abril de 1848. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/400> acesso em: 07/03/2019.

¹³¹ BN – DRJ de 14 de novembro de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/45426 acesso em: 02/10/2018.

¹³² BN – CMIP de 30 de dezembro de 1858. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/15625> acesso em: 07/03/2019.

¹³³ BN – CMIP de 25/02/1859. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/15854> acesso em: 07/03/2019.

¹³⁴ *Correio da tarde* 7/04/1859 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090000/4313> acesso em: 07/03/2019.

O manifesto dos músicos revela, além da participação de Emílio Mauger e Xavier da Cruz e Lima na orquestra, um outro flautista, Ignácio Fernandes Machado, que atua como solista na *Fantasia de flauta* da ópera *o Trovador*, em 15 de abril de 1858,¹³⁵.

Fora os flautistas da orquestra, outros também começam a despontar como frutos do curso de flauta do Conservatório de Música, mas estes provavelmente iniciados por Scaramella e sendo alunos de Francisco da Motta, tocavam flautas de sistema simples no ano de 1858.

O Sr. Ministro do império confere medalhas aos alunos da academia imperial das Belas Artes e Conservatório de música[...] Aula de flauta: menção honrosa simples a **Francisco José da Silva Reis** e a **Ignácio José Ferreira**¹³⁶

O instrumento que Emílio Mauger tocava era provavelmente uma flauta Boehm, pois seu pai foi um dos primeiros, se não o primeiro a tocar flauta Boehm modelo de 1832 no Rio de Janeiro (Capítulo 2), e seria natural que ele se utilizasse do mesmo instrumento do pai. Emílio como vimos, também tocou peças de Briccialdi que não foram concebidas para a flauta de sistema simples, e trabalhava com Xavier da Cruz e Lima na orquestra, que já havia mudado de sistema antes da chegada de Briccialdi em 1857. Portanto, é muito pouco provável que seu instrumento fosse outro.

Infelizmente a brevidade da vida do jovem Mauger não nos permite maior averiguação. Emílio morre em 1862 aos 25 anos de idade.

Faleceu em Nictheroy o jovem flautista Emilio Maugé (sic). Antes de morrer já bastante cadavérico, em um esforço sobrenatural pediu a seu pai o instrumento favorito – A flauta – e nela executou divinas fantasias, tirando sons que jamais ouvimos. Emílio Maugé (sic) era um gênio. O seu talento prematuro para a música devia fazer esperar que a sua morte fosse precoce¹³⁷.

Apesar da Atuação de Emílio Mauger ao lado de Xavier da Cruz e Lima, em 4 de novembro de 1858, novos músicos seriam “escriturados para o Theatro desta Corte, além de uma professora de harpa para tocar na orquestra, **professores de trompa, flauta e violoncelo**”¹³⁸. O flautista contratado

¹³⁵ BN- CMIP de 15 de abril de 1858. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/14601> acesso em 06/03/2019.

¹³⁶ BN – CMIP de 24 de dezembro de 1858. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/15603> acesso em 06/03/2019.

¹³⁷ BN – *Novo e completo índice cronológico da história do Brasil*. Ano de 1862 disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/707619/1356> acesso em: 06/03/2019.

¹³⁸ BN – CMIP de 4 de novembro de 1858. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/15398> acesso em 06/03/2019.

é justamente o belga Mathieu-André Reichert, conforme o CMIP de 5 de maio de 1859.¹³⁹ Aluno de Jules Demeur, Reichert tocava a flauta Boehm, e vem para ser o principal flautista do Teatro Lírico, não introduzindo, mas consolidando a utilização da flauta Boehm na Orquestra.

Como síntese dos sistemas de flauta utilizados pelos profissionais durante todo o período estudado, vemos que já havia uma tendência à adoção da flauta Boehm desde as primeiras experiências na década de 1840. A exceção se faz em relação a Giovanni Scaramella, que foi claramente um continuador da tradição enquanto esteve vivo (figura 22).

