



Joaquim Callado, trajetória historiográfica do pai do choro carioca

Marcelo Verzoni*

Resumo

Este estudo propõe-se relacionar alguns dados biográficos de Callado Jr. a algumas questões musicológicas referentes ao conjunto da sua obra, que permanecem à espera de esclarecimentos mais consistentes. Além disso, discute o papel exercido por Callado nos meios onde atuou.

Palavras-chave

Música brasileira – música popular – século XIX-XX – choro – Joaquim Antônio da Silva Callado.

Abstract

This study proposes to relate some biographical data of Callado Jr. to some musicological questions referring to the whole of his work, which remain waiting for more consistent clarifications. In addition, it discusses the role played by Callado in the milieu where he acted.

Keywords

Brazilian music – popular music – 19th-20th century – *choro* – Joaquim Antônio da Silva Callado.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Endereço eletrônico: verzonipiano@gmail.com



Ao estudar as primeiras manifestações ligadas ao fenômeno “choro”, deparamo-nos invariavelmente com o nome do flautista e compositor Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. Mencionam-se também Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e tantos outros. Callado, porém, parece ocupar posição privilegiada nesse universo. O estado atual de pesquisa sobre o festejado flautista, que postumamente ficaria famoso como autor da polca *A flor amorosa*, avançou sensivelmente nas últimas décadas, porém permanecem algumas lacunas. Este estudo propõe-se relacionar alguns dados biográficos de Callado Jr. a algumas questões musicológicas referentes ao conjunto da sua obra, que permanecem à espera de esclarecimentos mais consistentes. Além disso, discute o papel exercido por Callado nos meios onde atuou.

A bibliografia sobre Callado até a última década do século XX apresenta diversos problemas relativamente à coerência dos dados. A primeira monografia dedicada a Callado Jr. está contida numa publicação de Baptista Siqueira, antigo professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vinda a público em 1969, intitulada *Três vultos históricos da música brasileira*, dedicada aos compositores Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Callado Jr. e Anacleto de Medeiros. Apesar do sincero interesse demonstrado por Baptista Siqueira em relação à nossa historiografia musical, o instrumental metodológico de que dispunha era precário e desorganizado. Os assuntos são tratados todos ao mesmo tempo, não havendo uma ordenação coesa dos dados apresentados e das reflexões desenvolvidas. Muitas vezes o autor não indica as fontes de onde extraiu as informações que apresenta, impossibilitando-nos de confirmá-las. Mesmo assim, diante da escassez de material sobre os assuntos ali abordados, a monografia permanece imprescindível. Os poucos textos publicados até o final do século XX e que se referem a Callado, quase nada acrescentam ao trabalho de Baptista Siqueira. A nossa tese de doutorado (Verzoni, 2000) e a pesquisa de André Diniz (2002) vieram a preencher lacuna biográfica e apresentam lista de obras atualizada.

As lacunas nos dados biográficos tornam necessária a exploração de outras fontes, pelo que buscamos extrair o máximo possível das partituras do compositor. No entanto, também nesse terreno deparamo-nos com muitos problemas.

O fato de Callado ter vivido apenas 31 anos explica, até certo ponto, a precariedade do material disponível. Embora tenha começado cedo a atuar como músico, não teve tempo suficiente para sedimentar o sucesso que conseguiu angariar.

Examinemos alguns dados biográficos. Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. nasce no Rio de Janeiro no dia 11 de julho de 1848, filho de Joaquim Antônio da Silva Callado e



Mathilde de Souza Callado. O pai, professor de música e mestre da banda *União dos Artistas*, toca cornetim e trompete (Siqueira, 1969, p. 97 e 99). Em 1856, o menino

esteve fazendo um curso específico com o professor Henrique Alves de Mesquita. Mas foi efêmera essa fase, pois o mestre viajou para a Europa, pouco depois. Nessa oportunidade, Callado Júnior exercia intensa atividade como músico profissional nas orquestras da cidade. Atuava principalmente nos pequenos conjuntos organizados para atender pedidos relacionados com os bailes familiares e festas de diversas categorias. (Siqueira, 1969, p. 97)

Henrique Alves de Mesquita era, de fato, uma das personalidades mais importantes da vida musical do Rio de Janeiro de então. Portanto, seria natural que o pai de Callado Jr. encaminhasse o filho para estudar com o mestre. Sabemos que mais tarde, após o retorno de Henrique Alves de Mesquita da Europa, em 1866, Callado Jr. voltaria a ter contato com ele. Segundo Mariza Lira,

Com o maestro Henrique Alves de Mesquita, seu amigo e admirador, [Callado Jr.] aprendeu composição e regência. Fez-se professor particular, organizador e regente de orquestras de bailes, teatros e concertos. (Lira, 1997, p. 213)

Imaginamos que essas informações se refiram aos anos após o regresso de Mesquita, pois normalmente uma criança de menos de dez anos não está preparada para estudar “composição e regência”. Os dados apresentados por Mariza Lira, aliás, de maneira geral não devem ser aceitos sem restrições. Baptista Siqueira é um dos que chama atenção para esse fato.

Mas voltemos ao ano de 1866, quando Callado Jr. estava completando 18 anos de idade.

Consultando os jornais cariocas vamos encontrar Callado [Jr.] tocando segunda flauta no festival que se realizou no Teatro Ginásio Dramático, em benefício do eminente flautista Reichert, concerto que, por sinal, contou com a presença da família Imperial. Isto aconteceu em julho de 1866 e foi uma verdadeira apresentação do



ilustre executor brasileiro às grandes platéias da cômte. Nessa época, Callado Júnior não era sequer conhecido no Rio, pois todos admiravam o grande músico que era seu pai, o professor Callado, da banda de música da *Sociedade Musical União dos Artistas*. (Siqueira, 1969, p. 147)

No ano seguinte, 1867, Callado Jr. alcança o seu primeiro sucesso como compositor com a quadrilha *Carnaval*. No dia 19 de junho, poucas semanas antes de completar 19 anos, perde o pai. O anúncio da missa de trigésimo dia informa-nos que, àquela época, Callado Jr. já estava casado com Feliciano Adelaide (Siqueira, 1969, p. 97).

Baptista Siqueira compreende a segunda metade da década de 1860 como fundamental para o fortalecimento de uma consciência nacionalista entre os nossos músicos. Segundo ele,

Em 1868, havia motivo para uma tomada de posição em favor da música nacional. De fato, tendo H. Alves de Mesquita regressado, dois anos antes, de Paris, depois de alguns estudos feitos na capital francesa, ajudou nesse salutar empreendimento ao chamar a atenção dos brasileiros sobre o interesse que nossas originalidades estavam despertando no Velho mundo. Com esse encorajamento, o violoncelista, formado pelo Conservatório, Manuel Joaquim Maria, compôs um cateretê que incluiu na peça teatral *Orfeu na Roça*, a qual foi representada no Teatro Phenix Dramática, onde Mesquita aparecia como auxiliar de T. Henrique Canongia. Essa obra é interessantíssima porque evoca tradições atribuídas a nossos indígenas. O cateretê, como sabemos, foi aproveitado pelos jesuítas para ajudar no trabalho da catequese. (Siqueira, 1969, p. 121)

E foi por essa época – a segunda metade da década de 1860 – que Callado Jr. teve seus primeiros contatos com Francisca Hedwiges Neves Gonzaga. Em 1868, a pianista Chiquinha Gonzaga decidiu abandonar definitivamente o marido, uma atitude de grande ousadia para a sociedade patriarcal de Pedro II. Esse gesto fez com que as portas da casa dos seus pais se-lhe fechassem definitivamente, o que significava uma limitação imensa, sendo seu pai militar de alta patente e, portanto, pessoa de muito bom trânsito na corte. Consta que, em



seus primeiros tempos como musicista autônoma, Chiquinha teria recebido muito apoio do colega Callado Jr.

