



## **Fantasia e variações para flauta e a influência na construção melódica das polcas de salão de flautistas- compositores no Rio de Janeiro imperial**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST 7 - Choro patrimônio cultural do Brasil: perspectivas interdisciplinares

*Paula Martins*  
**UNIRIO**  
*paulacristinaf@gmail.com*

**Resumo.** Este texto é parte integrante de um trabalho de doutorado que abordou o repertório de flautistas- compositores da segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro. Através de uma pesquisa hemerográfica, investigou-se a atuação de Joaquim Callado (1848-1880) e Viriato Figueira (1845-1883), e constatou-se a atuação dos flautistas como intérpretes da música de concerto, com destaque para os gêneros Fantasia e Variações sobre temas operísticos. Os artistas, expoentes do Choro, reuniram em suas composições de polcas, características idiomáticas encontradas no repertório romântico europeu. Ao mesmo tempo em que demandavam habilidades técnicas sofisticadas na flauta, inseriam elementos rítmicos que faziam alusão à música africana e que se tornaram característicos da música popular brasileira. Essa atuação, contribuiu para a difusão do repertório e popularização da flauta no Brasil da segunda metade do século XIX, em um movimento que integrou os salões e as ruas.

**Palavras-chave.** Flautistas- compositores, Fantasia e Variações, Polcas de salão, Rio de Janeiro imperial, Choro.

### **Fantasies and Variations for the Flute and the Influence on the Melodic Construction of Ballroom Polkas by Flutists-Composers in Imperial Rio de Janeiro**

**Abstract.** This text is an integral part of a doctoral work that addressed the repertoire of flutist-composers in the second half of the 19th century, in Rio de Janeiro. Through hemerographic research, the performance of Joaquim Callado (1848-1880) and Viriato Figueira (1845-1883), was investigated, and the role of flutists as interpreters of concert music was verified, with emphasis on the genres Fantasies and Variations on operatic themes. The artists, exponents of Choro, brought together in their polka compositions idiomatic characteristics found in the European romantic repertoire, which demand advanced technical skills, at the same time as they inserted rhythmic elements that alluded to African music and that became characteristic of Brazilian popular music. This performance contributed to the dissemination of the repertoire and popularization of the flute in Brazil in the second half of the 19th century, in a movement that integrated the salons and the streets.

**Keywords.** Flutists- composers, Fantasia with Variations, Salon Polkas, Imperial Rio de Janeiro, Choro.

## Introdução

O Rio de Janeiro imperial era uma cidade cosmopolita, podendo ser comparada, em devidas proporções, a Londres e Paris. Dessa maneira, recebeu indivíduos de nacionalidades distintas e abarcou um conjunto de características plurais à identidade da cidade.

Introduzidas no Brasil no final da primeira metade do século XIX, as danças de salão importadas da Europa (principalmente da França) eram tocadas nos bailes e salões burgueses, geralmente executadas ao piano ou em pequenos conjuntos instrumentais. No mesmo período, surgiam também os primeiros editores musicais na capital imperial que publicavam partes das danças europeias até então desconhecidas ao público carioca.

Em pesquisa hemerográfica realizada no acervo da Biblioteca Nacional e aprofundada em minha tese de doutorado<sup>1</sup> (MARTINS, 2022), constatou-se que além das polcas, um expressivo número de transcrições de trechos de óperas italianas em forma de Fantasia e Tema e Variações, eram executadas em concertos e recitais nos espaços culturais do Rio de Janeiro por flautistas brasileiros e estrangeiros. Dotadas de trechos virtuosísticos e idiomáticos ao instrumento a que se destinavam, no Brasil, as fantasias sobre temas operísticos criavam uma aproximação com o público burguês frequentador dos ambientes formais de entretenimento, que buscava estar à par das novidades vindas da Europa, em uma tentativa de alinhamento ao que acreditavam ser a modernidade e civilização (SCHWARCZ, 1998).

A ópera inspirava composições para instrumentos solistas, uma oportunidade para os compositores inserirem melodias reconhecíveis pelo público e explorarem as habilidades técnicas dos intérpretes. Elementos expressivos e performáticos eram transmitidos através da diferença de texturas, andamentos, dinâmicas, caráter contrastante das variações, criando atmosferas variadas em uma peça geralmente executada com parte de acompanhamento do piano.