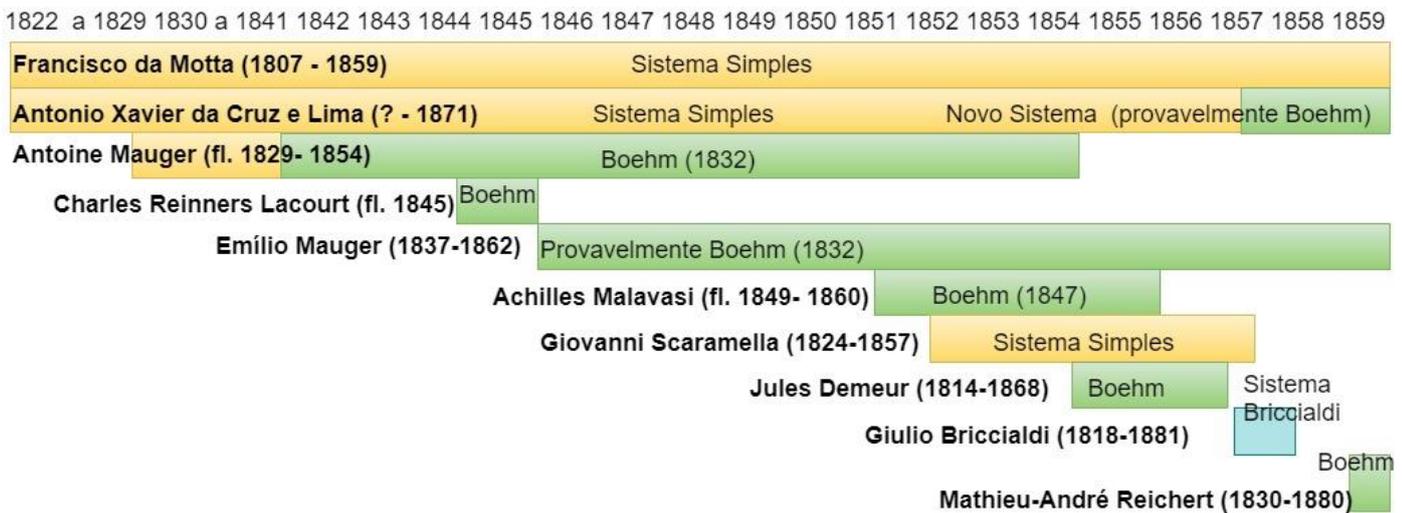


Figura 22: Flautistas e sistemas de flauta utilizados por ano de atuação no Rio de Janeiro.

A tradição da flauta antiga teria em Francisco da Motta seu principal mantenedor após a morte de Scaramella. Porém Motta, vitimado por um aneurisma, falece dois anos depois em 1859. Conforme JC de 4 de julho de 1859, está entre “as pessoas sepultadas em 1 de julho [...] Francisco da Motta, lisboense, 52 anos, solteiro. Aneurisma”.¹⁴⁰ O CMIP de 2 de julho desse mesmo ano dizia que “o Sr. Motta deixa uma lacuna que será dificilmente preenchida. Na flauta e no fagote era o Sr. Motta inimitável”¹⁴¹.

¹³⁹ BN – CMIP de 5 de maio de 1859. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/16120> acesso em 06/03/2019.

¹⁴⁰ BN – JC de 4 de julho de 1859. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/14635 acesso em 1/-/3/2019.

¹⁴¹ BN – CMIP de 2 de julho de 1859. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/16351> acesso em: 10/03/2019.

Um dia apenas após o sepultamento de Francisco da Motta, Mathieu- André Reichert já seria anunciado para seu concerto de estreia no intervalo da ópera *Lucia de Lammermoor*.¹⁴² O episódio marca o início de um novo referencial que consolidaria a flauta Boehm no Rio de Janeiro.

¹⁴² BN – *O Correio da Tarde* 2 de julho de 1859. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090000/4574> acesso em: 10/03/2019.

