



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA



CÉLIO DINIZ RIBEIRO JÚNIOR

A FLAUTA TRANSVERSAL COMO MEDIADORA CULTURAL NO
BRASIL DO SÉCULO XIX

OURO PRETO

2025

Célio Diniz Ribeiro Júnior

A FLAUTA TRANSVERSAL COMO MEDIADORA CULTURAL NO
BRASIL DO SÉCULO XIX

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima

OURO PRETO

2025



FOLHA DE APROVAÇÃO

Célio Diniz Ribeiro Júnior

A flauta transversal como mediadora cultural no Brasil do século XIX

Monografia apresentada ao Curso de LICENCIATURA EM MÚSICA da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovada em 28 de março de 2025

Membros da banca

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima - Orientador(a) Universidade Federal de Ouro Preto.
Prof. Dr. Antônio Carlos Guimarães - Universidade Federal de São João del-Rei.
Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris - Universidade Federal de Ouro Preto.

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 28/04/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Edilson Vicente de Lima, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 28/04/2025, às 14:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0901952** e o código CRC **0E373B93**.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, pois sem a sua providência divina, nada seria possível.

Aos meus pais, Célio e Mônica, avós, Davi e Marli, e namorada, Flávia Cristina, por todo o apoio e incentivo incondicionais, sem os quais não conseguiria ter chegado ao final deste trabalho.

Aos professores (as), técnicos (as) e funcionários (as) do Departamento de Música da Universidade Federal de Ouro Preto, especialmente ao meu orientador Edilson Vicente de Lima, por todo o conhecimento repassado e ajuda durante o meu percurso na Licenciatura em Música.

As minhas amizades, construídas dentro ou fora do espaço acadêmico, que também desempenham um papel fundamental em minha vida, enriquecendo-a ainda mais.

RESUMO

A flauta transversal, no Brasil, desenvolveu-se através da contribuição de vários músicos, flautistas e cientistas, em que se nota a efervescente confluência e compartilhamento de experiências, visões e bagagens culturais. A partir disso, neste trabalho, buscou-se estudar o percurso do instrumento supramencionado desde o chamado sistema simples até o Boehm, focando-se na sua introdução no Brasil, nos personagens e métodos envolvidos. Dessa forma, deduzimos que a flauta transversal se configurou como mediadora cultural, uma vez que foram reunidos em torno de si diversos gêneros musicais, pessoas e espaços de atuação artística.

Palavras-chave: história da flauta transversal, flauta Boehm no Brasil, mediação cultural.

ABSTRACT

The transverse flute, in Brazil, developed through the contributions of various musicians, flutists, and scientists, where the effervescent confluence and sharing of experiences, visions, and cultural backgrounds are evident. Based on this, this work aimed to study the trajectory of the flute from the old system to the modern Boehm system, focusing on its introduction in Brazil, the key figures, and methods involved. Thus, we deduce that the transverse flute has configured itself as a cultural mediator, as it brought together various musical genres, people, and artistic performance spaces.

Keywords: history of the transverse flute, Boehm flute in Brazil, cultural mediation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Flautas de ossos e de marfim datadas de cerca de 35 mil anos atrás....	10
Figura 2 - Flautas doces <i>Bassus</i> , <i>Tenor</i> e <i>Discant</i>	11
Figura 3 - Flauta transversal <i>Zwechpfeiff</i>	11
Figura 4 - Família de flautas doces do livro de Martin Agricola.....	12
Figura 5 - Família de flautas transversais do livro de Martin Agricola.....	13
Figura 6 - Frontispício de <i>Obra Intitulada Fontegara</i> de Silvestro Ganassi.....	14
Figura 7 - Família de flautas transversais do livro <i>Syntagma Musicum</i> de Michael Praetorius.....	14
Figura 8 - Flauta de uma chave.....	15
Figura 9 - Flauta de uma chave no método de Hotteterre “le Romain”.....	16
Figura 10 - Sistema de rolha.....	17
Figura 11 - Flauta de uma chave com “corps de réchange”.....	17
Figura 12 - Flauta transversal de 4 chaves.....	18
Figura 13 - Flauta de cristal de Claude Laurente, Paris (ca. 1817).....	19
Figura 14 - Flauta Boehm de 1832.....	20
Figura 15 - Flauta de sistema simples presente no método de Berbiguier.....	28

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. A FLAUTA TRANSVERSAL DO SISTEMA SIMPLES AO BOEHM.....	10
3. A FLAUTA TRANSVERSAL BOEHM NO BRASIL.....	21
4. GENEALOGIA DOS FLAUTISTAS NO BRASIL.....	23
4.1. Flautistas multi-instrumentistas.....	23
4.2. Flautistas especialistas.....	25
5. ALGUNS MÉTODOS UTILIZADOS NO SÉC.19.....	27
6. TEORIA DO MEDIADOR CULTURAL DE MICHEL VOVELLE: A FLAUTA QUE LEVA O FLAUTISTA PARA VÁRIOS LUGARES.....	29
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
REFERÊNCIAS.....	32

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho visa a estudar um pouco do percurso da flauta transversal no continente europeu até o seu desenvolvimento no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro do século XIX, onde várias nacionalidades, sejam a brasileira, a francesa, a italiana e a belga, foram determinantes nesse processo. O desdobramento dessa história constituiu-se de nomes como Jacques-Martin Hotteterre (ca. 1680 – ca. 1761), Theobald Boehm (1794 - 1881), Francisco da Motta (1807 - 1859), Achilles Malavasi (ca. 1820 - ?), Antoine Mauger [s.d.], Mathieu-André Reichert (1830-1880), Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. (1848-1880), Patápio Silva (1880-1907) e tantos outros, pelo qual pudemos traçar uma pequena linhagem desses músicos. Assim, buscou-se entender como a flauta transversal brasileira se enriqueceu pelo encontro e influência desses artistas, apontando para uma forma singular de tocar.

Nessa perspectiva, através da pesquisa em textos acadêmicos, buscamos entender também como se dava o ensino de instrumento no século XIX no Brasil, tentando elencar os principais métodos para o instrumento. Deparamo-nos sobretudo com dois tipos de ensino: “por música” e “sem música”, em que o primeiro seria através da leitura de partitura e o segundo, de ouvido. Desse modo, tendo como base o ensino por música, alguns métodos foram elencados, em que o principal foi o método francês *Nouvelle méthode pour la flûte* (ca. 1818) de Benoit Tranquille Berbiguier (1782-1838).

Nesse cenário, também observamos como as inovações na flauta transversal, desde o traveso até a Boehm, se deu através do trabalho de várias gerações de flautistas, compositores e cientistas. Dessa maneira, o advento do sistema Boehm não representou a extinção do sistema simples, tendo estes inclusive coexistido no século XIX, em que alguns flautistas utilizaram os dois ou preferiram um em detrimento ao outro.

Por fim, concluímos a pesquisa através do conceito de mediação cultural de Michel Vovelle, a partir do qual pode-se interpretar a atuação de algo ou alguém que transita entre culturas aparentemente opostas, lidando facilmente com diversas visões. Assim, depreendemos que a flauta transversal se constituiu como mediadora cultural a partir do século XIX no Brasil, conciliando opostos, relacionando espaços,

visões, vivências e músicos diversos: a rua com o conservatório, o popular com o concerto, a leitura com o ouvido.

2. A FLAUTA TRANSVERSAL DO SISTEMA SIMPLES AO BOEHM

A flauta está presente na história da humanidade há milhares de anos, tendo já sido feita de diversos materiais, como ossos, bambu, cascas de árvores e de frutas (ARAÚJO, 1999; NICOLÁS, CARBONELL, 2019; TRIGO, 2017). Em seus tempos mais primitivos¹ (figura 1) até o século XVII, este instrumento, considerado “mágico”, foi utilizado sobretudo em cerimônias, rituais religiosos, festas e ações de cunho militar em diversas culturas (VARGAS, 2014). Apesar disso, para a compreensão do sistema atual da flauta transversal no Brasil, é possível delimitar-se à análise de seu desenvolvimento² mais recente, abarcando os sistemas conhecidos como simples e Boehm.