Esse repertório traduzia o protagonismo de um mesmo músico que exercia as funções de compositor, arranjador e intérprete, e é nesse cenário que dois flautistas-compositores brasileiros relevantes na história do choro se destacavam na vida musical oitocentista carioca: Joaquim Callado e Viriato Figueira<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A pesquisa foi orientada pelo professor Dr. Sérgio Barrenechea (UNIRIO) e defendida em dezembro de 2022.

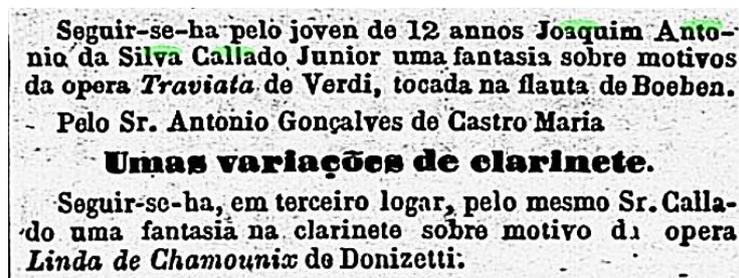
<sup>2</sup> Juntamente com o flautista belga Mathieu Reichert, Callado e Figueira integram a linhagem dos músicos que fizeram a conexão do repertório tocado nos salões com as ruas. Os dois flautistas brasileiros são compositores frequentemente associados ao movimento da música popular, apesar de que suas composições manifestam

## Joaquim Callado e Viriato Figueira

Joaquim Callado era um nome presente nos periódicos da corte, seja na publicação de partituras ou nas críticas de concertos, onde podem ser atestadas suas participações em recitais e concertos em espaços nobres e salões da cidade. No campo da música popular, Pinto (1978) comenta as habilidades de Callado em um verbete dedicado ao flautista, o colocando como uma espécie de “pai dos flautistas”. Todavia, Aragão (2001) atenta para o esquecimento que acometeu a obra de Callado no século XX, o tendo tornado uma figura “mítica” relacionado aos primórdios do choro. Suas composições se tornaram imensamente populares, como é possível atestar nos diversos manuscritos e cadernos de chorões do final do século XIX e início do século XX.

Ainda que tenha sido nomeado professor de flauta do Conservatório Imperial em 1871, uma faceta menos comentada do flautista, no entanto, é a sua atuação como intérprete executando obras do repertório europeu, como o recorte a seguir (Figura 1), em que anuncia a performance de Callado de uma Fantasia (sem atribuição de autoria) sobre motivos da ópera *La Traviata*, com apenas 12 anos de idade.

**Figura 1-** Recital de Callado tocando em uma flauta Boehm aos 12 anos de idade.



**Seguir-se-ha pelo joven de 12 annos Joaquim Antonio da Silva Callado Junior uma fantasia sobre motivos da opera *Traviata* de Verdi, tocada na flauta de Boehm.**  
**Pelo Sr. Antonio Goncalves de Castro Maria**  
**Um as variações de clarinete.**  
**Seguir-se-ha, em terceiro lugar, pelo mesmo Sr. Callado uma fantasia na clarinete sobre motivo da opera *Linda de Chamounix* de Donizetti.**

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

O exemplo acima revela o contato de Callado com peças de nível de complexidade técnico na flauta e no clarinete desde cedo. Com atuação semelhante, Figueira participava ativamente da vida musical carioca, tocando também o repertório europeu em recitais e concertos, na flauta e no saxofone. O fato de tocarem mais de um instrumento de sopro, representa a mobilidade do músico profissional daquela época, que transitava entre diversos

---

semelhanças com o repertório tradicional europeu. Em sentido contrário, Reichert, flautista belga que veio para o Rio de Janeiro no início da década de 1850, expressa em suas peças de salão a influência de seu novo ambiente musical carioca.

espaços e gêneros musicais atendendo as demandas da música em várias ocasiões. O ambiente musical não dissociava o repertório de salão do repertório de concerto, até porque eram os mesmos músicos que atuavam em ambas as frentes, ou seja, ainda não prevalecia o conceito de especialização em um instrumento, mais comum atualmente.

Alguns registros apontam que o artista executava em um mesmo concerto, peças na flauta e no saxofone, como esta nota: “O Sr. Viriato Figueira da Silva, como era de esperar executou exellentemente uma phantasia no saxophone, instrumento difficil em que elle é invencível, e outra na flauta, por maneira tal que tocou à sublimidade.” (O FLUMINENSE, 1879, p. 1).