Esse relacionamento pode ser confirmado através da dedicatória da primeira polca publicada por Callado, em janeiro de 1869, às suas próprias custas. A peça é intitulada *Querida por todos* e “dedicada à Exma. Sra. D. Francisca H. N. Gonzaga”. Saiu numa edição para piano, como era comum àquela época.

Poucos meses depois, o editor Narciso José Pinto Braga lança a segunda polca de Callado: *A sedutora*. Segundo Baptista Siqueira, “essas duas obras não tiveram sucesso, nas mãos dos pianistas e ‘pianeiros’, mas as bandas de música se encarregaram de sua divulgação, em todo o País” (Siqueira, 1969, p. 102). No entanto, o fato de a segunda ter sido lançada por um editor profissional leva-nos a crer que a primeira tenha agradado o suficiente. Do contrário, o compositor dificilmente teria encontrado um editor.

Em 1871, Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. é nomeado professor de flauta do Imperial Conservatório, a atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Siqueira, 1969, p. 147). É o terceiro professor de flauta daquele estabelecimento, que fora fundado em 1848. Mariza Lira, ao comentar a nomeação de Callado, apresenta uma versão um tanto peculiar:

Vivendo profissionalmente da música naquela época distante, casado, com filhos, conseguiu, por intermédio de seu padrinho, o Marechal de Campo José Basileu Alves Gonzaga, pai da nossa primeira maestrina Chiquinha Gonzaga, uma apresentação para o Dr. Béthencourt da Silva, fundador do Liceu de Artes e Ofícios. A influência do padrinho e a fama do afilhado valeram-lhe a nomeação de professor de música do Liceu. (Lira, 1997, p. 213)

O professor Baptista Siqueira, tendo localizado a certidão de batismo de Callado Jr., derruba essa versão, que imaginamos haver sido elaborada por Mariza Lira para tentar enfraquecer rumores sobre um possível romance entre Francisca Gonzaga e Callado Jr. Se Callado Jr. tivesse sido, de fato, afilhado do pai de Chiquinha, isso significaria que eles, eventualmente, já se conheceriam de longa data, e não só a partir da segunda metade da década de 1860, quando Chiquinha decidiu abandonar o marido. A “invenção” parece-nos um exemplo de ingerência de cunho moralizante em nossa historiografia musical. Contudo, não chega a causar-nos prejuízos substantivos. O que nos interessa, de fato, é tentar definir



até que ponto podemos confiar nas informações fornecidas por Mariza Lira, sobretudo naquelas de caráter musical. Um exemplo de situação problemática sob uma ótica musicológica é o fato de a autora ser a única fonte a afirmar que Callado tocava também piano. Como não nos informa de onde obteve tal informação, coloca-nos diante de um impasse até agora sem solução.

Em 1872, portanto um ano depois de iniciar suas atividades como professor do Imperial Conservatório, Callado Jr. teve publicada a polca *Linguagem do coração*, numa versão para piano solo (Siqueira, 1969, p. 102).

Do ano de 1873, dispomos de duas notícias de apresentações em benefício de músicos que puderam contar com a participação de Callado. A primeira deu-se no dia 19 de março.

Ahi, no Cassino, a 19, assistimos ao beneficio de Celestino Junior. O jovem pianista merecia-nos e merece-nos muita sympathia. Não podíamos faltar ao seu convite, mormente quando o beneficiado era dono do auxilio valiosíssimo de um artista modesto e insigne que se chama Callado, o flautista sempre festejado pelo publico. Foi pena ser limitado o número dos frequentadores. O programa exigia geral concurrencia. Compensarão em parte esse senão o escolhido auditorio visto no Cassino a 19 e os applausos sinceros e quasi unanimes com que foram victoriados Celestino e Callado, aquelle no Hymno nacional e na Tarantella, producções do jamais esquecido Gottschalck, – este na fantasia sobre motivo allemão e no Lundú, de sua composição, com especialidade no Lundú. (*O Futuro*, Rio de Janeiro, anno II, número 18, 4 abr. 1873, p. 4)¹

A segunda é-nos transmitida através de Baptista Siqueira:

A Vida Fluminense registra, em 1873, um outro concêrto que foi organizado para salvar a situação desesperadora em que se encontrava Reichert. Nesse festival, em que Callado novamente tomou parte, colaborando com Reichert, êste apresentou uma *Fantasia* para flauta e um *Rondó Caprichoso*, de sua autoria, e os dois

¹ A revista *O Futuro: órgão democrático* fora criada no Rio de Janeiro pelo poeta português Faustino Xavier de Novais, irmão de Carolina Augusta Xavier de Novais, casada desde 1869 com Machado de Assis, que colaborava nessa publicação.



expoentes da flauta executaram um *duo* na Variação sobre o *Carnaval de Veneza*, escrito expressamente para o admirável instrumento. (Siqueira, 1969, p. 148)

Pouco sabemos sobre as relações entre Callado e o flautista belga André-Mathieu Reichert. Apesar da diferença de idade, sendo eles os flautistas de maior destaque no Rio de Janeiro daqueles tempos, é normal imaginarmos que tenham tido algum contato. É preciso considerar, no entanto, que os tempos de glória de Reichert coincidiram com os anos de juventude de Callado, época em que ainda vivia à sombra do pai.

Reichert chegara ao Rio de Janeiro a bordo do navio francês *Ville Riche* no dia oito de junho de 1859, quando Callado contava apenas dez anos de idade. Vinha contratado por Dom Pedro II. Juntamente com ele, chegavam “os célebres clarinetistas Cavallini e o trompista Cavalli, ambos italianos, e mais os notáveis violinistas holandeses André e Luís Gravenstein, acompanhados de seu progenitor, também violinista *virtuose*” (Pedro de Assis, *Manual do Flautista*, apud Dias, 1990, p. 23).

Num texto de 1883, Pedro de Assis, professor de flauta do Imperial Conservatório de Música, afirma que

Os jornais de há vinte, quinze, e ainda doze anos mencionam o nome de Reichert, e contam seus repetidos triunfos, nos concertos públicos ou particulares, em que ele fazia ouvir sua flauta mágica. 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. Tinha a natureza complacente e dócil; era um homem bom. Se a alguém fez mal, e mal irreparável, foi a si somente. Tocamos aqui em 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 fez sua obra contra o pobre Reichert. Não queremos dizer mais; para os que viram passar, nos últimos tempos, cabisbaixo e maltrapilho aquele artista genial e perfeito; tão amado e tão digno de o ser, este apontamento basta. Reichert recolheu-se finalmente à Misericórdia... Triste capitólio para um vencedor! (Pedro de Assis, *Manual do Flautista*, apud Dias, 1990, p. 22)



Depreendemos das palavras do flautista Pedro de Assis que os jornais tenham publicado notícias sobre Reichert até mais ou menos 1871. Segundo Baptista Siqueira, em 1873 a situação do músico belga já era desesperadora. Concluimos, portanto, que a década de 1870, que assistiu à ascensão de Joaquim Callado Jr., tenha sido o período da decadência de Reichert. “Excêntrico até no vício, Reichert... bebia, e bebia demais.” (Pereira, Américo. *O maestro Francisco Valle*, p. 62-74, apud Dias, 1990, p. 31).