Figura 1 - Flautas de ossos e de marfim datadas de cerca de 35 mil anos atrás



Fonte: <https://uni-tuebingen.de/newsfullview-landingpage/article/musikinstrument-aus-der-eiszeit/>

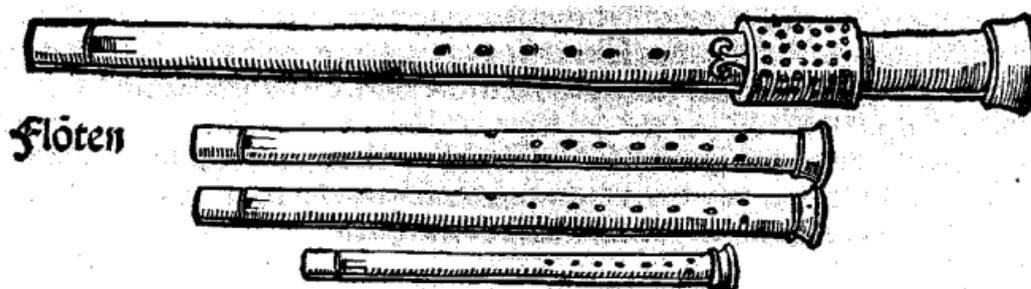
¹ Alguns dos instrumentos mais antigos já encontrados são estas flautas de osso e de marfim (figura 1), datadas de cerca de 35 mil anos atrás, achadas na caverna alemã de Hohle Fels. Segundo os pesquisadores, a música provavelmente era uma prática comum entre os seres humanos da pré-história, indicando que esta arte, além de suas funções social e religiosa, pode ter sido fundamental para a sobrevivência da espécie. Isto porque a música pode ter facilitado a união e a coesão de agrupamentos humanos, além do desenvolvimento cognitivo de seus praticantes (ESTUDO..., 2009).

² Aqui, problematizamos um pouco este vocábulo “desenvolvimento”, que pode nos remeter a sentidos de melhorias, de algo “pior” que cedeu lugar a outro “melhor”, inclusive de evolução, no entanto, este não é o caso da flauta transversal. Tanto a de sistema simples como a Boehm existem e são utilizadas concomitantemente até hoje, sendo que cada uma apresenta suas particularidades, facilidades e dificuldades ao instrumentista. Desse modo, o sentido de desenvolver-se empregado refere-se mais a sua expansão, às novas pesquisas e invenções que foram sendo implementadas, ou seja, à nova maneira que se propunha a pensar a flauta, e não necessariamente no advento de um instrumento “melhor”. Isto relaciona-se muitas vezes com questões de concepção estética, isto é, de mudanças de concepção e reprodução de sonoridades, logo, vinculado a aspectos socioculturais, e não da evolução do “simples” para o “complexo”. Para uma discussão mais detalhada, consultar Khun (2013).

A partir desse contexto, a flauta transversal mais remota enquadra-se no sistema conhecido como alemão, Meyer ou simples, tendo se desenvolvido historicamente no período que compreende uma parte do século XVII até a chegada do sistema Boehm no século XIX (ARAÚJO, 1999). A partir do sistema simples, obras específicas para conjuntos instrumentais começam a ser mais produzidas, desvencilhando-se um pouco da interpretação apenas da música vocal (CALLEGARI, 2015). As flautas precursoras desse sistema podem ser encontradas, por exemplo, em tratados de dois autores do século XVI, a saber: “Musica getutscht” de Sebastian Virdung (1511) e “Musica Instrumentalis deudsch” de Martin Agricola (1529) (NICOLÁS, CARBONELL, 2019).

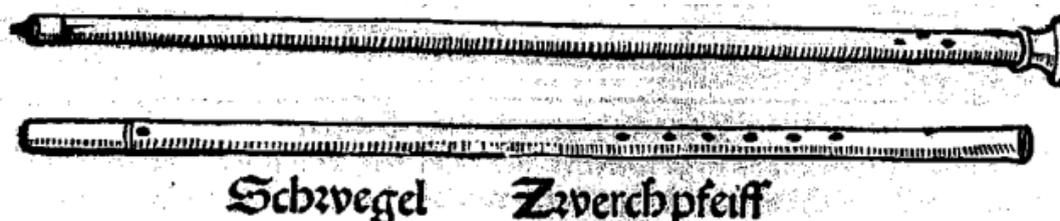
Na primeira obra, considerada o primeiro tratado impresso no Ocidente a discorrer exclusivamente sobre instrumentos musicais (BULLARD, 1993), Virdung nos apresenta um conjunto de flautas doces de três tamanhos diferentes, chamadas de *Bassus*, *Tenor* e *Discant*, na figura 2. Além disso, mostra-nos um instrumento remoto chamado de *Zwechpfeiff*, sendo uma provável flauta transversal antiga em que é possível notar um orifício mais separado, para a embocadura e outros, para os dedos (figura 3).

Figura 2 - Flautas doces *Bassus*, *Tenor* e *Discant*



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_\(Virdung,_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_(Virdung,_Sebastian))

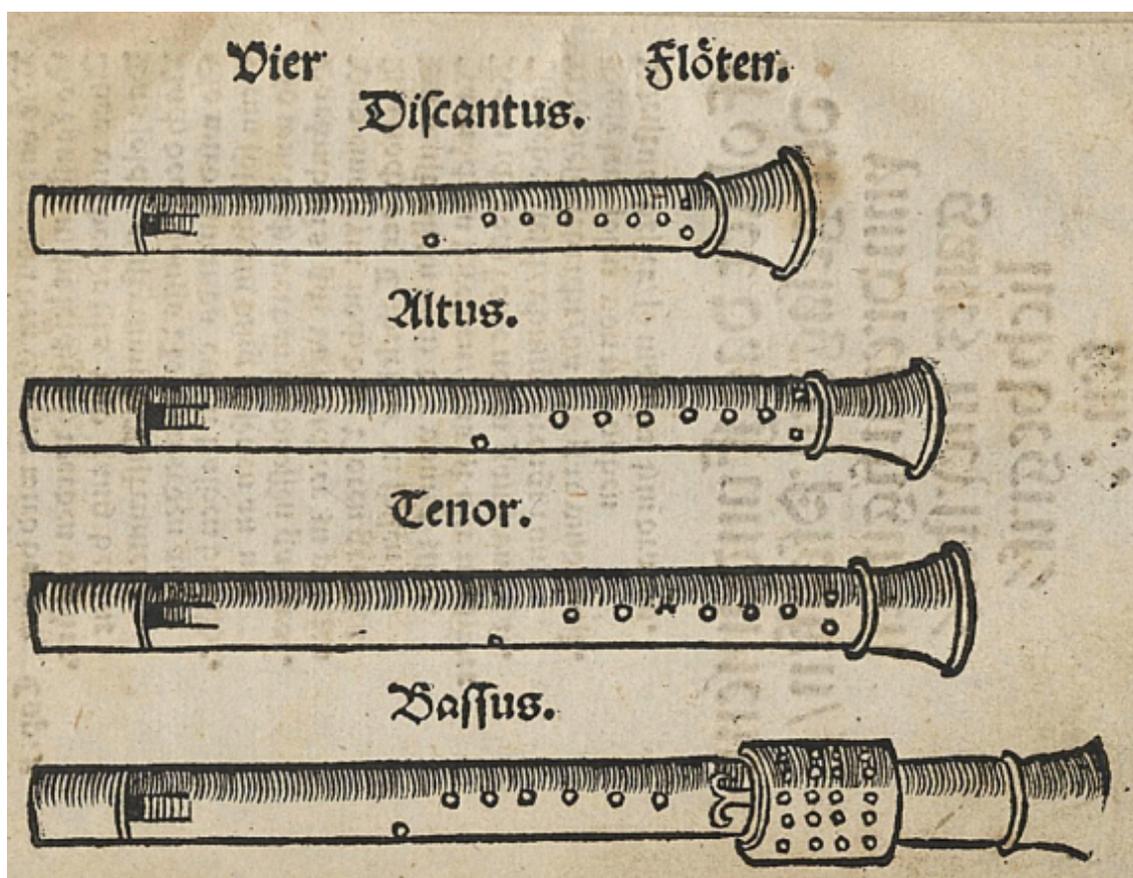
Figura 3 - Flauta transversal *Zwechpfeiff*



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_\(Virdung,_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_(Virdung,_Sebastian))

No trabalho de Martin Agricola, tanto instrumentos tocados verticalmente quanto horizontalmente foram representados também, os quais respectivamente tornaram-se as atuais flauta doce e flauta transversal.