Considerações Finais

No Rio de Janeiro pós-Independência, as principais atividades musicais incentivadas pelo aparato monárquico – Orquestra da Capela Imperial e Orquestra de Ópera Italiana – contavam em suas estruturas com músicos multi-instrumentistas na família das madeiras. Tanto Francisco da Motta quanto Antônio Xavier da Cruz e Lima não atuaram exclusivamente como flautistas, e mesmo o oboísta francês Pierre Laforge, ao anunciar suas aulas ao público, considerava a habilidade de tocar flautas uma vantagem no aprendizado do oboé, deixando clara a relação do dedilhado de um instrumento com o outro.

O método de flauta de Benoit Tranquille Berbiguier, tendo sua comercialização observada a partir de 1824 na capital do Império, e chegando a ser traduzido para o português por Francisco da Motta e publicado por Pierre Laforge em 1837, é um documento que nos revela as preferências em relação ao tipo de flauta utilizada na época. As flautas de 4 ou 5 chaves assim como na França, passam a ser aceitas como uma atualização ao modelo de uma chave defendido por François Devienne.

A tendência à adição de chaves nas flautas de sistema simples é confirmada no Rio de Janeiro após o fim do primeiro reinado. Em carta publicada na imprensa no ano de 1836, o construtor de flautas Clair Godfroy Ainé, que no início do século XIX tinha seu modelo de flauta de 5 chaves como o mais aceito na França, firma contrato para distribuição dos seus instrumentos em todo o território nacional. Na mesma carta, Godfroy agradece a predileção pelos instrumentos de sua fábrica. O comércio de flautas no *Diário do Rio de Janeiro* entre 1832 e 1843, corrobora essa informação, e tem em sua maioria, flautas de 4 ou 5 chaves. Também foi possível localizar instrumentos contendo desde uma até 9 chaves, sendo que os modelos com mais de 5 comumente vinham de fabricantes ingleses.

A importância da *flauta de Godfroy* no Rio de Janeiro, associada à atividade dos flautistas franceses, pode ter sido o fator principal para disseminação da flauta sistema Boehm modelo de 1832. Se a partir de 1838 os flautistas Victor Coche, Paul Hippolyte Camus e Louis Dorus, colaborando com os construtores Clair Godfroy e Auguste Buffet, foram os primeiros a adotar e defender a implantação do sistema Boehm na França; no Brasil os franceses Antoine Mauger, M. Prétti e Charles Reiners Lacourt foram os responsáveis pelas mais remotas utilizações do novo sistema que pudemos encontrar na imprensa carioca, a partir de 1841.

A ascensão de Antoine Mauger como principal flautista no Rio de Janeiro a partir de 1837, indica uma mudança na relação profissional entre os principais flautistas atuantes. Francisco da Motta não foi encontrado por essa pesquisa atuando como flautista solista após 1837, passando a se

destacar como solista de corne inglês e fagotista na Capela Imperial. Observamos não haver oposição entre a atuação de Motta e Mauger, sendo que os dois colaboravam em academias vocais e instrumentais, onde Motta ocupava-se do corne inglês e Mauger da flauta. Mauger já se destacava antes de seu primeiro concerto com a flauta Boehm, de modo que não observamos na relação dos dois, qualquer tipo de disputa em relação ao modelo de flauta nesse primeiro momento. Mauger, ao que tudo indica, não tocava outros instrumentos além da flauta, sendo mais fácil para ele a adoção do novo sistema. As atuações de Motta e Mauger no fim da década de 1830 e início da de 1840, caracterizam o início da especialização em oposição à tradição do multi-instrumentistas na família das madeiras, que remonta ao século XVIII nas Capelas Reais da península ibérica.