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

Um relato de Cernicchiaro que confirma as habilidades de Figueira como flautista e seu conhecimento do repertório tradicional da flauta:

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

As peças, em especial os estudos do flautista dinamarquês Joachim Andersen (1847-1909), popularizaram-se ao longo dos anos e vêm sendo utilizadas por flautistas em seus estudos diários, até os dias de hoje. O alemão Wilhlem Popp (1828-1909) escreveu diversas fantasias para flauta em paráfrase a óperas, peças importantes para o repertório do instrumento e de nível avançado de dificuldade, o que nos leva a intuir que Figueira detinha conhecimento aprofundado da flauta e uma formação que, possivelmente, o diferenciava dos flautistas amadores da época.

Em carta publicada por Figueira sobre o polêmico episódio que envolveu a nomeação de Duque-Estrada Meyer ao cargo de professor de flauta do Conservatório Imperial de Música após a morte de Callado, em 1880, o flautista lista uma série de exigências que deveriam ser seguidas em um concurso para a cadeira, e estipula três bases de conhecimento para a realização da prova: 1) Argumentação entre os candidatos de harmonia propriamente dita 2) Leitura à primeira vista de uma ou mais peças concertantes 3) Desenvolvimento de um tema

sob a forma de fantasia (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1880). O item 3 deixa claro a exigência em habilidades composicionais e sugere que, além de intérprete desse repertório, Figueira dominava a técnica de composição. A sugestão de desenvolver um tema na forma de Fantasia afirma a relevância desse estilo de composição no cenário musical da época.

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

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

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

- Variações para flauta sobre um tema *Tiroliano* de Boehm, por um flautista amador (JORNAL DO COMMERCIO, 1865).
- Fantasia para flauta de Popp, por um flautista amador (JORNAL DO COMMERCIO, 1875).
- Fantasia *Fleur de nuit* de J. P. da Silveira, por um flautista amador (O GLOBO, 1875).
- Fantasia sobre os motivos da ópera *Norma*, pelo flautista amador Motta Mello (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1875).
- Fantasia *Linda de Chamounix* de Galli, por um flautista amador (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1875).
- *Norma*, Fantasia para flauta, pelo flautista amador Motta Mello (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1877).

Como características comuns das peças em forma das Fantasias de ópera para instrumento solista no século XIX, podemos apontar uma introdução em caráter dramático, geralmente executada pelo piano ou orquestra (quando a peça era executada em formações maiores). Após a introdução, o instrumento solista realiza uma entrada apoteótica em que exhibe o potencial virtuosístico do seu instrumento ao explorar efeitos idiomáticos através de passagens escalares, variações de timbre e rica ornamentação melódica. O caráter improvisatório é reforçado por cadências brilhantes que contribuíam para a atmosfera cênica característica do gênero. O final da peça, surpreendente ao público após a demonstração de domínio do instrumento, geralmente trazia uma CODA em *acelerando*, configurada em semicolcheias e acordes sobre a tônica e dominante, que culminavam em um final vigoroso.

Um manuscrito de Pixinguinha da parte da flauta da *Fantasia sobre o Carnaval de Veneza*, de Callado, está disponível para consulta no acervo virtual do Instituto Moreira Salles<sup>3</sup>. A consulta a esse material nos revela uma outra identidade do compositor, que explora a estrutura formal do gênero fantasia com modulações, encadeamentos, além de exaltar os recursos da flauta em sua plenitude.