O ano de 1873 é marcado também pelo lançamento da polca *Ímã*. “Essa composição, de caráter popular, foi feita para piano e depois transcrita para as bandas de música do Brasil” (Siqueira, 1969, p. 102). Talvez a informação não esteja completa, pois, no exemplar sob a guarda da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), oriundo do acervo de J.C. Andrade Muricy², da firma “GRANDE ESTABELECIMENTO DE PIANOS E MUSICAS de Arthur Napoleão & C.”, o editor oferece a polca em diversas versões: para piano só, para piano a quatro mãos e para flauta só. Não sabemos, porém, se o referido exemplar é, de fato, da primeira edição.

Em 1875 sai a polca *Cruzes, minha prima!* Segundo o professor Siqueira, “Esta obra foi divulgada pela parte de flauta, sem acompanhamento. Destinava-se, pois, ao numeroso contingente de executores desse importante instrumento na Côrte Imperial.” (Siqueira, 1969, p. 134). Contudo, possuímos um exemplar desta polca em versão para piano solo; e uma determinada anotação — “Propriedade exclusiva do Author” — garante-nos que a edição, tendo sido financiada pelo próprio Callado, foi lançada, portanto, durante a sua vida. Assim sendo, imaginamos que a divulgação da peça tenha ocorrido também através desta versão pianística.

Baptista Siqueira refere-se a esse período como uma época de importância no desenvolvimento de ideais nacionalistas junto aos músicos brasileiros:

O ano de 1875 foi um dos mais propícios às atividades da música de caráter nacional. Os nomes mais em evidência eram os de Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Antônio da Silva Callado, Viriato Figueira e José Soares Barbosa. A orquestra organizada para o carnaval desse ano, dirigida pelo contrabaixista D. Juan Caneppa, contava com Callado na flauta e José Soares Barbosa no trompete. Ambos

² BNRJ: N-VIII-42 – Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas659732/mas659732.pdf



estavam em grandes atividades como compositores de músicas ligeiras que empolgavam a cidade. Foi quando saiu a maior novidade do gênero: a polca *O Sr. Padre Vigário* da autoria do trompetista anteriormente indicado. (Siqueira, 1969, p. 122)

Infelizmente não dispomos de dados sobre a vida de Callado nos anos de 1876 a 1878. Sabemos que em 1879 é nomeado, por Dom Pedro II, “Cavaleiro da Ordem da Rosa”. E de fato, a primeira edição da polca *A flor amorosa*³, lançada poucos dias após sua morte, indica o autor como “Comendador Joaquim Callado”. Alguns interpretaram essa condecoração como um acontecimento especial na vida do músico. Mariza Lira comenta o fato com as seguintes palavras:

Pouco antes de falecer, em dezembro de 1879, o Imperador D. Pedro II, ‘reconhecendo os relevantes serviços prestados na qualidade de professor do Conservatório de Música’, condecorou-o com o grau de Cavaleiro da Ordem da Rosa. (Lira, 1997, p. 217-218)

E, realmente, examinando tal honraria como evento isolado, chama atenção o fato de um jovem professor, mestiço, ser condecorado pelo imperador em plena era escravagista. Mais uma vez, é Baptista Siqueira quem nos esclarece acerca da comenda.

Não sabiam, por certo, os mal informados, que a comenda de Cavaleiro da Rosa fôra conferida a Callado juntamente com as de todos os professôres efetivos do Conservatório naquêl ano fecundo em honrarias. Elas se destinavam a prestigiar o trabalho honesto de tantos educadores do ensino oficial da música, conforme atesta longo artigo da *Revista Musical* de 1879. (Siqueira, 1969, p. 148)

No início de 1880, Callado tem mais uma polca publicada: *A desejada*. No dia 20 de março, após haver abrilhantado as festas carnavalescas, o músico morre no Rio de Janeiro. No dia 21, um jornal local noticia o falecimento com as seguintes palavras:

³ BNRJ: N-VII-39 – Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas195992/mas195992.pdf. Ver capa no Anexo 1 deste artigo.



Faleceu ontem, às 8 horas da noite, vítima de uma meningoencefalite perniciosa, o distinto artista nacional Joaquim Antônio da Silva Callado. O finado era professor-adjunto do Conservatório de Música Imperial – Liceu de Artes e Ofícios, cargo em que, por sua incontestável proficiência e qualidades pessoais soube angariar a amizade de seus colegas e o respeito dos discípulos, tendo sido recentemente condecorado com o hábito da Rosa. (apud Siqueira, 1969, p. 227. O autor não indica o nome do jornal)

O sepultamento é comentado nos seguintes termos:

Sepultou-se ontem, no Cemitério de São João Batista, às expensas do professorado do Imperial Liceu de Artes e Ofícios, o distinto artista brasileiro Joaquim Antônio da Silva Calado, professor-adjunto da aula de música daquela Escola. Sobre o caixão viam-se duas coroas de saudade, tendo uma delas na fita as seguintes palavras: 'Gratidão dos professôres do Imperial Liceu de Artes e Ofícios'. (apud Siqueira, 1969, p. 227. O autor não menciona o nome do jornal nem a data da referida publicação)

Também em relação à morte de Callado, Mariza Lira apresenta uma versão bastante romanesca: "Em princípios de março de 1880, adoeceu, vítima de um veneno secreto, ministrado em um café que lhe teria sido servido em casa de uma mulher." (Lira, 1997, p. 218)

Consta que Viriato Figueira da Silva (1851—1883) teria sido uma espécie de "sucessor" de Callado. No entanto, também Viriato teve vida breve, falecendo três anos depois. Essas duas perdas sucessivas foram profundamente sentidas pelos admiradores daqueles artistas.

Foi impressionante para o carioca o desaparecimento dos dois flautistas *chorões*, ambos [Callado e Viriato] falecidos com a idade de 32 anos entre 1880 e 1883, um em março, outro em abril... O povo ficou traumatizado de tal modo, que, no ano seguinte, uma frase pessimista começou a invadir a cidade: 'quero chorar, não posso!' Depois, como dissemos antes e não podia deixar de ser,



apareceu a polca com êsse nome (27 de abril de 1884). (Siqueira, 1969, p. 142)

Na história da música do Rio de Janeiro, o nome de Callado Jr. é sempre lembrado por sua atuação num determinado grupo, *Choro carioca* ou, simplesmente, *Choro do Callado*. Em relação a esse conjunto, são muitas as nossas dúvidas: não sabemos precisar em que época surgiu; se Callado participou dele já na década de 1860 ou só na de 1870; e se esteve participando desde o princípio ou se passou a fazer parte do grupo mais tarde. O que se pode afirmar é que, entre os estudiosos, existe um consenso quanto à importância desse grupo para um determinado tipo de música que, com o passar dos anos, viria a ser identificado como o “fenômeno choro”. Baptista Siqueira, mais uma vez, não é muito claro em seu texto. Inicialmente faz-nos pensar que o conjunto já existisse e que, em algum momento determinado, Callado Jr. tenha passado a integrá-lo.

