

# Mathieu-André Reichert (1830-1880) e as Transitividades de uma “Flauta Mágica” no Brasil Oitocentista

## Mathieu-André Reichert (1830-1880) and the Transitivity of a “Magic Flute” in Brazil During the 19th Century



Humberto Amorim

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

humbertoamorim@musica.ufrj.br

**Resumo:** Embora tenha sido um personagem capital para a flauta no Brasil oitocentista, ainda são poucos os trabalhos dedicados a esmiuçar as possíveis contribuições da produção de Mathieu-André Reichert (1830-1880) à prática e ao percurso histórico do instrumento no país, uma lacuna por se tratar de um repertório que possivelmente expressa, através da flauta, uma “identidade transitiva” (LLANOS, 2018, p. 96), cuja contribuição para a música brasileira do instrumento parece não ter sido ocasional. Ao dialogar com a literatura disponível e realizar um levantamento hemerográfico de fontes ainda não discutidas, o artigo propõe uma leitura “transitiva” em torno da trajetória e produção de Reichert, buscando demonstrar como uma de suas peças mais conhecidas – *A Faceira* – circulou indistintamente entre teatros, salões e cadernos de choros.

**Palavras-chave:** Mathieu-André Reichert. Flauta Boehm de metal. Cenário musical brasileiro oitocentista. Identidade transitiva e transitividades. *La Coquette*.

**Abstract:** Although he was an important character for the flute in Brazil in the 19th century, there are still few researches dedicated to detailing the possible contributions of Mathieu-André Reichert (1830-1880) to the practice and to the historical trajectory of the instrument in the country, a significant gap because it is a repertoire that possibly expresses, through the flute, a “transitive identity” (LLANOS, 2018, p. 96) whose contribution to Brazilian music seems not to have been occasional. By dialoguing with the available literature and conducting a hemerographic survey of sources not yet discussed, the article proposes a “transitive” reading around Reichert’s trajectory and works, seeking to demonstrate how one of his best-known pieces – *A Faceira* – circulated indistinctly between theaters, private soirees and “choro” notebooks.

**Keywords:** Mathieu-André Reichert. Boehm’s metal flute. 19th century Brazilian musical panorama. “Transitive identity” and transivities. *La Coquette*.

Submetido em: 3 de junho de 2021

Aceito em: 29 de outubro de 2021

## 1. Introdução

Apesar de sua importância no cenário da música no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, Mathieu-André Reichert (1830-1880) ainda é um personagem pouco discutido nos estudos do campo. A pequena bibliografia dedicada ao tema tem lhe atribuído ora um papel de criação (DIAS, 1990), ora o de consolidação (MENDES, 2019) de alguns dos caracteres que posteriormente foram associados a uma possível linhagem brasileira de flauta. Apesar disso, as peças que o músico compôs, atravessado pelo caldeirão multicultural que imperava na corte do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, caíram “no mais completo esquecimento, a ponto de não mais figurarem nos catálogos de editores (ou pelo menos serem dadas como fora de circulação), nem nos programas de cursos” (DIAS, 1990, p. 37).

A despeito de iniciativas pontuais e, sobretudo, dos esforços pioneiros de Odette Ernest Dias para pesquisar, publicar e gravar este repertório, a produção de Reichert segue obliterada nestas primeiras décadas do século XXI, mesmo se tratando de um repertório que possivelmente expressa, através da flauta, uma “identidade transitiva” (LLANOS, 2018, p. 96), cuja contribuição para a música brasileira do instrumento parece não ter sido ocasional e merece ser continuamente (re)avaliada.

Em sua tese de doutorado, Llanos (2018, p. 97) delinea o conceito de “identidade transitiva” em torno de “dois aspectos que agiriam de forma dialógica: a necessidade de complemento e a ação complementadora”, indicando, em linhas gerais, que um músico com preponderância em um determinado perfil de atuação (acadêmico ou concertista, por exemplo), ao incorporar outros perfis em suas práticas, aprendizados, vivências e/ou performances (acompanhante, compositor ou empírico, por exemplo), “tanto adquire as possibilidades/apropriações deste perfil quanto contribui – desde o seu perfil de origem – para expandir/adicionar outras mais.” O conceito parece se aplicar a artistas que, imersos

em ambientes de matrizes culturais heterogêneas, conseguiram absorver as suas principais características, alcançando sínteses e resultados musicais que contextos isolados não seriam capazes de sustentar.

A pertinência desse conceito para o presente artigo consiste justamente na hipótese de que Reichert possa ter sido um destes personagens “híbridos”, o que procuraremos demonstrar dialogando com a literatura disponível, apresentando algumas fontes primárias ainda não abordadas (especialmente relativas às passagens de Reichert por alguns estados brasileiros para além do Rio de Janeiro) e, sobretudo, projetando uma leitura “transitiva” tanto sobre o personagem quanto sobre a sua produção. Essa transitividade, que consistiria em uma síntese de tradições culturais que costumam ser especificamente relacionadas a determinados grupos/classes sociais, práticas e/ou espaços socioculturais (comumente descritos em categorias estanques e apartadas ou, quando muito, em direta contraposição), é percebida na produção de Reichert não somente a partir da análise e da escuta de suas obras para o instrumento<sup>1</sup>, mas também porque tais peças quebraram as barreiras tácitas da vida prática e simbólica. Uma transitividade, portanto, que não ocorreu apenas na música que Reichert escreveu, mas também na presença de seu corpo e de seu repertório nos mais diversos espaços de sociabilidade do período.

Ao tomar mais detidamente uma de suas peças – *A Faceira* – como exemplo, nossa perspectiva foi a de retirar o músico do posto do artista que viveu afetado por seu indômito gênio, oscilando, por isso, entre a glória e o fracasso, mas, em direção contrária, demonstrar que a pluralidade das experiências que vivenciou, dos contatos que travou e dos lugares que frequentou foi decisiva para que alcançasse as suas sínteses pessoais e artísticas, tornando-se uma espécie de mediador cultural com capacidade de nos legar

<sup>1</sup> Além do livro trilingue (português, francês, inglês) Mathieu-André Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro, Odette Ernest Dias também registrou a produção de Reichert em dois discos: duas peças (*Souvenir de Bahia* e *La Coquette*) em *História da Flauta Brasileira* (Estúdio Eldorado, 1981); e oito faixas em M. A. Reichert: *Afinidades Brasileiras* (Editora UNB, 1985). Neste último, em maior ou menor grau, algumas características podem ser facilmente observadas na produção de Reichert: virtuosismo, idiomatismo, lirismo nas frases melódicas, gêneros europeus articulados com ritmos afro-brasileiros, dentre outras. Disponível para escuta no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=rtOB1YhCT9I>  
Acesso: 24 mai. 2021.

obras que, em seu tempo, ocuparam indistintamente teatros, salões e rodas de choro.