No campo pedagógico as diferenças entre uma escola e outra ficam mais claras. Francisco da Motta é decisivo na fundação do Conservatório Nacional, enquanto Mauger dava aulas em uma instituição privada, o Liceu Musical e Copistaria, tendo como principal garoto-propaganda seu próprio filho, Emílio Mauger, que começa atuar aos 10 anos de idade. O fato de Mauger atuar em uma instituição privada como professor e não mais despontar como solista após o ano de 1842, deixa questões ainda não respondidas: teria ele sido preterido na orquestra de ópera quando as temporadas líricas voltam ao Rio de Janeiro a partir de 1844? Se ele foi de fato excluído, o motivo foi o sistema de flauta utilizado?

Certamente havia alguma defesa do sistema antigo, sem que isso possa caracterizar uma efetiva exclusão no caso de Antoine Mauger, da qual não encontramos provas cabais. Por outro lado, em 1852, quando a contratação de um novo músico para o naipe de flautas se fez necessária, a escolha foi pelo napolitano Giovanni Scaramella, um músico versado no sistema simples e que assume também a cadeira de flauta do Conservatório em 1855. A escolha por Scaramella indica uma clara preferência em manter a tradição, quase como se os flautistas nacionais estivessem chamando um reforço para se opor à flauta Boehm, trazida sobretudo pela iniciativa de franceses, belgas e italianos.

Scaramella mesmo tocando flauta de sistema simples e sendo um representante da tradição, necessitava de dedicação exclusiva à flauta para fazer frente aos concorrentes, confirmando que a tendência à especialização não foi exclusiva da flauta Boehm. Seu principal opositor foi Achille Malavasi, pioneiro da flauta Boehm de metal no Rio de Janeiro em 1851, que nunca chegou a ter espaço na orquestra e no Conservatório Nacional.

Apesar do insucesso, Malavasi encontra novos adeptos na Bahia e até mesmo no Rio de Janeiro. Talvez por influência dele, Antônio Xavier da Cruz e Lima que chega a ir cumprimentar Suas Majestades Imperiais em companhia de Malavasi, muda para o novo sistema em 1857, logo após a precoce morte de Giovanni Scaramella.

As críticas a respeito da atuação de Scaramella como músico não colocam em dúvida sua capacidade como hábil solista, ao contrário das críticas que sofrera Malavasi. Sua morte é o elemento principal na mudança do sistema antigo para a flauta Boehm dentro da orquestra, pois talvez se continuasse vivo, a flauta cônica de sistema simples teria mais tempo de sobrevida no Rio de Janeiro.

A importância do posto de primeira flauta do Teatro Constitucional Fluminense é confirmada com a vinda de ninguém menos do que Giulio Briccialdi para substituir Scaramella. Briccialdi, apesar de permanecer por pouco tempo no Rio de Janeiro, introduziria mais um elemento de complexidade em relação aos tipos de flauta utilizados à época. Sua *flauta Briccialdi* pode não ter sido aceita, o que o levou a abandonar o país precocemente. Outros fatores como a epidemia de febre amarela e a hostilidade aos músicos estrangeiros também podem ter sido determinantes para a saída dele.

No espaço entre a saída de Briccialdi em 1857 e a chegada de Mathieu-André Reichert em 1859, a atuação de Emílio Mauger aparece ao lado de Xavier da Cruz e Lima e de Ignácio Fernandes Machado, compondo um naipe de flautas que certamente já não utilizava as flautas de sistema simples. Portanto, a chegada de Reichert que coincide com o falecimento de Francisco da Motta, marca o início de uma nova era, onde a flauta de sistema simples não mais seria considerada como o padrão, pelo menos não na orquestra.

A flauta Boehm encontrou no Rio de Janeiro uma cidade muito bem fundamentada na tradição da flauta cônica e de sistema simples, de modo que, embora sua aceitação tenha sido relativamente rápida, em processo análogo ao acontecido na França, os flautistas atuantes na capital do Império brasileiro não renunciaram à tradição tão facilmente. Reichert impõe-se como o principal flautista após a sua chegada, por encontrar um ambiente onde essa transição já havia sido feita de algum modo. Entendemos então, sua importância como um consolidador do novo sistema e não como um pioneiro, como alguns trabalhos apontam.