O conjunto regional [...] vivia precariamente das atividades amadoras, principalmente dos executores de instrumentos de cordas dedilhadas, como os violões e os cavaquinhos. O grupo aludido teve sua formação assegurada por influência dos tocadores de cavaquinhos. Esses artistas aprendiam uma polca, de ouvido, e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulantes, transformando exercícios em agradáveis passatempos. (Siqueira, 1969, p. 97-98)

Prosseguindo, leva-nos a pensar que Callado fez parte do conjunto desde a sua criação:

O resultado sonoro agradou ao genial Callado que não teve dúvidas em se incorporar, com sua flauta famosa, ao conjunto instrumental nascente. Era um quarteto ideal!... Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido de nosso país – o *Choro do Callado*. Constava ele, desde sua origem [sic], de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler a música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico. (Siqueira, 1969, p. 98, grifo nosso)



Segundo Gerard Béhague (1999, p. 75), “Callado funda o primeiro grupo de chorões, o *Choro carioca*, em 1870”. Dentre os autores que consultamos, é o único a afirmar que o referido conjunto teria sido o primeiro desse tipo e a fornecer uma data exata para a sua criação. Como não cita as fontes onde teria colhido tais informações, não nos foi possível confirmá-las, ficando o assunto à espera de esclarecimentos futuros.

Debrucemo-nos agora sobre a produção composicional de Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. Começemos pela polca *A flor amorosa*, sua peça mais popular, que foi publicada onze dias após a sua morte. O professor Siqueira refere-se a esta composição inicialmente como “polca-canção” (Siqueira, 1969, p. 102). Imaginamos, porém, que a idéia de “canção” se deva ao fato de, anos mais tarde, o poeta Catullo da Paixão Cearense ter acrescentado letra a esta polca. Callado, pelo que entendemos, imaginou-a simplesmente como polca instrumental. Sobre ela Siqueira levanta algumas questões de grande interesse para nossos estudos musicológicos:

O observador quer saber, por exemplo, em que condições foi publicada essa peça deixada inédita, talvez até com outro título, bem como se houve ou não algum abuso no momento da publicação por interferência de elementos saudosistas ou interessados na repercussão popular do acontecimento. Essas cogitações baseiam-se em dois fatos importantes: primeiro, ter sido a obra impressa logo depois da morte do artista; segundo, o encontro de uma polca, no caderno de flauta do ex-professor do Instituto Nacional de Música, Pedro de Assis, com a mesma música e nome diferente, copiada em 1893. Esse conhecido mestre foi também professor de um neto de Callado, de nome João Damasceno. [...] A polca *A Flor amorosa*, publicada simultaneamente por duas editoras, trazia uma ‘terceira parte’ com um *trecho completo retirado da Marcha Fúnebre, de Chopin*. A incerteza gera nova exigência crítica: teria o grande flautista sido inspirado por uma força superior em forma de premonição? Não teria, ao contrário, a inclusão abstrusa, sido alvitrada por algum espírito apressado para homenagear, a seu modo, o amigo desaparecido? Como quer que seja, não se justifica essa ocorrência lamentável por todos os motivos. O melhor, o certo seria a supressão da parte defeituosa, no ato da publicação. Mas isto não aconteceu e o *Trio* de *A Flor Amorosa* traz, com clareza



meridiana, uma frase inteira da célebre *Marcha Fúnebre* de Chopin. A crítica desconhece a responsabilidade no autor da música pois, estava sepultado quando a edição foi lançada no mercado. É preciso reconhecer ainda que, naquele tempo, era muito comum uma polca somente com duas partes: a terceira era improvisada no momento, quando não, deixada para uma exibição da harmonia expressiva dos tocadores de violões. [...] Já na segunda metade do século passado os autores nacionais começaram a escrever polcas com duas seções melódicas e uma de interesse modulatório, não apenas no tom vizinho senão também com aglutinação de passagens cromáticas, evanescentes das resoluções excepcionais. [...] A polca *Traquina*, que foi impressa em 1856, como de autor anônimo, [...] possui apenas as duas partes cantantes a que acima nos referimos. (Siqueira, 1969, p. 124-125)

A problematização acerca da terceira parte de *A flor amorosa* parece-nos relevante. O fato de haver uma cópia apenas com as duas primeiras partes gera especulações; especialmente se considerarmos que, na versão publicada, a terceira parte é construída a partir de melodia extraída da *Marcha fúnebre*, de Chopin. A desconfiança quanto à autenticidade dessa terceira parte é reforçada pelo fato de a peça ter sido publicada poucos dias após a morte do compositor. Quanto à idéia de Callado Jr. haver composto uma polca em duas partes, tendemos a não apoiar a tese de Baptista Siqueira. Afinal, todas as polcas de Callado que conhecemos possuem a referida terceira parte. Entendemos que esta não haveria de constituir uma exceção. Se a terceira parte tiver sido, de fato, acrescentada por outrem, tendemos a depreender disso a possibilidade de o compositor, ao falecer, ter deixado a peça incompleta. Além disso, temos a lamentar profundamente o fato de Siqueira não nos ter revelado o tal “nome diferente” registrado no caderno de flauta de Pedro de Assis.

Sobre a polca *A flor amorosa*, vale registrar ainda que a versão para piano solo difundida hoje, que nós mesmos gravamos na Alemanha em 1991, não corresponde à primeira edição, que só nos foi possível localizar numa época posterior à nossa gravação comercial.⁴ A primeira edição da versão para piano solo de *A flor amorosa* está em dó

⁴ CD *Brasilianische Klaviermusik* (Brazilian Piano Works). Marcello Verzoni, piano solo. Vol. II, selo “Koch-Schwann” (Munique), em coprodução com a Rádio Alemã Ocidental (Colônia), 1991.



maior, e não em si bemol maior, como a versão pianística difundida atualmente. Além disso, há diferenças substanciais no acompanhamento. Na versão original, o ritmo da mão esquerda é a tradicional marcação de polca. Já na versão “arranjada”, o acompanhamento é mais complexo, enriquecido com síncopas, típicas de tangos brasileiros.

Arrolemos agora as polcas de Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. sobre as quais temos certeza quanto a terem sido publicadas durante sua vida: *Querida por todos*⁵ (1869), *A sedutora* (1869), *Linguagem do coração*⁶ (1872), *Ímã*⁷ (1873), *Cruzes, minha prima!* (1875) e *A desejada* (1880).

