

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – MESTRADO E  
DOUTORADO**

**MARCELO MACEDO CAZARRÉ**

**Um virtuose do além-mar em terras de Santa  
Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão  
(1843-1925)**

**Porto Alegre**

**2006**

**MARCELO MACEDO CAZARRÉ**

**Um virtuose do além-mar em terras de Santa  
Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão  
(1843-1925)**

**Tese de Doutorado em Música, área de  
concentração Práticas Interpretativas: Piano.  
Requisito parcial para a obtenção do Título de  
Doutor em Música pela Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Elizabeth Lucas**

**Porto Alegre**

**2006**

## RESUMO

Esta tese trata do significado musical do ponto de vista hermenêutico na obra para piano do pianista-compositor luso-brasileiro Arthur Napoleão (1845-1925). O exame técnico-estético de sua obra pianística adota uma perspectiva relacional entre texto musical e entorno cultural, situando compositor e obra dentro do campo de problematização das várias estéticas que configuraram o Romantismo do século XIX. A elaboração do modelo analítico e as análises empreendidas do corpus musical selecionado compreenderam uma leitura de tipo hermenêutico em que se cruzaram informações contextuais atinentes aos pólos de criação e recepção das obras. Desta forma trataram-se os principais gêneros musicais empregados pelo compositor à luz da recepção de sua carreira de virtuose tanto no Brasil quanto no exterior. O corpus documental é constituído por materiais diversos pesquisados em bibliotecas nacionais e estrangeiras

## **ABSTRACT**

This dissertation deals with the hermeneutics of musical meaning in the piano works of Luso-Brazilian composer-pianist Arthur Napoleão (1845-1925). The technical and esthetical examination of his piano works offers a relational perspective that encompasses musical text and cultural context. The text situates both the composer and his works in relation to the Romantic esthetic pluralism of the nineteenth century. The elaboration of the analytical model and the analysis of selected works offer a hermeneutic reading in which information on the contexts of creation and reception is addressed. The main musical genres employed by the composer are discussed in relation to the reception of his career as a virtuoso pianist both in Brazil and abroad. The documental sources consist of materials collected in libraries in Brazil and abroad.

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

A N - Arquivo Nacional no Rio de Janeiro.

BAN - Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

EMBEPF - Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica.

DIMAS - Divisão de Música e Arquivo Sonoro. Fundação Biblioteca Nacional.

GEPB - Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira.

RMBA - Revista Musical e de Belas Artes.

MUFPEL - Musicoteca do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

## SUMÁRIO

### VOLUME I

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1 ARTHUR NAPOLEÃO NA BIBLIOGRAFIA E HISTORIOGRAFIA MUSICAL....</b>	<b>19</b>
1.1 A historiografia musical sobre o artista.....	19
1.1.1 Obras de referência.....	20
1.1.2 Histórias da música Portuguesa e Brasileira.....	21
1.1.3 Livros e Artigos, Dissertações e Teses.....	25
<b>2 A RECEPÇÃO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ARTHUR NAPOLEÃO.....</b>	<b>32</b>
2.1 Arthur Napoleão através das crônicas e da crítica musical.....	32
2.2 Práticas pianísticas na carreira artística de Arthur Napoleão.....	47
<b>3 PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS.....</b>	<b>57</b>
3.1 (Pré) Definições & (Pré) Conceitos estéticos na obra pianística de Arthur Napoleão.....	57
3.1.1 Período x Contexto x Entorno.....	57
3.1.2. Intra e Inter Opus de Arthur Napoleão.....	61
3.2 Modelo analítico.....	65
3.2.1 Bases para a construção do modelo analítico.....	66
3.3 A questão das tópicas no Romantismo.....	67
3.4 Análise hermenêutica e processos de significação relacional, referencial e representacional.....	93
3.5 Formação do corpus analítico.....	99
3.6 Estágios do modelo analítico.....	105
3.6.1 Primeiro estágio.....	105
3.6.2 Segundo estágio.....	105
<b>4 ANÁLISE DE OBRAS SELECIONADAS.....</b>	<b>107</b>
4.1 Fantasias e Transcrições sobre motivos operáticos.....	107
4.1.1 Grand ópera & Piano: Arthur Napoleão e as Fantasias sobre as óperas de Meyerbeer.....	117
4.1.2 O bufo nas Fantasias operáticas de Arthur Napoleão.....	134

4.2 Peças características.....	142
4.2.1 Galopes do prodígio e do virtuose.....	161
4.2.2 Polcas tocadas e dançadas pela aristocracia britânica e brasileira.....	173
4.2.3 Uma peça de salão.....	183
4.2.4 Música de incumbência e pompa.....	186
4.2.5 O sarau re-visitado: Coleções de Peças.....	200
4.2.6 Rita Carneiro Leão e o Romance de Arthur Napoleão.....	220
4.3 Estudos de Arthur Napoleão: intertextualidade e circularidade de pianistas-compositores.....	227
4.3.1 A rede sócio-musical das dedicatórias dos Estudos op.90.....	236
4.3.2 Análise topical dos Estudos op.90.....	250
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>265</b>
<b>OBRAS CONSULTADAS.....</b>	<b>271</b>

## VOLUME II

### ANEXOS

ANEXO A - Resumo biográfico de Arthur Napoleão.....	288
ANEXO B - Catálogo de obras para piano de Arthur Napoleão.....	296
ANEXO C - Listagem de Concertos de Arthur Napoleão.....	314
ANEXO D - Documentos de Fonte Primária.....	349
ANEXO E - Material iconográfico.....	432

## INTRODUÇÃO

Arthur Napoleão (Porto, 1843 - Rio de Janeiro, 1925) desenvolveu uma intensa carreira como pianista itinerante na Europa e na América até o ano 1868, quando fixou residência definitiva no Brasil. Napoleão foi o segundo grande virtuose a visitar o país, fato ocorrido em 1857, e o primeiro pianista internacional a percorrer o Brasil de norte (cidade de Belém - PA) até o sul (cidade de Rio Grande - RS). Foi ainda o primeiro virtuose internacional no Brasil a executar composições além daquelas de sua autoria. Consolidou-se como um dos mais importantes pianistas de seu tempo, sendo na historiografia comparado a ícones do século XIX como Thalberg, Tausig, Wroblenski<sup>1</sup>.

Apesar do senso comum predominante na historiografia musical brasileira que destaca a figura de Napoleão na sua dupla face de pianista virtuose e proprietário de uma das mais importantes casas editoriais do país, no Segundo Império e no início da República, o significado histórico-analítico de sua trajetória artístico-composicional ainda aguarda um estudo acadêmico mais aprofundado. Como expressão do gênero ‘pianista-compositor’ da era Romântica, Arthur Napoleão desenvolveu uma carreira que abarcou mais de 60 anos (ca.1849-1912), o que pressupõe, e esta tese pretende investigar, variações e nuances tanto biográficas como estético-composicionais que estão intimamente ligadas e que escapam das narrativas histórico-musicais convencionais.

Seu papel de relevância na vida musical brasileira da segunda metade do século XIX esteve ligado a diversos fatores:

- manteve um trânsito internacional intenso entre o Brasil e as principais capitais européias, destacando-se Londres e Paris. Seguiu a trajetória dos virtuosos de sua época, apresentando-se em várias cidades com grande frequência. Pôde

---

1 Uma cronologia dos principais eventos da carreira de Arthur Napoleão encontra-se no Anexo A desta tese, no qual apresentamos um resumo do trabalho do biógrafo Sanches de Frias, que, em 1913, publicou em Lisboa o livro *Arthur Napoleão: Resenha comemorativa da sua vida pessoal e artística*, tendo como base material fornecido pelo próprio pianista, como o texto de suas memórias (uma autobiografia ca. 1907) e várias fotos.

incorporar culturas diversas, formando assim a sua identidade como pianista virtuose e compositor;

- executou inúmeros concertos em diversos locais e clubes, propagando o culto ao instrumento e seu repertório, numa época em que a ópera imperava como principal gênero de apreço;
- dirigiu uma das maiores casas editoriais de música que o país já teve - 'Casa Arthur Napoleão & Cia' - propiciando assim a edição e a circulação de obras para piano de compositores internacionais e também de compositores brasileiros, que através de sua casa editorial, puderam ter suas obras em circulação no velho e no novo mundo, pois Napoleão mantinha relações comerciais com as principais casas editoras da Europa. Compositores como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez, dentre outros, tiveram grande parte de sua obra editada por Napoleão. As publicações de música de salão da casa editorial (diversas coleções com nomes pitorescos) são testemunho da abrangência editorial das práticas pianísticas de seu tempo;
- teve papel importante como mediador cultural, administrando e dirigindo séries de concertos (como foi o caso dos concertos no salão de seu estabelecimento comercial, no Palácio Imperial em Petrópolis, no Clube Beethoven, no Cassino Fluminense, dentre outros);
- esteve atento às transformações sociais e culturais do seu tempo, registradas através da Revista Musical e de Belas Artes (RMBA), publicada semanalmente, entre 1879 e 1880, por sua casa editorial. Esta publicação dedicava-se à divulgação de crônicas musicais de concertos realizados no Brasil e no exterior, bem como de fatos e de eventos musicais ocorridos na Europa, cujas notícias ele mesmo traduzia para o português, além de trazer matérias informativas sobre a vida e a obra de compositores. Segundo Magaldi (1994), a RMBA teve um importante papel na circulação de idéias, hábitos, informações e modismos relacionados à música e ao seu cultivo nos principais centros da Europa, chamando assim a atenção dos brasileiros para as constantes mudanças no cenário artístico europeu;
- a sua vasta obra para piano caracteriza-se por estar em consonância com as diretrizes estéticas de sua época, mas com identidade própria. Demonstra ampla utilização de recursos técnico-composicionais, bem como conhecimento

das idiomáticas do instrumento e de sua escrita. Sua obra para o instrumento abrange música para piano solo, quatro mãos e dois pianos. Cultivou os principais gêneros de seu tempo: Peças Características, Paráfrases e Fantasias sobre temas de óperas e Estudos; música de salão e música de concerto, esta última com grande elaboração técnica.

Por estas razões, Arthur Napoleão é um estudo de caso ideal para se pensar algumas questões levantadas pelo musicólogo Carl Dahlhaus a respeito da música do século XIX. Dahlhaus (1989) discute os clichês e os problemas que esses ajudaram a formar na historiografia musical sobre o século XIX. A leitura de *Nineteenth Century Music* de Carl Dahlhaus, feita no presente estudo, pretende contribuir para reverter as expectativas preconcebidas sobre a pouca importância do estudo de compositores que ficaram à margem do *mainstream* da composição musical. Para Dahlhaus (1989), no século XIX, existem simultaneamente diversas culturas musicais e correntes estilísticas, assim como várias práticas musicais como a música de concerto e a música escrita para o salão aristocrático e burguês, cada qual com funções sociais distintas.

Segundo Dahlhaus (1989: 3), a história do século XIX é parte da história da música e ela não é menos verdadeira por estar condicionada por uma visão do presente em relação ao passado, visão essa que compreende uma atitude de seleção e interpretação das obras musicais do século XIX. Dentre suas teses sobre a música do século XIX, pode-se destacar algumas que estão diretamente ligadas à obra de Napoleão e que justificam um estudo aprofundado da obra deste pianista-compositor<sup>2</sup>, são elas:

1. a existência de compositores subsidiários no referido século, não desqualifica a posição de Arthur Napoleão como compositor nem a sua obra, pois ela não almeja o *status* de obra prima;
2. o conceito de ‘música de salão’, que conhecemos hoje, difere do espírito dos grandes salões da aristocracia européia e da música composta para tal ambiente. O autor distingue o salão ‘autêntico’ (aristocrático) e sua imitação (o salão burguês). Parte da obra para piano de Napoleão insere-se nestas duas esferas sociais;

---

<sup>2</sup> A partir daqui usar-se-á consistentemente o termo composto pianista-compositor uma vez que esta expressão parece caracterizar melhor a atividade artística polivalente desenvolvida por Arthur Napoleão.

3. a virtuosidade não se constituiu apenas em um recurso de artifício performático e sim em um fenômeno cultural que foi capaz de mudar drasticamente a história da composição musical;
4. as filiações de um compositor ou de uma obra ao Exotismo, Folclorismo e Nacionalismo dependem muito mais de sua ‘representação’ sonora do que da real origem e autenticidade do material musical utilizado. O desenvolvimento de muitos ‘nacionalismos’, no século dezenove, parece mais ser parte de construções de ideologias políticas do que de expressões artísticas autênticas.

As teses do citado autor são inúmeras, parte de suas propostas são discutidas no tópico referente à inserção estética da obra para piano de Arthur Napoleão, neste quadro mais amplo da perspectiva histórico-cultural sobre a música no século XIX.

### **Problema da Pesquisa**

O foco da pesquisa é o exame técnico-estético da obra para piano de Arthur Napoleão, seguindo uma perspectiva relacional entre texto musical e entorno cultural, situando compositor e obra dentro do campo de problematização dos vários Romantismos, inclusive o exportado para o novo mundo.

Esta análise da obra para piano de Napoleão pretende ir além do exame técnico da partitura; ela compreende uma leitura de tipo hermenêutico em que se cruzam informações contextuais, compreendendo os pólos de criação e recepção, com o nível *poiético* de sua obra. Por nível *poiético* entende-se o seu processo de criação composicional, ou seja, os recursos técnico-estéticos utilizados pelo pianista-compositor. Por nível contextual entende-se a trama narrativa obtida com os dados de ordem bio-sócio-musical: gêneros cultivados pelo compositor e sua relação com a literatura pianística internacional, autobiografia; crítica musical nacional e internacional - informações estas, obtidas em fontes primárias e secundárias e que representam o pólo da recepção musical.

O mapeamento completo das turnês européias de Napoleão e sua recepção seria tarefa impossível de se realizar devido à exigüidade do prazo para conclusão deste estudo, bem como pela falta dos recursos materiais necessários. O foco recaiu em Portugal e Brasil por serem respectivamente: o seu país de origem, para onde ele retornou diversas vezes para giras de concertos e o país onde ele, a partir de 1868, fixou residência. O mapeamento da carreira de Napoleão significa o mapeamento de sua *performance practice* e da recepção de suas

obras, uma vez que ele representa a tradição, existente no século XIX, de pianistas-compositores virtuosos tocarem suas próprias composições. Isto, por sua vez, adiciona novos dados para a leitura hermenêutica da obra de Napoleão proposta nesta tese.

### **A pesquisa de campo**

De saída o trabalho investigativo sobre Arthur Napoleão apresentou vários obstáculos. O primeiro deles foi encontrar as suas obras publicadas, uma vez que essas há muito tempo deixaram de fazer parte do repertório dos pianistas atuais, portanto significava procurar obras que tiveram a sua última edição aproximadamente na década de 1920. Tampouco havia um catálogo sistemático e descritivo de todas as composições de Napoleão para piano<sup>3</sup>. O material de fonte primária sobre o autor, utilizado nesta pesquisa, teve que ser construído passo a passo no decorrer do período de doutoramento, uma vez que as referências disponíveis sobre o pianista-compositor eram exíguas e reproduziam as mesmas informações sem acréscimos que contribuíssem para a construção hermenêutica desejada. A pesquisa de campo que abarcou bibliotecas do Brasil, Portugal, Espanha e Inglaterra contribuiu para a superação de várias lacunas detectadas nas fases preparatórias deste estudo.