A despeito da tradição que fundamentou as práticas dos flautistas aqui estudados, a cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1822 e 1859 esteve ligada ao desenvolvimento da flauta, travando contato com as inovações europeias quase que simultaneamente. Os contratos firmados com flautistas de destaque no exterior, colocaram a capital do Império, no que diz respeito à flauta, em grau de desenvolvimento nivelado ao dos grandes centros de música do século XIX.

Posto isso, desfaz-se o mito de surgimento de uma escola brasileira de flautas oriunda do encontro de Reichert e Callado no ano de 1859, ao contrário, observamos através desta pesquisa, a existência de raízes mais profundas e complexas, repleta de elementos multiculturais que contribuíram para desenvolvimento da arte de tocar flauta na capital do Império brasileiro.

O repertório tocado e composto pelos músicos estudados nesta dissertação, bem como o conteúdo dos métodos de flauta que utilizavam não foram objeto desta pesquisa, salvo pelas observações organológicas que relacionam o método de Berbiguier à flauta de Godfroy, e pela menção ao manuscrito da *Fantasia sobre motivos da Norma* de Achille Malavasi. No entanto, após os levantamentos hemerográficos apresentados, percebe-se a necessidade de uma pesquisa mais abrangente que possibilite o resgate, edição e principalmente a performance desse repertório que permanece esquecido, mas que merece a atenção dos flautistas brasileiros.

Referências

- ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v.1, 272p.
- _____. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v.2, 261p.
- ANDRADE, Alexandre Alberto da Silva, **A Presença da Flauta Traversa em Portugal de 1750 a 1850**. 2005. 463p. Dissertação (Doutorado em Música) - Universidade de Aveiro.
- BERBIGUIER, Benoit Tranquille. **Nouvelle méthode pour la flûte**. Paris: Janet et Cotelle, ca.1818.
- BOEHM, Theobald; MILLER, Dayton Clarence; BARON, Samuel. **The flute and flute playingn acoustical, technical, and artistic aspects**. New York: Dover, 2011, 197p.
- CAMUS, Paul Hippolyte. **Méthode pour la nouvelle flûte Boehm**. Paris: Chez J. Meissonnier, [s.d.]
- CARDOSO, Lino de Almeida, **O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes**. 2006. 375p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della Musica nel Brasile**. Milão, Fratelli Riccioni, 1926.
- CÉSPED, Pablo E. Ramirez. **El flautista italiano Achille Malavasi y los comienzos de la interpretación de la flauta Boehm de matal em Iberoamérica, 1848-1862**, TRIM, 15 2018 p. 55-71
- COCHE, Victor. **Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifié par Boehm et perfeccionée par V. Coche – Op. 15**. Paris: Schonenberger, 1838.
- _____. **Examen critique de la flute ordinaire comparée a la flûte Boehm**. Paris: Chez l'auteur 1838.
- DAHMER, Fabiana Magrinelli Rocha. **The Influences Of The French Flute School On Brazilian Flute Pedagogy**. 2017. 196p. Dissertação (Doutorado em Música) – University of Southern Mississippi.
- DINIZ, André. **Joaquim Callado, o Pai dos Chorões**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- DOLHNIKOFF, Miriam. **História do Brasil Império**. São Paulo: Contexto, 2017, 175p.
- DORGEUILLE, Calude; BLAKEMAN, Edward. **The French Flute School 1860-1950**. London: Bingham, 1986.
- DIAS, Odette Ernest. **M. A. Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro - Brasília**: Editora Universidade de Brasília, 1990. 96p.

FÉTIS, François-Joseph. **Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international publiés sous la direction de M. Michel Chevalier. Instruments de musique, par M. Fétis.** Paris: Paul Dupont, 1867. 108p.

FÉTIS, François-Joseph. **Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.** Typographie de H. Firmin Didot. 1866-1868. v.3, 487p.

FRYDMAN, Claudio. **Mobilidade de temperamento em flautas de sistema simples a partir da biblioteca da Imperatriz Leopoldina.** 2014. 198p. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/claudio-frydman/at_download/file . Acesso em: 08 de jul. de 2018.