Sabemos que as composições acima mencionadas foram publicadas em versões para piano solo. Em alguns casos, havia também outras versões: para piano a quatro mãos e para flauta solo. Resta-nos uma dúvida: seriam essas versões para piano elaboradas pelo próprio Callado? ou esses “arranjos” ficariam a cargo de algum colega ou músico que trabalhasse para a editora? Teria Callado conhecimento prévio dessas versões pianísticas? Mariza Lira é a única autora a afirmar que Callado tocava também piano. Segundo ela, “Tocando flauta e piano, fez daquela o seu instrumento preferido” (Lira, 1997, p. 212). Se dermos crédito à sua informação, poderemos supor que era ele próprio quem preparava as versões pianísticas. No entanto, como já demonstramos anteriormente, o cultivo de rigor metodológico não é uma constante nos textos de Mariza Lira. Baptista Siqueira faz alusão a outras hipóteses:

é sabido que escrevia canções de beleza profunda, como no caso da *Salomé*, de *Cruzes, minha prima!*... e tantas outras, mas não se preocupava jamais com a urdidura harmônica que as haveria de abrilhantar. (Siqueira, 1969, p. 99)

Sua música, por mais singela que possa parecer, não se preocupa muito com os detalhes eruditos do embelezamento harmônico; já existe a fascinação e o encantamento no próprio canto escorreito.

⁵ BNRJ: N-I-9 – Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas195994/mas195994.pdf. Rio de Janeiro, RJ : Narcizo, [ca. 1867].

BNRJ: N-I-9a – Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas659730/mas659730.pdf. Rio de Janeiro: Grande Estabelecimento de Pianos e Musicas de Arthur Napoleao & C., 18--.

⁶ BNRJ: C-VI-2 - Música. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, s.d..

⁷ BNRJ: N-VIII-42 - Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas659732/mas659732.pdf. Rio de Janeiro Grande Estabelecimento de Pianos e Musicas de Arthur Napoleao & C., s.d.



As melodias, nas atividades artísticas de Callado, representam o principal objetivo, pois, com a flauta na mão, dispensava os arranjos pianísticos, que, segundo ele, conduziam a deturpações das tendências nativistas; se referia ao uso que inconscientemente faziam alguns de processos mecânicos automatizados, e oriundos de técnica importada. Callado preferia, com muita razão, aliás, a atmosfera violonística onde, outros gênios da execução, como ele próprio o era, se encarregassem do acompanhamento instrumental no estilo de sua preferência. (Siqueira, 1969, p. 100-101)

Em outra passagem do seu texto, refere-se a um Callado bastante preocupado com a harmonização, o que nos parece uma incoerência: “nos poucos exemplares impressos, antes de 1880, vemos como o inspirado autor tratava os problemas do acompanhamento, fugindo do lugar comum em voga nas obras contemporâneas” (Siqueira, 1969, p. 101). Se pudéssemos dar crédito irrestrito a Baptista Siqueira, tenderíamos a concluir que Callado, de fato, não se interessava muito pela harmonização de suas melodias. Siqueira defende essa posição em diversas passagens de sua monografia, constituindo-se a afirmação acima numa exceção. No entanto, como não nos fornece qualquer indício quanto às fontes de tais informações, somos obrigados a considerar suas teses como “à espera de confirmação através de pesquisas musicológicas futuras”. Quanto ao fato de tantas composições de Callado não terem sido publicadas – muitas permanecem inéditas até hoje – fornece-nos a seguinte explicação:

Muitas de suas polcas, verdadeiramente originais, como melodia, não chegaram a ser publicadas, apesar da enorme fama do autor, simplesmente porque os editores da época, as julgavam muito complicadas melôdicamente. Eram as modulações passageiras, que apareciam vertiginosamente no canto, e tinham enderêço certo: os flautistas bem dotados. (Siqueira, 1969, p. 101)

Examinemos agora algumas listas de composições de Callado Jr. Apresentaremos inicialmente a de Mariza Lira – considerando o fato de a sua pesquisa ter sido publicada em 1941 –, seguida pela de Baptista Siqueira, que integra a referida publicação de 1969.



Tabela 1. Lista de Mariza Lira (1997, p. 217)

Composições registradas: 34
Polcas: 15 (44,11%)
A flor amorosa
Como é bom!
Cruzes, minha prima!
Desejada
Honorata
Improviso
Lembrança do cais da Glória
Não digo
Olhos de Ana
Polca
Polucena
Puladora
Querida por todos
Salomé
Último suspiro
Quadrilhas: 14 (41,17%)
As cinco deusas
Carnaval de 1867
Como é bom o que é bom!...
Ermelinda
Família Meyer
Flores do coração
Manuelita
Maria Carlota
Mimosa
O que é bom, é bom!
Pagodeira
Salomé



Souzinha	
Suspiro	
Peças de outros gêneros: 5 (14,70%)	
Título	Gênero
Chôro	—
Perigoso	Choro
Valsa	Valsa
Lundu característico	Lundu
Tarantela de concerto	Tarantela

Tabela 2. Lista de Baptista Siqueira (1969, p. 246-247)⁸

Composições registradas: 47	
Título	Outras indicações
Polcas: 27 (57,44%)	
A flor amorosa	Publicação póstuma (1880)
Celeste	Arquivo Almirante
Como é bom	Anunciada no Jornal do Comércio
Conceição	Arquivo Almirante
Consoladora	Editor: Viúva Canongia
Cruzes, minha prima!	Anunciada no Jornal do Comércio
Dengosa	Editor: Viúva Canongia
Desejada	Editor: Narciso
Ermelinda	—
Florinda	Arquivo Almirante
Ímã	Anunciada no Jornal do Comércio
Lembrança do cais da Glória	—
Linguagem do coração	Anunciada no Jornal do Comércio
Maria	Arquivo Almirante
Não digo	—
Perigosa	—
Polca em dó maior	Caderno de Pedro de Assis, Campinas (1893)
Polucena	—

⁸ Ao apresentar as listas de obras, mantivemos os títulos de acordo com a maneira como são apresentados por cada autor, respeitando as divergências existentes.



Puladora	—
Querida por todos	Anunciada no Jornal do Comércio
Rosinha	Arquivo Almirante
Salomé	—
Saturnina	Arquivo Almirante
Saudade do cais da Glória	Arquivo Almirante
Saudosa	—
Sedutora	—
Vinte e um de junho	Arquivo Almirante

Quadrilhas: 14 (29,78%)	
As cinco deusas	Inédita — Arquivo Almirante
As flores do coração	Inédita — Arquivo Almirante
Carnaval de 1867	Inédita
Família Meyer	—
Laudelina	Arquivo Almirante
Manuela	—
Maria Carlota	—
Mimosa	—
O que é bom...	—
Pagodeira	—
Saudades de Inhaúma	—
Souzinha	Editor Narciso: janeiro de 1869
Suspiros de uma donzela	Arquivo Almirante
Uma noite de folia	Arquivo Almirante

Peças de outros gêneros: 6 (12,76%)		
Título	Gênero	Referência
Chôro	—	—
Ernestina	—	—
Fantasia para flauta	—	—
Lundu característico	Lundu	—
Lírio fanado	Recitativo	1882 ⁹
Último suspiro	—	—

⁹ Não sabemos o significado dessa data, registrada por Baptista Siqueira. Seria uma data de publicação póstuma?