No **Brasil**, começou-se a busca pelos acervos das cidades que receberam o artista, a partir de sua turnê em 1857, ou daquelas cuja tradição pianística estava consolidada historicamente, seja através de Escolas de Música fundadas no início do século XX, seja pelas lojas de comércio de partituras com décadas de funcionamento e pelos acervos particulares a que se teve acesso. No Rio Grande do Sul, pesquisou-se nas cidades de:

Bagé:

- acervo de partituras do Instituto Municipal de Belas Artes Prof<sup>a</sup> Rita Jobim Vasconcellos, fundado em 1921 (IMBA).

Pelotas:

- arquivo da Musicoteca do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, fundado em 1918 (MUFPel) - maior acervo de partituras para piano da região sul do Brasil;

---

3 Sanches de Frias (1913) em seu livro sobre Arthur Napoleão, publicado em 1913, apresenta ao final do trabalho apenas uma listagem das obras compostas por Arthur Napoleão com vários erros e omissões.

- acervo de partituras da Loja Bazar Édison, loja de música fundada em 1901 e com atividade ininterrupta na cidade de Pelotas;
- acervo particular da Dra. Nilda Cazarré Cardoso, acervo de partituras adquirido em 1963, tendo pertencido à família Bojunga no século XX e Neipp no século XIX. Contém mais de cinco mil partituras para piano desde as coleções de peças de salão do segundo império até a atualidade;
- acervo próprio, formado a partir de 1979. Contém cerca de duas mil obras para piano em edições nacionais e internacionais;
- Biblioteca Pública de Pelotas – seção de periódicos e museu.

#### Porto Alegre:

- Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (BIA);
- Casa Beethoven (mais antigo estabelecimento comercial de música e instrumentos da cidade, possui o estoque de partituras da Casa *Hartlieb* do início do século XX);
- Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa - coleção de periódicos.

#### Rio Grande:

- Biblioteca Municipal de Rio Grande – coleções de periódicos do século XIX;
- Biblioteca da Escola Municipal de Belas Artes Heitor de Lemos, fundada em 1924.

No Rio de Janeiro, cidade em que Napoleão estabeleceu residência, os locais investigados foram:

#### Rio de Janeiro:

- Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS);
- Fundação Biblioteca Nacional - Seção de Jornais e periódicos (SJP);
- Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BAN);
- Arquivo Nacional. (A N);
- Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB);

- Real Gabinete Português de Leitura. (RGPL);
- Biblioteca da Escola Estadual de Música Villa-Lobos;
- casas comerciais de música e instrumentos localizadas na Rua da Carioca.

De novembro de 2004 a abril de 2005, o pesquisador realizou estágio no exterior, na modalidade de Doutorado Intercalar, em Portugal, tendo como instituição base a Universidade Nova de Lisboa e por orientadora a Professora D<sup>ra</sup>. Luísa Cymbrom do Departamento de Ciências Musicais. Nesta temporada na Europa, foram realizadas investigações pontuais em bibliotecas de outros países além de Portugal, com os quais Napoleão manteve forte relação como *performer*, nomeadamente a Espanha e a Inglaterra.

## **Portugal**

Lisboa:

- Centro de Documentação do Departamento de Música da Universidade Nova de Lisboa;
- Biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Biblioteca Nacional de Lisboa – Centro de Estudos Musicológicos: setor de periódicos, sala de leitura geral e sala de referência;
- Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
- Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda: catálogo de músicas manuscritas, catálogo provisório de cartas e documentos sobre música, documentação referente a D. Luís e a D. Fernando;
- Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II - livros de repertório do teatro, livros de programas do teatro;
- Biblioteca do Conservatório Nacional de Lisboa;
- Centro de Documentação do Museu da Música;
- Arquivo Histórico do Teatro São Carlos;
- Arquivo Fotográfico Municipal;
- Arquivo Fotográfico de Lisboa – Torre do Tombo;

- Arquivo Histórico da Educação - Apêndice Escola Secundária Marquês de Pombal – Belém.

Vila Viçosa:

- Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa – Fundação Casa de Bragança.

Algés:

- Biblioteca Municipal de Algés/Oeiras.

## **Espanha**

Madrid:

- *Biblioteca Nacional de España* – Setor de Música.

Aranjuez:

- Biblioteca do Palácio de Aranjuez.

## **Inglaterra**

Londres:

- *British Library* – Londres: setor de música e livros raros; seção de periódicos.

O *corpus* documental reunido através da pesquisa de campo é constituído pelos seguintes materiais:

1. partituras de Arthur Napoleão para piano solo, piano 4 mãos e dois pianos, publicadas no Brasil e no exterior. Partituras manuscritas<sup>4</sup>, fotocopiadas, obtidas na Biblioteca Nacional (DIMAS) no Rio de Janeiro;

---

4 Para maiores informações sobre as partituras manuscritas de Arthur Napoleão vide Anexo B desta tese.

2. autobiografia intitulada ‘Memórias de Arthur Napoleão’, texto datilografado de aproximadamente trezentas páginas, com inúmeras anotações em caneta tinteiro depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e datado ao final com o ano de 1907. Esta autobiografia foi publicada na íntegra no jornal Correio da Manhã do Rio de Janeiro, a partir de 4 de setembro de 1925 (ano de falecimento do compositor) e posteriormente publicada, em parte, na Revista Brasileira de Música III, de 1962, e nos números IV, V e VI de 1963, com o título ‘Memórias de Arthur Napoleão’, sob revisão de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo;
3. o texto ‘Arthur Napoleão - Resenha Comemorativa de sua vida pessoal e artística’ por Visconde Sanches de Frias (1845-1922). A obra foi editada em Lisboa em 1913, quando o compositor ainda estava vivo, sendo o material de base fornecido pelo próprio Arthur Napoleão;
4. coleção completa da Revista Musical e de Belas Artes (RMBA), editada semanalmente por Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez, nos anos de 1879 e 1880,
5. notícias, informes, reclames, crônicas e críticas em jornais e revistas brasileiros, portugueses, franceses e ingleses;
6. coleção de programas de concerto de Miguel Ângelo Lambertini<sup>5</sup>, Fundo Francisco Sá Noronha<sup>6</sup>; acervo de partituras de Vianna da Motta (cinco mil exemplares); coleção Ivo Cruz; Fundo Vianna da Motta: correspondência de Vianna da Motta e Arthur Napoleão, álbuns de programas de concerto de Vianna da Motta e Arthur Napoleão; álbuns de recortes de jornais – notícias e crônicas;
7. pasta arquivo ‘Arthur Napoleão’ da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro;
8. dossiê fotográfico do jornal Correio da Manhã, no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro;.

---

5 A coleção de Miguel Ângelo Lambertini compreende o período de cerca de 1850 até 1916. É composta por cinco volumes, totalizando em torno de 2500 páginas em formato A3, onde estão dispostos mais de 15 mil programas de concertos. Lambertini, ao final de cada volume, elaborou um índice, porém este só se refere aos espetáculos de maior relevo por artistas consagrados que estiveram em Portugal ou de artistas portugueses e seus espetáculos no exterior. Fez-se necessário então manipular a coleção completa de todos os programas. O que chama a atenção nesta coleção é que ela abrange além de Portugal muitos concertos realizados na França, Espanha, Inglaterra e alguns no Brasil.

6 Álbum contendo cartas, recortes de jornais, programas de concerto e documentos outros.

9. dossiê fotográfico ‘Arthur Napoleão’ da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

### **Estrutura da tese**

A tese está estruturada em quatro capítulos, conclusão e anexos. Os dois capítulos iniciais desenvolvem o lado pianista do binômio pianista-compositor e os dois últimos o lado das obras resultantes do compositor. O primeiro capítulo trata da presença de Arthur Napoleão na bibliografia e historiografia musical. Optou-se por incluir nesse capítulo um modelo de revisão de literatura expondo as variações do perfil biográfico e artístico de Arthur Napoleão, retratado desde obras de cunho mais abrangente como dicionários e enciclopédias até aquelas mais específicas como dissertações e teses.

No segundo capítulo, analisa-se, através de crônicas e da crítica musical, Arthur Napoleão como *performer*, recompondo-se as suas distintas facetas para esta análise. Também neste capítulo coloca-se foco em uma questão específica, de grande importância para a compreensão do todo da tese, que são as principais práticas sócio-pianísticas desenvolvidas na sua trajetória artística.

No terceiro capítulo, discorre-se sobre as concepções estéticas identificadas na obra de Arthur Napoleão e sua relação com algumas das idéias do esteta alemão Carl Dahlhaus sobre a música na sociedade do século XIX. Também neste capítulo edifica-se o modelo analítico a ser empregado, que tem como base autores que trabalham com processos de significação e hermenêutica musical.

O quarto capítulo consiste nas análises das obras selecionadas. Parte-se de três gêneros composicionais básicos, a saber: 1) Fantasias e Transcrições sobre motivos operáticos; 2) Peças características individuais ou em coleção; 3) Estudos. Os textos das análises foram concebidos do geral (o gênero na *oeuvre* do compositor) para o específico (peças selecionadas). Desenvolve-se aqui, através de uma leitura de tipo hermenêutico, uma equação entre texto (obra musical) e contexto (momentos sócio-biográficos do compositor e estético-históricos do período).

Como material de apoio às diversas assertivas e reflexões desenvolvidas na pesquisa confeccionaram-se cinco anexos. O anexo A, com base na pesquisa de Sanches de Frias (1913), apresenta um breve resumo biográfico estruturado cronologicamente a fim de propiciar acesso rápido durante a leitura da tese.

O anexo B é formado pelo catálogo das obras para piano de Arthur Napoleão, resultante de inúmeras revisões empreendidas no curso da pesquisa. Nele procura-se indicar uma datação aproximada de cada obra; as edições encontradas no Brasil e exterior; as dedicatórias; algumas observações pontuais, quando estas se fizeram necessário.

O anexo C traz a listagem dos concertos de Arthur Napoleão e de concertos em que encontrou-se registro da execução de obras de sua autoria. Esta listagem oferece um panorama do repertório e, por conseqüência, das escolhas estéticas feitas pelo pianista-compositor.

No anexo D, transcreve-se parte da documentação de fonte primária utilizada na tese. Este anexo está composto por programas de concerto, notícias de jornais, cartas destinadas a Arthur Napoleão e demais documentos encontrados.

No anexo E, expõe-se parte do material iconográfico considerado relevante para a compreensão e a ilustração dos tópicos abordados nesta investigação. O material que serviu de base para a confecção de todos estes anexos encontra-se integralmente listado na seção referente a obras consultadas.

As citações de materiais em língua estrangeira utilizadas nesta tese foram traduzidas pelo pesquisador. Nas citações em idioma vernáculo do século XIX e das primeiras décadas do século XX, foram atualizados os vocábulos quanto a sua ortografia; os elementos de estruturação interna das frases, assim como as suas pontuações, foram transcritas como no original. Os títulos das composições musicais de Arthur Napoleão foram mantidos conforme constam nas partituras impressas.

## 1 ARTHUR NAPOLEÃO NA BIBLIOGRAFIA E HISTORIOGRAFIA MUSICAL

### 1.1 A historiografia musical sobre o artista

O texto a seguir apresentado é fruto do mapeamento empreendido sobre a presença de Arthur Napoleão na bibliografia e na historiografia musical, realizado no trabalho de campo no Brasil, em Portugal, na Inglaterra e na Espanha. Uma vez que este mapeamento nunca foi realizado por nenhum pesquisador, pensou-se ser a coleta de tais informações crucial para a leitura hermenêutica das obras de Napoleão que se pretende analisar no âmbito desta tese.

A inclusão de um capítulo no modelo de revisão de literatura justifica-se pelos seguintes argumentos:

- a) o tema proposto nessa tese é muito pouco conhecido por pianistas, intérpretes e pesquisadores, como averiguou-se recentemente por ocasião da comunicação de pesquisa apresentada no XV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), ocorrido em julho de 2005. Nesta oportunidade, constatou-se que a grande maioria da assistência jamais ouvira falar em Arthur Napoleão como pianista e compositor, alguns poucos associavam o seu nome com o da ‘Casa Arthur Napoleão – editora de música’;
- b) a obra de Arthur Napoleão ou o modelo estético que ela representa há muito tempo deixaram de fazer parte do repertório do ensino formal do piano, o que contribuiu sobremaneira para seu desconhecimento e para a falta de empreendimento de novas pesquisas sobre esse compositor e sua obra.

Organizou-se o material partindo do geral para o específico, ou seja, obras de referência, seguidas de histórias gerais da música, livros, artigos, dissertações e teses que abordam assuntos pertinentes ao período estudado e diretamente envolvidos com as caracterizações de Napoleão como pianista-compositor, para se chegar aos relatos de críticos, cronistas e jornalistas desde a segunda metade do século XIX até os primeiros decênios do século XX. Este capítulo não tem a intenção de abranger todas as fontes disponíveis sobre o pianista-compositor, tampouco de realizar uma análise crítica do *musical criticism*, para tal seria necessária a realização de uma pesquisa de outra natureza. Pretende-se expor as diferentes nuances de traços característicos pelos quais Arthur Napoleão foi retratado, em um

segmento de 75 anos (desde cerca de 1850, ano de seu *debut* em concertos públicos, a 1925, ano de sua morte). O material é apresentado segundo sua ordem cronológica.

### 1.1.1 Obras de referência

Nas obras de referência pesquisadas, encontrou-se Bekker (1924) em seu *Dictionary of Music & Musicians*, publicado antes da morte de Napoleão. O autor põe ênfase no aspecto de Napoleão pianista virtuose, relatando sucintamente algumas das suas primeiras turnês. O autor escreve uma informação peculiar: Arthur Napoleão era o músico favorito de D. Pedro II, embora a pesquisa documental realizada seja insuficiente para se estabelecer uma concordância plena com tal afirmação. Inclina-se a pactuar com o autor no que tange à proximidade entre Napoleão e a família imperial, entre cujas evidências destacam-se: a pedido do Imperador D. Pedro II, Napoleão organizou e executou, em 1873, o Réquiem de Verdi, por primeira vez no Brasil; o pianista-compositor dedicou ao monarca a obra ‘A Brasileira’ para piano; sob os auspícios da Princesa Isabel, Napoleão, em 1883, organizou e participou da ‘Série de Concertos Clássicos’ realizada na Escola da Glória; Napoleão costumava freqüentar as *soirées* organizadas em Petrópolis durante a estada de veraneio da família imperial nesta cidade; recebeu de suas Majestades Imperiais o Oficialato e a Comenda da Ordem da Rosa; esteve encarregado pelo Imperador de comandar as atividades musicais do Pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Paris de 1889; a Casa Narciso, Arthur Napoleão e Miguez tornou-se a principal fornecedora de música e instrumentos para o segundo império brasileiro; mesmo após a proclamação da República e a conseqüente expulsão da família real do Brasil, Napoleão e sua esposa continuaram freqüentando, em Paris, a residência da Princesa Isabel e do Conde D’Eu.