## 2. Reichert: um músico para além dos conservatórios oitocentistas

Mathieu-André Reichert (1830-1880) foi um flautista e compositor nascido em Maastricht, nos Países Baixos (Holanda), zona fronteira com a Alemanha e a Bélgica. Filho de músicos ambulantes, seus primeiros palcos foram cafés, bares, cabarés e ruas, até ser descoberto, ainda muito jovem (por volta dos 13 anos), por Jules Antoine Demeur (1814 - 1847), professor de flauta do Conservatório de Bruxelas. Impressionado com suas habilidades musicais, Demeur o apresentou ao então diretor da instituição, François-Joseph Fétis (1784-1871), que não somente o admitiu como estudante do conservatório ainda em 1844, mas se referiu a ele, anos mais tarde, como “um dos virtuosos flautistas mais hábeis e extraordinários do século XIX”. (FÉTIS *apud* DIAS, 1990, p. 20).<sup>2</sup>

O depoimento é de 1863, publicado em um dos tomos de *Biographie Universelle des Musiciens*, obra de referência de Fétis (1860-1865), espécie de enciclopédia dos músicos europeus do século XIX. Pela relevância do autor e da publicação e por se tratar do testemunho de um personagem que conviveu estreitamente com Reichert na década de 1840, pode-se sugerir que a sentença não se trata de um encômio gratuito, inclusive porque, para além dos elogios, Fétis não deixa de pontuar como as intemperanças e os problemas com o álcool foram realidades presentes na vida de Reichert desde os tempos juvenis. Ao comentar os anos de formação no Conservatório, por exemplo, o autor pondera:

<sup>2</sup> O verbete sobre Reichert na enciclopédia de Fétis já havia sido traduzido e publicado no Brasil pelo jornal Monitor Campista (1880, p. 2), como parte de uma matéria em sua homenagem que fora veiculada logo após a sua morte, ocorrida em 15 de março de 1880. Em 1990, Dias (1990, p. 20-21) fez nova tradução do texto em seu livro, fonte que utilizaremos quando nos referirmos às passagens da publicação de Fétis.

Era necessário, também, afastar Reichert dos costumes de intemperança contraídos desde sua infância, na sua existência nômade. Foi esse o motivo para que ele fosse contratado para a excelente banda do regimento dos guias, enquanto ele continuava seus estudos no Conservatório, para que a severidade da disciplina militar o levasse a uma vida regular. (FÉTIS *apud* DIAS, 1990, p. 20).

A leitura de Fétis divide a personalidade de Reichert em dois níveis: de um lado, a dedicação à formação conservatorial e a desejosa disciplina militar; de outro, o instinto nômade e os costumes boêmios que o impediam de ter uma vida regular. Em outra passagem, sugere: “Ele provocou igualmente transportes de admiração cada vez que se fez ouvir; mas logo, retomando seus costumes primeiros, ele se embebedava a cada dia, e acabou caindo nos últimos extremos da miséria e do embrutecimento”. (FÉTIS *apud* DIAS, 1990, p. 21).

Embora, de fato, Reichert tenha tido muitos problemas pessoais ao longo de sua trajetória (especialmente relacionados à aparente dependência do álcool), a visão de Fétis parece indicar certo preconceito em relação às vivências que o músico teve antes do ingresso no Conservatório e que parecem ter sido igualmente decisivas para a sua formação mais ampla como artista. Não custa lembrar que quando o professor Demeur o encontrou, tocando em ruas e/ou espaços informais, Reichert já impressionava por suas qualidades musicais, tendo assimilado, desenvolvido e experienciado saberes que não poderia receber dentro dos muros conservatoriais. Práticas, inclusive, que certamente também exigiam dedicação e disciplina.

Com essa ponderação, nossa proposta é a de tentar oferecer um retrato de Reichert não como o músico que meramente oscilou entre os universos estanques do virtuosismo e da boêmia, da disciplina e da vida desregrada, do bom mocismo e da intemperança, mas sugerir que essas múltiplas camadas estiveram indissociavelmente presentes em todas as diversas vivências que

experimentou, sendo igualmente decisivas em seus percursos como compositor e intérprete, em uma trajetória responsável por marcar uma síntese importante na música brasileira do século XIX, de forma geral, e mais detidamente nos desdobramentos da prática da flauta transversal no país.

Ainda de acordo com a enciclopédia de Fétis (1860-1865, p. 212), Reichert obteve, em 1847, o primeiro prêmio de flauta no Conservatório de Bruxelas, provocando entusiasmo e uma sequência de concertos exitosos na instituição. Após cumprir o seu contrato na banda militar e ser alçado ao título de flautista solo na corte do rei belga Leopoldo I, o prestígio que angariou o permitiu viajar como concertista para cidades de diversos países, dentre os quais Bélgica, Holanda, Inglaterra, Estados Unidos e França. Foi neste último que teria recebido o convite cancelado pelo imperador D. Pedro II para se apresentar no Brasil através de contratos temporários. De fato, uma edição de maio de 1859 do jornal carioca *O Correio da Tarde* (Figura 1) indica que o músico, ao lado de outros instrumentistas e profissionais da área artística, havia embarcado no dia 16 de abril no porto de Le Havre (comuna francesa) com destino ao Brasil.

Figura. 1 – Reichert entre os passageiros que embarcaram da França para o Brasil.



A 16 de Abril haviam de embarcar na barca *Villa Rica* :  
Scenographo E. Philastre ;  
Machinista E. Godin ;  
Mestre de guarda roupa E. Trochain ;  
Professor de flauta, Reichert ;  
De trompas, G. Cavalli e F. Javrett ;  
De violoncello, Winard Gravenstein ;  
De violetta, Slomann ;  
De trompa de chave, R. Richardson ;  
Quatro primeiros violinos.  
Director da orchestra, maestro Orsini.

Fonte: *O Correio da Tarde* (1859a, p. 3).

Descrição da imagem: Lista dos artistas que embarcaram em Le Havre, na França, com destino ao Brasil.



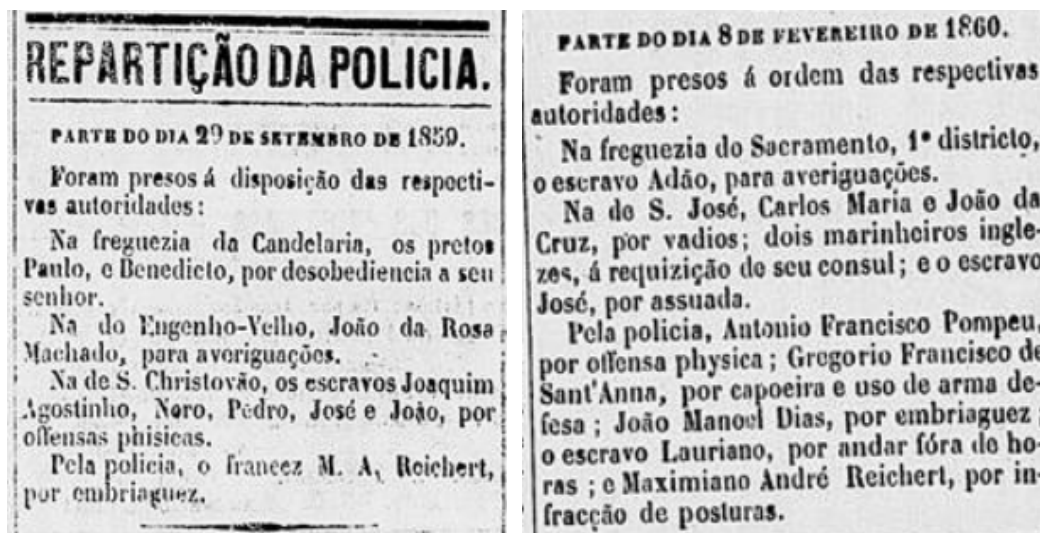
Após mais de cinquenta dias de viagem, os jornais cariocas nos informam que a embarcação aportou no Brasil em 08 de junho de 1859, um dado reiterado por Santos (1942) e Dias (1990). A partir de então, Reichert passa a se apresentar seguidamente tanto no Palácio da Quinta da Boa Vista, sob os auspícios de D. Pedro II, quanto nos principais teatros e salões privados da corte. A primeira apresentação pública de que temos notícia ocorre menos de um mês após o desembarque, em 03 de julho daquele ano, no Theatro Lyrico Fluminense (O CORREIO DA TARDE, 1859, p. 3).