A confrontação dessas duas listas merece algumas observações. O fato de a de Baptista Siqueira conter títulos ausentes na relação feita por Mariza Lira não surpreende, pois o professor, que certamente conhecia o artigo dela de 1941, publicou a sua monografia em 1969, portanto 28 anos depois. Ressalte-se ainda que no ano de 1959, entre os dois trabalhos focalizados, havia surgido um livro que, embora não trate primordialmente da música dos chorões, faz menção a Callado Jr. e cita algumas das suas composições. Trata-se da monografia *A canção brasileira*, do diplomata Vasco Mariz. No trecho em que menciona o flautista-compositor, Mariz (1959, p. 159-160) faz alusão a “um sem-número de vultos femininos que o teriam preocupado”, explicando assim o fato de tantas composições de Callado Jr. terem nomes de mulheres. Cita, entre outras, seis peças que não faziam parte da lista de Mariza Lira: as polcas *Celeste*, *Conceição*, *Ernestina*, *Florinda* e *Rosinha*, e mais a quadrilha *Laudelina*.

Imaginamos que, ao elaborar a sua lista, Baptista Siqueira conhecesse também esse trabalho de Vasco Mariz. Mesmo levando em consideração esse fato, o rol de composições que apresenta contém 17 títulos que não constam das duas outras listas anteriormente elaboradas. Referem-se às polcas *Consoladora*, *Dengosa*, *Ímã*, *Linguagem do coração*, *Maria*, *Perigosa*, *Saturnina*, *Saudade do cais da Glória*, *Saudosa*, *Sedutora*, *Último suspiro* e *Vinte e um de junho*; às quadrilhas *Saudades de Inhaúma*, *Suspiros de uma donzela* e *Uma noite de folia*; ao recitativo *Lírio fanado* e à *Fantasia para flauta*.

O que surpreende-nos, e muito, é o fato de haver peças citadas por Mariza Lira em 1941 que não aparecem na lista publicada em 1969 por Baptista Siqueira. Teria ele descoberto não serem essas peças de autoria de Callado Jr.? Ou que outra razão poderia ter tido para não as incluir em sua lista e nem sequer haver comentado o fato de elas, outrora, terem sido citadas por Mariza Lira? As nove composições listadas apenas por ela são as polcas *Honorata*, *Improviso* e *Olhos de Ana*; as quadrilhas *Como é bom o que é bom!...*, *Manuelita* e *Suspiro*; o choro *Perigoso*, uma valsa (sem título) e uma *Tarantela de concerto*. É bem verdade que alguns dos títulos incluídos na lista de Mariza Lira ali se encontram devido a eventuais enganos, que aliás podem ser detectados com relativa facilidade. Nem é difícil imaginar de que forma esses pequenos erros teriam sido cometidos. É bastante provável que Mariza Lira tenha-se informado com outras pessoas e recolhido dados esparsos para elaborar a sua lista, sem ter examinado as partituras uma a uma. O título da polca *Salomé*, por exemplo, aparece também na relação de quadrilhas. A composição *Ermelinda* está classificada como quadrilha, embora se trate de uma polca. Quanto à quadrilha *Como é bom o que é bom!...*, supomos que nem sequer exista;



imaginamos tratar-se de uma mera confusão entre a polca *Como é bom!*¹⁰ e a quadrilha *O que é bom, é bom!* Ao referir-se a uma quadrilha chamada *Suspiro*, a autora provavelmente tinha em mente a peça *Suspiros de uma donzela*, sobretudo se atentarmos também para a coincidência de gênero, uma vez que *Último suspiro* é uma polca.

O caso do professor Baptista Siqueira é diferente, tendo ele sido músico profissional e professor da atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ainda assim, também não pôde evitar a publicação de alguns pequenos erros. Ao incluir em sua lista uma quadrilha intitulada *Manuela*, provavelmente estava-se referindo a *Manuelita*. Faz referência a uma polca chamada *Lembrança do cais da Glória* e, mais adiante, a uma outra, intitulada *Saudade do cais da Glória*. Supomos que se trate de uma única peça.

Quanto ao emprego da denominação “choro” nessas duas listas, temos alguns comentários a tecer. Mariza Lira faz referência a dois “choros”: um intitulado *Perigoso* e outro sem título. Baptista Siqueira deixa que uma única peça conste simplesmente com o nome *Chôro*. O primeiro caso parece-nos de fácil solução. Provavelmente a autora estava se referindo à polca *Perigosa*, que aparece na lista de Baptista Siqueira e que recentemente foi-nos possível localizar. No que diz respeito a um segundo *Chôro*, Baptista Siqueira, pessoa de sólida formação musical, tem o cuidado de situá-lo na primeira coluna de sua tabela, dedicada aos títulos das peças. O espaço da segunda coluna, reservado à especificação do gênero de cada peça, o autor sabiamente deixou em branco. Ao agir dessa maneira, mostra-se disposto a listar uma peça intitulada (sic!) *Chôro*, mas deixa-a constar como obra de gênero desconhecido. Ora, Baptista Siqueira tinha plena consciência dessa problemática. É possível que possuísse algum exemplar de peça de Callado Jr., eventualmente copiado por outrem, que trouxesse no espaço destinado ao título simplesmente a inscrição *Chôro*. Como vimos assinalando, o hábito de se chamarem as polcas de “choros” foi-se disseminando cada vez mais. Em uma passagem de sua monografia, Siqueira faz referência explícita a essa confusão, que teria gerado até reclamações da parte de Chiquinha Gonzaga e de Ernesto Nazareth. Imaginamos, portanto, que esse tal *Chôro* seja alguma polca cujo título ainda fosse desconhecido à época das suas pesquisas. Afinal, a lista de composições de Callado Jr. cresceu bastante de 1969 para cá. E provavelmente ainda aumentará, à medida em que avançarem as pesquisas musicológicas.

No ano de 1977 veio a público um trabalho do jornalista Ary Vasconcelos que contém algumas páginas dedicadas a Callado Jr. É um bom resumo dos conhecimentos biográficos

¹⁰ BNRJ: DG-I-26 – Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas197792/mas197792.pdf. Impressa em Paris, França: [Moucellot], s.d.



conhecidos até então, fazendo referências aos autores que já se haviam ocupado do tema anteriormente. A lista de obras apresentada é exatamente aquela elaborada por Baptista Siqueira, o que é confirmado no trabalho pelo próprio autor (Vasconcelos, 1997, p. 316-322).

Outrossim, no mesmo ano de 1977, outra publicação viria a acrescentar novos dados às pesquisas sobre a música dos chorões: a *Enciclopédia da Música Brasileira*, cujo verbete “Calado” foi redigido pelo musicólogo Mozart de Araújo que, segundo a ficha técnica, foi o responsável pelos temas “modinha, lundu, choro e chorões, planeiros, maxixe” (Marcondes, 1977).