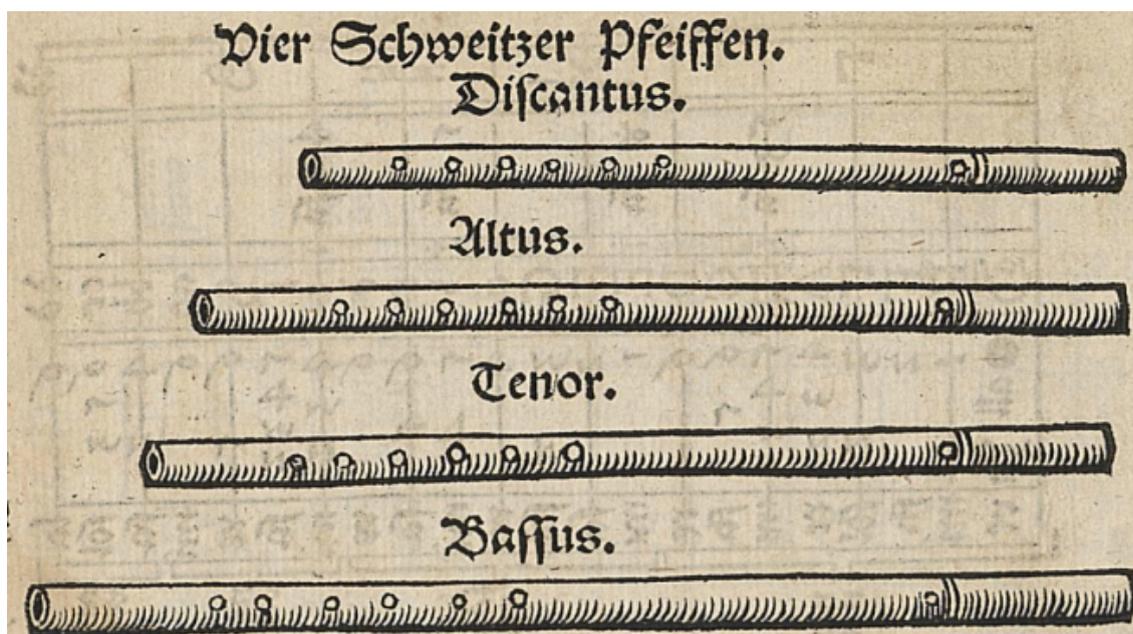
Figura 4 - Família de flautas doces do livro de Martin Agricola



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deutsch_\(Agricola,_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deutsch_(Agricola,_Martin))

Nessa imagem, é possível notar a presença de quatro flautas doces, em que os tamanhos são diferentes e as nomenclaturas são dadas conforme sua tessitura, ou seja, a extensão de notas que é possível tocar no instrumento. Desse modo, a *Discantus* (em Sol) e a *Altus* (em Dó ou, às vezes, em Sol) geralmente tocam as melodias mais altas, enquanto a *Tenor* (em Dó) e a *Bassus* (em Fá) se reservam às mais graves. Entretanto, é importante ressaltar que a *Altus* possui o mesmo tamanho que a *Tenor*, isto é, esses tratados apresentavam apenas três tamanhos básicos de flauta (*Discantus*, *Tenor* e *Bassus*), sendo que a denominação a associava a uma linha melódica na música polifônica da Renascença (TETTAMANTI, 2017).

Figura 5 - família de flautas transversais do livro de Martin Agricola



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deutsch_\(Agricola,_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deutsch_(Agricola,_Martin))

Outra imagem do livro de Martin Agricola, em que expõe outro conjunto de flautas, sendo possível notar em todas a presença de seis orifícios para digitação do músico e outro, mais afastado, para a provável embocadura. Ademais, verifica-se a ausência de chaves, inovação esta que virá apenas com o sistema simples, no século XVII. Por fim, concluímos que também se trata da mesma lógica de conjunto da primeira imagem, em que são três tamanhos principais (*Discantus*, *Tenor* e *Bassus*) para a produção da polifonia renascentista a quatro vozes.

A partir desse período histórico, entre o século XV e o XVI, as primeiras composições escritas essencialmente para conjunto (ou *consort*) de flautas começam a surgir, representando um aumento da importância de outros instrumentos, até então sobrepujados pelas vozes humanas, órgão ou alaúde (ANNE SMITH, 2011, p. 154 apud CALLEGARI, 2015). Corroborando este crescimento de obras escritas para flauta, Silvestro Ganassi concebe o tratado chamado *Obra Intitulada Fontegara* (1535), em que detalha elementos técnicos da flauta doce e da arte da diminuição, tendo a voz como modelo artístico a ser imitado (TETTAMANTI, 2010).

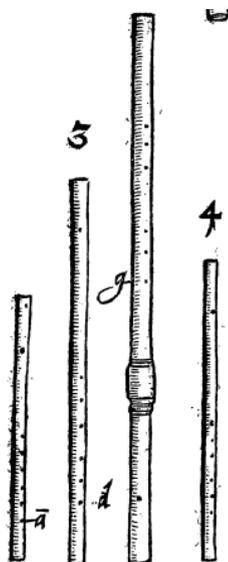
Figura 6 - frontispício de *Opera Intitulata Fontegara* de Silvestro Ganassi



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Opera_intitulata_Fontegara_\(Ganassi,_Silvestro\)](https://imslp.org/wiki/Opera_intitulata_Fontegara_(Ganassi,_Silvestro))

Um século depois, Michael Praetorius (1571-1621) escreve *Syntagma Musicum*, organizado em 3 volumes, em que o segundo “*De Organographia*”, publicado entre 1618 e 1620, se trata de uma enciclopédia de vários instrumentos musicais da época (FAGLIONI, 2021). Nesta obra, Praetorius torna-se o primeiro compositor e autor a enaltecer o valor musical da família da flauta transversal para além da função militar (ARAÚJO, 1999, p. 4).

Figura 7 - família de flautas transversais do livro *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](https://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael))

Na segunda metade do século XVII, onde as primeiras alterações significativas na flauta transversal são realizadas, inaugurando-se o sistema simples, a família Hotteterre³ adiciona a primeira chave (COSME, 2017). A partir disso, um de seus familiares, chamado Jacques-Martin Hotteterre “le Romain” (ca. 1680 – ca. 1761), escreve o primeiro método para flauta transversal em 1707, que leva o nome de *Principes de la Flûte Traversière*, ou *Flûte d’Allemagne* (BROWN, 2002). Essa flauta inovadora dividia-se em três partes e possuía a afinação em Ré Maior, tendo como a nota mais grave o D³, o qual poderia ser alterado pela única chave que produzia o D#³ (ARAÚJO, 1999).

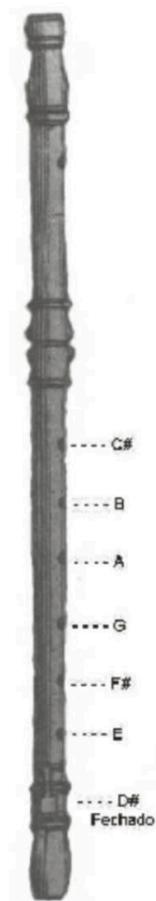
Figura 8 - Flauta de uma chave



Fonte: <https://collection.powerhouse.com.au/object/254282>

³ A ilustre família Hotteterre foi construtora de instrumentos de sopro barrocos, principalmente da flauta transversal, além da flauta doce, do oboé e do fagote (CAROL, 1999 apud BOERNER, 2018). Não há certeza quanto ao nome do integrante que realizou a primeira adição de chave na flauta transversal, talvez Jean Hotteterre (ARAÚJO, 1999, p. 4) ou Martin Hotteterre (COSME, 2017, p. 13), que representam gerações anteriores ao célebre Jacques Martin Hotteterre “le Romain”, ao qual não se atribui a respectiva inovação uma vez que ainda não havia nascido ou ainda era criança.

Figura 9 - Flauta de uma chave no método de Hotteterre "le Romain"



Fonte: Hotteterre "le Romain" (1707) apud Araújo, 1999, p. 5

No século XVIII, percebendo-se os problemas de afinação da flauta transversal, sobretudo quando havia, nas peças musicais, modulações que se distanciavam dos padrões do instrumento, criaram-se invenções e formas para tentar corrigir essa questão. Uma dessas tentativas foi a construção do sistema de rolha, que vinha com um parafuso anexado, permitindo ao flautista puxar ou empurrar a rolha e assim mudar a afinação do instrumento. Além disso, surgiram os *corps de réchange*, seguindo a ideia de Praetorius de utilizar-se várias flautas de diversos tamanhos, que permitia ao instrumentista realizar trocas de uma parte do corpo para aumentar ou diminuir a afinação a um semitom (ARAÚJO, 1999).

Figura 10 - Sistema de rolha



Fonte: Araújo, 1999, p. 6

Figura 11 - Flauta de uma chave com “corps de réchange”



Fonte: <https://www.mim.be/en/collection-piece/transverse-flute>

Após isso, os célebres flautistas e compositores da época deram a sua contribuição para dirimir o problema, como, por exemplo, Pierre-Gabriel Buffardin e Johann Joachim Quantz. O primeiro criou um mecanismo chamado *registro*. O segundo, por sua vez, pensava na adição de mais uma chave e no simples manuseio do próprio flautista no encaixe da cabeça da flauta em relação ao corpo, prolongando ou diminuindo o seu tamanho, técnica que utilizamos até os dias de hoje (*Ibidem*, p. 6).

Observando as potencialidades⁴ e debilidades do instrumento, como apresenta qualquer outro, compositores escreveram nas melhores tonalidades para o instrumento (Ré, Sol, Lá e Dó Maior). Mozart, por exemplo, compôs os seus concertos para flauta em Sol e Ré Maior, sabendo que estas tonalidades soariam bem no instrumento (Morgan, 1991 apud Russi, 2013).