Daí em diante ocorre uma sucessão de apresentações aclamadas pelo público e a imprensa do Rio de Janeiro, nas quais Reichert intercala (ou soma) as funções de intérprete e compositor<sup>3</sup>. Quando Fétis escreve o verbete sobre ele em sua enciclopédia (quatro anos após o desembarque em terras brasileiras), as notícias de seu estrondoso sucesso no Brasil já haviam cruzado o oceano e alcançado a Europa: “No momento em que esta notícia está sendo escrita (1863), ele [Reichert] se encontra no Brasil, onde a admiração por suas prodigiosas faculdades é levada até o excesso.” (*apud* DIAS, 1990, p. 21). Paralelamente ao reconhecimento artístico imediato, sucederam-se episódios controversos e que levaram Reichert a transitar entre as páginas artísticas e as policiais dos jornais cariocas. Ainda em 1859, três meses depois de chegar ao Brasil, o músico fora preso por “embriaguez”; já em fevereiro de 1860, detido por “infração de posturas”, tal como se observa nas Figuras 2 e 3.

<sup>3</sup>Já nesta primeira apresentação documentada, dentre as peças tocadas nos intervalos da ópera em 3 atos *Lucia de Lamermoor*, de Gaetano Donizetti (1797-1848), consta as “Variações Brilhantes – O Carnaval de Veneza – para flauta, composta e executada por Mr. Reichert.” (CORREIO DA TARDE, 1859b, p. 4).



Figuras. 2 e 3 – Notícias da prisão de Reichert em duas ocasiões:  
29 de setembro de 1859, por embriaguez; 8 de fevereiro de 1860, por infração  
de posturas.



Fontes: O Correio da Tarde (1859c, p. 3); O Correio da Tarde (1860, p. 3).  
Descrição da imagem: Matérias de jornais sobre as prisões de Reichert.

Nestas ocasiões, cumpre notar que seu nome aparece ladeado por negros, capoeiras e escravizados, tomados nos periódicos quase sempre “por vadios”. Esta associação pode nos instigar a reproduzir um duplo estigma: 1) o de que as mazelas sociais eram protagonizadas exclusivamente por tais grupos; 2) a visão romantizada de que um comportamento excêntrico e/ou excessivo é próprio do temperamento artístico, como se a necessidade de compensar o sofrimento “inerente” ao ofício (particularmente) e/ou à vida (de forma geral) também fosse uma exclusividade dos artistas. Por diversas vezes, essa foi a leitura que se fez da personalidade de Reichert, com o indomável gênio do artista justificando o seu final de vida miserável e/ou os infortúnios de sua trajetória, inclusive na intermitente relação com o alcoolismo.

Três anos após a sua morte (ocorrida em 15 de março de 1880), por exemplo, o folhetim quinzenal *A Estação* (1883, p. 1-3) publica uma saudosa homenagem a Reichert. Nela, além de uma bela foto e uma composição inédita para piano (Figuras 4 e 5), consta um texto do qual se recorta a seguinte passagem: “Tocamos aqui um

ponto delicado. Os últimos dias de Reichert foram amargos. A desordem veio turvar essa bela e serena vida, e o gênio maléfico e sombrio que perverteu os dias de Edgar Poe<sup>4</sup> fez a sua obra contra o pobre Reichert”.

**Figuras 4 e 5 – Foto e Composição Inédita (Andante) de Reichert publicadas no folheto carioca *A Estação*, em 31 de março de 1883, três anos após a sua morte.**



Fonte: *A Estação* (1883, p. 1-3).

Descrição da imagem: foto e partitura de Reichert publicada no jornal *A Estação*.

Em maior ou menor grau, esse tom acompanhou todas as matérias, obituários e notas de pesar que levantamos sobre Reichert nos dias, meses e anos seguintes ao seu falecimento, alcançando também as poucas publicações que mencionam o personagem ao longo do século XX.

<sup>4</sup> Edgar Allan Poe (1809-1849), escritor romântico estadunidense cuja trajetória também parece ter sido atravessada pelo alcoolismo, conforme indica Jeffrey Meyers, um de seus biógrafos (MEYERS, 1992, p. 256).

Afeito à vida nômade de seu pai, que o levava a tocar pelos cafés e tavernas, Reichert adquirira infelizmente certos hábitos de intemperança, fazendo frequentes vezes bruxulear a intensa luz de seu gênio musical. Ao lado das ovações retumbantes e das simpatias que levantava em torno de sua individualidade, o extraordinário flautista excitava também as censuras dos intransigentes e as lamentações dos espíritos benévolos a propósito de sua vida boêmia. (PEREIRA [1962] *apud* DIAS, 1990, p. 29-30).

Contudo, a leitura do gênio brilhante que meramente oscila entre a glória e o fracasso ou entre a disciplina e a vida desregulada pode eventualmente ter outra chave, indicativa de personagens que, na verdade, não distinguem as diversas experiências que vivem como mais ou menos importantes, mas que permanecem abertos a aprender e extrair o melhor de cada uma delas, assimilando particularidades e permitindo que elas integrem o caldeirão de suas sínteses artísticas e pessoais. No caso de Reichert, tal predisposição parece fagulhada mesmo entre os textos mais encomiásticos: “talento, execução, ciência, tudo possuía esse ‘flautista do rei dos Belgas’. Era verdadeiramente popular. Era a figura obrigada, o realce de todas as festas. Também é certo que nunca recusou seu concurso a nenhuma obra”. (A ESTAÇÃO, 1883, p. 1).

Os jornais cariocas ratificam essa perspectiva. De 1859, ano de sua chegada, até meados da década de 1870, quando ainda gozava de plena saúde, Reichert foi figura recorrente em apresentações ocorridas nos mais variados espaços e contextos, formais ou informais, incluindo a prática de um repertório diverso que desconsiderava barreiras artificiais entre tradições eruditas e populares. Não foram poucas as vezes em que seu nome esteve atrelado a eventos cujo repertório não era estritamente de concerto, como no benefício do mímico e mestre de baile José de Vecchy, no qual, ao lado de dramas e árias de óperas, houve também apresentação de danças, bailetos e polcas. (CORREIO MERCANTIL, 1860, p. 4). Provavelmente também se articulou entre grupos sociais cujas práticas musicais foram parcamente documentadas pela imprensa

do período, posicionando-se, sem preconceitos, no centro das diversas forças centrípetas que atuavam simultaneamente na música do Rio de Janeiro do seu tempo.

O fato de tocar com acompanhamento de violões, em ambientes mais modestos, em casas de famílias que não possuíam pianos, não devia ser considerado como uma condescendência, se acreditamos nas crônicas de Alexandre Gonçalves Pinto, que cita como chorões todos os grandes flautistas da época, de Callado a Duque Estrada Meyer. Tocar em roda de choro era mais uma atividade, uma função a mais do músico [...]. (DIAS, 1990, p. 36).