GAMA, Mauro. **José Maurício o padre-compositor.** Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pro-Memus, 1983. 60p.

GORMAN, Todd. **Krahmer, Kargl: Recorder Pieces.** In: **American Record Guide** vol. 77(4) p.102. Disponível em: <http://go-galegroup.ez27.periodicos.capes.gov.br/ps/i.do?&id=GALE|A375697482&v=2.1&u=cap&it=r&p=AONE&sw=w> acesso em: 11/10/2018.

KRAKAMP, Emanuele. **Metodo per il flauto cilindrico alla Böhm, Op. 103.** Milão: G. Ricordi, 1847 v.1 61p.

_____ **Metodo per il flauto cilindrico alla Böhm, Op. 103.** Milão: G. Ricordi, 1847 v.2 110p.

LORENZZO, Leonardo de. **My complete Story of the flute: the instrument the performer the music.** New York: The Citadel press INC, 1951, 499p.

LYNN, Michael. **The Development of the Flute in 19th-Century France.** *Flutist Quarterly*, vol. 41, no. 4, 2016, p. 20+. *Academic OneFile*, <http://link.galegroup.com/apps/doc/A458931338/AONE?u=cap&sid=AONE&xid=2157d7f4> acesso em 23 Set. 2018.

NOGUEIRA, Lenita W. M. **Museu Carlos Gomes Catálogo de Manuscritos Musicais.** São Paulo: Arte e Ciência, 1997, 416p.

_____ **Música em Campinas nos últimos anos do Império.** Campinas. Editora da Unicamp, CMU, 2001, 479p.

PETRUCCI, Gian-Luca. **Briccialdi, il principe dei flautisti.** Arrone, Itália: Thyrsus, 2001. 446p.

PICCHI, Achille. OLIVEIRA, Fabio Gomes de. **Joanna de Flandres: História de uma ópera.** São Paulo: Unisys, 2002, 107p.

RIGAUD, João-Heitor. **Do romantismo Portuense**. Artigos Meloteca, 2009. 65p. disponível em: https://www.meloteca.com/pdfartigos/joao-heitor-rigaud_do-romantismo-portuense.pdf acesso em: 31/07/2018.

SILVA, Janaina Giroto da. **O florão mais belo do Brasil: O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro/ 1841 – 1865**. 2007, 248p. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFRJ Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=106825 acesso em: 08 de jul. de 2018.

SANTOS, Denis Almeida dos. **The Music and Flute of Joaquim Antonio Callado: A Study of Selected Compositions**. DMA diss., University of Kentucky, 2015

TINHORÃO, José Ramos. **Música e cultura popular**. São Paulo: Editora 34, 2017, 187p.

TOFF, Nancy. **The development of the modern flute**. New York: Taplinger Pub. Co. 1979. 268p.

TOFF, Nancy. **Dayton C. Miller: Patron Saint of Flute Research**. *Flutist Quarterly*, vol. 43, no. 1, 2017, p. 22+. *Academic OneFile*, <http://link.galegroup.com/apps/doc/A516195636/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=6bec0fc8> acesso em: 23 de set. 2018

Anexo: Linha do tempo – (1822-1859)