O verbete Arthur Napoleão, no Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal do musicólogo português Eugênio Amorim (1941), baseia-se nas informações contidas no Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa, Histórico, Geográfico, Científico, Biográfico etc., de Francisco de Almeida e Henrique Brunsvick (Portugal, s/d). A entrada apresenta um pequeno resumo biográfico do pianista-compositor, chamam atenção algumas informações que se consideram duvidosas, pois que não foram mencionadas na sua autobiografia nem em qualquer outro documento de fonte primária consultado na pesquisa desta tese. A seguir, apresentam-se alguns trechos, nos quais as informações dúbias estão em negrito.

[...] na grande capital da Inglaterra **estudou com o notável Sir John Ella**, ao mesmo tempo diretor de *Music-Hall Union* [consta no material pesquisado que recebeu proteção e apoio de John Ella, mas seu professor em Londres foi Thorold Wood], e deu **um concerto na presença da rainha Vitória**, que afagou e beijou o jovem artista, que em tão verdes anos vibrava de comoção ao interpretar as obras dos grandes mestres [de todos os importantes monarcas aos quais Napoleão apresentou-se enquanto menino-prodígio, a rainha Vitória não faz parte deles] .

[...]. Esteve em **S. Petersburgo**, Varsóvia, Berlim, Leipzig, Viena, **Dinamarca**, etc. [não encontramos referência em nenhum programa de concerto ou notícia de periódico sobre a presença de Napoleão nestes locais]. (Amorim, 1941: 182).

O verbete segue com a listagem das principais obras do compositor e com a reprodução textual do perfil biográfico do pianista-compositor traçado pelo periódico ‘A Ilustração Portuguesa’ de 11 de março de 1889.

No dicionário *Grove* de Música (1980, 2000 e 2001), o verbete Arthur Napoleão, escrito pelo musicólogo naturalizado americano Gérard Behague apresenta um breve comentário biográfico enumerando algumas obras do compositor. Citando Alfredo Camarate, o autor discorre que Napoleão, ao tocar, possuía “a doçura de Chopin e a bravura de Liszt”. A Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira (1970) e a Enciclopédia da Música Brasileira (EMBEPF. 2.<sup>a</sup> ed., 1999) limitam-se também a aspectos biográficos. Ao final dos verbetes há uma listagem de algumas das obras compostas por Arthur Napoleão. Os outros dicionários e enciclopédias de referência importantes, tais como: Riemann (1931), Oscar Thompson (s/d), Tomás Borba & Lopes Graça (1958) e as Enciclopédias da Música de Lavignac (1920), *Larousse de la Musique* (1957) e Fasquelle (1961) apenas confirmam as informações já trazidas por Luiz Heitor (1971) pelo artigo citado no item 1.1.3.

### 1.1.2 Histórias da música Portuguesa e Brasileira

Das histórias gerais da música lusa e brasileira, Vasconcellos (1870), em sua obra sobre os músicos portugueses, nada apresenta sobre Arthur Napoleão, mesmo tendo sido a obra impressa no Porto, sua cidade natal, durante o auge de sua carreira pianística. Descobriu-se em Lisboa que, apesar de Vasconcellos ter conhecido Arthur Napoleão, nenhum dos músicos portugueses vivos, quando da publicação da obra em 1870, teve seu nome incluído em seu trabalho.

Cernicchiaro em sua *Storia Della Musica nel Brasile* (1926), publicada na Itália, um ano após a morte de Napoleão, apresenta um detalhado relato sobre o pianista-compositor, de quem era amigo pessoal e *partner* nos grupos de música de câmara no Rio de Janeiro, no Clube Beethoven e na Escola Livre de Música de Godofredo Leão Velloso. O autor inicia o seu depoimento falando sobre a biografia de Arthur Napoleão. Posteriormente, passa a relatar fatos específicos relacionados à performance do pianista como solista e como camerista, além de abordar características pontuais sobre algumas de suas peças escritas para piano:

[...] de fato, festejadíssimo nos concertos públicos, nos salões aristocráticos, a sua incomparável virtuosidade calorosa e sedutora que unia a graça ao ímpeto, o brio ao sentimento, a bravura à elevação interpretativa, a qual nenhum pianista podia equipará-lo; arrebatava e entusiasmava as massas, tornando-se o ídolo do ambiente artístico carioca.

No momento em que escrevemos esta impressão, a maturidade do grande artista no esplendor do seu positivo renome, foi honrada com a mesma estima dos tempos em que ele representava uma das colunas da arte miraculosa do pianoforte, entre nós, e se, durante mais de meio século de permanência no Brasil, o célebre pianista pode acumular riqueza, honrarias e um mundo de homenagens, hoje, apesar de sua idade avançada que não o impede de ter ainda a mão de um pianista surpreendente e individual, pode orgulhar-se do belo e merecido título de glória nacional. De resto, as tradições dos tempos áureos referem-se que entre todos aqueles que o escutaram por primeira vez, em uma época cuja faculdade do vivaz e brilhante pianista lhe permitia exaltar, transportar e abduzir um auditório inteiro até um entusiasmo delirante causando-nos uma fortíssima impressão; a sua heróica execução eletrizava a ponto de fazer tremarem todos os pianistas notáveis do nosso meio, os quais não ousavam fazer-se escutar depois dos triunfos de Arthur!

Ninguém como ele interpretou com tanta correção de entusiasmo vibrante o grande Concerto em ré menor de Rubinstein, executado em um dos concertos sinfônicos do Clube Beethoven; a sonoridade que ele tirava do pianoforte se igualava aquela da grande orquestra que o acompanhava, sob a direção do maestro Nicola Bassi.

E também na música de câmara, apesar da tendência de querer fazer-se salientar mais do que nós para o efeito do todo, revelou-se um artista superior. Os trios famosos, em dó e ré menor de Mendelssohn, ouvidos e executados à sua maneira eram um triunfo sobre o espírito do auditório, de modo a fazer ressaltar a parte do pianoforte, sob a influência do temperamento que o dominava.

Certo é que as regras da responsabilidade coletiva de todos, e de todas as condições das quais dependem a boa realização dos aspectos morais e materiais, era por vezes anulada pelo ilustre pianista obrigando as outras partes concertantes a abdicarem dos direitos delas no efeito de conjunto, para que só ele triunfasse nesta conversação musical em comum.

Mas precedendo desta autoridade egoística do emérito pianista, que subjugava, oprimia e dominava os seus companheiros, à sua execução brilhante e impetuosa dava, no verdadeiro senso da palavra, ao auditório um dos mais intensos prazeres intelectuais.

Faz-se adequado fazer notar-se de uma outra esplêndida característica do grande pianista: aquele de leitor à primeira vista; esta característica fez tremer os mais vivazes e habilidosos leitores do seu tempo.

[...]

[sobre as suas composições]

No gênero da música de concerto, quase toda sóbria de modulações, convêm citar: a brilhante “Polonaise” em mi maior, a “Tarantella”, para dois pianos, a valsa “Formosa” e a “Gavotta”, peças essas que fizeram no seu tempo a delícia da sociedade fluminense, máximas quando executadas pelo autor, que por graça de sua virtuosidade nunca superada, obtinha efeitos admiráveis. [...]

É com muita felicidade que podemos dizer uma vez mais que o ancião na idade em que todos os outros sucumbem pela ação da senilidade ele nos dá um exemplo de prodigioso espírito; cintila ainda nele aquela incomparável virtuosidade que é toda uma glória da arte pianística do século passado e do primeiro decênio do século em curso.

(Cernicchiaro, 1926: 405-406).

Que pese o grau de pessoalidade deste depoimento, essas informações convergem e exemplificam a afirmação proposta na introdução desta pesquisa, na qual considerou-se Napoleão como o maior pianista residente no Brasil, na segunda metade do século XIX. Este e outros depoimentos citados no decorrer desta secção confluem nesta direção.

Encontrou-se no musicólogo alemão Santiago Kastner (1941), na sua *Contribución al estudio de la música Espanõla y Portuguesa*, um dos poucos escritos declaradamente negativos a respeito de Arthur Napoleão. O autor crê que o século XIX foi nefasto para a Espanha e para Portugal, o declínio musical acompanhava a decadência política. Segundo ele “[...] outro autor e pianista português do século XIX foi Arthur Napoleão, que em paz descansa” (Kastner, 1941: 312).

Maria Luiza Santos (1942), ao escrever sobre a vida musical luso-brasileira, limita-se a citar dados da biografia de Arthur, bem como de seu pai Alexandre e de seus irmãos pianistas Aníbal e Alfredo. Acquarone (s/d) procede da mesma maneira que a autora anterior, registrando também as biografias dos irmãos de Arthur Napoleão.

Renato de Almeida (1942) traz aspectos biográficos do compositor e cita Arthur Napoleão em diversas partes do livro. Comenta que, apesar de ele ter nascido em Portugal, deve ser considerado brasileiro, pois viveu mais de meio século no Brasil onde exerceu uma intensa atividade artística. O texto possui vários enganos quanto aos dados cronológicos e

biográficos apresentados, mas o autor, que conheceu Arthur Napoleão, lega um testemunho importante sobre o estilo performático do pianista:

Teve Arthur Napoleão uma larga e intensa ação no nosso meio artístico. Fez parte de associações musicais, como já vimos, promoveu concertos, incentivou iniciativas e, sobretudo, foi o grande intérprete que tivemos em todo esse tempo, o que muito representou para a nossa cultura musical.

Conheci-o já velho, mas ainda dominador. Era de um nervosismo estranho e tocava movendo-se todo, tirando de súbito o pé do pedal para amparar a cadeira que ameaçava desequilibrar-se, gingava para todos os lados, numa agitação incontida. Mas possuía qualidades fundamentais de um grande pianista, uma técnica prodigiosa, uma bravura enérgica e uma vibração muito comunicativa (Almeida, 1942: 415-416).

Maria Helena Cruz (1955), na sua história da música portuguesa, repete uma das informações sobre Napoleão que possui recorrência em praticamente todos os livros, posteriores a esta data, que tratam da história da música portuguesa. Com base nas informações de Vianna da Motta (1941), a autora repete o dito: “Tiveram a honra de ser discípulos de Liszt dois pianistas portugueses: Arthur Napoleão e José Vianna da Motta”<sup>7</sup>.

Luiz Heitor (1956) cita o compositor no capítulo dedicado à segunda metade do século XIX, traçando aspectos já descritos por outros musicólogos. Freitas Branco (1959:145-147), em sua história da música portuguesa, alicerçado na tese do predomínio absoluto da ópera neste país comenta que:

[...] apesar de o meio não estimular esse gênero de música [música instrumental], houve instrumentistas portugueses que se distinguiam [...] Arthur Napoleão (outro portuense de ascendência estrangeira), nascido em 1843, foi menino prodígio aplaudido em grandes meios europeus. Liszt elogiou-lhe os dotes de pianista. Meyerbeer apresentou-o na corte da Rússia. Fixou-se finalmente no Brasil, vindo a falecer no Rio de Janeiro, em 1925. O seu mérito de compositor não se igualou ao de executante (id.).

Esta citação incita outra informação duvidosa, pois em sua autobiografia, Napoleão, em momento algum, cita qualquer referência a apresentações suas na Rússia. Consta sim que, em 1853, em uma reunião social na casa de Berlioz em Paris, Arthur Napoleão foi apresentado à princesa russa Czernicheff (a quem F. Chopin dedicou o Prelúdio op.45) que o presenteou com uma pequena jóia (Sanches de Frias, 1913: 49).

---

<sup>7</sup> O relacionamento entre Liszt e Vianna da Motta está documentado e relatado em Trindade (1998), quanto à relação entre Arthur Napoleão e Liszt há o relato do encontro que teve com o mestre em Weimar, escrito em sua autobiografia de 1907.

Appleby (1983) apenas cita o nome de Arthur Napoleão dentre os virtuosos que estiveram no Brasil na segunda metade do século XIX. O musicólogo venezuelano Pérez - Perazzo (1997: 628) em seu livro, continua na mesma linha dos autores anteriormente citados no que diz respeito a biografia, repete informações já observadas em outros autores, mas traz como contribuição a afirmação que Arthur Napoleão foi aluno de Herz e Thalberg (confirmando o que Napoleão comenta em sua autobiografia), adicionando que “junto com Frederico Planel e Dalmiro Costa, Napoleão integrou o grupo de meninos prodígios que assombraram o público das províncias do Prata e do Brasil em meados do século XIX”.

Os textos mais recentes sobre a história da música portuguesa de autoria de Nery & Castro (1991) e Brito & Cymbrom (1993), por objetivarem uma apresentação sucinta de todos os períodos estético-musicais, somente citam Arthur Napoleão como um dos principais instrumentistas portugueses do século XIX, que, assim como outros, fixou residência fora do país.

Os textos até aqui comentados são rarefeitos em se tratando de tratamento científico das fontes. Nota-se um cânone das informações sem preocupação de averiguar sua veracidade. Apesar de se ter consciência do contexto histórico em que alguns dos textos foram produzidos, observa-se pouco interesse dos pesquisadores em uma pesquisa documental e analítica sobre a vida e a obra de Arthur Napoleão.

### **1.1.3 Livros, Artigos, Dissertações e Teses**

Encontraram-se, na pesquisa empreendida, autores portugueses e brasileiros que, em seus textos, escreveram notícias, apreciações, impressões, testemunhos e crônicas sobre Arthur Napoleão. Alguns deles tiveram a oportunidade de ouvir Napoleão ao piano, outros, além de admiradores do artista, mantinham uma relação de amizade firmada no Brasil ou oriunda principalmente da cidade do Porto, em Portugal. Alguns textos estão baseados em fontes de jornais da época, programas de concertos e demais testemunhos grafados em livros. Outros reproduzem a visão subjetiva do pianista-compositor, deixando-se levar pelas lembranças de suas *performances* aliada ao conhecimento musical pessoal que os autores possuíam.

Benevides (1883), em seu livro sobre o Teatro São Carlos de Lisboa<sup>8</sup>, em momento algum se refere a Arthur Napoleão, apesar deste ter dado inúmeros concertos neste local, como se pode verificar no Anexo C desta tese. O autor registra algumas academias dadas em benefício de artistas, porém concentra-se mais no relatório do movimento operístico do período. Bergmans (1902), em seu texto francês sobre a música e os músicos da Europa, no capítulo referente à Portugal cita Napoleão, afirma que o compositor estabeleceu-se no Brasil, tendo escrito obras para piano importantes para o instrumento e outras obras para outras formações vocais e ou instrumentais.