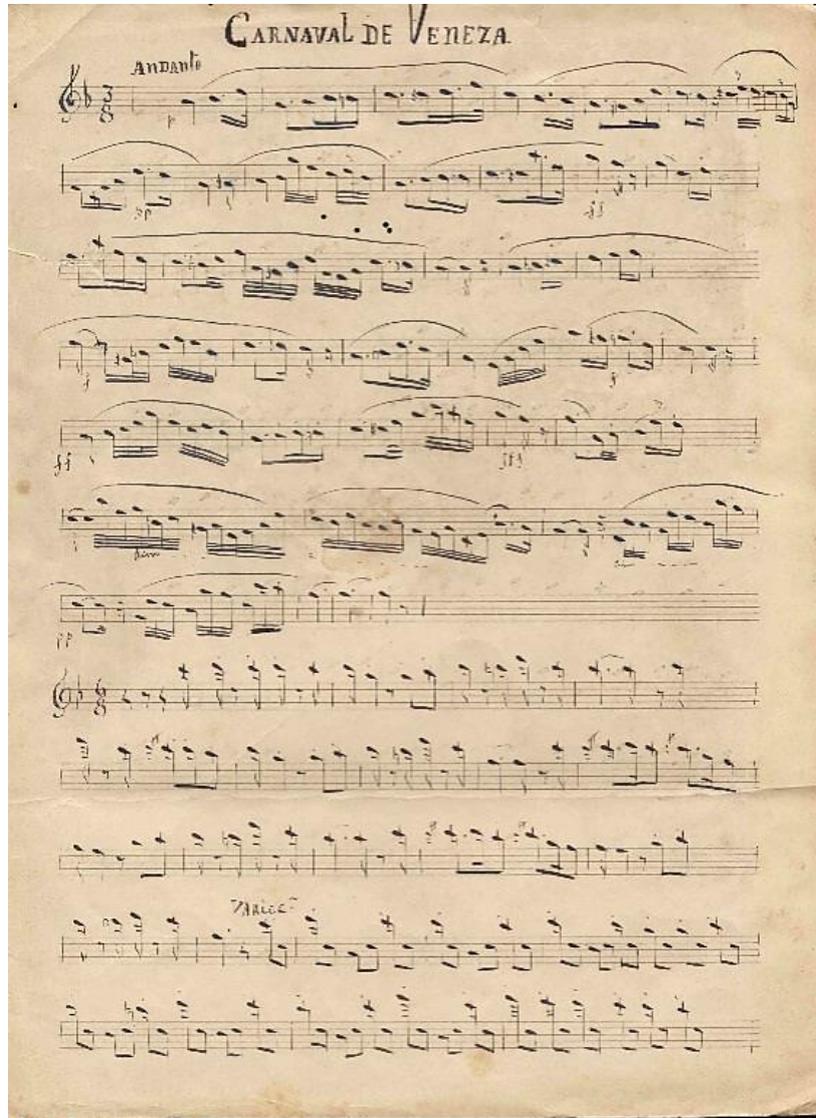
Nesta versão, identificamos a marcação das articulações. Não sabemos se foram adicionadas por Pixinguinha ou se estavam anotadas na partitura que serviu de referência para o compositor. A análise completa deste rico material cabe a um estudo mais aprofundado, o que não é o objetivo desta pesquisa. Todavia, podemos destacar o amplo uso da tessitura da flauta; uma variedade de articulações que contemplam o *legato* e *staccato*; o uso de

---

<sup>3</sup> O manuscrito pode ser acessado através do link: [Carnaval de Veneza – Pixinguinha](#).

ornamentações como apojeturas; seções contrastantes na construção melódica (Exemplo musical 1).

**Exemplo musical 1 – Manuscrito de Pixinguinha da Fantasia sobre o tema Carnaval de Veneza, de Callado.**



**Fonte:** Site IMS (2024).

Nas danças de salão, o desenho rítmico tem como a semicolcheia a figura central. No entanto, a maneira de interpretar a escrita é o fator crucial para que as peças não pareçam exercícios de métodos. A escrita dos flautistas direciona para as acentuações desejadas que darão o “balanço” característico da música brasileira. A associação do movimento corporal ao perfil rítmico da melodia é observada nestes casos, em que a acentuação e a maneira de frasear podem modificar as características da linha melódica (SÈVE, 2021).

## Identificando padrões melódicos recorrentes

Os gêneros musicais europeus ligados à dança popularizaram-se no Brasil na segunda metade do século XIX por meio da elite branca, que dançava polcas nos salões e apreciava a execução desse repertório nos intervalos de concertos e recitais. Através de um processo de apropriação (seja na prática tonal do repertório romântico, no uso de elementos virtuosísticos), esse repertório sofreu influências das estruturas rítmicas de origem afro-brasileira, em uma sociedade escravocrata como a carioca do século XIX.