	Fatos Históricos	Fatos culturais/musicais no Rio de Janeiro	A flauta no Rio de Janeiro	A flauta na Europa
1822	Independência do Brasil		Contratação de Francisco da Motta e Antônio Xavier da Cruz e Lima para a Orquestra da Capela Imperial	Na primeira metade do século XIX e antes do advento das flautas Boehm, as flautas cônicas de sistema simples de 5 chaves e pé em ré construídas por Clair Godfroy Ainé, são as mais aceitas na França.
1823				
1824	Promulgada a Carta Constitucional do Império brasileiro		Método de Benoit Tranquille Berbiguier é comercializado no Rio de Janeiro	Franz Schubert (1797-1828) compõe as <i>Variações sobre Trockne Blumen</i> , para flauta de pé de sí.
1825	Início da Guerra Cisplatina			
1826	Morre D. João VI	O Teatro de São João passa a se chamar Teatro São Pedro de Alcântara		O flautista português José Maria Ribas (1796-1861) muda-se para Inglaterra onde trava contato com Charles Nicholson (1795-1837) e a flauta de <i>large holes</i> , que influenciaria Theobald Boehm na construção de seu primeiro modelo de flauta.
1827	Inglaterra reconhece a Independência do Brasil e assina-se tratado comercial para privilegiar o comércio entre as duas nações.		O flautista francês M. Moreau apresenta-se no Rio de Janeiro	
1828	O Brasil sai derrotado da guerra Cisplatina e perde o território onde hoje é o Uruguai	Primeira récita da ópera <i>Otello</i> de Rossini		
1829			Antoine Mauger chega ao Brasil	Jean Louis Tulou (1786-1865) torna-se professor de flauta no Conservatório de Paris
1830		Ano de morte de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Marcos Portugal (1762-1830)		Ano de nascimento de Mathieu-André Reichert (1830-1880)

1831	Renúncia de D. Pedro I em favor do filho, dando início ao período Regencial	Teatro São Pedro de Alcântara passa a se chamar teatro Constitucional Fluminense	Redução no efetivo de músicos da Capela Imperial e o fim da orquestra de ópera, impondo novas relações de trabalho aos flautistas	Theobald Boehm se apresenta em Londres, tendo contato com Charles Nicholson e sua <i>Nicholson improved flute</i>
1832				Boehm apresenta seu primeiro modelo de flauta em Munique, Paris e Londres
1833		Aprova-se o estatuto da Sociedade Beneficência Musical		
1834		Francisco Manuel da Silva é eleito o presidente da Sociedade Beneficência Musical	Francisco da Motta é primeiro secretário da Sociedade Beneficência Musical	
1835	Início da revolta da Cabanagem no Grão-Pará e da Guerra dos Farrapos na província de São Pedro do Rio Grande do Sul			Jean Louis Tulou publica seu método de flauta
1836		Ano de nascimento do compositor Henrique Alves de Mesquita (1836-1906) e de Antônio Carlos Gomes (1836-1896)	Clair Godfroy Ainé envia carta agradecendo aos brasileiros pela preferência aos instrumentos de sua fábrica	Giulio Briccialdi muda-se para Nápoles, onde dá aulas ao Conde de Syracuse
1837	Início da revolta da Sabinada, na província da Bahia		Pierre Laforge comercializa o método de Berbiguier traduzido para o português por Francisco da Motta	
1838	Fim da revolta da Sabinada e início da revolta da Balaiada, no Maranhão			Victor Coche publica seu <i>Examen critique de la flute ordinaire comparée a la flûte Boehm</i> , enviado aos diretores do setor de música da academia de Belas Artes da de Paris em 1838.
1839		Teatro Constitucional Fluminense volta a ter o nome de São Pedro de Alcântara	Antoine Mauger oferece aulas pelo método do conservatório de Nápoles.	
1840	Fim do período Regencial e início do Segundo Reinado, de D. Pedro II. Fim da revolta da Cabanagem			
1841	Fim da revolta da Balaiada	Decreto nº 238 concede loterias à Sociedade	Antoine Mauger apresenta-se tocando na flauta Boehm	