Tendo sido publicada em 1977, a *Enciclopédia* é, portanto, posterior à monografia de Siqueira. Ao examinar os títulos das obras de Callado Jr. arrolados no verbete, é fácil concluir que as três listas anteriores foram levadas em consideração. Uma evidência disso é o fato de a *Enciclopédia* referir-se à quadrilha *Manuelita* duas vezes: com o seu título correto (conforme Mariza Lira) e também com o nome de *Manuela* (conforme Baptista Siqueira). Todos os títulos das listas de Mariza Lira (de 1941), de Vasco Mariz (de 1959) e de Baptista Siqueira (de 1969) estão incluídos. A *Tarantela de concerto* é a única exceção: embora esteja no rol de Mariza Lira, não aparece no verbete da *Enciclopédia*, o que imaginamos dever-se a um esquecimento ocorrido no momento de copiar ou de digitar, uma vez que todos os outros foram listados. Os enganos que pudemos localizar nas listas de Mariza Lira e de Baptista Siqueira foram repetidos na *Enciclopédia*. Entretanto, o verbete refere-se a algumas peças ausentes nas outras listas, o que leva-nos a crer que o redator tenha tido à sua disposição fontes que desconhecemos até o presente momento. Essas peças, que aparecem citadas pela primeira vez na *Enciclopédia*, são as polcas *Ai, que gozos!!!*, *Capricho característico*, *Caprichosa*, *Izabel*, *Mariquinhas*, *O regresso do Chico Trigueira*, *Quem tocar toca sempre*, *Querosene*, *Sete de novembro*, *União Comercial* e *Vinte e um de agosto*; as quadrilhas *Adelaide*, *Aurora* e *Pagodeira*; e a valsa *Hermenêutica*. Algumas podem ser facilmente descartadas. As quadrilhas *Pagodeira* e *Hermenêutica*, por exemplo, estão classificadas erradamente. *Pagodeira* aparece duas vezes, na segunda como polca, o que está errado. *Hermenêutica*, por sua vez, está registrada como valsa. Quanto à quadrilha *Saturnina*, o seu nome verdadeiro é *Saturnino*.

Até recentemente, a coleção mais completa de composições de Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. pertencia a Leonardo Miranda, médico e flautista-chorão residente no Rio de Janeiro. Seguindo a velha tradição dos chorões do século XIX, Leonardo Miranda cultiva “música de choro” não como meio de ganhar a vida, mas sim como atividade



complementar ao seu dia-a-dia de médico radiologista. Muitas das nossas dúvidas puderam ser esclarecidas graças às buscas feitas nos últimos anos por esse médico-músico, que percorreu incansavelmente arquivos de museus e coleções particulares, com o objetivo de reunir o maior número possível de composições do festejado flautista do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. O resultado desse trabalho foi a gravação do primeiro CD brasileiro inteiramente dedicado a Callado.¹¹ Examinemos a lista de partituras de Callado Jr., reunidas por Leonardo Miranda.

Tabela 3. Lista de Leonardo Miranda¹²

Composições registradas: 66
Polcas: 41 (62,12%)
Ai, que gozos!!! — Obra póstuma
Caprichosa
Celeste
Como é bom!!!
Conceição
Cruzes, minha prima! (1875) — A seu amigo Francisco Martins Barreira
Dengosa — A seu amigo e colega João Rodrigues Côrtes
A desejada (1880) — A seu amigo Dr. Manoel Luiz de Moura
Ernestina
A flor amorosa (1880) — Obra póstuma
Florinda
Ímã (1873) — A seu amigo Dr. José Bartholomeu Pereira
Improviso
Izabel
Lembranças do cais da Glória
Linguagem do coração (1872) — A seu amigo Francisco Ferreira de Albuquerque
Maria
Mariquinhas

¹¹ CD *Leonardo Miranda toca Joaquim Callado*. Rio de Janeiro: Acari Records, nº 2, 2000.

¹² Fonte: material inédito, fornecido diretamente pelo autor.



Marocas
Não digo!
Perigosa
Polucena
Puladora
Quem sabe
Quem tocar toca sempre
Querida por todos (1869) — Á Exma. Senhora D. Francisca H. N. G.
O regresso do Chico Trigueira
Rosinha
Salomé
Saudosa
A sedutora (1869)
Último suspiro
Vinte e um de agosto
Vinte e um de junho
Polca I (sol-fá-fá#) — Título desconhecido até o presente
Polca II (si-sol) — Título desconhecido até o presente
Polca III (ré-si-lá) — Título desconhecido até o presente
Polca IV (em sol maior) — Título desconhecido até o presente
Polca V (lá-sol#-sol) — Título desconhecido até o presente
Polca VI (lá-sol-mi) — Título desconhecido até o presente
Polca VII (em dó maior) — Título desconhecido até o presente
Quadrilhas: 22 (33,33%)
Adelaide
Aurora
Carnaval de 1867 (1867)
Cinco deusas
Ermelinda
Família Meyer
Flores do coração
Hermenêutica



Laudelina	
Manuelita	
Maria Carlota	
Mimosa	
Pagodeira	
O que é bom	
Saturnino	
Saudades de Valença	
Souzinha	
Suspiros de uma donzela	
Uma noite de folia	
Quadrilha I (em ré maior) — Título desconhecido até o presente	
Quadrilha II (em ré maior) — Título desconhecido até o presente	
Quadrilha III (em lá menor) — Título desconhecido até o presente	
Outros gêneros: 3 (4,5%)	
Título	Gênero
Às clarinhas e às moreninhas	Lundu
Lundu característico	Lundu
Valsa	Valsa

A coleção de partituras de Leonardo Miranda, à qual tivemos acesso irrestrito graças à sua generosidade, esclarece algumas dúvidas suscitadas pelas listas elaboradas anteriormente por Mariza Lira, Baptista Siqueira e Mozart de Araújo. Das nove peças citadas pela autora em 1941 e ignoradas pelo professor Siqueira em sua monografia publicada em 1969, Leonardo Miranda localizou pelo menos três: a polca *Improviso*, a quadrilha *Manuelita* e uma valsa (sem título). Se somarmos a essas três aquelas que descartamos por razões diversas (*Como é bom o que é bom*, *Suspiro* e *Perigoso*), ficam apenas três à espera de esclarecimentos maiores: as polcas *Honorata* e *Olhos de Ana*, e a *Tarantela*.

Se compararmos a coleção de Leonardo Miranda com a lista de Baptista Siqueira, constataremos um avanço substancial ocorrido de 1969 para cá. Miranda



localizou 66 peças; o professor Siqueira havia listado 47. Mesmo assim, há quatro peças citadas por Siqueira que, infelizmente, permanecem até hoje sob a rubrica “não localizadas”. São elas a polca *Consoladora*, a quadrilha *Saudades de Inhaúma*, a *Fantasia* para flauta e o recitativo *Lírio fanado*. Em seu texto, Siqueira faz referência ao fato de possuir uma coleção particular de partituras, o que faz-nos pensar que possuísse exemplares das peças que estava citando. Infelizmente ainda não nos foi possível localizar o paradeiro desse acervo, valiosíssimo para nossos estudos.

Em relação a títulos que aparecem citados pela primeira vez no verbete de Mozart de Araújo, Leonardo Miranda localizou as polcas *Ai, que gozos!!!*, *Caprichosa*, *Izabel*, *Mariquinhas*, *O regresso do Chico Trigueiras*, *Quem tocar toca sempre* e *Vinte e um de agosto*; e as quadrilhas *Adelaide* e *Aurora*. Dessa lista da *Enciclopédia* ficam, portanto, à espera de localização ou esclarecimentos maiores as polcas *Capricho característico*, *Querosene*, *Sete de novembro* e *União Comercial*. O verbete afirma que *Querosene* (1863) seria a primeira composição de Callado Jr. Não nos informa sequer o gênero da peça que, curiosamente, não é comentada por nenhum outro estudioso do assunto.