Itiberê da Cunha (1913:152-155), em artigo sobre a história da música brasileira, publicado na Inglaterra, apresenta fotos dos musicistas eminentes no Brasil daquele período, tanto de nativos como dos estrangeiros que fixaram residência no país. Há fotos de Arthur Napoleão junto com outras de Alfredo Oswald, Carlos Gomes, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Barroso Netto, M<sup>me</sup>. Antonieta Rudge Miller, Alfredo Bevilacqua, Nícia Silva, João Itiberê da Cunha (que utilizava o pseudônimo de Iwan d' Hunac) e Manoel Faulhaber. O autor, que escreveu este artigo na época em que Napoleão ainda estava vivo, faz uma apreciação sobre o pianista como *performer* e compositor:

O maestro Arthur Napoleão é mais conhecido como pianista do que como compositor. Foi, em toda a acepção do termo, um menino prodígio, nesse instrumento. Aos nove anos de idade, já dava concertos em Londres, obtendo assinalados triunfos. Podemos considerá-lo, sem nenhum favor, êmulo de Rubinstein e de Paderewski. Arthur Napoleão distinguiu-se, especialmente, pela virtuosidade, admirável pela delicadeza, igualdade, limpidez e originalidade de execução. As suas composições reúnem as mesmas brilhantes qualidades que possui o pianista: são perfeitas de técnica e de bela inspiração (Ibid. p.154).

A comparação que Itiberê da Cunha estabelece entre Napoleão e os pianistas Rubinstein e Paderewski significava, em 1913, elevá-lo ao cume da arte pianística, uma vez que esses pianistas na década de 1910 foram consagrados pela historiografia como os maiores pianistas do mundo (vide Schönberg, 1986 e 1990).

O professor, musicólogo e violinista portuense Moreira de Sá (1853-1924) atuou junto a Arthur Napoleão em apresentações no Brasil e em Portugal. No seu texto didático, publicado no ano de sua morte, 1924, portanto um ano antes da morte de Arthur Napoleão, intitulado História da Evolução Musical oferece um testemunho do artista como *performer*.

---

8 Obra de referência na maioria das pesquisas atuais sobre a música em Portugal no século XIX. Vide *Revista Portuguesa de Musicologia* nº 10, Lisboa: 2000, cujos artigos tratam da música portuguesa no século XIX.

Neste observa-se a pluralidade dos repertórios apresentados por Napoleão, assim como a ênfase no domínio de todos os aspectos técnico-estilísticos necessários a um virtuose do instrumento:

Entre os pianistas portugueses desta época (2<sup>a</sup> metade do século XIX) ocupa lugar primacial Arthur Napoleão, nascido no Porto em 1843 e há muitos anos, estabelecido no Rio de Janeiro de que fez segunda pátria. Forma com José Vianna da Motta e Guilhermina Suggia, que pertencem propriamente ao século atual, uma trindade de executantes absolutamente sem par em Portugal. [...]. Temperamento excepcional de artista, Arthur Napoleão possuía formidável técnica, som magnífico, execução nervosa, fogosa, mas clara, cheia de brilho e galhardia, cujo brilhantismo eletrizava o auditório irresistivelmente. A essas qualidades de grande virtuoso, juntava uma graça e elegância encantadoras e vivo sentimento rítmico. Poderia citar, *de auditu*, muitos casos, por exemplo, o Concerto em ré menor de Rubinstein, a Abertura de *Guilherme Tell*, transcrita por Liszt, o *Scherzo* do Quinteto e o final dos Estudos Sinfônicos de Schumann, em que Arthur Napoleão era verdadeiramente colossal e subjugador.

(Moreira de Sá, 1924: 438).

Vianna da Motta era amigo pessoal de Arthur Napoleão que foi seu colega camerista em obras para dois pianos, em suas várias turnês pelo Brasil, começadas em 1896. Vianna da Motta, portanto, conhecia de fato Napoleão. Ele exalta o nome de “Arthur Napoleão conjuntamente com o dele, como os discípulos portugueses de Liszt” (Vianna da Motta, 1941). Criou desta forma um paradigma na historiografia musical portuguesa que tem ressonância em textos escritos até a época atual<sup>9</sup>.

Ayres de Andrade (1967: 203) fornece datas e repertórios detalhados sobre as primeiras *performances* de Napoleão no Brasil o que ajudando na orientação da datação de algumas de suas obras. O texto, porém, não avança porque segundo o autor “A carreira desse grande pianista no Brasil em época posterior, desenvolvendo-se fora do período visado neste livro, deixa, por isso, de ser aqui considerada”.

O biógrafo e historiógrafo português Visconde Sanches de Frias (1845-1922) foi o primeiro acadêmico a dedicar um livro inteiramente a Arthur Napoleão. Segundo o jornal ‘O Correio da Manhã’, de 03 de setembro de 1925 (anexo D desta tese), este livro publicado em Lisboa, em 1913, não agradou totalmente o pianista-compositor. Segundo o periódico, Napoleão teria dito que: “não obstante ter sido feito com a melhor intenção, muito o havia aborrecido por ter resultado um trabalho desnaturado e sem originalidade”. O contributivo

---

<sup>9</sup> Vide os textos de Batalha Reis (1945), Béhague (1983), Brito & Cymbrom (1993), Cascudo (2000), Cruz (1955), Delerue (1970), Nery & Castro (1991), dentre outros.

maior de Sanches de Frias para a historiografia musical sobre Arthur Napoleão reside no fato que este autor trabalhou com documentos fornecidos pelo próprio Arthur Napoleão, incluso fotografias de seus álbuns. Sanches de Frias organizou o material de forma cronológica, embora tenha omitido muitas partes do texto da autobiografia de Napoleão também cedida a ele pelo pianista. O escritor conheceu pessoalmente Napoleão de quem era amigo e admirador. Uma apreciação sobre a relação do artista com o piano encontra-se na introdução do seu livro:

[...]

O pintor, o estatuário, o burilador, o desenhista, o compositor de música ou letras, o fabricante desta ou daquela indústria deixam atrás de si as obras, que os podem eternizar.

O instrumentista e o cantor não; quedados os dedos, esgotado o sopro, terminada a voz, nada resta, a não ser a lembrança dos que ouviram as notas musicais, lembrança, que só pelo nome do indivíduo se pode transmitir a posteridade.

Arthur Napoleão deixará obra sólida nas suas composições musicais, que de há muito correm mundo. Essas, porém não foram a causa que deu celebridade, ao menino-fenômeno, que aos seis anos tocava em público e aos sete incompletos efetuava o seu primeiro concerto; a sua alta reputação deveu-se ao piano; cujo eco sonoro terminará, quando os dedos do homem se imobilizarem.

Foi o piano, que fez que essa criança, chamada Angélica por Camillo Castello Branco, [...] foi o piano, que fez que esse menino até os 14 anos percorresse a Europa, triunfante, como maravilha, acariciado pelos beijos de rainhas, princesas e damas de alto porte, afagado pela fidalguia preeminente, aplaudido pelas platéias mais exigentes, invejado por êmulos de elevada competência, querido de sumidades artísticas, guiado e louvado por maestros eminentes, recebido nos paços dos reis, nos salões faustosos, nos palácios da nobreza, nos gabinetes dos argentários, apregoado plausivelmente pela imprensa de todos os matizes e nações, requerido pelos potentados da riqueza e influência sociais, requisitado por empresários exigentes, aclamado por multidões entusiasmadas, coberto de flores e emblemas festivos, saciado finalmente de ovações nunca vistas.

[...].

É pois pela sua profissão de pianista exímio que tem que ser avaliado, antes de expirarem os últimos sons do seu privilegiado instrumento.

O mármore e o bronze não escapam à destruição do tempo, e pouco diriam neste caso; só a escrita é sempiterna.

[...]

Lancemos nós, por consideração pessoal e dever patriótico, os primeiros lineamentos da memória, que lhe é devida, até que outrem de maior fôlego suba mais alto, e ponha o capitel sobre o fuste de nossa lavra. (Sanches de Frias, 1913: 11-13).

O principal artigo acadêmico produzido especificamente sobre o compositor é o do musicólogo Luiz Heitor (1971). Trata-se de uma conferência proferida no centro cultural da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, a 9 de abril de 1970. O documento escrito em francês, inicialmente, procura realizar um levantamento da presença de Napoleão na bibliografia internacional. Luis Heitor cita a presença do artista nos dicionários de Riemann (1931), Grove's (1954), Oscar Thompson (s/d) e Tomás Borba & Lopes Graça (1958) e nas Enciclopédias da Música de Lavignac (1920), *Larousse de la Musique* (1957) e Fasquelle (1961).

Após este mapeamento, o autor traça detalhadamente um histórico das memórias de Napoleão, informa que elas foram fonte para o livro de Sanches de Frias e que, posteriormente, em 1925, tiveram sua publicação, na íntegra, no *Jornal Correio da Manhã* e, mais adiante, em parte, na *Revista Brasileira de Música* de 1963. Esta última publicação foi organizada pelo próprio Luiz Heitor. Segundo ele, nem a família conheceu o original das memórias de Arthur Napoleão, ele acredita que o documento original escrito pelo pianista-compositor deve ter sido dado a Sanches de Frias para a elaboração do livro publicado em 1913. A cópia a que teve acesso lhe foi dada pela viúva do pianista, é um documento datilografado<sup>10</sup> que serviu de base para a publicação no jornal carioca. O texto de Luiz Heitor fornece pistas sobre a possível dispersão do acervo pessoal de Napoleão (livros, partituras, documentos, fotos). Infelizmente não há relatos nem se sabe onde, quando e em que circunstâncias esta dispersão ocorreu. Segundo Luiz Heitor, ele próprio comprou alguns livros da viúva do compositor, o que leva a acreditar que ela se desfez da biblioteca pessoal de Napoleão<sup>11</sup>. Luiz Heitor oferece também uma breve apreciação sobre a performance de Arthur Napoleão:

E como pianista como ele era? Sua escola, é óbvio, estava calcada na bravura no estilo de Thalberg e Liszt. Uma técnica límpida, que não conhecia obstáculos, uma memória sem falhas, em uma época onde ainda se tocava com a partitura aberta sobre a estante, uma presença de espírito que não o desarmava seja qual fosse o imprevisto que acontecesse durante a sua execução, aquele era o seu meio; e ele hipnotizava seu auditório. No Rio de Janeiro ele tornou-se um personagem legendário. Alfredo Camarate, um dos críticos mais reputados da época, disse do seu toque, que ele possuía:

---

<sup>10</sup> Acredita-se que este documento é o mesmo que se encontra depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>11</sup> Na procura pelo acervo de Arthur Napoleão entrou-se em contato com a Academia Brasileira de Música, através da Sr<sup>a</sup> Mercedes Reis Pequeno, que também não possui nenhuma informação sobre a existência deste acervo. Realizou-se uma pesquisa nos fichários do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro nas entradas: Inventários e Testamentos, Notas de Tabela e Contratos de Casamento. Nenhuma destas pesquisas resultou em alguma pista sobre a existência ou localização do acervo pessoal de Arthur Napoleão.

“A doçura de Chopin, e a bravura de Liszt”. Mas, nas suas batalhas com o teclado, ele mantinha movimentos de corpo, uma agitação nervosa, que o levava, eu ouvi dizer, quase a perder o equilíbrio na banqueta e mesmo a fazê-lo cair.

[...]

Como a maioria dos pianistas de sua geração Arthur Napoleão não se continha de ser somente um executante; ele compôs muito também, sobretudo para o seu instrumento. Mas não resta dúvida alguma que ele era muito melhor jogador de xadrez do que compositor... Nós já ouvimos o Romance op. 71 [refere-se ao início da conferência onde faz ouvir uma gravação desta obra], que foi célebre no seu tempo e que não lhe falta um certo charme.

[...]

Este tipo de homem e de artista era feito não somente para exercer uma grande sedução sobre o público que ia aplaudi-lo em seus concertos, mas exercia, sobretudo uma sedução ao sexo frágil, em geral. E para se deixar impressionar, no que se refere ao seu ponto de vista, pelo charme de tantas representantes do tal dito sexo, nos cremos a existência destas nos diferentes meios que ele freqüentava. (Luiz Heitor, 1971: 588-589).

O musicólogo termina o artigo com algumas reproduções iconográficas sobre Arthur Napoleão: primeiro a poesia escrita por Ramalho Ortigão, em 1857, na cidade do Porto, quando da primeira viagem de Napoleão ao Brasil e, ao fim, uma foto de Alexandre Napoleão (pai de Arthur) e duas caricaturas do pianista: uma feita pelo famoso tenor Enrico Caruso, em 1917, com o dizer “*vecchia mano che tanti cuori hai fatto sussultare!*” (velha mão que tantos corações fizestes suspirarem!) e outra de E.Ayres, de 1911, onde o pianista parece estar caindo da cadeira na qual está sentado.

Das teses e dissertações sobre a música brasileira no século XIX, a tese de Magaldi (1994) provê informações adicionais ao livro de Sanches de Frias sobre o compositor e seu desenvolvimento musical no Brasil, uma vez que a autora realizou pesquisas em fontes primárias em acervos no Rio de Janeiro, além de ambientar o pianista-compositor no cenário musical da segunda metade do século XIX. As dissertações de Faria (1996) e Fonseca (1996), apesar de grande quantidade de informações sobre as práticas pianísticas predominantes no século XIX e no início do século XX no Brasil, não realizam um detalhamento da atuação de Napoleão na sociedade carioca. A tese de doutorado de Serrão (2001) aborda aspectos biográficos do compositor, tomando como base a autobiografia de Napoleão e o livro de Sanches de Frias. Ao focar o seu estudo sobre os *84 nouvelles études* de Cramer-Napoleão, realiza uma análise de superfície com o objetivo de proporcionar uma redescoberta desta obra. Segundo a autora, Napoleão era um:

Virtuose experiente e conhecedor das possibilidades e limites do instrumento no século XX, absorve os estudos de Cramer de maneira magistral e complementa-os com 84 pares para formar um segundo piano. Nessa trajetória criativa, Napoleão rememora Liszt, Thalberg e Gottschalk; surpreende-nos, em algumas instâncias, usando contraponto cerrado com a polifonia do mestre de Londres e compondendo um estudo em forma diversa do seu par (Serrão, 2001:78).

A análise proposta por Serrão focaliza os estudos como peças musicais que podem despertar o interesse de intérpretes, sejam eles profissionais ou amadores. Para tal fim, elabora uma ficha paramétrica de cada estudo. Nesta ficha, constam parâmetros como tonalidade, número de compassos, número de seções, andamento utilizado, breve descrição sobre a escrita do estudo e a habilidade técnica pianística que pretende desenvolver e, por último, marcações metronômicas, segundo as edições (dos estudos de Cramer) consultadas. Na conclusão de sua tese, a autora afirma:

Finalizando este trabalho, esperamos que venha a ser considerado como um ponto de partida para o resgate da memória de Arthur Napoleão. De fato é nosso desejo que estes primeiros passos desdobrem-se em pesquisas sobre o autor, nas diversas áreas musicológicas, como a catalogação e reedição de suas obras instrumentais, a localização e apresentação de sua música orquestral, o histórico das editoras e a publicação de suas memórias, além de gravações fonográficas e documentários sobre a fascinante vida do artista. A música brasileira certamente se engrandecerá na reconquista de Arthur Napoleão para sua história, ao abrir novos horizontes de estudo e deleite a músicos e pesquisadores (Serrão, 2001: 125).