Se este hibridismo marcou decisivamente a atividade dos flautistas cariocas mais destacados da segunda metade do século XIX, Reichert não foi exceção. Pelo contrário, o músico absorveu a dinâmica própria destas cartas embaralhadas a tal ponto que estudiosos do tema o consideram “uma representação sonora autêntica do elo entre as culturas do erudito e do popular [...]” (POMPERMAIER, 2014, p. 2) ou ainda como parte da “síntese autêntica” que teria se convertido em uma linhagem brasileira de flauta (DIAS, 1990, p. 38), com contribuições que, dentre outras, incluíam a suposta introdução no Brasil da flauta Boehm de metal<sup>5</sup>.

Em estudo mais recente, Mendes pondera:

[...] 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

<sup>5</sup> Em sua dissertação de mestrado, Mendes (2019, p. 15) contextualiza a criação dos modelos de flauta Boehm e as possíveis primeiras datas em que foram utilizadas no Brasil: “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.”

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’.

Para embasar sua contraposição, o pesquisador se vale de uma fonte primária levantada por ele no jornal *Correio Paulistano*, em 22 de abril de 1863, no qual o articulista, ao comentar entusiasticamente um concerto de Reichert em São Paulo, indica que o músico utilizava uma flauta com tubos de ébano. O pesquisador pondera, contudo, que o uso que Reichert fez desse tipo de instrumento “não significa que ele, em algum momento, não tenha adquirido uma flauta de prata.” (2019, p. 14). Em algumas ocasiões, inclusive, o nome de Reichert é vinculado na imprensa à importação de instrumentos europeus, como no caso de “uma rica flauta com chaves de prata” proveniente de Paris e “em tudo igual àquela em que o mesmo toca” (*DIÁRIO DE SÃO PAULO*, 1866, p. 3).

O próprio Mendes, aliás, apresenta fontes que reiteram o uso que Reichert fez das flautas de prata, elucidando que o músico de fato influenciou “gerações de flautistas brasileiros desde sua chegada”, mas ressaltando que ele “contribuiu muito mais artisticamente do que pelo pioneirismo em relação aos modelos de flauta que utilizava.” (2019, p. 14). Neste sentido, o seu papel como músico que chega ao Rio de Janeiro para ocupar o posto de “principal flautista do Teatro Lírico” seria não o de introduzir, porém o de consolidar “a utilização da flauta Boehm na Orquestra.” (2019, p. 61).



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. (MENDES, 2019, p. 65).

O ponto-chave parece ser o de vislumbrar a chegada de Reichert menos como um disparador de novos paradigmas, mas como a de um potencializador de processos complexos que já estavam em curso, no Rio de Janeiro, desde meados da primeira metade dos anos oitocentos, pelo menos, e aos quais o músico holandês se somou com o seu virtuosismo, suas experiências culturais diversas e, de modo especial, sua admirável capacidade de absorvê-las e sintetizá-las.

[...] 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 [...] a existência de raízes mais profundas e complexas, repletas de elementos multiculturais que contribuíram para o desenvolvimento da arte de tocar flauta na capital do Império brasileiro. (MENDES, 2019, p. 65).

Em suma, o músico se transformou em uma espécie de catalisador das diversas amálgamas, intersecções e transições que marcaram sobremaneira o percurso da flauta durante o século XIX,

no Brasil e no mundo, tanto no que diz respeito aos mecanismos e técnicas instrumentais utilizadas quanto por meio de uma presença móvel capaz de se articular em (e entre) diferentes espaços, práticas e personagens, reverberando uma genealogia cinzenta que parece ter atravessado igualmente os seus ofícios de intérprete e compositor. O que resulta de tais movimentos são obras que transitaram indistintamente entre teatros, salões, saraus e encontros de chorões, conforme veremos a seguir.

### 3. Reichert: as transitividades de uma “flauta mágica”

Para além do virtuosismo como instrumentista, as qualidades de Reichert como compositor foram continuamente reconhecidas desde as primeiras análises dedicadas à sua produção. Ainda em 1863, Fétis (1860-1865) afirmara que suas peças se distinguem por novidades formais e desafios técnicos, uma impressão reiterada por alguns dos que escreveram sobre ele na imprensa carioca oitocentista.

As dificuldades mecânicas que Reichert vencera eram verdadeiramente assombrosas. Muitas vezes seus amigos o encontravam estudando durante horas inteiras, sempre com o metrônomo ao lado, passagens de quatro ou cinco notas sobreagudas, até que conseguia dar-lhes um timbre límpido e argentino inimitável. Como [Franz] Liszt, como [Giovanni] Bottesini, Reichert escreveu para o seu instrumento passagens que dificilmente encontrarão executantes, se é que estes três executantes escreveram tudo o que realmente tocaram. [...] *Leporello*. (REVISTA MUSICAL, 1880, p. 53).

Biógrafa e profunda conhecedora da produção de Reichert, Odette Ernest Dias (1990, p. 34-35) indica que ele, de fato, tinha uma “técnica virtuosística, cheia de efeitos novos para a época



(como a imitação de duas flautas, por exemplo, e rápidos pulos de intervalos)”. Nos terrenos oficiais da música de concerto, a demonstração de seu virtuosismo se deu imediatamente após a chegada de Reichert ao Brasil, em 8 de junho de 1859. Desde a sua primeira apresentação pública documentada nos jornais cariocas, o músico holandês já intercalava a performance de números de outros autores às obras de sua própria lavra. Ocorridas nos dias 02 e 03 de julho daquele ano, as destacadas participações do artista em concertos coletivos realizados no Theatro Lyrico Fluminense incluíram, no programa, as “Variações Brilhantes – O Carnaval de Veneza – para flauta, composta e executada por Mr. *Reichert*”. (O CORREIO DA TARDE, 1859b, p. 4). Esta obra seguiu tendo audições e sua circulação (não apenas no Rio de Janeiro) foi tamanha que motivou, ainda na segunda metade do século XIX, uma publicação brasileira pela editora Narciso & Arthur Napoleão.

No início da década de 1860, Reichert já havia ocupado um espaço central no cenário musical da corte do Rio de Janeiro. O fato é testemunhado pelo concerto “em benefício” oferecido a ele e ao Prof. Erba, em novembro daquele ano, no Theatro Lyrico Fluminense (Figura 6). Programado inicialmente para o dia 16 de novembro, a apresentação foi transferida para o dia 19 em função da morte do maestro Dyonisio Vega, sendo novamente adiada para o dia 23 daquele mês (quando efetivamente ocorreu) em função da forte chuva ocorrida na data anterior.

Figura 6 – Concerto em benefício a Reichert e Erba ocorrido em novembro de 1860, no Theatro Lyrico Fluminense.



Fonte: Correio Mercantil (1860b, p. 4).

Descrição da imagem: Anúncio de um concerto de Reichert em 1860.