⁴ Uma possível potencialidade trata-se de que a flauta transversal da época de Mozart produzia sons mais heterogêneos ao longo de sua tessitura em comparação com a Boehm, um instrumento mais homogêneo, o que dificulta a execução de diferentes timbres (Yonce, 2005 apud Russi, 2013).

Figura 12 - Flauta transversal de 4 chaves



Fonte: <https://sites.duke.edu/dumic/instruments/woodwinds/north-america/4-key-flute/>

Na segunda metade do século XVIII, em 1760, a flauta ganha mais três novas chaves de fabricantes ingleses, tornando-se o primeiro instrumento do naipe das madeiras a ter um mecanismo que a permitisse tocar uma escala cromática (nesse caso, em Ré Maior, faltando apenas o C⁴). Essa novidade teve reflexos nas composições para o instrumento, permitindo uma liberdade tonal e de modulações maior, como, por exemplo, nas sonatas de Joseph Haydn. Entretanto, apenas no final do século, entre 1785 e 1790, que o sistema de quatro chaves começou a ser melhor aceito (ARAÚJO, 1999).

Ainda no século XVIII, a flauta transversal ganha mais dois orifícios no pé (a menor parte, ou inferior), que permitiam ao instrumentista tocar o C³ e o C^{#3}, além de um novo sistema de chaves operado pelo dedo mínimo da mão direita, aumentando ainda mais a sua tessitura (*Ibidem*).

Ademais, outros dois inventores - J. H. Ribock e Johann George Tromlitz contribuíram para que o ponto máximo do desenvolvimento da flauta no século XVIII se concretizasse: o sistema de oito chaves. Ribock adicionou mais uma chave ao sistema de seis chaves, que permitia que o C⁴ fosse tocado, completando a escala cromática. Tromlitz, por sua vez, em 1786, introduz a última chave, conhecida como “F longo”, que resolvia o problema do dedo anelar da mão direita, que antes precisava fazer um movimento difícil (ARAÚJO, 1999).

Apesar de todas essas mudanças, a flauta de uma chave ainda perdurava no início do século XIX -- ao lado de sua mais recente de oito chaves -- sendo ainda a utilizada por muitos métodos circulantes na época. A essas duas, também se juntaram outras flautas de até dezessete chaves, confeccionadas com diversos materiais como madeira, prata e cristal, sendo que a tessitura poderia chegar até o G². Na contramão do pensamento de inclusão de mais chaves, em 1800 Tromlitz

propôs que a flauta não tivesse esse tipo de mecanismo; apesar de a flauta moderna não ter seguido esse pensamento, ele foi importante para que o sistema francês de chaves abertas surgisse mais tarde (*Ibidem*).

Também no século XIX, Claude Laurent introduziu e patenteou o vidro na construção de flautas transversais, o que trouxe importantes avanços mecânicos ao instrumento (BAGÁN et al., 2020).

Figura 13 - Flauta de cristal de Claude Laurent, Paris (ca. 1817)



Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/crystal-flute-0000/HgGbeiS9bYMu_g

Entretanto, apenas em 1824, os fabricantes de flautas transversais começam a concordar de que era preciso que o instrumento fosse pensado e construído de uma maneira mais próxima aos preceitos da física acústica, o que foi desenvolvido por Theobald Boehm logo em seguida (ARAÚJO, 1999).

Theobald Boehm (1794-1881), músico *virtuose*, apreciador do *Bel Canto*⁵ e inventor, estudou acústica na Universidade de Munique, o que lhe concedeu subsídios para que repensasse a construção da flauta transversal. Ele criticava, sobretudo, a posição e o tamanho dos orifícios, e seu subsequente dedilhado para o instrumentista, que trazia facilidades para o flautista mas não era acusticamente correto. Dessa forma, perdia-se em clareza, afinação e volume, além da dificuldade na emissão de notas agudas, sendo que tais atributos se faziam cada vez mais necessários tendo em vista a evolução da orquestra sinfônica sediada nas salas de concertos na época (*Ibidem*).

Boehm, dessa forma, deduziu que o trabalho a ser feito não seria apenas trocar, retirar ou acrescentar novas chaves, mas sim repensar e refazer os orifícios da flauta, o que alteraria o dedilhado. Assim, utilizou-se de experimentos para

⁵ *Bel Canto* trata-se de um estilo italiano de ópera que, em uma tradução literal, diz respeito a uma bela forma de cantar, elegante, em que a voz se torna o componente mais importante na obra operística, até mais que a história, a orquestra e os elementos visuais (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2005).

produzir o seu primeiro modelo em 1831, que continha apenas duas mudanças significativas. A primeira era colocar o orifício do “lá” um pouco mais abaixo no corpo do instrumento, trazendo um sistema de chaves abertas para controlá-lo e a segunda, um novo sistema de juntas-duplas, que fechava dois orifícios ao mesmo tempo (ARAÚJO, 1999).

Estas duas alterações foram responsáveis pelo começo da remodelagem do dedilhado, em que o F# agora era tocado pelo dedo 3 (anelar) da mão direita e o F, pelo dedo 2 (médio), dando subsídios para a construção da flauta moderna. Após isso, Boehm realizou mais experimentos para repensar o diâmetro dos orifícios, o que alterou ainda mais o dedilhado, lançando em 1832 seu segundo modelo de flauta transversal. Com isso, vieram novas dificuldades, pois precisava-se controlar quatorze orifícios com apenas nove dedos utilizáveis, o que foi resolvido por Boehm através de um sistema de anéis de metal e das juntas-duplas supramencionadas, que permitiam com apenas um dedo controlar mais de um orifício (*Ibidem*).

Figura 14 - Flauta Boehm de 1832



Fonte: <https://collections.mfa.org/objects/51327>

A flauta de Boehm era uma novidade, o que mudava o jeito de tocar, sobretudo em relação ao dedilhado, fazendo com que o seu novo instrumento fosse aos poucos aceito. Em 1832 e 1833, há a realização de concertos públicos com os

novos instrumentos, mas apenas em 1843 que a Rudall & Rose (Londres) e a Clair Godfreoy (Paris) são oficializadas como construtoras da flauta transversal Boehm. Apesar de todas as mudanças já realizadas até então, Theobald Boehm ainda não estava satisfeito e pensa o seu último modelo, o qual é lançado em 1847 (ARAÚJO, 1999).

Boehm não concordava com o formato cônico específico da flauta, pois o flautista soprava na extremidade mais larga e isso só acontecia com este instrumento. Então, após vários experimentos com tubos cilíndricos, Boehm pôde constatar a sua preferência por esse formato e ainda pela utilização do metal que, segundo sua visão, lhe proporcionava maior consistência e confiabilidade, ao invés da madeira (TOFF, 1996 apud DIKICIGILLER, 2014).

3. A FLAUTA TRANSVERSAL BOEHM NO BRASIL

O tema acerca da chegada da flauta transversal Boehm, em especial o último modelo construído por Theobald em 1847, nos apresenta diversas ponderações, visões em trabalhos acadêmicos e poucos documentos à disposição do pesquisador. Dias (1990) e Trigo (2017), por exemplo, consideram o flautista belga Mathieu-André Reichert como um dos primeiros, senão o pioneiro, a introduzi-la no país. Isto é reiterado, por exemplo, por Dahmer (2017, p. 27), apontando que em 1859 a flauta de prata Boehm já era utilizada por Reichert no Brasil (apud MENDES, 2019).

Mendes (2019, p. 13), por outro lado, considera esse “pioneirismo” do Reichert “um tanto quanto romantizado”, criticando a oposição que se faz geralmente entre Joaquim Callado, que representaria a flauta de madeira “antiga”, e Reichert, a “modernidade” da flauta de prata. Segundo sua pesquisa, que se pautou em periódicos e livros da época⁶, o primeiro concerto que menciona o uso de uma flauta Boehm é o do francês Antoine Mauger em 29 de novembro de 1841, construído ainda em madeira. Com isso, abre-se um horizonte maior de possibilidades para se entender o fértil passado musical, em que vários flautistas, multi-instrumentistas, professores e compositores foram importantes e protagonistas no desenvolvimento do instrumento no país.

⁶ Dentre alguns dos periódicos pesquisados, publicados entre 1822 e 1859, estão, sobretudo, os cariocas Diário do Rio de Janeiro (DRJ), Correio Mercantil Instrutivo e Político (CMIP), Jornal do Comércio (JC), Jornal das Senhoras (JS), além de pesquisas no Correio Paulistano, sendo estas realizadas sobretudo na Biblioteca Nacional (BN).