## 2 A RECEPÇÃO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ARTHUR NAPOLEÃO

Dada a diversidade de aspectos que envolvem a trajetória de Arthur Napoleão como pianista decidiu-se caracterizar a sua longa carreira através de dois enfoques. O primeiro é o traçado de um panorama da recepção de sua carreira através da visão de jornalistas, críticos e cronistas de arte e de música contemporâneos, que deixaram as suas ‘impressões’ em periódicos brasileiros, portugueses, ingleses e franceses. O segundo enfoque diz respeito às principais práticas pianísticas que fizeram parte da carreira concertística de Arthur Napoleão. Estes dois enfoques têm por objetivo oferecer um balanço do lado pianístico do pianista-compositor. O lado compositor é complementado no capítulo terceiro que trata inicialmente da face estético-estilística das obras, preparando para sua abordagem analítica, no capítulo quarto.

### 2.1 Arthur Napoleão através das crônicas e da crítica musical

Uma vez que a trajetória artística de Arthur Napoleão compreende um lastro temporal vasto, encontra-se a apreciação não somente de um tipo de pianista, mas de, pelo menos, três arquétipos ao longo do tempo os quais foram assim denominados: a) *Puck*<sup>12</sup> - o menino prodígio pianista (de 1849- 1862); b) *Dandy*<sup>13</sup> - o jovem pianista virtuose (de 1863-1883); e c) *O Senhor Comendador*<sup>14</sup> - o consagrado pianista-compositor (1884-1925).

Embora não se tenha tido a oportunidade de realizar um mapeamento que contemple todos os periódicos das nações e regiões por onde Napoleão se apresentou (o que seria empreendimento para outras teses), tenta-se, no decorrer do texto, caracterizar cada uma destas três facetas através do material encontrado.

---

12 *Puck* é o termo comparativo utilizado por Berlioz ao se referir a Arthur Napoleão em uma crônica no *Journal des débats*, Paris. *Puck* é o nome de um personagem, um duende em "Midsummer-Night's Dream" de W. Shakespeare (1564-1616) que intermedeia as relações de Hipólita, Rainha das Fadas, e de Oberon, Rei dos Elfos. *Puck* também interfere nas relações humanas, a mando de Oberon, manejando poções do amor e magias diversas.

13 Indivíduo masculino que se veste com elegância e requinte. No século XIX, utilizava-se esta terminologia para aqueles homens que tinham uma preocupação exagerada com a aparência pessoal, o equivalente ao janota, no português de Portugal, no século XIX. Para uma compreensão detalhada da concepção do termo, vide obras de Eça de Queiroz (1845-1900), em especial, *As cidades e as Serras*, *O Primo Basílio* e *Tragédia na Rua das Flores*.

14 Designação pela qual era comumente chamado nos programas de concerto e jornais da época. Recebeu da Princesa Regente, em 1887, a ‘Comenda da Ordem do Rosa’. No mesmo ano, recebeu a ‘Comenda de número de Isabel a Católica’ do governo da Espanha. Em 1899, El-Rei D. Carlos de Portugal concedeu-lhe a ‘Comenda de Santiago’ reconhecendo na sua pessoa o bom patriota e ótimo artista.

*The Puck*<sup>15</sup>

O início da carreira artística de Napoleão ocorreu sob a categorização de ‘criança prodígio’, modelo artístico da sociedade de corte do século XVIII que encontrou no século XIX o seu apogeu pelo intenso publicismo dado aos ‘pequenos gênios’ que serviam de deleite aos salões aristocráticos e burgueses por suas habilidades precoces, fossem elas instrumentais, como no caso de Napoleão, ou vocais como a de sua contemporânea e parceira artística, o soprano Adelina Patti (1843-1919). As crônicas e críticas referentes a este período artístico de Arthur Napoleão, mostram que, além das representações habituais sobre os prodígios musicais, Napoleão oferece um caso teste para a compreensão de certo tipo de *performance practice* pianística existente em meados do século XIX, na Europa e além-mar.

As crônicas apontam que seus êxitos iniciais deram-se na Lisboa de 1850, desatando uma sucessão de elogios que permanecem constantes em todo o material analisado. As nuances da palheta literária tornam passível de interesse esta secção e os três arquétipos propostos. O cronista lisboeta de ‘O Estandarte’ parece a princípio reticente em acreditar nas capacidades geniais atribuídas a Napoleão, por fim testemunha:

Ouvimo-lo. Não temos dúvida em confessar, que estávamos prevenidos a seu respeito: era uma circunstância contra ele; porém ficamos surpreendidos, achamos mais e muito mais do que esperávamos. Escutamo-lo primeira e segunda vez, mas de propósito não quisemos dizer coisa alguma a seu respeito; quisemos que ele fizesse as provas públicas, quisemos que um júri especial lavrasse a sentença, tamanho era a segurança que possuíamos de que ele lhe havia de ser favorável.

O jovem Arthur Napoleão foi convidado para o concerto de sábado 11 do corrente da assembléia filarmônica. Na primeira parte, tocou umas variações sobre temas da ópera “O Pirata”, com tal desembaraço, com tão perfeita execução, como o podia fazer o melhor professor. Nunca nenhum artista foi mais aplaudido. A este coube o que só pode caber à sua idade: andou em triunfo nos braços das senhoras. (O Estandarte, Lisboa – 13 de maio de 1850).

Datam desta época também suas primeiras relações com a nobreza das cortes européias, relações estas que são um dos pontos norteadores da trajetória artística deste primeiro arquétipo. Observe-se o mesmo periódico, em data posterior:

Felicitamos o jovem Arthur pelo novo triunfo que alcançou em a noite de seu benefício. Como as notícias e cartazes nos têm enganado muitas vezes, quem ainda não o não tinha ouvido estava receoso de

---

15 Parte desta secção foi apresentada como comunicação de pesquisa de Lucas, E. & Cazarré, M. durante o XV Congresso da ANPPOM (no prelo).

que fosse outra logração, como tantas impostadas do estrangeiro. Ficaram todos desenganados.

O pequeno artista, que apenas se distinguia na *scena*, apresentou-se com um garbo e desembaraço que a todos causou espanto. Saudou suas Majestades e saudou o público, como se fora um ator de muitos anos, foi bastante para romperem as palmas de ambas platéias e camarotes, palmas que redobraram depois que acabou de tocar, porque ninguém esperava que aqueles dedinhos de seis anos fossem capazes de tirar do piano os sons que ele tira, e menos se conjecturava que ele pudesse compreender a música de sorte, que, no acompanhamento com o violoncelo, não perdeu um compasso, entrando a tempo como um professor.

No intervalo do 2º ao 3º ato do drama, o piano foi colocado de modo que todos viam o tocador. Acabando de tocar foi tal o chuveiro de coroas e flores, caído sobre o palco, que chegamos a compadecernos do trabalho que o inocente estava tendo em as apanhar. (O Estandarte, Lisboa – 31 de maio de 1850).

Segue-se a esses triunfos iniciais a primeira turnê européia de Arthur Napoleão que, após quebrar os entraves comuns a inserção de um menino-prodígio no eixo cultural Paris - Londres, decorre com êxitos. Em Paris, Napoleão conheceu uma plêiade de intérpretes-compositores, cultores dos gêneros ‘Variações e Fantasias’ sobre temas de óperas e ‘Peças características’. Dentre eles, figura um dos epígonos dessa tendência, o pianista Thalberg (1812-1871) que lhe deu algumas aulas e de quem incorporou em seu repertório obras e, segundo proposição desta tese, também aspectos técnico-composicionais, como tratado no capítulo referente à análise das obras de Napoleão. Ele teve aulas também com o casal Massart, professores do Conservatório de Paris e com Henri Herz (1803-1888), proprietário de uma das mais famosas casas comerciais de pianos e música, que o ajudou não somente como professor, mas foi o organizador do seu primeiro concerto público no exterior, no ‘Salão Herz’. O músico e cronista inglês Thorold Wood descreve a apreciação de Herz do jovem prodígio:

Herz ficou tão deliciado com a performance do seu extremamente difícil Herz Bravura pelo pequeno Napoleão, que o presenteou na hora com uma cópia do seu *Carnaval de Venise*, uma peça que desde então figura como a mais atrativa no repertório do jovem pianista, e que, para a surpresa de seu compositor, ele executou em público somente sete dias depois de a ter recebido de presente. (Vide adiante Wood 1854).

Ainda em Paris, recebeu o aval de Hector Berlioz (1803-1869), na época em que o compositor francês desempenhava a função de cronista do *Journal des Débats*, sendo suas

crônicas altamente reconhecidas pela sociedade parisiense e pelo público franco-leitor. Será este parágrafo da crônica de Berlioz repetido até a exaustão em grande parte do material escrito sobre Arthur Napoleão a partir do ano de 1853, pois, ao contrário de outros eminentes músicos que também louvaram Napoleão em testemunhos, Berlioz manteve-se, no decorrer da história da música, como um dos ícones do artistismo francês.

Feuilleton du Journal des Débats

THÉÂTRE-LYRIQUE

[A crônica inicia comentando a premier da ópera *Les Amours du Diable*, com música de M. A. Grisar e libreto de M. Saint-Georges, segue traçando uma espécie de paralelo com a ópera *Robert le Diable* de Meyerbeer].

Mas vamos ao objeto principal deste *dithyrambe*. O agito dos pianistas, nada menos que os pianistas; há tempos que a opinião pública, que nós não nos temos ocupado muito deles mesmos, *sache à quoi* de se deter em seus respectivos méritos:

Eu começo:

[...]

**M. Arthur Napoleão é um jovem pianista na idade de oito anos, nascido em Lisboa, gracioso e vivo como o *Puck* de Shakespeare, fazendo correr as suas pequeninas mãos sobre o teclado com uma velocidade incrível. Aplaudido em repetidas chamadas, é notório o modo um tanto contrafeito, apesar de jovial e delicado, com que ele agradece e saúda o auditório no meio da tempestade de bravos. Vê-se que ele só aprendeu música, e que os gestos e poses dos duvidosos virtuosos, são para ele ainda desconhecidos. Esta encantadora criança teve, há dias passados, a honra de se fazer escutar na corte, e LL. MM. II. Cobriram-lhe de carícias e de presentes [o grifo é nosso]**

[...].

Depois de tanto falar de pianistas, ou falando de tantos pianistas, não posso esquecer de assinalar o notável progresso da marca de pianos que quase todos se servem, os pianos de Erárd. Estes instrumentos têm uma plenitude e beleza de som incomparável. Seu timbre é ao mesmo tempo doce e forte, untuoso e brilhante; é orquestral.

[...]

H. Berlioz

Journal des Débats – Paris, 17 du mars 1853

Seguindo sua trajetória viaja para Londres onde o jornal *The Illustrated London News*<sup>16</sup> – de 16 de Julho de 1853, publica por primeira vez a sua estampa, discorrendo sobre a sua biografia.

---

16 Dado o caráter particular deste periódico – trazia diversas ilustrações nos mais variados formatos, informações gerais sobre a movimentação social nobiliárquica e informes sobre as esquadras marítimas inglesas



Figura 1: Arthur Napoleão. O jovem pianista português. Daguerreótipo de Mayall.  
In: *The Illustrated London News*, 16 de Julho de 1853. Fonte: British Library – (Seção de Periódicos).

Nesta sua turnê londrina, Napoleão chama atenção do violinista John Ella (1802 - 1888), diretor da *Musical Union Society*<sup>17</sup>. Ella também publicava o *Annual Record of the Musical Union* em que reunia os programas e as críticas dos concertos realizados pela sociedade.

As apresentações de Arthur Napoleão nas matinês da ‘Union’, na temporada de 1854, são minuciosamente revisadas nas críticas assinadas pelos musicistas Ella e Thorold Wood.

---

- tornou-se um dos jornais populares do Reino Unido, das colônias *overseas* e entre os anglo-leitores dos países parceiros comerciais da Grã-Bretanha, como é o caso de Portugal.

<sup>17</sup> Segundo Fétis no seu dicionário *Biographie Universelle* (Fétis vol 3, 1862: 126), graças ao patrocínio da alta aristocracia inglesa a *Musical Union* de Mr. Ella prosperou e passou a exercer importante influência sobre o gosto do público londrino pela programação, em suas temporadas anuais, de quartetos, quintetos, sextetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn interpretados por celebridades artísticas do momento.

Enquanto Ella, nas palavras de Wood, foi “quem primeiro chamou atenção do público inglês para o pequeno gênio”, o professor e pianista Wood parece ter iniciado Napoleão no repertório hoje considerado padrão, isto é, aquele que se enquadra dentro de uma tradição de ensino alicerçado nas obras de Bach, Beethoven, Chopin, Liszt dentre outros. As narrativas criadas pela crítica musical londrina deste período em torno do precoce pianista pontuam, através do seu conteúdo, os parâmetros técnico-estéticos valorizados como índices qualitativos da *performance practice* pianística da época tal como protagonizada pelo prodígio Arthur Napoleão.

Ao ler a transcrição da crônica do jornal Atlas assinada pelo mestre Thorold Wood, (Atlas em 10 de Junho de 1854, republicada no *The Musical Union Record* em 13 de Junho de 1854) encontra-se um modelo narrativo que constrói parâmetros técnico-estéticos na apreciação de Arthur Napoleão, porém acrescentando a esse artista um *plus* que ainda não fora visto na sociedade de seu tempo: “o menino que, embora não tenha alcançado os dez anos de idade, ultrapassa verdadeiramente na essência do toque pianístico todos os artistas adultos dos nossos dias” (Wood op. cit.). John Ella, no mesmo artigo, ressalta que “a dotada criança portuguesa não é um daqueles simples e efêmeros prodígios, tão numerosos recentemente, cujas excitantes performances surpreendem realmente, mas não no mais alto ou persistente sentimento” (Idem). Em quatro matinês da *Musical Union*, Napoleão arrebatou o público. Dessas exposições emergiu, na crítica de Thorold Wood e nas citações que faz das críticas de John Ella, o perfil técnico-estético do prodigioso pianista mirim. Em que pese o possível interesse propagandístico desses textos, ambos os críticos, pela sua *expertise* musical, conseguem delinear o que se pode considerar como estilemas<sup>18</sup> do pianismo de Arthur Napoleão.

O eixo da crítica de Wood estabelece-se em torno do que ele enumera como as três notáveis qualidades do pequeno prodígio, nas quais se pode reconhecer alguns dos parâmetros ideais do artista Romântico: o caráter individualizado da *performance*, o delicado e refinado gosto musical e “a mais alta qualidade do gênio, a faculdade criativa”.

Sobre a primeira destas qualidades, o ‘caráter individual’, o crítico comenta:

Não podemos ouvir Arthur Napoleão tocar um compasso de música sem nos convencermos que aqui está uma mente original engajada em colocar sua própria interpretação sobre cada nota e frase, e que a expressão peculiar infundada de sua performance não tem sido laboriosamente ensinada por um professor, mas é o resultado espontâneo de uma real e profundamente sentida emoção. Vocês

---

18 Termo com que por vezes se designa um traço ou constante estilística, no caso em questão, é analisado no material designado como crônica ou críticas.

presenciaram como foi a mística linguagem de uma genuína alma humana, poética em alto grau e profundamente sensível a todas as relações ocultas entre os doces sons e os nobres ou ternos pensamentos, mas ao mesmo tempo calmo e senhor de si, como que nenhuma dificuldade tivesse que ser conquistada, nenhuma emoção proferida. (Id.)