À exceção de causas motivadas por caridade, um músico necessitava angariar prestígio e reconhecimento para motivar um espetáculo exclusivamente dedicado em seu benefício no Brasil oitocentista, articulando uma rede de contatos que englobava artistas tanto da música quanto de outras áreas de atuação. Os benefícios eram, de forma geral, apresentações variadas envolvendo, sobretudo, números musicais e teatrais (por vezes, dependendo do contexto, também eram incluídos na programação números de dança e mesmo circenses). O esquema geralmente funcionava da seguinte forma: artistas ou grupos eram convidados a participar gratuitamente ou, em alguns casos, rateavam as bilheterias dos eventos (ou seja, excetuada a parte dos custos operacionais e a porcentagem do teatro, dividiam os eventuais lucros dos ingressos vendidos), enquanto o beneficiado era também agraciado com a benevolência espontânea dos presentes, o que, naturalmente, dependia não somente de uma boa relação com os pares e o público, mas também da qualidade e variedade de sua performance.

Tais benefícios eram usualmente organizados por dois motivos: ora para celebrar talentos em ascensão, personalidades com destacado reconhecimento ou visitantes ilustres, ora para ajudar

uma determinada instituição, grupo ou personagem (artista ou não) que apresentava alguma necessidade específica, algo que aconteceu com o próprio Reichert no fim de sua carreira, em princípios de 1880, ao enfrentar problemas de saúde que o levaram a uma prolongada internação e a consequentes dificuldades financeiras. Sobre a origem e o caráter dos benefícios, o pesquisador Antonio J. Augusto aponta que “esta forma de organização de concertos foi uma das mais utilizadas durante a primeira metade do século XIX, em lugares como Londres e Paris”, acrescentando ainda que:

Esses concertos eram organizados pelos próprios músicos<sup>6</sup> e possibilitavam, além do ganho material, a conquista de um espaço simbólico. Participar de um benefício de um renomado artista era uma maneira de ser reconhecido como músico de valor. De igual maneira, conseguir agregar músicos de destaque em um benefício próprio era uma forma de demonstrar seu prestígio entre seus pares.

Antonio Gonçalves [2011, p. 28], em sua pesquisa sobre as transformações das práticas musicais do século XVIII para o século XIX, afirma que a maioria dos concertos de benefício não foi realizada por músicos mais necessitados, nem necessariamente pelos mais empreendedores, mas sim pelos principais intérpretes, por artistas que gozavam de prestígio e destaque por suas atuações nos teatros públicos e em concertos privados. (AUGUSTO, 2014: 18).

De fato, em princípios da década de 1860, Reichert já era um dos principais intérpretes musicais na corte do Rio de Janeiro, com

<sup>6</sup> Eventualmente também eram organizados por outros personagens da cadeia produtiva que girava em torno dos teatros, como artistas e/ou profissionais de outras áreas, empresários e mesmo políticos.

concertos prestigiados pela família real<sup>7</sup> e performances que obtinham as mais entusiásticas resenhas nos jornais. Já em agosto de 1862, a *Semana Illustrada* se refere “à magia da flauta” do músico, pontuando a sua hábil capacidade de arrebatá-los os auditórios (1862, p. 2). Pouco depois, essa metáfora da “flauta mágica” literalmente ganha as páginas da imprensa carioca em uma divertida *charge* na qual Mozart e Reichert disputam ferrenhamente quem detinha a primazia da magia do instrumento (Figura 7).

Figura 7 – “MOZART E REICHERT. Disputa histórica para saber-se a qual dos dous pertence a flauta mágica”.



Fonte: *Semana Illustrada*, (1864, p. 4).

Descrição da imagem: Batalha entre Reichert e Mozart para empunhar a “flauta mágica”.

Cumprido destacar que a fama de Reichert não se limitou ao Rio de Janeiro e que a aura mágica em torno de sua flauta não se restringiu às páginas da imprensa carioca. A partir da década de 1860, o músico percorreu o Brasil de norte a sul dando concertos

<sup>7</sup> Em uma das críticas do celebrado concerto que Reichert ofereceu, em 1864, em benefício dos Asilos de Santa Theresa de Jesus e da Sociedade Belga de Beneficência, lê-se: “Sua Majestade, o Imperador, sempre o primeiro a acudir ao reclamo da beneficência, assistiu à festividade, abrilhantando-a com a amenidade do trato que tanto o distingue.” (*SEMANA ILLUSTRADA*, 1864c, p. 3). “Terça-feira, 19 do corrente, o nosso amigo e simpático Reichert dá um brilhante concerto no Theatro Gymnasio. [...] Suas Majestades Imperiais dignam-se de honrar o concerto com Suas Augustas Presenças.” (*SEMANA ILLUSTRADA*, 1864d, p. 6). “Arcádia fluminense. Na augusta presença de Suas Majestades e Altezas Imperiais, verificou-se, a 25 do corrente (dezembro de 1865), o sarau literário e artístico com que a Arcádia Fluminense, solenizando as glórias pátrias, resolvera dar público testemunho de júbilo pelo feliz regresso de S. M. o Imperador. Efetuou-se o sarau no Club Fluminense, que se achava iluminado brilhantemente e adornado com esmero. [...] Fez-se então ouvir o Sr. Reichert tocando na flauta um Andante pastoral oferecido a S. M. o Imperador [...]” (*PUBLICADOR MARANHENSE*, 1866, p. 1).

e aulas em diversas localidades, tornando-se paulatinamente uma referência nacional. Em Campos (RJ), o Monitor Campista destacou que era preciso escutar Reichert “para bem aquilatar as dificuldades que supera, o gosto e o estilo apurado que deixa transluzir, e sentir-se aquelas sensações deliciosas que só a sua flauta mágica<sup>8</sup> sabe produzir”, enfatizando ainda como o seu nome havia se tornado respeitado “onde quer que ele apareça”. (SEMANA ILLUSTRADA, 1864b, p. 6).

Já em Porto Alegre (RS), o artista brilhou no principal palco gaúcho da música de concerto: “O theatro S. Pedro, como a virgem engolfada no sonho feliz de um primeiro amor, acordou-se às vibrações mágicas da flauta de Reichert. [...] Notas divinas que encantaram por alguns momentos seu recinto”. (ACTUALIDADE, 1867, p. 6). Com pequenas variantes, esse tom carregado de “magia” acompanhou as críticas que o flautista recebeu em diversos estados brasileiros: Pernambuco<sup>9</sup>, Bahia<sup>10</sup>, Maranhão<sup>11</sup>, São Paulo<sup>12</sup>, só para citar alguns exemplos. Contudo, naquele momento, talvez a maior prova do prestígio nacional alcançado por Reichert esteja na crônica que narra, em princípios da década de 1870, um suposto encontro entre amigos ocorrido no interior do Pará. Situado no pequeno município de Bujaru (hoje com pouco mais de 28 mil habitantes), o trecho relata livremente o que seria o diálogo entre

8 Esta imagem da “flauta mágica” é recorrente nas notas escritas sobre os concertos de Reichert em território brasileiro: “Vai dar um concerto de saudação, a 31 deste mês, no Theatro de S. Luiz, a sala por excelência elegante. Não se recomendam artistas como Reichert: o nome lhes basta. [...] O melhor convite de Reichert é a sua flauta mágica, a flauta misteriosa e surpreendente, a primeira entre todas as que temos ouvido”. (SEMANA ILLUSTRADA, 1869, p. 7, grifo nosso).

9 Ao comentar iminentes apresentações no Theatro de Santa Isabel, o Diário de Pernambuco afirma: “Chegou a esta cidade o insigne flautista o Sr. Reichert [...] uma maestria que entusiasmou a todos quantos o ouviram”. (CORREIO SERGIPENSE, 1864, p. 2).