Após a referência a Mauger, surgem outros adeptos da flauta Boehm nos periódicos da época, como é o caso de Charles Reiners Lacourt em 1845 e *Monsieur* (M.) Préti em 1849. Tanto Mauger quanto Reiners compuseram possivelmente o naipe de flautas do Teatro São Pedro de Alcântara, além de Antônio Xavier da Cruz e Lima, utilizando-se tanto da flauta de madeira de sistema simples como a de Boehm em algum momento (MENDES, 2019). Portanto, o que parece ocorrer é que foram utilizados no mesmo período em questão tanto a flauta com sistemas simples e as Boehm, como é o caso “daquele tubo de ébano” do Reichert, citado no Correio Paulistano de 22 de abril de 1863 (*Ibidem*, p. 13).

Já no início da década de 1850, chega ao Brasil o flautista italiano Achilles Malvasi (ca. 1820 - ?)⁷ com o último modelo Boehm de 1847, que segundo Cernicchiaro (1926), foi o pioneiro da flauta de metal no país (apud MENDES, 2019). Apesar de sua aparente primeira boa impressão, como relata uma das primeiras críticas a seu respeito, no Álbum Semanal, Cronológico, Crítico e de Modas de 18 de janeiro de 1852, não encontrou muito espaço no Rio de Janeiro. Realizando apenas algumas apresentações, recebeu críticas negativas também, inclusive em relação a sua flauta Boehm (*Ibidem*).

Além de Malvasi, chega ao Brasil outro italiano chamado Giovanni Scaramella (1824-1857) em 4 de setembro de 1852 para assumir o posto de primeira flauta da Companhia Italiana de Ópera. No seu primeiro concerto na capital do Império, toca suas composições sobre os motivos das mesmas óperas que Malvasi, Lucia de Lammermoor e Norma, instaurando uma suposta rivalidade, relatada em uma carta do baiano Francisco Antônio de Araujo. Mais tarde, no ano de 1855, Scaramella consegue o posto de professor de flauta do Conservatório Nacional, apoiado supostamente por Francisco da Motta, devido ao seu prestígio como intérprete, suas relações no meio musical da época e o possível fato de tocar em uma flauta de madeira (MENDES, 2019).

Apesar da resistência e desconfiança em relação à nova flauta Boehm, principalmente no conservatório, aos poucos ela iria se incorporando e ganhando adeptos no Brasil. Alguns exemplos são o caso do flautista Antoine Mauger, que lecionava no Lyceo Musical e Copistaria com a flauta Boehm, e o uso desta flauta por Xavier da Cruz e Lima na orquestra após a morte de Scaramella (*Ibidem*). Dessa

⁷ Suas datas de nascimento e falecimento não são conhecidas ao certo, porém Céspedes (2018) presumiu que Malvasi nasceu por volta de 1820.

forma, a chegada da flauta Boehm ao Brasil não significou a extinção imediata do instrumento de madeira anterior, sendo que estes dois foram utilizados simultaneamente, como mencionado anteriormente.

Um importante flautista brasileiro que pode representar essa mudança é Patápio Silva (1880-1907), que começa a se interessar e a utilizar mais o novo sistema de prata, em detrimento ao mais antigo. Ele tocava em um instrumento de madeira de cinco chaves, até que no Rio de Janeiro ganhou uma flauta Boehm de prata em um concurso do Instituto Nacional de Música, e a partir de então, concebeu a sua obra e a sua prática de concertista tendo em vista o instrumento de prata⁸ (SILVA, D., 2008). Após isso, uma linhagem de flautistas brasileiros da música popular e da música de concerto são influenciados pela nova invenção de Boehm e pela preferência de Patápio Silva, alterando a predominância da utilização da flauta de madeira no Brasil para a de prata.

4. GENEALOGIA DOS FLAUTISTAS NO BRASIL

4.1. Flautistas multi-instrumentistas

Tendo em vista esta chegada da flauta Boehm no Brasil, é possível traçar uma genealogia de alguns flautistas documentados que atuaram no país, considerando-se os que vieram antes e depois, e os que estiveram na transição entre a flauta simples e a atual.

A partir disso, um dos mais atuantes no início do século XIX era o **Francisco da Motta (1807 - 1859)**, que tocava e ensinava, além da flauta transversal, o corne inglês e o fagote. De acordo com Andrade (1967, v. II, p. 200 – 201 apud MENDES, 2019), foi aluno do Pe. José Maurício Nunes Garcia, tornando-se músico da orquestra da Capela Imperial em 1822 logo após a independência do Brasil. O seu pai, Leonardo da Motta, foi fagotista deste mesmo grupo até a sua morte em 1822; desta forma, pode-se considerar a possibilidade de que a sua contratação tenha sido realizada para substituir o pai, com quem pode ter iniciado os seus estudos musicais (SILVA, R., 2024).

Um ano depois, em 1823, outro flautista, chamado **Antônio Xavier da Cruz e Lima (ca. 1810 - 1871)**, é contratado para compor a orquestra da Capela Imperial.

⁸ Patápio, inclusive, interessava-se pela construção da flauta transversal e pelo seu desenvolvimento, planejando até viajar para a Europa para estudar mais sobre este tema. Entretanto, com o seu falecimento prematuro, não conseguiu fazê-lo (SILVA, 2008).

Este também era multi-instrumentista e professor, tocando clarineta e fagote, tornando-se mais tarde compositor e regente da Banda do Batalhão de Artilharia. Seu nome é citado no Diário do Rio de Janeiro (DRJ) de dezembro de 1857 como intérprete acompanhado de uma flauta de novo sistema, o que pode se tratar de uma nova flauta Boehm (MENDES, 2019; SILVA, R., 2024).

Dessa forma, pode-se observar a versatilidade dos músicos e professores acima mencionados, que tocavam vários instrumentos de uma mesma família, neste caso a das madeiras. Esta vertente mais generalista pode ser vista em muitos flautistas e professores de flauta da época, que muitas vezes possuíam outra profissão, como **Juca Kalut (1857-1922)**⁹, ou que ofereciam aulas de outros instrumentos ou de línguas, como aponta Amorim (2018). Este fato também nos remonta, por exemplo, às principais capelas reais de Lisboa e de Madrid no início do século XVIII, quando os oboístas também tocavam flauta na orquestra, possuindo habilidades, dessa forma, em mais de um instrumento de uma mesma família (ANDRADE, 2005, p. 44 apud MENDES, 2019).

Já em relação à prática docente destes flautistas, o método base era do Benoit Tranquille Berbiguier (1782-1838), também utilizado pelos flautistas franceses atuantes no Rio de Janeiro - Pierre Laforge¹⁰ e Antoine Mauger¹¹.

No caso mais específico da música popular e sua relação com a de concerto, temos o flautista **Viriato Figueira da Silva (1851-1883)**, que se consagrou como compositor e mestre do choro. Estudou com Callado no Conservatório Imperial de Música e integrou a Orquestra do Teatro Fênix Dramática do Rio de Janeiro, dirigida pelo maestro Henrique Alves de Mesquita. Compôs, além disso, talvez o primeiro choro em tom menor de que se tem notícia, chamado “Só para moer”, sendo possivelmente um dos pioneiros no país como solista de saxofone e disputando com Estrada Meyer a posição de professor de flauta do Conservatório, tendo perdido (FABRIS, 2015; MARTINS, 2022; DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA).

⁹ Juca Kalut (1857-1922), “immensuravel artista” (PINTO, 1936, p. 34), professor, compositor do cenário dos primórdios do choro e flautista multi-instrumentista, trabalhou nos Correios e na Estrada de Ferro Central do Brasil (CASA DO CHORO).

¹⁰ Pierre Laforge provavelmente era oboísta e flautista, atuando como músico de orquestra e professor.

¹¹ Antoine Mauger, por sua vez, representa a especialidade nas madeiras no Brasil, tendo sido apenas flautista.

4.2. Flautistas especialistas

A partir disso, constata-se que a especialização no estudo da flauta e na profissão como flautista e professor deste instrumento não era tão comum no início do século XIX. No entanto, provavelmente o primeiro a começar a alterar este cenário foi **Antoine Mauger** (MENDES, 2019), francês que chega ao Rio de Janeiro em 1829 e se propõe a oferecer aulas de flauta nas páginas do Diário do Rio de Janeiro. Suas aulas eram oferecidas na flauta de sistema simples e com o apoio do método francês de Benoit Tranquille Berbiguier (1782-1838), livro que chegou ao Brasil em 15 de dezembro de 1824 (MENDES, 2019).

Mauger aparece no Jornal do Comércio em 1839 oferecendo academias mensais, com acompanhamento de orquestra, utilizando o método de ensino adotado pelo Conservatório de Nápoles, que pode ser uma referência a Giulio Briccialdi.