Sobre a segunda qualidade, diz que seu ‘delicado e refinado gosto’ tão evidenciado:

[...] pelo mais requintado suave, elástico e escorreito toque que jamais havíamos ouvido; a maravilhosa precisão com a qual o exato grau de pressão requerido é dado para cada nota, a fim de que, mais especialmente nas passagens *cantabile* sustentadas e naquelas em que a melodia é ouvida simultaneamente com arpejos e outros procedimentos de floreio da moderna escola pianística [*pianoforte school*] o efeito seja muito mais verdadeiramente vocal do que se possa facilmente conceber ao advir de um instrumento de percussão de curta sustentação, como o pianoforte; o julgamento consciente com o qual ele introduz as alterações de tempo, exatamente nos pontos certos, em grau exato; e, por último, a unidade e consciência de sentimento a qual ele planeja para impressionar onde quer que ele toque, para que, mais do que qualquer outro performer, ele nos dê a idéia de ouvir-se a um discurso definitivo, cheio da mais rica poesia e simétrico em todas as suas partes.

Wood aponta para as evidências desse estilo apurado de interpretação pela escolha de duas obras de natureza oposta, uma peça intimista e uma peça de bravura. Tomado o público de assombro pelo espetacular final do concerto com a desafiadora Fantasia ‘Mosè’[sic] de Thalberg (1812-1871), relata o autor:

Sem o menor solavanco, ou exagero de qualquer tipo, que surpreendente força, que estarrecedora maestria nas dificuldades que muitos artistas adultos nunca ultrapassam! Com que audaciosa decisão o tema é destacado pela mão esquerda; com que triunfante e firme precisão ele é acompanhado por uma perfeita tempestade de arpejos, que de forma alguma adquirem uma proeminência indevida! Esta qualidade de poder é para nós um contínuo tema de maravilhamento, referente, como evidentemente o é, não ao físico, mas inteiramente a causas mentais.

Acerca da performance do *Notturmo* do pianista-compositor austríaco Theodor Dhöller<sup>19</sup> (1814-1856), que “provocou uma tranqüilidade e um inebriante prazer sobre a audiência”, Wood cita o comentário de Mr. Ella de que esse *Notturmo* fora “admiravelmente

---

19 Pianista-compositor austríaco Theodor Dhöller (1814-1856), de origem judaica, foi um dos mais afamados alunos de Carl Czerny (1791-1857). Faleceu em Nápoles onde fixara residência (Thalberg, que se acredita ter sido um dos modelos estéticos de Napoleão, também era austríaco e também fixou residência em Nápoles onde faleceu).

calculado para expor a beleza do toque do menino e suas faculdades de fraseio” (Apud Wood op. cit.).

Por fim, Wood trata da “mais alta qualidade do gênio, a faculdade criativa”:

Arthur Napoleão possui também em eminente grau. Ele seleciona uma estória e improvisa a música associada a ela, de modo que o ouvinte, se concentrado, consegue seguir cada evento como presumidamente deve ocorrer; ele delicia-se também em trabalhar um tema dado, no estilo livre ou fugado; e o que é mais notável, como nós sabemos, ele nunca recebeu instrução regular na arte da composição.

Ao esgotarem-se todos os elogios, Wood retorna a palavra a Mr. Ella que conclama a realeza vitoriana a dar a Napoleão o mesmo tratamento que seus antepassados dispensaram ao pequeno Mozart, reafirmando o papel da aristocracia na promoção de identidades musicais geniais:

Mozart visitou a Inglaterra em 1764, e durante as três semanas depois de sua chegada, diz o seu biógrafo, foi duas vezes convidado a tocar perante o Rei e a Rainha da Inglaterra. O pequeno Arthur está há mais de 12 meses na Grã-Bretanha - recebendo mais dinheiro pelas suas apresentações do que qualquer pianista criança ou adulto - e não é interessante o suficiente para conquistar os ouvidos da realeza! (Apud Wood op. cit.).

De forma resumida, percebe-se que, nestes excertos das crônicas e críticas do período artístico de 1849-1862, há a valorização do ideal Romântico do individualismo artístico: a marca em cada nota da ‘mente original’ do intérprete; a autonomia nas escolhas interpretativas - o cálculo dos efeitos sonoros advindos do uso de técnicas novas e a impressão causada sobre os ouvintes (como o efeito das três mãos da ‘escola’ Thalberg); o controle mental sobre a técnica do *cantabile* e do fraseado, em qualquer que seja o repertório escolhido; o exercício da faculdade criativa sem a instrução formal no campo da composição.

### *Dandy*

Desta etapa artística do jovem pianista virtuose (de 1863 - 1883), obtiveram-se materiais de fontes primárias principalmente da década de 1860, em dois momentos distintos: a) quando Napoleão encontrava-se em Portugal dirigindo os concertos da Exposição Internacional (1865), ocorridos no Palácio de Cristal do Porto; b) quando, a partir de 1866, ele passa a apresentar-se sistematicamente nos principais teatros e salas de concerto de Lisboa.

As crônicas do período são insistentes no retrato de um pianista com aguçada personalidade artística e cuja *performance*, qualquer que fosse a platéia, nunca passava despercebida.

Vejam-se alguns excertos:

[...], tocou ontem no Teatro S. Carlos três admiráveis peças de música, algumas de sua composição, em que foi freneticamente victoriado e mais uma vez admirado o seu extraordinário talento, sentimento, expressão, bravura e correção inexcelsível, tudo em si reúne o moço artista, simpático, e estimável a todos os respeitos. As cordas gemem, suspiram e sorriem sob a impressão das suas vibrações magnéticas e o espectador geme ou sorri com elas. Talento predestinado, Arthur Napoleão domina o auditório, que quase o adora. (A Revolução de Setembro - 14 de dezembro de 1864).

O jornalista e escritor Pinheiro Chagas (1863 - 1925) do ‘Diário de Notícias de Lisboa’ assinala uma das características constantes, a partir desta década, nas apresentações de Napoleão: o arrebatamento causado na platéia. O cronista chega a, metaforicamente, considerá-lo uma entidade sobrenatural, dada as suas particularidades como pianista:

Arthur Napoleão, como sabem, tocou piano antes de falar, e aprendeu primeiro a opulenta linguagem musical do que a pobre língua dos homens. O piano tocado por Arthur Napoleão é como o inglês pronunciado pela meiga voz de alguma gentil compatriota de Byron. Que importa que seja a língua rude, ou banal o instrumento, se a pronunciam ou o tocam lábios ou dedos de anjo? Não se ufane o senhor Arthur Napoleão com este símile, e não suponha que lhe dou algum posto nas falanges celestiais. Em Arthur Napoleão há duas entidades distintas, o Arthur Napoleão com luvas, e o Arthur Napoleão sem luvas. O primeiro é um simples mortal, que não se distingue sensivelmente de qualquer outra criatura humana que use luvas de pelica e botas de polimento; o segundo é de uma espécie muito superior à que se forma do barro terreal. Quando o senhor Arthur Napoleão descalça as luvas, as suas mãos envergam azas e pairam por ignotas regiões, tomam uma individualidade própria, têm alma e tem voz; porque os dedos do senhor Arthur Napoleão não tocam piano, falam piano, linguagem esquisita, que pode ser língua bunda ou idioma dos anjos, conforme as pessoas que a falam. As mãos do senhor Arthur Napoleão conhecem todos os segredos desse misterioso alfabeto. (Diário de Notícias - Lisboa 20 de novembro de 1865).

O escritor e historiador português Julio César Machado conheceu Arthur Napoleão e destaca a importância de um virtuose do seu quilate ser reconhecido pela Paris de 1867, a capital cultural do mundo ocidental na época:

[...] Arthur, o célebre pianista, parte esta semana para Paris, aonde não vai simplesmente ver a exposição, mas sim se fazer ouvir. Por mais que uma estrela resplandeça, nunca está certa do brilho que

tem, senão quando vê que nenhum raio lhe desmaia na luz de Paris; brilhar naquele fundo claro formado por todas as inteligências e por todas as glórias é o sonho querido dos homens de talento; que o amável artista que passa por Lisboa como um cometa esplêndido, cintile também ali !!!

Júlio César Machado

(A Revolução de Setembro - 28 de maio de 1867).

Além das características supracitadas, surgem, nas crônicas deste período, também outras identidades associadas ao desenvolvimento da *performance practice* de Arthur Napoleão. Uma delas é a incorporação de um novo repertório, considerado pelo cronista da ‘Crônica dos Teatros de Lisboa’ como mais adequado à seriedade e artistismo do pianista-compositor. O mesmo cronista destaca a função social e recreativa dos espetáculos musicais:

Na noite de 03 do corrente deu-se no Salão da Trindade o grande concerto de Arthur Napoleão. Ainda nos ressoam nos ouvidos as melodias prodigiosas e os aplausos frenéticos. Quando apareceu aquele mancebo de rosto pálido e de olhar pensativo que havia chamado para assistir os seus triunfos, a comoção foi geral; quando ele, nervoso, ofegante, arrebatado percorreu com os dedos as teclas, em turbilhões de gamas e em deliciosos trechos, o delírio comunicou-se rápido. Arthur Napoleão não deve ser filiado na escola de Liszt, escola sublimemente atroadora, nem pertence ao gênero suave, mas fleumático, cujo chefe é o eminente Thalberg. Se o pudéssemos comparar a algum outro pianista, se naquele gênio não houvesse uma feição puramente individual e característica, o nome que lhe poríamos ao lado seria o de Chopin.

Como ele, possui Arthur Napoleão a febre e a melancolia; o escravismo musical parece enublar a momentos aquela fantasia suprema, e envolvê-la como que num fumo etéreo; mas de repente o sol meridional irrompe, e as brumas dispersam-se, deixando brilhar esplêndido o astro da viva inspiração. Houve um tempo em que o piano ia trucidando a música instrumental; choviam os virtuosos como maná no deserto; um tropel de mãos desenfreadas fazia gemer os Erard e os Pleyel; os *pot-pourri* de pequena monta iam dando cabo das verdadeiras peças clássicas. A reação operou-se; Arthur Napoleão segue na linha desses notáveis compositores-pianistas, onde se encontra Beethoven, Weber, Meyerbeer, e o seu, quase que irmão-germano, Chopin.

Na noite de 3 de abril realçou, nomeadamente o Concerto *Stucke*, do imortal autor de Oberon, executado por Arthur Napoleão, com acompanhamento de orquestra.

Para compreender o efeito mágico deste concerto é necessário escutá-lo. Arthur imperava no meio daquelas harmonias opulentas com a majestade suave de um gênio. Que desesperadora correção, e que adorável sentimento! Como Liszt, o nosso pianista não tem a apresentação ruidosa do orgulho, embora legítimo; quem o visse pela primeira vez, imaginaria estar ali até uma dessas criaturas

scismadoras, que voam sem horizontes. Arthur voa, mas o seu horizonte é o belo. O piano eletriza-o; o teclado transforma-se em pilha. É então para ver, iluminado por essa claridade íntima que denuncia o gênio, curva-se, como que preso ao seu instrumento dileto, e dar largas brilhantes à idéia que o preocupa. Na grande Fantasia sobre motivos da ópera Arco de Sant'Anna, e na outra sobre motivos da ópera A Africana, ambas de sua composição. Arthur arrebatou o público, que após um largo espaço o vitoriou no cúmulo da admiração respeitosa. É que, digamo-lo sem ressaibos de nacionalidade, duvidamos que a França ou a Alemanha tenha hoje quem, ao piano, possa deitar sombra leve sobre os viventes louros de Arthur Napoleão. [tomaram parte do concerto Noronha, S<sup>ra</sup>. D. Emília Fossa, S<sup>ra</sup>. D. Amália Fossa e barítono Sr. Ferreira Patacas (canto), orquestra dirigida pelo maestro Cossoul].

[...] tal foi, em resumo, o concerto com que nos mimoseou Arthur Napoleão todos saíram de lá com pena de que ele terminasse tão breve e todos renderam ao talento as homenagens que ele merece. Estes festejos musicais, além de recrearem o público, promovem a educação do bom gosto e cultivam os ouvidos inscientes. [...] Possuímos nomes gloriosos, mas nunca é de sobejo a glória. Arthur Napoleão ai está na frente dos primeiros convidando e estimulando a jornada. Terão sido, para ele, de rosas, todas essas encostas e ladeiras, que o talento tem de vencer para chegar ao cume da montanha, ao brilhante cimo da arte? Não, de certo. Os que persistiram, porém, alentados pela consciência da própria força, esses chegaram a cume do seu labor, e radiantes transfiguram-se.

Para Arthur chegou há muito a hora dessa transfiguração sublime, desse desabrochar misterioso em que a crisálida rompe o invólucro, para depois pairar sobre o vulgo, fazendo reverberar as suas aras iriadas ao vivíssimo esplendor da glória. (Crônica dos Teatros – Lisboa, 19 de abril de 1868).

Nota-se, nesta temporada artística de Arthur Napoleão, que, além da grande quantidade de apresentações públicas em que tomou parte (anexo C), este é o período em que o *performer* atinge o apogeu de seu desenvolvimento técnico virtuosístico (é o que o exame das crônicas leva a constatar). A idéia de Arthur Napoleão como o maior pianista residente no Brasil da segunda metade do século XIX cristalizou-se em décadas posteriores, porém foi nos concertos, nas turnês da década de 1860 (no Brasil 1862, 1867 e fixação de residência em 1868) que se estruturaram as bases dessa idéia.

### *O Senhor Comendador*

Como já consagrado pianista-compositor, proprietário e editor, as crônicas e críticas de 1884-1925 delineiam o artista em sua terceira faceta. Quando delimitou-se o período

cronológico a ser investigado nos jornais e periódicos desta época, escolheram-se datas referentes ao retorno de Arthur Napoleão aos palcos da Europa, o que ocorreu em 1889.

A fixação de sua residência no Brasil, em 1868, e a gradativa diminuição de suas apresentações em turnês fizeram-se notar em Portugal. Quando de sua volta, em 1889, o pianista-compositor foi referenciado como um ícone da cultura musical portuguesa, um baluarte da representação de sua nação de origem. Nesta turnê, Napoleão passou a executar, com maior frequência, composições próprias de caráter mais intimista, o que despertou nas crônicas a atenção para as sutilezas de seu toque pianístico. O articulista de pseudônimo Gabriel Cláudio é detalhista nessas considerações sobre este já consagrado virtuose português:

Um belo nome, esse, que ressoa ao nosso ouvido com a brilhante sonoridade de um clarim épico!... Bastou nos vê-lo refulgir nos jornais, para sentirmos a aproximação do vitorioso Arthur Napoleão! É, todavia, esse nome, que pertence a um português, que significa uma das nossas mais altas e menos contestáveis glórias, perdia-se ao longe, esvaia-se na grande penumbra da ausência, como que retraído à evidência dos triunfos, deslembado da pátria, desiludido ou indiferente às efusões que outrora o victoriaram, - dupla manifestação de uma admiração coletiva, consagrada a um talento extraordinário, e de um orgulho nacional, honrando-se a si próprio.