10 “Na Bahia, foi considerado um dos artistas mais notáveis que ali tem tocado; e efetivamente merece a nomeada que tem, pois o tornam um artista de subido mérito a agilidade com que percorre admiravelmente a flauta, os sons melódicos que dela sabe tirar, e finalmente o conhecimento completo da música de que dispõe”. (CORREIO SERGIPENSE, 1864, p. 2).

11 “Ontem deu o célebre flautista Mr. Reichert o seu primeiro concerto no Club Maranhense. A qualificação de Orpheu não fica acima do que ele na realidade é. Pode só avaliar a magia dos sons tão naturais, tão puros, tão maviosos que tira da flauta, quem o ouvir. Ouvimo-lo ontem pela primeira vez, e tudo quanto se nos dizia, e lemos acerca de sua execução ficou aquém da sensação que em nós produziram os inspirados sons da sua flauta. Maravilhado e extático, ora parecia-nos ouvir duas flautas ao mesmo tempo, uma acompanhando a outra, ora sons de clarineta, de trompa, misturados com a voz humana [...]”. (PUBLICADOR MARANHENSE, 1865, p. 2, grifo nosso).

12 “CRÔNICA. Concerto - Houve no domingo próximo o último concerto dado pelos srs. Celestino, pai e filho e pelo distinto flautista Reichert, sendo todos aplaudidos; este último com maior justiça.” (A PROPAGANDA, 1871, p. 4). “Concerto - [...] O sr. Celestino pai e o sr. Reichert mostraram que é mais do muito justificada a fama que os precede. [...] foram eles ouvidos com o maior encanto, naquele profundo silêncio que já de si é o máximo aplauso. [...] Os srs. Reichert e Celestino, sendo aqui acolhidos com a distinção devida ao respectivo merecimento, vão continuando, pois, a carreira de triunfos que têm trilhado por entre as grandes cidades do mundo civilizado. Como acima dissemos, o sr. Celestino filho é uma esperança esplendida e pode ser devidamente apreciado mesmo entre a bela voz de seu pai e a flauta mágica do sr. Reichert.” (GAZETA DE CAMPINAS, 1871, p. 2).

dois músicos amadores, logo após a audição de uma passagem tocada na flauta por um deles:

[...] Empunhei a velha flauta, que me destes no dia do meu 36º aniversário, e destinei um dos melhores pedaços que aí me ensinaste. [...]

- Então, que tal? Perguntei-lhe com um sorriso de seguro triunfo.

- Sublime, Simplicianikoff! Sem lisonja, executastes magistralmente!

- Ora, caçoe, mangue, debique-me, sr. *Innocencio*! Retorqui-lhe com o mesmo sorriso.

- Oh, longe de mim semelhante procedimento!

- E que nome tem essa música?

- Essa música? É o *Addio del passato* [ária da ópera *La Traviata*, de G. Verdi], não o sabias? Pois é nada menos que o *Addio del passato*, entendes? E tu... tu és *Reichert*!

- Eu sou...?

- Oh, por Deus, que quem ouvisse essa música, meu amigo, diria que era *Reichert* o executante! [...]. (O LIBERAL DO PARÁ, 1870, p. 1)

Independente da veracidade ou não da epístola, constata-se que Reichert já havia alcançado um status de prestígio nacional a ponto do seu nome ser tomado como referência do instrumento em um pequeno município localizado no norte do Pará. De sua chegada até meados da década de 1870, esse patamar referencial em torno de seu trabalho foi permanentemente reitarado nos relatos jornalísticos que anotaram as suas andanças pelo Brasil, muitas vezes conferindo a ele uma dimensão “mágica” na qual a imagem do artista e do instrumento não mais se distinguiam, tal qual exemplifica a Figura 8.



Figura 8 – Charge mostrando a simbiose entre Reichert (cabeça) e a flauta (corpo).



Fonte: Dias (1990, p. 45).

Descrição da imagem: Caricatura de Reichert o descrevendo como a própria flauta.

A imagem é significativa porque sugere, antes de tudo, um personagem que cria uma relação tão estreita com o seu instrumento que passa a se confundir com ele, absorvendo e reconfigurando suas possibilidades técnicas e criativas. Ressalte-se que a criação e reprodução dessa imagética não se restringiu ao reconhecimento de suas habilidades instrumentais, sendo igualmente expressa nas críticas direcionadas às obras que compunha, um ponto decisivo para compreendermos a possível contribuição de Reichert nos desdobramentos do que seria uma linhagem brasileira da flauta.

Os leitores da *Semana*, que são, *et de droit*, tidos e havidos por pessoas de refinadíssimo bom gosto, conhecem, se conhecem! O Sr. M. A. Reichert.

Cuja flauta é tão sonora, quão ditosa.

Pois bem: **essa flauta, como se fora varinha mágica**, sabe fazer jorrar cascatas de límpidos rubis, que correm, deslizam, precipitam-se, tão belos, tão ricos, que extasiam os olhos do coração.

Uma dessas cascatas foi batizada com o faceiro nome de – Faceira – e pode ser procurada na litografia de Mello, à rua dos Ourives n. 46. (*SEMANA ILLUSTRADA*, 1862b, p. 2, grifo nosso).



A questão fundamental é que Reichert parece ter operado como uma espécie de mediador entre práticas, personagens e espaços socioculturais diversos, o que também se expressa através de obras que não somente sintetizam propriedades e características de tais dimensões, mas também transitam indistintamente entre elas. A mencionada peça, *La Coquette* (Figuras 9 e 10), teve ampla repercussão no Brasil a partir da década de 1860 e talvez seja o exemplo mais ilustrativo da síntese que Reichert alcançou ao experienciar esses variados contextos pessoais, profissionais e culturais. Dois anos após ser litografada no Brasil, a obra já era anunciada na imprensa com o seguinte status: “Entre as diversas composições de Mr. Reichert, já são vantajosamente conhecidas do nosso público: a *Faceira* [*La Coquette*], polca; a *Melancolia*; e as *variações* sobre os motivos do *Carnaval de Veneza*.” (SEMANA ILLUSTRADA, 1864b, p. 6). Pereira (1962, p. 62-74), por sua vez, classifica a peça como a “graciosa polca que lhe granjeou, como as outras músicas, as honras de exímio compositor.”

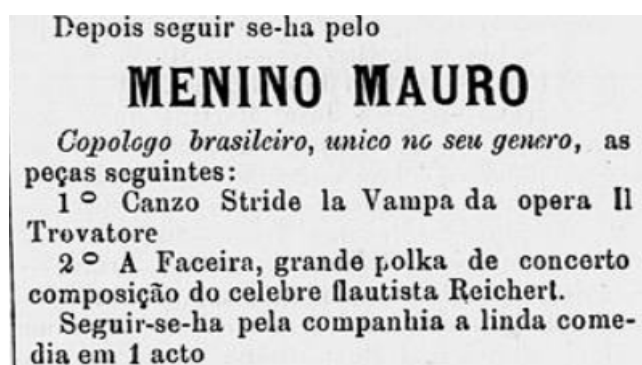
Figuras 9 e 10 – Capa e 1ª página da edição europeia de *La Coquette (A Faceira)*, publicada em meados da década de 1870 pela B. Schott's Söhne.



Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno – EM/UFRJ.  
Descrição da imagem: Partitura *La Coquette*, de Reichert.