Um dos flautistas mais proeminentes e representantes desta vertente de especialistas em flauta a atuar no Brasil do século XIX foi **Mathieu Reichert (1830-1880)**. Sua chegada data de 1849 para ser o primeiro flautista do Teatro Provisório no Rio de Janeiro. Antes disso, foi aluno de Jules Antoine Demeur (1814 - 1847), no Conservatório de Bruxelas, a partir de 1844, e começou sua vida musical tocando na rua, em cabarés, bares e cafés com o seu pai e mãe. Com isso, no livro *Biographie Universelle des Musiciens*, obra de referência sobre o século XIX de Fétis (1860-1865), o autor pondera acerca da personalidade contrastante de Reichert em dois lados: a primeira em relação à severa disciplina conservatorial e militar a que ele se submetia e o seu instinto nômade e boêmio construído em seus primeiros passos na música e presente em sua família (AMORIM, 2022).

Após este dois flautistas, chega ao Brasil **Giovanni Scaramella (1824-1857)** em 4 de setembro de 1852 para ser o primeiro flautista da Companhia Italiana de Ópera, após ser recomendado pelo Saverio Mercadante. Em sua trajetória pregressa, havia sido professor de flauta no Real Conservatório de Nápoles e tocava provavelmente em um instrumento de sistema simples, o que o ajudou a se tornar mais tarde professor de flauta no Conservatório Nacional. Scaramella, além de ótimo intérprete e músico, possuía boas relações no meio musical carioca, inclusive com Francisco da Motta, que era o secretário da instituição supramencionada.

Estes dois flautistas representam no Brasil a linhagem que defendia a flauta de sistema simples, ao contrário do italiano Achilles Malavasi, apontado como o pioneiro da flauta Boehm no Brasil (MENDES, 2019).

Iniciando uma linhagem de flautistas no choro, está **Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. (1848-1880)**, aluno e depois professor de flauta do Conservatório Imperial, onde estudou composição e regência com Henrique Alves de Mesquita, e ministrou aulas para Duque Estrada Meyer. Além disso, foi compositor e criador do Choro Carioca, primeira formação instrumental constituída de flauta, violão e cavaquinho (VERZONI, 2016; CASA DO CHORO).

Seu discípulo, **Duque Estrada Meyer (1848-1905)**, por sua vez, o sucedeu como professor no conservatório, tendo ministrado aulas para Patápio Silva, Henrique Itiberê da Cunha, Pedro de Assis, dentre outros. Também estudou com Reichert. Chorão, executava músicas de Callado, Viriato, Silveira e Luizinho, a quadrilha “Família Meyer” de Callado foi composta em sua homenagem (SÈVE, 2024; DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA).

Outro flautista da linhagem brasileira que “tocava o classico, e tambem o chôro de todos aquelles immensos flautas já por mim descripto” (sic) (PINTO, 1936, p. 116) foi **Pedro de Assis (1873-1947)**. Pernambucano radicado no Rio de Janeiro, onde estudou flauta com Duque Estrada Meyer no Instituto Nacional de Música¹², sucedendo-o como professor. Além de seu lado como performer e docente, compôs 15 estudos de virtuosidade para flauta e escreveu o Manual do flautista (PAIXÃO, 2022).

Um de seus colegas de classe e contemporâneos foi **Patápio Silva (1880-1907)**, tendo estudado também com Duque Estrada Meyer no conservatório. Compositor e flautista, venceu um concurso na academia, através do qual recebeu uma flauta de prata como prêmio (OLIVEIRA, 2007).

Outro aluno e professor do conservatório, já conhecido como Instituto Nacional de Música, foi **Agenor Bens (ca. 1870 - ca. 1950)**. Também flautista e compositor, teve aulas com Pedro de Assis e, posteriormente, possivelmente ofereceu aulas para Dante Santoro, outro nome importante do choro. Tocou em orquestras, manteve contato com Villa-Lobos e Radamés Gnattali e foi considerado

¹² Criado como Conservatório Imperial de Música em 1848, sendo em janeiro de 1890, dois meses após a Proclamação da República, extinto para dar lugar ao Instituto Nacional de Música, que teve como seu primeiro diretor Leopoldo Miguez (1850-1902). Atualmente, trata-se da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

um notável intérprete da obra de Patápio Silva e de Joaquim Antônio da Silva Callado (O MALHO, 1913, p. 43).

5. ALGUNS MÉTODOS UTILIZADOS NO SÉC.19

O ensino de flauta, na primeira metade do século XIX, se deu sobretudo através da relação mestre-aprendiz, em aulas particulares oferecidas ou requeridas em periódicos da época, como o Diário do Rio de Janeiro e o Jornal do Comércio. Além da contratação de um professor particular, flautistas, sobretudo da cena do choro, aprendiam também com amigos e parentes, procurando-os em suas casas, locais de trabalho e nas próprias rodas (PINTO, 1936). Ademais, instituições musicais também foram importantes na formação e na profissionalização de flautistas, como as bandas militares de música, os conservatórios, como o Imperial Conservatório, e as Sociedades Musicais e *Clubs* (AMORIM, 2018; MENDES, 2019; ROSA, 2020).

A partir desse contexto, também é possível identificar dois modelos de ensino de música vigentes que eram encontrados nos anúncios de jornais: “por música” e “sem música”. O primeiro baseava-se na leitura de partituras e de métodos; o segundo, por sua vez, tratava-se da aprendizagem através da escuta e da imitação, o que conhecemos atualmente como “de ouvido” (AMORIM, 2018). Com isso, surgem as perguntas: quais métodos eram utilizados no ensino “por música”? De que forma? Essas e outras questões relacionadas que tentaremos responder a seguir.

Dito isto, nota-se a proeminência da utilização dos métodos franceses no século XIX no Brasil, sobretudo na figura de Tranquille Berbiguier, sendo o seu nome o mais presente na primeira metade do século XIX (AMORIM, 2018; ROSA, 2020). O método francês mais antigo a ser tratado neste capítulo se trata do *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte (1794)* de François Devienne (1759-1803), porque teve alguma influência e, de certa forma, circulou pelo Brasil na primeira metade do século XIX (AMORIM, 2018; ROSA, 2020). Devienne foi o primeiro professor de flauta do Conservatório de Paris e o seu método foi escrito para a flauta transversal de uma chave, de sistema simples, anterior às inovações propostas por Theobald Boehm (FRYDMAN, 2010).

Com isso, François Devienne se opunha à adição de chaves à flauta transversal, uma vez que poderia torná-la irreconhecível e dificultar a digitação

(BERBIGUIER, 1818 apud MENDES, 2019). Assim, os adeptos ao sistema simples poderiam encontrar neste livro valiosos ensinamentos para a suas práticas diárias.

Outro método francês que viria logo a seguir é o *Nouvelle méthode pour la flûte* (ca. 1818) de Benoit Tranquille Berbiguier (1782-1838), tornando-se um dos métodos mais utilizados pelos principais flautistas atuantes na primeira metade do século XIX. Berbiguier, ao contrário do pensamento de Devienne, via com bons olhos o desenvolvimento da flauta, uma vez que considerava o instrumento com problemas a serem resolvidos, sobretudo a afinação. Este livro teve sua chegada noticiada em 15 de dezembro de 1824 pelo Diário do Rio de Janeiro (MENDES, 2019), sendo que não se sabe ao certo a data de publicação deste método, porém Leonardo de Lorenzo (apud MENDES, 2019) informa que seria entre 1818 e 1820, o que seriam 6 anos para esta publicação ter chegado ao Brasil.

Apesar disso, em seu método, Tranquille Berbiguier apresenta uma flauta cônica de madeira de 4 chaves, como demonstra a figura abaixo:

Figura 15 - Flauta de sistema simples presente no método de Berbiguier



Fonte: [https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_pour_la_fl%C3%Bcte_\(Berbiguier%2C_Tranquille\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_pour_la_fl%C3%Bcte_(Berbiguier%2C_Tranquille))

Já em janeiro de 1825, encontra-se anúncio pelas páginas do Diário do Rio de Janeiro em que é solicitado o método de Berbiguier e um dicionário Português-francês (MENDES, 2019). Anos mais tarde, em 1837, Francisco da Motta traduz o método para o português, e o publica em conjunto com Pedro Laforge para a sua comercialização. No ano seguinte, encontra-se o método supramencionado à venda, com a adição de arranjos para flauta por Januário Arvellos de peças, como valsas, hinos e modinhas (*Ibidem*).

Para além dos métodos franceses, Antoine Mauger, em 1839, divulga suas aulas no Jornal do Comércio, em que “o método de ensino será o adotado pelo conservatório de Nápoles”. Este método pode fazer referência a Giulio Briccialdi, importante flautista italiano que havia se mudado para Nápoles em 1836 para lecionar aulas à família real e que escreveu várias peças musicais e estudos para flauta (MENDES, 2019). Desta forma, além da influência da escola francesa, flautistas italianos, sobretudo na figura de Achilles Malavasi, Giovanni Scaramella

(1824-1857) e Giulio Briccialdi (1818-1881), também atuaram no Brasil, trazendo suas experiências do Conservatório de Nápoles.