Em sua lista, Leonardo Miranda apresenta exclusivamente peças cujas partituras conseguiu localizar. Esse fato faz com que consideremos a sua relação a mais fidedigna das que dispomos. A quadrilha *Saudades de Valença* e o lundu *Às clarinhas e às moreninhas* foram localizadas por Leonardo Miranda. Essas composições de Callado Jr. não haviam sido citadas em nenhuma lista anterior a que tenhamos tido acesso. Destaque-se ainda o fato de o colecionador possuir sete polcas e três quadrilhas não identificadas. As cópias que encontrou faziam referência à autoria de Callado Jr., mas não traziam títulos, o que faz com que o processo de identificação possa se arrastar por mais algum tempo. É possível que o tempo revele-nos serem elas algumas daquelas sobre as quais conhecemos apenas os títulos.

Ao finalizar este estudo, gostaríamos de mencionar ainda duas polcas: *Alice* e *Peça só que você verá*. Ambas aparecem como composições de Callado, com os



números 23 e 543 respectivamente, na lista “FLORES DO BAILE — COLLEÇÃO DAS POLKAS MAIS EM VOGA”, do editor Arthur Napoleão & C.. permaneceram por muito tempo não localizadas. A composição *Alice* parece nunca ter chamado a atenção dos pesquisadores até a década de 1990, pois não é mencionada por nenhum deles e permanece não localizada. Alice era o nome de uma de suas filhas que teve com Feliciano Adelaide Callado. Sobre a composição *Peça só que você verá*, anunciada como polca-lundu, podemos tecer alguns comentários, pois foi-nos possível localizá-la, durante nossa pesquisa de doutorado, na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) . Na partitura impressa lê-se no cabeçalho que se trata de uma peça “em resposta á Polka chula *Se eu pedir voce me dá?*” Abaixo desse comentário, lê-se: “Por M. J. CALLADO.” É possível que essa polca não seja de Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. É claro que existe a possibilidade de o editor estar se referindo ao seu pai, o “maestro Joaquim Callado”. No entanto, não vimos em nenhuma outra partitura impressa o nome de Callado Jr. anotado dessa maneira. Pesquisas futuras precisarão estudar mais profundamente este caso para que a autoria dessa composição possa ser definida com maior clareza.



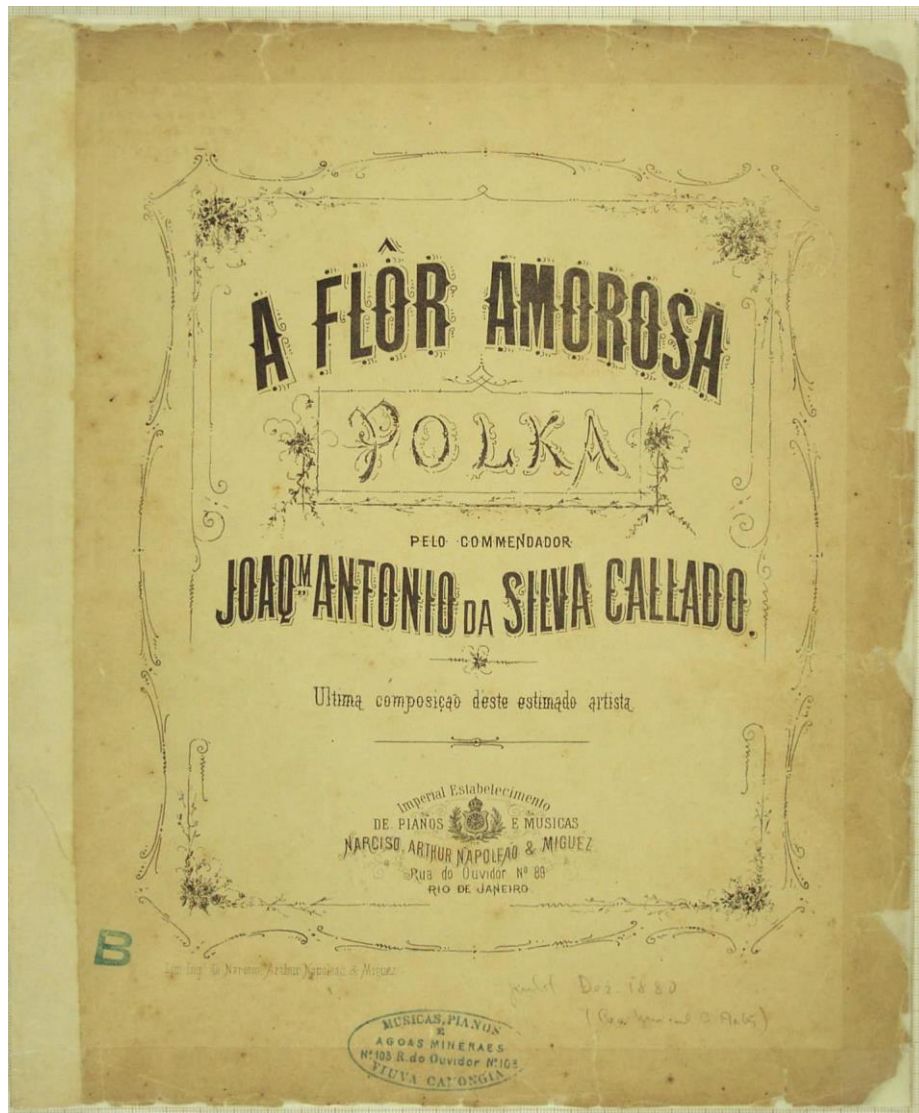
REFERÊNCIAS

- Béhague, Gerard. *Musiques du Brésil*. Arles: Cité de la musique — Actes sud, 1999.
- Dias, Odette Ernest. *Mathieu-André Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília, 1990.
- Diniz, André. *Joaquim Callado, o pai do choro*. Rio de Janeiro Zahar, 2002.
- Lira, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- Marcondes, Marco Antônio (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.
- Mariz, Vasco. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.
- Siqueira, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto (ensaio biográfico)*. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural e Artística Uirapuru / MEC, 1969.
- Vasconcelos, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1977.
- Verzoni, Marcelo. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música, da Unirio, 1996.
- Verzoni, Marcelo. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música, da Unirio, 2000.

MARCELO VERZONI é professor adjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e possui os seguintes títulos acadêmicos: Bacharel (piano solo, 1986) e Especialista (música de câmara, 1988) pela Universidade de Colônia, Alemanha; Mestre em Música Brasileira (1996) e Doutor em Música (2000) pela Unirio, Rio de Janeiro. De 2003 a 2008 coordenou o Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, onde tem orientado dissertações de Mestrado e projetos pós-doutorais. É pianista de circulação internacional, com apresentações realizadas em diversos países (Estados Unidos, Suécia, Finlândia, Inglaterra e Alemanha, entre outros). Seus CDs de piano solo (*O piano brasileiro I e II, O piano carioca e Piano clássico em Mangueira*) são distribuídos em toda a Europa, nos Estados Unidos e no Japão.



ANEXO 1



Capa da primeira edição da polca *A flor amorosa*, de Joaquim Antonio da Silva Callado Jr. (BNRJ: N-VII-39 – Música)