Na capa desta edição europeia, note-se que o subtítulo da peça a classifica como uma “polca de salão”. Além de tocá-la reiteradamente em seus próprios concertos e incluí-la eventualmente como número bisado<sup>13</sup>, cumpre notar que a obra foi tocada em outras cidades e por outros intérpretes, inclusive em inusitados arranjos para copofone, apresentados tanto no Rio de Janeiro<sup>14</sup> quanto em São Paulo (Figura 11), ocasião na qual a Companhia Dramática Nacional organizou um concerto no Theatro de São José, importante espaço localizado no largo de São Gonçalo e que tinha, à época, capacidade para 1.200 pessoas.

Fig. 11. *A Faceira*, de Reichert, tocada em versão para copofone no Theatro de São José, em São Paulo.



Fonte: *Diário de São Paulo* (1867, p. 4).

Descrição da imagem: Anúncio de apresentação de *A Faceira*, de Reichert, em copofone.

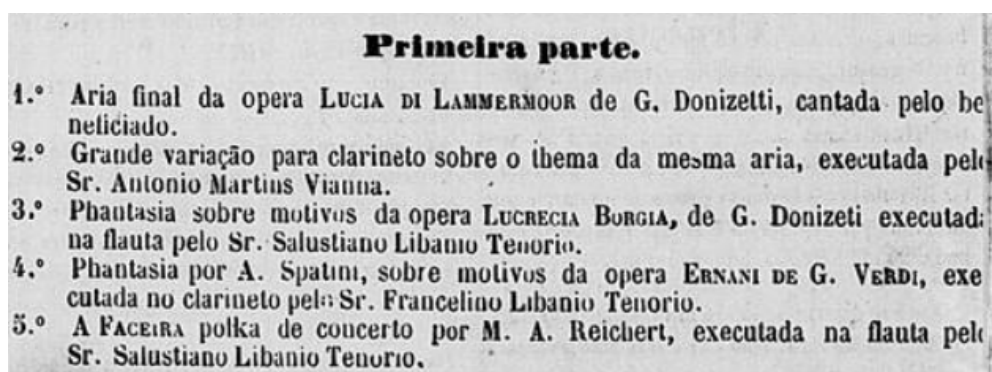
Observe-se a heterogeneidade dos exemplos apresentados: o primeiro, no Rio de Janeiro, integrava um concerto do aclamado compositor e pianista Gottschalk; o segundo, em São Paulo, foi parte de um programa alternativo da Companhia Dramática Nacional que incluía a apresentação de números de copofone. Em ambas as ocasiões, *A Faceira* foi anunciada como “polca brilhante de concerto” ou “grande polca de concerto”, o que, pela própria

13 O jornal *Cisne* anota a seguinte passagem sobre o concerto realizado por Reichert no Theatro S. Salvador, em Campos (RJ): “A ária de Bohem, as variações sobre o Carnaval de Veneza, sobretudo a segunda, a Melancolia pastoril, a Tarantella, são outros tantos títulos de incontestável perícia que deve juntar aos que lhe tem granjeado a graciosa polca Faceira, que mereceu ainda as honras do bis”. (apud SEMANA ILLUSTRADA, 1864b, p. 6).

14 No Rio de Janeiro, a obra constou no programa de uma dentre as celebradas apresentações do pianista e compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), então interpretada no copofone por um de seus convidados, o que se configura em mais um indício da expressiva circularidade que a peça alcançou: “A Faceira, polca brilhante de concerto, do saudoso Reichert, executada no copofone por Furtado Coelho, é por parte deste artista uma maravilha de agilidade”. (SEMANA ILLUSTRADA, 1869b, p. 7).

nomenclatura, já posiciona a peça dentro do espaço imbricado no qual, no Brasil daquele momento, por vezes era a tênue a distinção entre o que poderia ser considerado obra de concerto, dança de salão e/ou gênero popular. Diante deste espaço movediço, *A Faceira* poderia perfeitamente ocupar os palcos de teatros em concertos, como demonstra o evento realizado em setembro de 1865 no Theatro Thaliense, em São Luís (MA), no qual a peça consta ao lado de árias, cavatinas, fantasias e variações de temas operísticos (Figura 12). Neste caso, novamente a peça é descrita como uma “polca de concerto”.

**Figura 12 – Programa da 1ª parte do concerto realizado no Theatro Thaliense, em São Luís do Maranhão, em 02 de setembro de 1865. *A Faceira*, de Reichert, foi interpretada pelo flautista Salustiano Libanio Tenório ao lado de um repertório de ascendência operística.**



Fonte: *O Cearense* (1865, p. 4).

Descrição da imagem: anúncio da apresentação de *A Faceira* tocada, em 1865, no Maranhão.

Entre as décadas de 1860 e 1880, tocada por Reichert ou por outros intérpretes, a peça foi programada por diversas vezes nos teatros de várias regiões do Brasil tomada como uma peça de concerto, como no caso em que o sr. Luiz Cardoso solou no Theatro São Salvador, em Campos (RJ), a “difícil polca *A Faceira*.” (MONITOR CAMPISTA, 1879, p. 1). Entretanto, ao comentar as pesquisas que fez nos álbuns de um chorão antigo que conviveu com Pixinguinha, Dias (1990, p. 35-36) aponta que encontrou *La Coquette/A Faceira* entre o repertório selecionado do músico, mais um indicativo dessa faceta transitiva da atividade musical de Reichert que, segundo

a pesquisadora, “nos leva novamente à polêmica erudito/popular”.  
Ou, quiçá, ao superamento dela.

Para minha surpresa, folheando um dia um álbum de choros copiados à mão por Alcebíades Moreira da Costa, o Bide, velho chorão flautista de quase 80 anos hoje, companheiro de Pixinguinha na Velha Guarda, encontrei uma polca, *As Faceiras*, por M. A. Reichert, a mesmíssima *La Coquette*, com adjunção de um trio.

Bide me disse ter tocado muitas vezes *As Faceiras* com acompanhamento de conjunto de choro – dois violões, cavaquinho, percussão – e que essa peça era tradicional e muito antiga. Reichert teria tocado em conjuntos desse tipo? (DIAS, 1990, p. 35-36).

Ou seja, a “polca de salão”, editada na Europa em meados da década de 1870, também poderia se converter, por um lado, na “polca de concerto” que brilhava nos palcos de alguns dos principais teatros brasileiros oitocentistas, ladeada pelo repertório operístico que dominava a cena da música clássica de então; ou, por outro, igualmente poderia constar em álbuns de chorões como parte do repertório antigo e tradicional do gênero. Um repertório “coringa” que, a depender dos contextos, espaços e personagens envolvidos, poderia figurar tanto em salas de concerto quanto em rodas de choro, marcando um hibridismo que parece ter sido decisivo para os desdobramentos da prática do instrumento no Brasil. Não à toa, catorze obras de Reichert integram o acervo de partituras históricas da Casa do Choro<sup>15</sup>, incluindo uma versão manuscrita da melodia de *A Faceira* que parece diretamente retirada do caderno de um chorão (Figura 13).

<sup>15</sup> As peças podem ser consultadas e baixadas no seguinte endereço virtual: [https://acervo.casadochoro.com.br/Works/index?title=&date\\_start=&date\\_end=&artistic\\_name=reichert&arranger=&genre=](https://acervo.casadochoro.com.br/Works/index?title=&date_start=&date_end=&artistic_name=reichert&arranger=&genre=) Acesso: 01 jun. 2021.