6. TEORIA DO MEDIADOR CULTURAL DE MICHEL VOVELLE: A FLAUTA QUE LEVA O FLAUTISTA PARA VÁRIOS LUGARES

A flauta, como foi apresentada até agora, permeou e permitiu que os flautistas transitassem entre vários espaços, isto é, configurou-se como um fio condutor na vivência de diversos gêneros musicais. Assim, as ideias preconcebidas e intransigentes sobre os campos musicais *popular* e *erudito* se atravessam, conversam e se reestruturam, em que os músicos vivem e tocam estes dois mundos (MACHADO, 2010). Desse modo, a teoria do mediador ou intermediário cultural, utilizado por Vovelle (1987 apud MACHADO, 2010) e pelo próprio Machado (2010), pode ser utilizada para ilustrar a atuação dos flautistas a partir do século XIX.

A partir disso, conforme esses dois autores, o mediador cultural pode ser entendido como algo ou alguém que circula entre ambientes diferentes, acatando e influenciando as diversas visões e culturas próprias de cada espaço. No texto de Cacá Machado, a polca é analisada como esta mediadora capaz de interligar opostos.

Assim, falando sobre a intensa vida musical na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, Machado (2010, p. 122-123), explica que:

De um lado, existia uma cultura musical ligada à vida popular da camada média da população, que se dava principalmente nos espaços públicos e, por outro, uma cultura musical da elite, que circulava pelos grandes teatros e pelos pequenos salões da sociedade. O que existia em comum entre esses dois universos? A polca. [...] é tocando polcas que os pianeiros, nome pejorativo para os músicos de pouca formação musical e muito balanço, circulam pelos salões da elite; é para ouvir polcas que essa mesma elite irá aos pequenos teatros para assistir a operetas e revistas; serão as mesmas polcas que as *sinhazinhas* tocarão ao piano, na privacidade dos seus lares, e os conjuntos de *pau-e-corda* (flauta, violão e cavaquinho) tocarão, com um balanço um pouco diferente, nas festas populares da Cidade Nova (bairro popular construído sob o aterro do canal do mangue).

Por outro lado, neste trabalho, destacamos a flauta transversal, que pode ser vista como esse “algo” que circulou e permitiu o fluxo dos flautistas em diversos espaços, como conservatórios, bandas de música, ruas, cabarés, barbearias, teatros, casas, quartéis militares, entre outros. Esta confluência de diversidades musicais, sociais e culturais constituiu a base do que hoje pode ser sugerida como a escola brasileira de flauta, em que estes instrumentistas aprenderam na vivência de

diversos gêneros musicais e espaços para tocar e aprender (TRIGO, 2017; MOURA, 2012; DINIZ, 2008, p. 57-58 apud MENDES, 2019).

Nesse contexto, as contribuições não vieram apenas de brasileiros, mas também de flautistas de outras nacionalidades, como franceses, italianos e belgas, o que se mesclou com a cultura dos povos africanos escravizados e libertos. Sendo assim, podemos citar a polca, a valsa, o *schottischs*, o tango, o lundu, o maxixe, a habanera, as sonatas, as árias, os concertos e tantos outros gêneros musicais que influenciaram a música brasileira e os próprios flautistas no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, durante o século XIX. Um exemplo a ser citado é o de Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior, que foi professor em um contexto conservatorial, onde a música europeia de concerto predomina, porém compunha polcas, quadrilhas, lundus¹³, valsas e o que viria a ser conhecido como choro a partir do século XX.

Além dele, vários outros flautistas da linhagem citada anteriormente, como Viriato Figueira, Reichert, Duque Estrada Meyer, Pedro de Assis, Patápio Silva e Agenor Bens, também vivenciaram, tocaram ou até compuseram tanto música de concerto quanto popular. Dessa forma, a flauta interligou vários mundos e experiências, inclusive o encontro com estrangeiros, sobretudo na figura de franceses, italianos e belgas, que trouxeram métodos, como o de Berbiguier, e modos de ensinar de seus conservatórios, como o de Nápoles, que foram utilizados no Conservatório Imperial.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da flauta e da humanidade confundem-se desde os tempos mais remotos, quando a escrita ainda não havia sido inventada e os seres humanos ainda eram nômades, remetendo-nos ao período Paleolítico da Pré-História. Conforme a história foi sendo escrita, a flauta passou por transformações, deixando de ser feita a princípio de ossos de animais, por exemplo, para ser construída de madeira e, mais tarde, de vidro, metal e ouro. Suas funções também alteraram-se, onde os músicos flautistas não tocavam mais apenas composições ligadas a temas religiosos e militares, o que impulsionou o desenvolvimento da flauta transversal e da história da música.

¹³ Na obra *Lundu Característico* de Callado, por exemplo, percebe-se as influências do lundu, da habanera, da modinha e dos concertos para flauta.

A partir disso, neste trabalho enfocamos o percurso da flauta transversal no Ocidente, onde muitos nomes deram suas contribuições à elaboração deste instrumento até sua versão moderna, como Hotteterre, Buffardin, Quantz, Ribock, Tromlitz, Laurent, entre outros. Entretanto, apenas depois das pesquisas de Boehm acerca da acústica da flauta e de suas três versões que um dos modelos da flauta transversal mais difundidos atualmente foi estabelecido: formato cilíndrico, feito de metal com várias chaves.

No Brasil, o pioneirismo em relação à chegada e ao uso de algum modelo Boehm nos indica vários nomes, como o de Antoine Mauger, Charles Reiners Lacourt, *Monsieur* (M.) Prédi, Achilles Malavasi, Mathieu-André Reichert e Patápio Silva. Apesar da introdução desta nova invenção no país, a flauta de madeira de sistema simples continuou a ser utilizada, coexistindo com as Boehm e sendo tocada pelos flautistas na orquestra e em recitais, como pode indicar a notícia acerca “daquele tubo de ébano” do Reichert (MENDES, 2019, p. 13). No entanto, a flauta Boehm de metal conseguiria, nos anos seguintes, cada vez mais adeptos, chegando a ser o modelo padrão nos dias atuais, como, por exemplo, na figura de Patápio Silva que, após ganhá-la em um concurso, a preferiu para os seus estudos e apresentações subsequentes.

Além de reunir flautistas de várias nacionalidades no Brasil, a flauta transversal também possibilitou que as suas experiências pregressas e brasileiras conversassem, se influenciassem e se recriassem, agindo como uma mediadora de culturas diversas. Esta possibilidade de inserção da flauta em diversos espaços de interações culturais, sociais e artísticas permitiu a formação e atuação mais plural de flautistas brasileiros e estrangeiros, o que contribuiu para o enriquecimento cultural, musical e artístico do Brasil e sobretudo da flauta brasileira entre o Império e a República. Portanto, podemos inferir que, por meio da mediação cultural entre tendências múltiplas e de hibridizações, a flauta brasileira se constituiu e produziu várias gerações de artistas que influenciam o campo da música até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Humberto. Os primórdios do ensino da flauta no Rio de Janeiro (1808-1831). **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.3, p. 1-17, 2018. DOI: <https://doi.org/10.33871/23179937.2018.6.3.2637> Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/2637> Acesso em: 20 nov. 2024
- AMORIM, Humberto. Mathieu-André Reichert (1830-1880) e as Transitividades de uma “Flauta Mágica” no Brasil Oitocentista. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 22, p. 1-31, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v22.69204> Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/69204> Acesso em: 18 fev. 2025
- ARAÚJO, Sávio. **A evolução histórica da flauta até Boehm**. 1999. Disponível em: <https://musicaeadoracao.com.br/artigos-tecnicos/instrumentos/> Acesso em 01 mar. 2025
- BAGÁN, H. et al. Material characterization and functional implications of a Claude Laurent Glass Flute. **Microchemical Journal**, [s.l.], v. 155, p. 1-9, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.microc.2020.104734> Disponível em: <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/206598> Acesso em: 25 nov. 2024.
- BOERNER, Victoria. Replacement of the recorder by the transverse flute during the baroque and classical periods. **The Undergraduate Awards Collections**, [s.l.], p. 1-15, 2018. Disponível em: https://ir.lib.uwo.ca/undergradawards_2018/10/ Acesso em: 07 mar. 2025
- BROWN, Rachel. **The Early Flute: a practical guide**. New York: Cambridge University Press, 2002. *E-book*.
- BULLARD, Beth. **Musica getuscht: a treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung**. New York: Cambridge University Press, 1993. *E-book*.
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **A history of western music**. 7. ed. New York: W.W. Norton & Comp., 2005.
- CALLEGARI, Paula Andrade. O *consort* de flauta doce nos tratados de música antiga. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE FLAUTA DOCE DA EMBAP, 3., 2015, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: EMBAP, 2015. p. 16-27 Disponível em: <https://embap.curitiba1.unespar.edu.br/menu-pesquisa/publicacoes/anais-simposio-a>

cademico-de-flauta-doce/anais-do-simposio-academico-de-flauta-doce-da-embap-01
5 Acesso em 10 fev. 2025