Esse repertório chegou aos espaços informais, sendo executado por pequenos grupos instrumentais formados por músicos de diferentes origens que se reuniam para tocar uma variedade de danças como polcas, lundus e valsas, em ambientes menos requintados da classe média baixa e nos subúrbios. As ruas, serestas, festas e coretos eram ambientes de encontro dos grupos populares. O público desses encontros era formado por funcionários dos Correios, músicos de bandas militares e pequenos funcionários do comércio. Muitos não dominavam as noções de teoria musical e tocavam “de ouvido” (ARAGÃO, 2011). Seria através da forma diferenciada de interpretar as polcas, valsas, mazurcas, schottisches e outras danças de salão, que teriam se delimitado características do choro que o perpetuaram como gênero.

A questão rítmica é um ponto chave neste processo. Os compositores agregaram ao seu repertório as síncopes, considerando as normas de entendimento da teoria musical tradicional. As fórmulas de acompanhamento do lundu, assim como a polca, apresentaram modificações ao longo dos anos. A evolução rítmica que compunha, por exemplo, o acompanhamento dos lundus até o final do século XIX, passou de fórmulas que se limitavam a alguns tipos de compassos que coexistiam com maneiras de acompanhamento cométricas, como arpejos em semicolcheias e o baixo de Alberti<sup>4</sup>, para a predominância dos ritmos contramétricos, com destaque para a síncope característica<sup>5</sup>. O fraseado do repertório europeu foi sofrendo modificações e tomando certa liberdade interpretativa.

Pode -se constatar que diferentes subgêneros compunham as músicas compostas por Callado e Figueira, em uma linguagem que interage com elementos eruditos e populares. Um traço melódico marcante das danças e presente também nas fantasias e variações, é o uso de arpejos sobre acordes da harmonia, comumente tríades que giram em torno do plano tonal. Figueira escreveu, na polca *Perpétua*, uma longa passagem de arpejos nas primeiras e

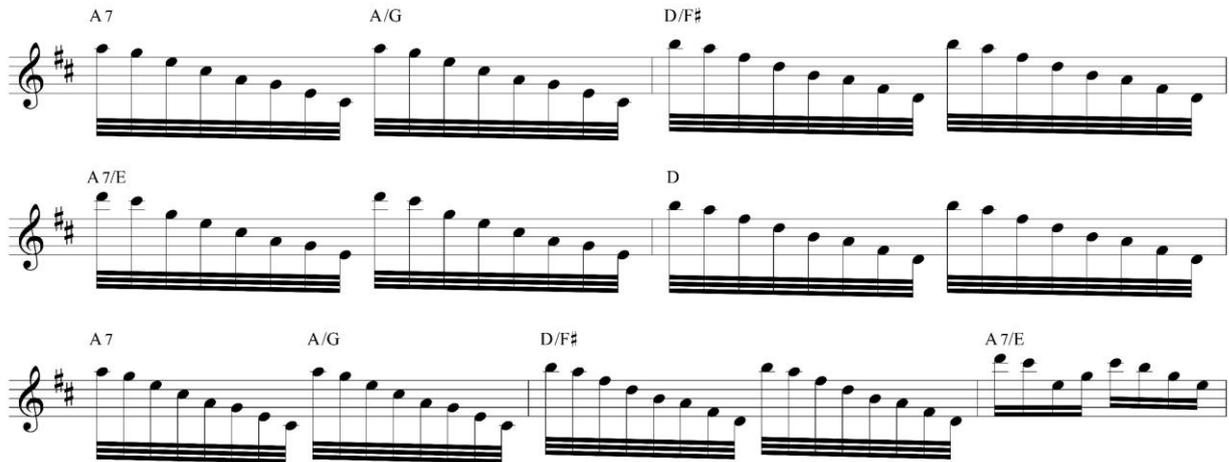
---

<sup>4</sup> Tipo de acompanhamento frequentemente adotado no período clássico, que utiliza a tríade de maneira arpejada ou quebrada em colcheias ou semicolcheias.

<sup>5</sup> Termo adotado por Mario de Andrade para referir-se ao ritmo formado por semicolcheia- colcheia- semicolcheia.

segundas inversões dos acordes (Exemplo musical 2). Pensando na execução deste trecho na flauta, pode-se destacar o amplo uso da tessitura e a complexidade técnica na realização do intervalo Mi<sup>3</sup>- Dó<sup>#3</sup>, que demanda desenvoltura do dedo mínimo da mão direita.