Figura 13 – “A Faceira, Polka por Reichert”. Cópia de manuscrito sem indicação de data e copista.



Fonte: Acervo de partituras da Casa do Choro.  
Descrição da imagem: Manuscrito de A Faceira em um caderno de Choro.

#### 4. Considerações finais

Como observamos, Odette Ernest Dias se pergunta se Reichert não teria tocado em conjuntos com violões, cavaquinho e percussão. Parece certo que essas vivências não foram alheias à trajetória do músico no Brasil, mas, independentemente disso, o mais importante é destacar como as sínteses que ele deixa transparecer em suas composições se conectam com processos complexos que já alcançavam os personagens, as práticas e os repertórios do instrumento em território brasileiro, somando-se ao caldeirão do que paulatinamente foi se consolidando como uma linhagem brasileira de flauta, possivelmente marcada por uma transitividade que não somente “entesoura um prontuário ‘altamente particular’ de apropriações” (LLANOS, 2018, p. 110) e por vezes “encontra caminhos imprevisíveis e consegue inventar outros percursos” (LLANOS, 2018, p. 104), mas que também relativiza as

barreiras entre estratos sociais e espaços de atuação estanques, além de esmaecer a já gasta dicotomia entre as tradições culturais ditas eruditas ou populares. Reichert não inventa a roda, mas se torna um dos componentes decisivos dela.

Desconsiderar a genealogia cinzenta e embaralhada do que seria uma linhagem brasileira de flauta (e o mesmo poderíamos dizer de outros instrumentos, como o violão) é desconsiderar a sua própria força motriz. Entretanto, colocar este espaço movediço em cena não basta, uma vez que é preciso pautar as suas diversas forças centrípetas sem subjugar-las umas às outras, incorrendo no risco de tecer hierarquias ou desenhar um “processo evolutivo” no qual algumas formas de se fazer música são tomadas como braços auxiliares de outras.

A questão decisiva, por isso, parece ser outra, aqui esboçada na esperança de instigar futuros estudos: quais foram (e são) os interesses, opressões, conveniências e jogos de poder que fizeram com que, historicamente, determinadas práticas, espaços, personagens e repertórios fossem privilegiados em detrimento de outros. E que papel Mathieu-André Reichert cumpriu, nesse contexto, entre os anos de 1859 e 1880, período em que fixou residência no Rio de Janeiro e percorreu o Brasil de norte a sul.

## Referências

AUGUSTO, Antonio J. **Henrique Alves de Mesquita**: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

DAHMER, Fabiana Magrinelli Rocha. **The Influences Of The French Flute School On Brazilian Flute Pedagogy**. 2017. Dissertação (Doutorado em Música), University of Southern Mississippi, Hattiesburg, 2017.

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

DINIZ, André. **Joaquim Callado, o Pai dos Chorões**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

FÉTIS, François-Joseph. **Biographie Universelle des Musiciens**. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C<sup>a</sup>, 1860-1865.

GONÇALVES, Antonio J. **Os concertos no tempo de Sor**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Comunicação e Arte/ Universidade de Aveiro, Aveiro / Portugal, 2011.

LLANOS, Carlos Fernando Elías. **Nem erudito, nem popular: por uma identidade transitiva do violão brasileiro**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MENDES, André dos Santos. **A história da flauta transversal na capital do Império brasileiro (1822-1859): uma pesquisa hemerográfica**. 2019. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MEYERS, Jeffrey. **Edgar Allan Poe: His Life and Legacy**. Paperback ed. New York: Cooper Square Press, 1992.

PEREIRA, Américo. **O Maestro Francisco Valle: ensaio crítico-biográfico**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1962.

POMPERMAIER, Alexandre. **Entre o erudito e o popular: a flauta transversal de Plauto Cruz na história do Choro (1940-2002)**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Passo Fundo (Programa de Pós-Graduação em História), Passo Fundo, 2014.

SANTOS, Denis Almeida dos. **The Music and Flute of Joaquim Antonio Callado: A Study of Selected Compositions**. 2015. Dissertação (Doutorado em Música), University of Kentucky, Lexington, 2015.

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. **Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil**. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343 p.



## Periódicos<sup>16</sup>

- ACTUALIDADE, Porto Alegre, Ano I, N. 7, 18 ago. 1867, p. 6
- A ESTAÇÃO, Reichert, Rio de Janeiro, XII ano, n. 6, 31 mar. 1883, p. 1-3.
- A PROPAGANDA, São Paulo, Ano 1, N. 2, sexta-feira, 21 abril 1871, p. 4.
- CORREIO MERCANTIL, Rio de Janeiro, Ed. 308, 6 nov. 1860a, p. 4.
- CORREIO MERCANTIL, Espectaculos, Rio de Janeiro, Ed. 317, 15 nov. 1860b, p. 4.
- CORREIO SERGIPENSE, Sergipe, N. 85, sábado, 29 out. 1864, p. 2.
- O CORREIO DA TARDE, Rio de Janeiro, Ed. 103, quinta-feira, 5 maio 1859a, p. 3.
- O CORREIO DA TARDE, Rio de Janeiro, Ed. 149, sábado, 2 jul. 1859b, p. 3-4.
- O CORREIO DA TARDE, Rio de Janeiro, Ed. 223, sexta-feira, 30 set. 1859c, p. 3.
- O CORREIO DA TARDE, Rio de Janeiro, Ed. 31, quinta-feira, 9 fev. 1860, p. 3.
- DIÁRIO DE SÃO PAULO, São Paulo, Ed. 133, sábado, 13 jan. 1866, p. 3.
- DIÁRIO DE SÃO PAULO, São Paulo, Ed. 622, sábado, 14 set. 1867, p. 4.
- GAZETA DE CAMPINAS, Campinas (SP), Ed. 151, 30 abril 1871, p. 2.
- MONITOR CAMPISTA, Campos, Ano 42, Ed. 42, 22 fev. 1879, p. 1.
- MONITOR CAMPISTA, Campos, Ano 43, Ed. 68, 25 mar. 1880, p. 2.
- O CEARENSE, Fortaleza (MA), Ed. 1893, 31 ago. 1865, p. 4.
- O LIBERAL DO PARÁ, Belém (PA), ed. 277, terça-feira, 6 dez. 1870, p. 1.
- PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, ed. 10, sexta-feira, 13 jan. 1865, p. 2.
- PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, ano XXV, n. 2, quarta-feira, 3 jan. 1866, p. 1.

<sup>16</sup> Consultados na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>  
Acesso: 03 nov. 2011.

REVISTA MUSICAL, M.A. Reichert, Rio de Janeiro, Ano II, n. 7, sábado, 27 mar. 1880, p. 53 [5].

SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 2º ano, n. 90, Domingo, 1862a, p. 2.

SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 2º ano, n. 101, Domingo, 1862b, p. 2.

SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 4º ano, n. 187, Domingo, 1864a, p. 4.

SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 4º ano, n. 168, Domingo, 1864b, p. 6.

SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 4º ano, n. 174, Domingo, 1864c, p. 3.

SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 4º ano, n. 188, Domingo, 1864d, p. 6.

SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 9º ano, n. 494, Domingo, 1869, p. 7.

SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 9º ano, n. 444, Domingo, 1869b, p. 7.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.