CASA DO CHORO. **Juca Kalut.** [s.l.]. [s.d.]. Disponível em:
<https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/605> Acesso em: 25 março 2025

CASA DO CHORO. **Joaquim Callado.** [s.l.]. [s.d.]. Disponível em:
<https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/233> Acesso em: 25 fev. 2025

CÉSPED, Pablo E. Ramírez. El flautista italiano Achille Malavasi y los comienzos de la interpretación de la flauta Boehm de metal en Iberoamérica. **Tordesillas Revista de Investigación Multidisciplinar**, Tordesillas, n. 15, p. 55-71, 2018. DOI:
<https://doi.org/10.24197/trim.15.2018> Disponível em:
<https://revistas.uva.es/index.php/trim/issue/view/246> Acesso em: 27 fev. 2025

COSME, Sofia Ferreira da Silva. **As flautas transversais de uma chave nos séc. XVII e XVIII** - estudo comparativo teórico-prático entre os traversos Hotteterre, Grenser e J.H. Rottenburgh: panorama evolutivo das características da música da mesma época escrita para estes instrumentos. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Politécnico do Porto, Porto, 2017. Disponível em:
https://www.oasisbr.ibict.br/vufind/Record/RCAP_a65993edabd421465bf71c2817464635 Acesso em: 20 dez. 2024

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Viriato Figueira da Silva.** [s.l.]. [s.d.]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/viriato/>
Acesso em: 20 jan. 2025

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Duque Estrada Meyer.** [s.l.]. [s.d.]. Disponível em:
<https://dicionariompb.com.br/artista/duque-estrada-meyer/> Acesso em: 21 jan. 2025

ESTUDO alemão identifica flauta de 35 mil anos. **BBC News Brasil**, 25 jun. 2009. Disponível em:
https://www.bbc.com/portuguese/cultura/2009/06/090625_instrumentoantigo Acesso em: 03 fev. 2025.

DIAS, Odette Ernest. **Mathieu-André Reichert**: um flautista belga na Corte do Rio de Janeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990. Disponível em: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/348> Acesso em: 29 nov. 2024

DIKICIGILLER, Burcin Barut. Innovations of Theobald Boehm to the Flute Construction. **Journal of Arts & Humanities**, [s.l.], v. 3, n. 11, p. 21-25, 2014. DOI: <https://doi.org/10.18533/journal.v3i11.593> Disponível em: <https://theartsjournal.org/index.php/site/article/view/593> Acesso em: 28 fev. 2025.

FABRIS, Bernardo Vescovi. Apontamentos e hipóteses sobre as origens do saxofone no Brasil. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 5., ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 7., 2015, Pirenópolis. **Anais** [...]. Pirenópolis: EMAC/UFG, 2015. p. 107-115. Disponível em: https://www.academia.edu/25394489/Apontamentos_e_Hip%C3%B3teses_Sobre_as_Origens_do_Saxofone_no_Brasil_p_107_115_in_V_Simp%C3%B3sio_Internacional_de_Musicologia_VII_Encontro_de_Musicologia_Hist%C3%B3rica Acesso em: 15 dez. 2024

FAGLIONI, Felipe. **Instrumentos de sopro de madeira como alegoria retórica na música europeia do século XVIII**. 2021. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-25082021-120921/pt-br.php> Acesso em: 05 fev. 2025.

FRYDMAN, Claudio. A homogeneidade sonora na flauta - uma abordagem histórica e interpretativa. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, p. 709-717. Disponível em: <https://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2761> Acesso em 22 jan. 2025

KHUN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MACHADO, Cacá. **Batuque**: mediadores culturais do final do século XIX. *In*: História e Música no Brasil. José Geraldo Vinci de Moraes, Elias Thomé Saliba (orgs.). 1. ed. São Paulo: Alameda, 2010.

MARTINS, Paula Cristina Cabral. *É Segredo de Viriato Figueira (1845- 1883): um estudo expressivo através da manipulação temporal em duas gravações.* In: CONGRESSO DA ANPPOM, 32., 2022. **Anais** [...]. Natal: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2022. p. 1-14. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/xxxiicongresso/xxxiiCongrAnppom/pape r/view/1023> Acesso em: 19 dez. 2024

MENDES, André dos Santos. **A história da flauta transversal na capital do império brasileiro (1822 a 1859):** uma pesquisa hemerográfica. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/31035> Acesso em: 05 mar. 2025

MOURA, Rafael Ferraz Marcondes de Moura. **O toque de midas do Choro:** estabilidade e fricção sob a luz das tópicas. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: https://www.oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UNB_6bbe0c12b086953eafb622b7dbbe1a7c Acesso em 11 fev. 2025

NICOLÁS, Ana María Botella; CARBONELL, Guillem Escorihuela. Evolución de los métodos de flauta desde el siglo XVIII al XX y su uso en los conservatorios superiores de España. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.19, p. 1-15, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v19.57958> Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/issue/view/2098> Acesso em: 12 mar. 2025

OLIVEIRA, Maurício de Lima. **Patápio Silva, o sopro da arte:** trajetória de um flautista mulato no início do século XX. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/103168> Acesso em: 21 nov. 2024

O MALHO. **Novo Pattapio**, 1913. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano%20191&p esq =&pagfis=24996> Acesso em: 31 jan. 2025.

PAIXÃO, Ariadne Araujo. **Pedro de Assis e seus 15 estudos de virtuosidade para flauta**: uma abordagem histórica e interpretativa. 2022. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/48439> Acesso em: 21 dez. 2024.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Chôro**: reminiscências dos chorões antigos. 1. ed. Rio de Janeiro: Typ. Glória, 1936. *E-book*. Disponível em: <https://archive.org/details/OChoro/mode/2up> Acesso em 03 mar. 2025

ROSA, Luciana Fernandes. Transmissão musical entre flautistas do século XIX e início do século XX: uma pesquisa nos periódicos do Rio de Janeiro. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 7, p. 1-22, 2020. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14305> Acesso em 08 mar. 2025

RUSSI, Tanya Nicole. A study of Performance Practices Pertaining to W.A. Mozart's Flute Concerto in D Major, K.314. **Ursidae**: The Undergraduate Research Journal at the University of Northern Colorado, [s./], v. 2, n. 3, p. 1-8, 2013. Disponível em: <http://digscholarship.unco.edu/urj/vol2/iss3/4> Acesso em: 25 jan. 2025.

SÈVE, Mário. Regras para a flexibilização rítmica em melodias de choro. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 34., 2024. **Anais** [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2024. p. 1-15. Disponível em: <https://anppom.org.br/congressos/anais/v34/> Acesso em: 18 jan. 2025

SILVA, Daniel Della Sávia. **Oriental**: a importância do timbre na obra de Patápio Silva. 2008. Dissertação (Mestrado em música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMG_e0d2ea31915ea2921e026c88a4f1d8f0 Acesso em: 04 fev. 2025

SILVA, Rodrigo Hoffmann Velloso da. **As práticas musicais dos fagotistas no Rio de Janeiro no século XIX**. 2024. Tese (Doutoramento em Ciências Musicais) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2024. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/4904> Acesso em: 21 jan. 2025

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. **Silvestro Ganassi - Obra Intitulada Fontegara**: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/778880> Acesso em: 20 jan. 2025

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. A *Fontegara* de Silvestro Ganassi: considerações sobre o primeiro método detalhado de flauta doce. *In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE FLAUTA DOCE DA EMBAP*, 4., 2017. **Anais** [...]. Curitiba: EMBAP, 2017. p. 17-35. Disponível em: <https://embap.curitiba1.unespar.edu.br/menu-pesquisa/publicacoes/anais-simposio-academico-de-flauta-doce/anais-do-simposio-academico-de-flauta-doce-da-embap-017> Acesso em: 07 mar. 2025

TRIGO, Tayná Tacyane Aparecida. **A história da flauta transversal na cidade de São Paulo entre 1910 e 1979**. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/110556e1-40b2-4c4e-a8d9-330c66f761a0> Acesso em: 17 fev. 2025

VARGAS, Cristian Giovanni Linares. **Guía metodológica para la iniciación y el aprendizaje de la flauta travesa, desde el bambuco y el pasillo colombianos**. 2014. Trabajo de Grado (Licenciatura en Música) - Departamento de Educación Musical, Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2014. Disponível em: <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1432?show=full> Acesso em: 24 fev. 2025

VERZONI, Marcelo. Joaquim Callado, trajetória historiográfica do pai do choro carioca. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 293-321, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/issue/view/1252> Acesso em: 21 jan. 2025