**Exemplo musical 2-** Trecho de arpejos em fusas na polca *Perpétua*.



The musical score consists of three staves of music. The first staff contains four measures with chords A7, A/G, D/F#, and A7/E. The second staff contains four measures with chords A7/E, D, D/F#, and A7/E. The third staff contains four measures with chords A7, A/G, D/F#, and A7/E. The notes are arpeggiated in a consistent pattern across all measures.

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

As composições também apresentam trechos com uso do cromatismo, inclusive na terceira oitava da flauta, região onde a execução do dedilhado é mais complexa. No repertório romântico europeu, encontramos passagens semelhantes a esta escrita por Figueira a partir do compasso 33 da polca *É Segredo*, sem indicação de articulação nesta edição (Exemplo musical 3).

**Exemplo musical 3-** Trecho cromático na polca *É segredo*.

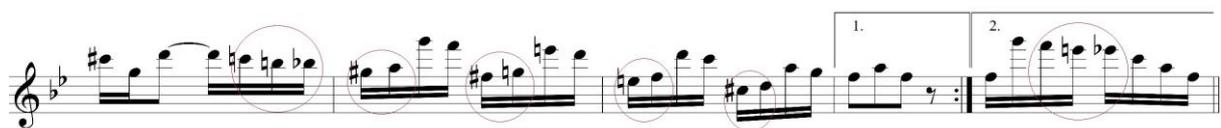


The musical score shows a single staff of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is highly chromatic, with several passages circled in red to highlight the chromaticism. The circled passages include a descending chromatic line, a chromatic ascent, and a chromatic line with a fermata.

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

Callado explorou o cromatismo em uma passagem entre os compassos 22 e 24 de *Improviso* (Exemplo musical 4), combinando com saltos de sétima menor, sexta maior e quinta justa.

**Exemplo musical 4-** Passagem com cromatismos na linha melódica de *Improviso*.



The musical score shows a single staff of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is highly chromatic, with several passages circled in red to highlight the chromaticism. The circled passages include a chromatic line, a chromatic line with a fermata, and a chromatic line with a fermata.

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

A ornamentação é um outro recurso que encontramos na escrita das danças. No repertório do choro, ela geralmente tem curta duração, acontece na parte fraca do tempo e sai de uma nota do arpejo e retorna à mesma por grau conjunto (ALMADA, 2006). Nas edições e manuscritos consultados, é unânime a bordadura inferior nos compassos 2 e 4 da melodia de *Improviso* (Exemplo musical 5).

**Exemplo musical 5-** Bordaduras na linha melódica de *Improviso*.



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

Alguns desfechos exemplificam o *grand finale* típico das fantasias, ao trabalharem com o aumento da tensão do discurso musical através da exploração de parâmetros que interferem na expressão, como o aumento da dinâmica, passagens escalares e arpejadas e aumento do ritmo melódico e harmônico. A CODA de *Lundu Característico* (Exemplo musical 6), é uma dessas situações. Está estruturada por um trecho modulante composto por sequência de semicolcheias e uma cadência virtuosa composta por fusas, terminando a peça de maneira típica à que encontramos no repertório da música de concerto, com uma fórmula de cadência perfeita. A edição de Pedro de Assis apresenta a indicação de *affrettando poco a poco* nove compassos antes do fim.



### Exemplo musical 6- *Lundu Característico* – CODA

205 *f con bravura*

211 *staccato*

217 *affrettando poco a poco*

222 *f*

Fonte: ASSIS, 1935.

O período musical aqui abordado, apesar de constituir as bases e fundamentos para a música popular brasileira, foi por muitos anos deixado de lado, seja em pesquisas de cunho acadêmico ou até na própria execução do repertório. Callado, dono de um vasto repertório, rico em conteúdo técnico e artístico para a flauta, foi por anos conhecido como o compositor da polca *Flor Amorosa* (1880), peça que se tornou um símbolo dos choros mais antigos. Procurando construir sua identidade, acredita-se que, na segunda metade do século XIX, havia um anseio para um nacionalismo inicial que revelava aspectos que se tornariam característicos da música popular brasileira presentes no século XX. Siqueira refere-se a esse período, especialmente o ano de 1875, como um dos “mais propícios às atividades da música de caráter nacional” (SIQUEIRA, 1969, p. 22) e cita nomes de destaque no cenário musical, Callado e Figueira, o primeiro ligado às atividades de compositor de “músicas ligeiras que empolgavam a cidade.” (SIQUEIRA, 1969, p. 22).