[...]

[...] a imprensa estrangeira que lhe abria alas, tapetando-lhe de rosas o caminho ovante, exaltando lhe o mérito transcendente, executando em sua honra o Hino triunfal. Depois se seguiam longos silêncios, em que o nome do célebre pianista desaparecia como que arrastado na onda do esquecimento, levado pelo capricho de um destino aventureiro para uma região ignota.

Onde estava, onde vivia, em que empregava as raras prendas do seu espírito esse artista excepcional, esse ente lendário, que para muitos, como eu, não passava de uma espécie de mito?

Um dia, de súbito, sem preparo, Arthur Napoleão reaparece-nos em Lisboa, surge no palco de S. Carlos, pousa no teclado, que se anima e inflama ao seu contato, as suas finas mãos nervosas e ágeis, arranca-lhe a vibrátil e oculta alma, que esse rebelde da harmonia revela a poucos, e convence-nos, pelo vigor potente da sua execução, pela pureza do seu estilo e pela ginástica prodigiosa, que o agita e convulsiona, que o sacode e arrebatava e que se impõe, mercê da imperiosa invocação do gênio, ao ingrato instrumento, que ele possui despoticamente, apaixonadamente, alucinadamente, que temos diante de nós um dos mais assombrosos artistas da atualidade, um iniciado, como Liszt, da divina religião do belo, espiritualizada no sagrado rito da música.

Na primeira parte desse magistral concerto, que deixou no auditório uma profunda e estranha impressão de surpresa, que lhe transmitiu o *frisson nouveau*, a que aludiu Victor Hugo, Arthur Napoleão maravilhou-nos pela força dominadora da sua execução

pujante, afirmando-se impetuosamente no quarto concerto em ré menor de Rubinstein.

Na segunda parte, em que desabrocharam no teclado, exalando a sua fina essência inebriante e sutil, as flores azuis da fantasia do poeta, *Ma pensée, Idéale, Romance em mi majeur*, etc... O grande pianista encantou-nos pela delicadeza ideal do seu estilo.

A força e a graça! E é essa dualidade, tão rara e tão profundamente sugestiva, que faz de Arthur Napoleão um dos primeiros pianistas do mundo.

Gabriel Cláudio.

(Diário Ilustrado, Lisboa 20 de Janeiro de 1889).

Data deste período os concertos festivos organizados por Arthur Napoleão, em que um compositor era homenageado devido a alguma efeméride. Muitos dos festivais de Arthur Napoleão tinham objetivo beneficente. Por prestar assistência, através da destinação das rendas dos concertos a necessitados do Brasil, Espanha, Portugal e Hungria e por ajudar a erigir monumentos augustos a celebridades históricas, foi designado com comendas e distinções honoríficas, eis, portanto, a explicação da proposição desse último arquétipo. O crítico e professor de piano Oscar Guanabario (1851-1937)<sup>20</sup> enfatiza a imponência e a importância dos festivais organizados por Napoleão, nos quais se nota a presença cada vez maior da atuação de Arthur Napoleão na formação camerística a dois pianos:

#### Theatro Municipal – Festival Liszt

O grande pianista húngaro, depois de haver assombrado o mundo com à sua rara e extraordinária virtuosidade, se não fosse verdadeiramente um gênio, estaria condenado à sorte dos cantores célebres, que apenas deixam um nome na história do teatro sem exercer influência alguma na arte musical.

[...]

O *Fausto*, que já conhecíamos, através da redução para dois pianos, executada há perto de 30 anos pelos mesmos intérpretes que o apresentaram ontem ao público reunido no Municipal – Arthur Napoleão e Alfredo Bevilacqua – é uma partitura colossal, que não pode ser compreendida numa única audição; mas ainda assim, preparada como se acha a nossa alta sociedade, já em íntimo convívio com Bach, Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Berlioz, Wagner e tantos outros, ouviu atentamente e aplaudiu com vigor o grande final, que é uma página formidável de sonoridade grandiosa.

Depois dessa primeira parte seguiram os solos.

[...]

Encerra a 2ª parte do programa a 2ª Rapsódia para piano, escolhida por ser a mais característica. Sabe-se como Arthur

---

20 Oscar Guanabario foi um dos colaboradores da Revista Musical e de Belas Artes, fundada por Napoleão e Miguez, em 1879. Nesta revista, o crítico publicou através de vários números o método de sua autoria intitulado ‘O Estudo do piano’.

Napoleão executa Liszt e o que é ele nessa Rapsódia, dispensando qualquer comentário.

[...]

Para fechar o programa Arthur Napoleão e Barrozo Netto executaram a marcha Racoczy, para dois pianos.

Oscar Guanabario.

(O Paiz, Sábado, 25 de novembro de 1911).

Nas crônicas obituárias do pianista-compositor, o grau apologético atingiu seu ápice. O teor das crônicas parece revelar o fechamento ou a conclusão de um período de glória pianística que não mais existirá. A evidência de um grau de nostalgia e de um certo pessimismo remete a este cenário:

O desaparecimento do grande artista de irradiação universal

[...]

Com a morte de Arthur Napoleão perdemos o nosso maior pianista e o mundo perde um dos seus maiores vultos musicais. É verdade que Arthur Napoleão não nasceu no Brasil e sim em Portugal, mas foi o nosso país que teve a honra de abrigar-lhe a existência por quase toda ela. Ele que correu o mundo todo festejado e aplaudido em todos os lugares. Foi no Brasil que escolheu o ponto para armar a sua gloriosa tenda de artista. Foi na nossa terra que catou palha para tecer o seu ninho familiar.

Era nosso.

É verdade que àqueles da irradiação resplandecente de Arthur Napoleão não pertencem a povo nenhum. São universais. São como o Sol, do patrimônio de todas as regiões e de todas as almas [...]

Estiveram presentes os músicos, literatos, políticos, enfim tudo que há de mais fino, de mais alto da nossa intelectualidade.

Uma nota interessante: sobre o corpo do grande músico não foi lançada a clássica pá de cal: os amigos atiraram-lhe flores, somente flores.

(Jornal A Noite – Rio de Janeiro. Quarta-feira, 13 de maio de 1925).

O professor, escritor, teatrólogo e poeta Coelho Netto (1864 - 1934) assinalou os derradeiros momentos do pianista-compositor. A comparação que faz entre o general francês e o pianista português não é sem propósito, pois no início de sua carreira, em 1850 o poeta Faustino Xavier de Novaes (1820 - 1869) já lhe dedicava poesias na quais constava essa comparação (vide Novaes, Faustino Xavier & Sanches de Frias, 1907). A prodigalidade da narrativa empregada por Coelho Netto é conclusiva e finalizadora da faceta do *Senhor Comendador*:

### Arthur Napoleão

[...]

O nome que sucedeu ao de Gottschalk foi o de Arthur Napoleão e, como o seu belicoso homônimo, o pianista, surgindo na scena do mundo, venceu a quantos se lhe opuseram.

O seu campo de batalha era o piano, o seu exército era o teclado, disposto em duas linhas, uma de brancos outra de negros, comandados por dez generais, que eram os dedos.

O pedal era assim uma espécie de telégrafo por meio do qual Arthur conduzia a batalha, ora fazendo entrar a sonoridade em cheio, e para a artilharia, ora abafando o combate em surdina, como sem o levasse a arma branca.

E, assim como o corso andou com os seus *grogards* [soldados da velha guarda de Napoleão I] desde os areais adustos da àfrica até as neves da Rússia, e por todos os campos da Europa avassalada, o pianista levou os seus dedos victoriosos a todos os salões artísticos sem encontrar outros que os vencessem.

Mas...Waterloo...! Waterloo...!

Enamorado da natureza feiticeira, preso aos encantos da nossa terra, verde e florida, nova broceliande, com a sua Viviana, que é a primavera, o triunfador deixou-se ficar vencido, como Merlino pela formosa fada boscareja. E aqui passou a mocidade ardente, aqui amou e foi amado, e, se, de quando em quando, ao apelo da glória, saía a correr mundo logo se lhe apertava o coração saudoso e a nostalgia o fazia tornar, trocando os louros triunfais, pelo sussurro das palmeiras da terra que ele adotara por pátria.

Aqui viveu e triunfou e o seu nome irradiava pelo mundo partindo dentre nós, a fama tinha aqui o seu núcleo; era aqui que vivia a força que a gerava.

Infelizmente, porém, o mesmo destino que levou o guerreiro à ilha sáxia, inutilizando-o entre penhascos, cortou a carreira triunfal ao pianista.

O soldado acabou nas pedras áridas, o pianista... petrificou-se. Os seus generais de outrora, os dedos ágeis, a cujo aceno o teclado se movia, encontraram, o seu Waterloo no artrismo, e, vencidos como por encantamento, empederniram-se, modularam-se, ficando como cativos algemados.

E, assim derrotada, a decúria victoriosa retraiu-se transija em aleijões, retorcida como raízes ficando inútil diante do teclado.

E o gênio vivo, o espírito alerta, a alma sempre ardendo em inspiração e entusiasmo, fazia lembrar o prisioneiro de Santa Helena, o outro Napoleão, cercado de penhas, diante ao mar imenso, olhando o horizonte profundo onde as nuvens, subindo, acastelhando-se, húmidas, recordavam-lhe as fumaradas espessas das batalhas, quando a artilharia varria à fogo regimentos e os centauros de Murat e Ney, rompendo em alas desapoderadas, levavam vergastadas a espada os batalhões desmantelados.

Pobre Arthur!

Ao vê-lo tinha-se a impressão de um grande espírito que andasse a arrastar as ruínas do corpo que habitara. Era um cadáver à cuja cabeceira velava e sofria a alma como um morador que se deixasse ficar sentado nos escombros da casa em que aluira.

Pobre Arthur!

Coelho Netto

(Jornal do Brasil, Rio de Janeiro - 17 de Maio de 1925).

Onde termina o trabalho de todos estes autores comentados nesta secção começa o nosso. No sentido de apontar o potencial histórico, técnico, estético que a obra de Arthur Napoleão tem para revelar novos aspectos da história da música brasileira, em especial, dos repertórios e das práticas pianísticas na segunda metade do século XIX.

## **2.2 Práticas pianísticas na carreira artística de Arthur Napoleão**

Nesta secção abordam-se algumas das práticas pianísticas do século XIX e do início do século XX, nas quais Arthur Napoleão está inserido como pianista-compositor. Para tal propósito, investiu-se no estudo de textos específicos sobre música, piano e sociedade do século XIX. Neste estudo, destacam-se, em especial, os textos recentes de autoria de Rattalino (1988), Kallberg (1993), Starr (1995), Chiantore (2002) e Chimènes (2004) que focam questões específicas sobre o piano e o seu entorno no século XIX.

As apresentações de Napoleão foram categorizadas de acordo com as informações obtidas na listagem de concertos de Napoleão (anexo C), em conjunto com a pesquisa de campo feita nas coleções de programas de recitais e concertos pertencentes aos musicistas portugueses Michel'Angelo Lambertini (1862 - 1920), depositada na Biblioteca Nacional de Lisboa, e Vianna da Motta (1868 - 1948), localizada no Museu da Música em Lisboa. Estas coleções apresentam um panorama das práticas musicais de concerto em Portugal e no Brasil (Coleção Lambertini) de 1850 a 1920 e das diferentes fases da carreira de um pianista virtuose (Coleção Vianna da Motta). Considerou-se este panorama muito adequado ao estudo de caso empreendido sobre Napoleão, dados seu lastro temporal; a presença das transformações dos repertórios dos músicos; a pluralidade de eventos que envolvem a apresentação ao piano. As décadas de 1850 a 1870 apresentam, de forma genérica, os padrões das práticas pianísticas nas quais Arthur Napoleão está inserido, nos anos subsequentes, desenvolveram-se as práticas adotadas nas referidas décadas.

O primeiro registro de apresentação de Arthur Napoleão, de que se tem notícia, refere-se à casa de Duarte Guimarães<sup>21</sup> na cidade do Porto em 1849. Em sua primeira apresentação, ele não se exibiu solo e sim a 4 mãos em umas variações compostas por seu pai, o italiano Alexandre Napoleão, que lecionava piano particular para as filhas das principais famílias da cidade do Porto, incluindo entre elas membros da colônia inglesa que residiam nesta cidade. Evidencia-se, portanto, que a iniciação artística de Arthur ocorreu na prática pianística do salão burguês, onde membros da família que recepcionava a reunião, assim como os convidados, apresentavam-se, em um ambiente íntimo e extrovertido. Neste tipo de reunião, eram comuns jogos (como o xadrez e o críquete), declamação de poesias e pequenas dramatizações.

Ainda neste mesmo ano, Napoleão atua em outra prática pianística que se estendeu até o final do século XIX: a participação em concertos das Sociedades Filarmônicas. As Sociedades Filarmônicas do Porto e de Lisboa seguem um modelo recorrente no século XIX, em diversos países da Europa onde a classe burguesa prosperou. Eram instituições que possuíam um conjunto instrumental, ou seja, uma orquestra de tamanho variado, composto tanto por professores de música, como por seus alunos e por amadores de várias faixas etárias. Algumas orquestras das Sociedades Filarmônicas eram mistas, outras exclusivamente masculinas. Alguns concertos das Filarmônicas (no caso Porto e Lisboa) eram fechados, destinados exclusivamente aos seus sócios, outros eram abertos para toda comunidade. Nas duas filarmônicas em questão, além da apresentação musical, algumas vezes seguia-se um baile:

A reunião da Filarmônica, foi a meu ver uma festa verdadeiramente burguesa. Não se via ali tipo algum que não inspirasse a respeitabilidade e a consideração social. Eram todos homens que ocupavam a posição com as lutas de cada dia, e com a posição os prazeres de cada noite. Tal era a sociedade que assim tive a honra de contemplar.

A festa foi dividida em duas partes: musica e dançante. [...] coube depois a Arthur Napoleão, a esse gênio arrebatador, dizer-nos ao piano uma difícilissima Fantasia de sua composição, cuja bravura, originalidade e bom gosto não era possível exigir mais, assim como não era possível ter alcançado maior sucesso do que o alcançou. [...].

Depois seguiram-se as polcas, as mazurcas, as valsas, as quadrilhas que se conservaram animados até cerca das 3 horas da madrugada

Daniel de Lima Trindade (Jornal de Notícias - Porto, 11 de dezembro de 1865).

---

21 Amigo e padrinho de um dos filhos da família Napoleão Santos. Alexandre Napoleão (pai de Arthur) era professor particular de piano das filhas de Duarte Guimarães (Napoleão, 1907).