		Beneficência Musical para a criação de um Conservatório de Música	modelo de 1832	
1842				Jules Demeur introduz a flauta sistema Boehm de 1832 no conservatório de Bruxelas.
1843				Godfroy e Louis Lot passam a produzir flautas Boehm em Paris.
1844	Fim do tratado comercial com a Inglaterra, e novas taxas para importação e exportação são impostas pela chamada “tarifa Alves Branco”	Primeira récita das óperas <i>Elixir D’amour</i> , e de <i>Torquato de Tasso</i> , ambas de Gaetano Donizetti	Fim da “depressão musical carioca” com a volta das temporadas líricas ao Rio de Janeiro	Nascimento de Paul Taffanel (1844-1908)
1845	Fim da Revolta dos Farrapos		O francês Charles Reiners Lacourt se apresenta tocando flauta Boehm modelo de 1832	
1846		Gioacchino Giannini (1817-1860), chega ao Brasil para ser Regente da Companhia Lírica Italiana, do Teatro S. P. de Alcântara. Primeira récita de <i>Lucia de Lammermoor</i> , de Gaetano Donizetti	Conservatório de Dança e Música contrata Francisco da Motta para lecionar flauta, corne inglês, oboé, fagote e clarineta.	T. Boehm inicia seus estudos de acústica sob orientação de Dr. Carl von Schafhüt, na Universidade de Munique.
1847		Decreto nº 496 regulamenta a criação do Conservatório Nacional	Emílio Mauger, filho de Antoine tem destaque como solista com apenas 10 anos de idade, provavelmente utilizando sistema Boehm de 1832, assim como seu pai.	T. Boehm concebe a flauta cilíndrica de metal e vende a patente para a firma Rudall & Carte na Inglaterra e para C. Godfroy e Louis Lot em Paris.
1848		Primeira récita de <i>Nabucodonosor</i> de Verdi no S. P. de Alcântara	Ano de nascimento do flautista Joaquim Callado (1848-1880)	Na França Louis Lot inventa o sistema de chaves abertas para flauta Boehm cilíndrica
1849	Primeira epidemia de febre amarela no Rio de Janeiro ¹⁴³		Em turnê pelo Brasil, o flautista M. Préti apresenta-se na flauta Boehm.	
1850	Lei Eusébio de Queiroz proíbe o tráfico de escravos	Ópera <i>Guilherme Tell</i> de G. Rossini tem sua primeira récita no Teatro de S. Januário		

¹⁴³ Informação em: http://www.bvsalut.coc.fiocruz.br/html/pt/static/trajetoria/volta_brasil/busca_doenca.php

1851			Achilles Malavasi chega ao Brasil trazendo a flauta Boehm de metal, modelo de 1847	Na Inglaterra Richard Carte (1808-1891) lança a <i>Carter System flute</i>
1852			Giovanni Scaramella chega ao Brasil e torna-se flautista da Orquestra de Ópera Italiana do Teatro São Pedro de Alcântara	
1853				
1854		Henrique Alves de Mesquita, em parceria com Antônio Luís de Moura abre o Liceu Muscal e Copistaria	Jules Demeur, pioneiro da flauta Boehm em 1842 no conservatório de Bruxelas, chega ao Brasil. Antoine Mauger é professor de flauta no Liceu Musical e Copistaria	
1855	Primeira epidemia de cólera-morbo no Rio de Janeiro ¹⁴⁴	Decreto nº 1.542 reorganiza o Conservatório Nacional	Giovanni Scaramella é nomeado professor de flauta no Conservatório Nacional. Achilles Malavasi deixa o Brasil	Flauta Boehm ganha a medalha de ouro na exposição universal de Paris
1856		Primeira récita da ópera <i>O Rigoletto</i> de Verdi	Jules Demeur deixa o Brasil	
1857		Henrique Alves de Mesquita muda-se para a França para estudar música, como prêmio do Conservatório Nacional.	Morre Giovanni Scaramella e Giulio Briccialdi assume o posto de 1º flautista da Ópera, voltando à Europa neste mesmo ano. Francisco da Motta substitui Scaramella no Conservatório Nacional.	
1858			Antônio Xavier da Cruz e Lima, já tocando o novo sistema de flauta, integra o naipe de Flautas ao lado de Emílio Mauger e Ignácio Fernandes Machado	
1859		Carlos Gomes muda-se da cidade de Campinas-SP para o Rio de Janeiro	Mathieu-André Reichert chega ao Brasil. Morre Francisco da Motta	

¹⁴⁴ Ib. Idem anterior