### Considerações finais

Por meio desta pesquisa, constatamos que a cultura europeia e as peças em forma de fantasia desempenharam, de alguma forma, papéis relevantes no desenvolvimento das danças de salão no Brasil imperial. O relato de Figueira sobre o concurso de acesso à cadeira de professor de flauta do Conservatório Imperial afirma a intimidade com este tipo de repertório, seja como compositor ou intérprete.

O manuscrito de Pixinguinha da *Fantasia* composta por Callado, comprova a versatilidade e conhecimento composicional do flautista-compositor considerado o pai do choro. Traços do virtuosismo, cadências melódicas de caráter improvisatório, passagens escalares e arpejadas, final apoteótico, ampla ornamentação, são algumas das características das Fantasias reconhecidas nas danças de salão. Ao mesmo tempo, elementos rítmicos e outras maneiras de acentuação já indicavam, ainda que de forma incipiente, o nascimento de uma nova linguagem musical.

## Referências

ALMADA, Carlos. *A Estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo brasileiro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Maurício Carrilho (editor). Caderno de Choro. Vol. 1. Rio de Janeiro: Acari Records, 2001. Partitura (2f).

CALLADO, Joaquim. *Lundu Característico*. Pedro de Assis (editor). Rio de Janeiro: sem informação de editora, 1935. Partitura (9f). Flauta e piano.

CARVALHO, Pedro Paes de. *Ao ilustrado público, o saxofone: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil imperial*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015.

CONCERTO realizado por Figueira. *Diario de Pernambuco*. Pernambuco. Ed. 280. 08 dez 1881.

FANTASIA sobre o tema de Somnambula pelo flautista Francisco Libanio Colás. *Correio Mercantil*. Ed 142. 23 mai 1860.

FANTASIA sobre uma ária suíça de Boehm, por Reichert. *Jornal do Commercio*. Ed 319. 18 nov 1860.

FANTASIA sobre motivos da ópera *La Traviata* de Verdi, por Callado. *Correio Mercantil*. Ed. 357. 26 e 27 dez 1860.

FANTASIA *Melancólica* de Reichert, pelo próprio compositor. *Correio Mercantil*. Ed 256. 30 nov 1861.

FANTASIA sobre motivos da ópera *O Baile de Máscaras* (V. de Michelis) de Verdi, por Callado. *Jornal do Commercio*. Ed 215. 3 Ago 1868.

FANTASIA sobre os motivos da ópera *Norma*, pelo flautista amador Motta Mello. *Diário do Rio de Janeiro*. Ed 223. 12 ago 1875.

FANTASIA *Linda de Chamounix* de R. Galli, por um flautista amador. *Diário do Rio de Janeiro*. Ed 224. 13 ago 1875.

FANTASIA *Norma*, fantasia para flauta, em 1879, pelo flautista amador Motta Mello (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1877). Ed 24. 25 de jan 1877.

FANTASIA *Somnambula*, fantasia para flauta de Terschak, por Figueira e orquestra em 1882. O GLOBO. ED 197. 1 mai 1882.

FANTASIA para flauta de Popp, em 1875, por um flautista amador. *Jornal do Commercio*. Ed. 235. 24 ago 1875.

FANTASIA *Fleur de nuit* de J. P. da Silveira, por um flautista amador. O Globo. Ed 324. 27 nov 1875.

FIGUEIRA, Viriato. *Perpétua*. Casa do Choro (editor). Rio de Janeiro. [20--]. Partitura (2f).

FIGUEIRA, Viriato. Publicação sobre a nomeação para o cargo de professor de flauta do Conservatório Imperial. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 1880.

MANUSCRITO de Pixinguinha da Fantasia sobre o tema Carnaval de Veneza, de Callado. Instituto Moreira Salles. [Carnaval de Veneza – Pixinguinha](#). Acesso em: 10 jun. 2024.

MARTINS, Paula Cristina Cabral. *Entre ruas e salões: os gestos estilísticos no repertório de danças de flautistas - compositores na capital imperial*. Tese (doutorado em música). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2022.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

RECITAL de Callado tocando em uma flauta Boehm aos 12 anos de idade. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro. Ed. 357. 27 de dez 1860.

SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto (ensaio biográfico)*. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural e Artística Uirapuru – MEC, 1969.

SÈVE, Mário. *Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.