No ano de 1850, começaram os concertos literalmente públicos de Napoleão. Estes primeiros concertos foram organizados pelo pai de Napoleão. Arthur era seu beneficiado, ou seja, aquele a quem era destinado o lucro da bilheteria. Estes concertos em benefício próprio foram um dos muitos tipos de concertos beneficentes de que Arthur participou durante a sua trajetória artística. Como não havia a garantia de um valor certo de cachê (ficavam na dependência da lotação do teatro) fazia-se necessária uma intensa propaganda:

**Espetáculos** – Concerto no Teatro de S. Carlos do jovem Arthur Napoleão. Alexandre Napoleão, penhorado pela distinta recepção, que em algumas das principais famílias desta capital se dignaram prodigalizar a seu filho Arthur Napoleão, e ultimamente na Sociedade Filarmônica desta cidade, anima-se a apresentá-lo na noite de 27 do corrente mês de maio, no Real Teatro S. Carlos, na esperança que o ilustre público lisbonense lhe prestará toda a sua benévola proteção, e indulgência, para com um tão jovem artista e compatriota de seis anos e meio. **Todas as pessoas que se dignarem coadjuvá-lo** [o grifo é nosso], e honrá-lo com sua benevolência na noite do seu benefício, podem procurar os bilhetes, tanto de camarotes como de platéia, na Rua de S. Paulo Nº 38, até o dia 26, e depois no dito teatro. (O Estandarte, Lisboa – 20 de maio de 1850).

Estes concertos, embora muitas vezes denominados ‘concerto de Arthur Napoleão’, não continham a idéia hoje cristalizada como recital solo. Constituíam-se de alguns números executados pelo beneficiado, que podiam ser solo, música de câmara, atuação como solista de orquestra ou uma mistura de todos esses. A maioria das apresentações de Napoleão seguia este modelo.

As primeiras apresentações de Napoleão nos teatros lisboetas, em 1850, evidenciaram particularidades importantes que retratam não somente o momento sócio-cultural da cidade, mas também o *status* que o piano e o pianista possuíam. Algumas dessas apresentações de Arthur Napoleão ocorreram no intervalo dos atos de uma comédia ou de um drama, dos quais participavam a Companhia de Teatro do Ginásio, a Companhia de Teatro de D. Fernando e atores do Teatro D. Maria II.

O ano de 1852 marca o início da carreira internacional de Napoleão. A primeira apresentação em outro país ocorreu na Embaixada Portuguesa em Londres. Ela representou também o *debut* de outra prática pianística que acompanhou o artista por toda a sua trajetória artística: o concerto nos salões da nobreza, aristocracia, fidalguia. Essa prática distingue-se de outras práticas de salão abordadas no decorrer desta secção, ressalta-se que: a) para ser convidado à apresentação perante suas Majestades ou governantes nobiliárquicos de alto

cargo, era necessário ser indicado por alguém que freqüentava a Corte, essa indicação poderia ser pessoalmente ou através de cartas de recomendação; b) uma apresentação para os membros da realeza significava uma aceitação definitiva do pianista (como prodígio ou virtuose) naquele reino e um forte motivo para que outras monarquias fizessem o mesmo; c) freqüentemente a realeza costumava agradecer a apresentação através de lembranças como jóias, somas em dinheiro ou cartas de apreciação/recomendação com os cumprimentos reais.

Para o concerto na Embaixada Portuguesa em Londres, o pai de Arthur portava cartas de D. Fernando, na época Rei de Portugal. Nesta relação entre o *performer* e a nobreza, Arthur Napoleão desempenhou o papel dele esperado e bastante comum no século XIX: a dedicatória de obras de sua lavra aos membros da nobreza que lhe deram apoio para o desenvolvimento de sua carreira, como forma de agradecimento. Destarte, Napoleão dedicou na Inglaterra *Londres – Mazurka élégante – Le Ruisseau* para a *Madame La Comtesse de Lavradio Abassadrice de Portugal*; e na Irlanda *The St. Germans Polka*; dedicada a *The Countess of St. Germans*. Constata-se, na crônica de Berlioz sobre Napoleão, a pertinência e a importância que tinha uma apresentação ante suas Majestades, pois foi através desta pequena crônica que muitos cronistas posteriores construíram sua apreciação sobre o pianista (vide item 2.1.).

Em 1853, o menino prodígio apresentou-se no Salão de Música da Casa Herz - Comércio e Fábrica de pianos, onde seu *debut* oficial em Paris inaugura outra prática pianística: os concertos em salões de casas de comércio de música. Essa prática, no caso de Napoleão, caracteriza-se por ser seqüencial, ou seja, não somente uma única aparição em público, mas diversas, de modo a atrelar o artista aos produtos do comerciante promotor do concerto. No caminho artístico de Napoleão esse fenômeno aconteceu em Paris; em Dublin, no estabelecimento do Sr. Mackintosh; em Nancy, na Casa de Pianos Mangeot; em Nova York, na Casa Descombes. Essa prática em sua carreira foi determinante para a abertura da ‘Sala de Concertos’ da Casa Arthur Napoleão, no Rio de Janeiro, em 1879. Nela não se encontrou informação de Arthur como *performer*, mas sim como produtor e organizador de concertos.

Quando de sua turnê londrina, em 1853, Napoleão chama atenção do violinista John Ella, diretor da *Musical Union*, uma sociedade musical por ele fundada em 1845 e centrada principalmente na música de câmara. A *Musical Union* foi a primeira sociedade musical na Europa a oferecer notas de programa, com detalhes analíticos (Ringer, 199:306). As apresentações de Napoleão nestes concertos *matinéés* (realizavam-se às 2 horas da tarde) mostram outra prática pianística que manteve por toda a sua carreira. Esses concertos, no caso

de Londres, eram restritos aos sócios do *The Musical Union*, em outras cidades como no Porto, em Lisboa, no Rio de Janeiro e em Paris, eram públicos.

Em 1856, sob a tutela do pai, Napoleão associou-se a uma companhia organizada de ópera e realizou uma extensa turnê por cidades francesas e germânicas, iniciando assim uma outra prática, a de *Wanderer-pianist*, um pianista que chega a se apresentar em dois lugares diferentes num mesmo dia, como ele próprio comenta na sua autobiografia de 1907. A programação destas companhias itinerantes de ópera é algo conhecido hoje como ‘miscelânea’: como dispunham de pouco tempo para a preparação de um espetáculo dramático completo, optavam pela apresentação de árias, de duetos ou de algumas cenas. Virtuoses eram convidados a compor o conjunto, apresentando um repertório em que imperavam as Fantasia sobre material operático e Peças características. Napoleão apresentou-se, em intervalos de cenas ou atos, como solista ou acompanhando cantores e instrumentistas. Essa prática encontrou ressonância na sua turnê pelos EUA, em 1858-59, e na turnê pela Grã-Bretanha organizada por Mr. Land, em 1862, em que atuaram em conjunto com ele o violinista Vieuxtemps e as cantoras irmãs Carlota e Bárbara Marchisio.

Em 1857, na sua turnê pelo Brasil e províncias do Rio da Prata suas práticas pianísticas assumiram uma particularidade a mais. Ele passou a convidar pianistas residentes para a execução de obras inicialmente a dois pianos e depois para multi-pianos. Associa-se esta prática de Napoleão a dois fatos musicais anteriormente ocorridos e que influenciaram o seu gosto pela apresentação conjunta de pianistas. O primeiro refere-se a Liszt, segundo Trindade (1995), esse pianista-compositor, quando se apresentou em Portugal na sua turnê de 1845, convidou o pianista português João Guilherme Daddi (1813-1887) para a execução a dois pianos de uma Fantasia de sua autoria sobre ‘*Norma*’ de Bellini, um procedimento que se tornou clichê dos pianistas-virtuoses, em suas turnês. O segundo acontecimento tangencia outra Fantasia sobre a mesma ópera executada, em 1855, dois anos antes da chegada de Napoleão ao Brasil, pelo primeiro grande virtuose do instrumento a visitar este país, o pianista austríaco Thalberg (a Fantasia executada era de sua autoria) que a interpretou em conjunto com o alemão residente no Rio de Janeiro, Guilherme Weiss. Em 1857, portanto, as apresentações de Napoleão a dois pianos não somente já faziam parte de uma tradição, como também já eram esperadas pelo público.

O apreço de Napoleão pela execução a dois ou em multi-pianos cresceu durante a sua trajetória artística. Foram seus colegas de execução pianistas consagrados pela historiografia musical brasileira e européia, dentre eles: Vianna da Motta, Alfredo Bevilacqua, Camile Saint-Säens, Charles Widor, Ernest Schelling, Harold Bauer, Alfredo Napoleão, Antonietta

Rudge Miller e Walter Burle Marx. Alguns destes pianistas foram dedicatários de obras de sua lavra. O repertório apresentado a dois ou em multi-pianos, além das tradicionais Fantasia operáticas, incluía peças de Bach, Mozart, Mendelssohn, Liszt e Saint-Saëns. Sua veia composicional também foi estimulada: a partir de 1862, começou a apresentar composições suas para 4 pianos sobre motivos das óperas *'Il Trovatore'*, *'La Traviata'* (Verdi) e *'La Favorita'* (Donizetti). A *performance* de vários pianos executados simultaneamente presta-se muito para a construção de uma execução rica em virtuosidade e monumentalidade, características que são marcas registradas de um período composicional de Napoleão (como mostra-se nas análises). Essas peças causavam impacto na audiência:

A Fantasia para quatro pianos, sobre motivos da Favorita, original do Sr. Arthur Napoleão, oferecida a El-Rei, e executada pelo autor, seu irmão, os S<sup>tes</sup>. Daddi e Masoni prestando-se a tocar esta peça e a acompanhar outras, engrandeceram-se, e mereceram geral louvor. Esta festa há de ficar por muito tempo na memória de todos que a presenciaram. (Crônica dos Teatros, 25 de abril de 1866).

Um testemunho iconográfico de um dos concertos com essa mesma obra no Rio de Janeiro, dá a percepção da monumentalidade e do êxtase que tais peças despertavam na platéia:

Reproduzimos hoje uma interessante caricatura publicada como suplemento da Semana Ilustrada a tão popular folha de H. Fleiuss que aqui floresceu. Há mais de 30 anos. Essa caricatura, desenhada pelo próprio Fleiuss, cujas iniciais a assinam, aparece a propósito de um grande concerto que o ilustre pianista Arthur Napoleão, então chegado da Europa, realizou no Teatro Lírico e no qual executou em companhia dos mais afamados pianistas daquele tempo, no Rio de Janeiro, um arranjo que compusera sobre motivos da Favorita. A execução a quatro pianos era uma novidade aqui e alcançou grande sucesso. (Revista Renascença, Outubro de 1906).

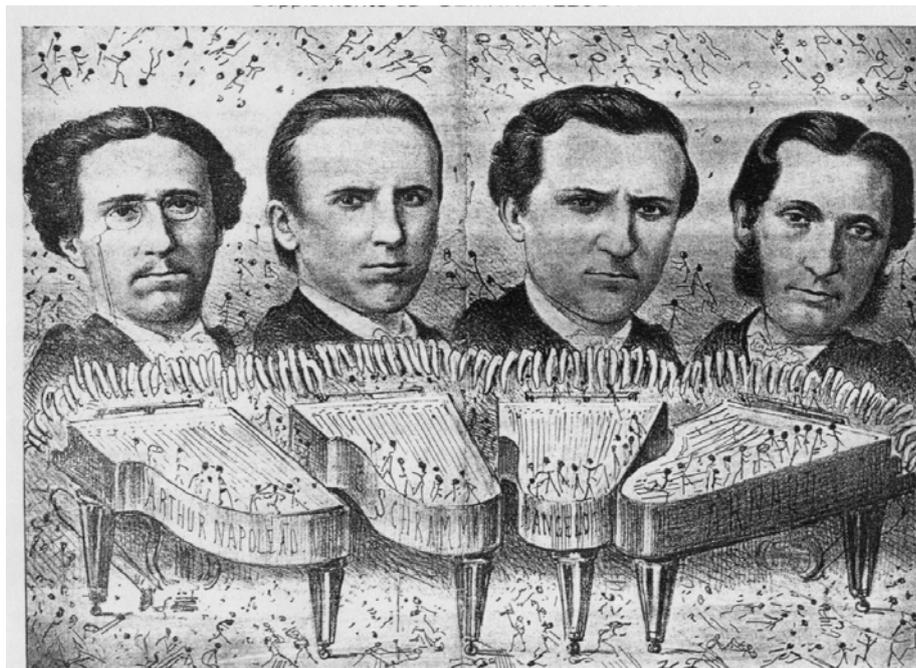


Figura 2: Batalha da Traviata, 14/11/1863 - Arthur Napoleão, Miguel Ângelo Pereira, Achille Arnaud e Carlos Schramm. Fonte: Revista Renascença, Outubro de 1906.

Outra prática pianística que surgiu na carreira de Napoleão, a partir de 1865, é a ‘Série de Concertos’ – que, no seu caso diz respeito a uma seqüência de concertos em um mesmo local, promovidos por instituições culturais e ou governamentais, sendo a sua atuação flexível, poderia ser organizador, promotor, criador ou intérprete convidado da ‘Série’. A primeira participação efetiva de Napoleão em uma ‘Série de Concertos’ ocorreu em novembro de 1865, por ocasião da Exposição Internacional do Porto (Portugal). Aconteceu no Palácio de Cristal do Porto, a série intitulada ‘Concertos Populares’ composta de cerca de 12 concertos (de acordo com os jornais da época), sendo o seu repertório variado, porém, com tendência à execução de trechos de obras líricas, Fantasias operáticas e Peças características. Os ‘Concertos Populares’ de 1865 pretendiam fornecer entretenimento aos visitantes do Palácio de Cristal.

Além de Napoleão, intérpretes como Francisco Sá Noronha (violino), César Casella (violoncelo), Widor (órgão e piano) e cantores convidados manejavam a estruturação e a execução dos concertos. Em 1869, no Rio de Janeiro, Napoleão participou dos ‘Festivais Gottschalk’ como promotor e organizador. Seu estabelecimento foi responsável pela venda dos bilhetes, pela revisão do trabalho dos copistas, pela edição de várias obras de Gottschalk que foram apresentadas e ainda pelo empréstimo de pianos para a realização dos eventos. Em 1883, juntamente com o violinista cubano José White, dirigiu e participou de uma ‘Série’, realizada no salão da Escola da Glória, intitulada ‘Concertos Clássicos’ que tinha o patrocínio

de sua Alteza Real a Princesa Isabel. Estes concertos contribuíram, incontestavelmente, para a propagação da música de câmara no Brasil.

Napoleão organizou, em 1894-1896, concertos no Palácio de Cristal de Petrópolis, os quais, segundo ele, tiveram muita aceitação. A cada ano, foram quatro concertos por assinatura, porém mesmo quem não fosse assinante da ‘Série’ podia adquirir bilhetes para os lugares restantes do auditório. Estes concertos se constituíam de música de câmara ou de repertório solístico, uma vez que, segundo Napoleão, eram realizados sem orquestra. Apesar da proclamação da República em 1889, um dos símbolos do II Império, o Palácio de Cristal de Petrópolis, manteve-se em evidência através dos concertos que ali se realizavam. Ainda dentro dessa prática pianística, no período de agosto a outubro de 1908, Napoleão participou da série de 26 concertos alusivos à Exposição Nacional, a maioria deles constituía-se de composições modernas ainda não conhecidas do público fluminense. Napoleão apresentou, nesta ocasião, o poema sinfônico para piano e orquestra *Djinus* de César Franck.

Abriu-se esta secção colocando relevância na primeira apresentação de Napoleão, que, como mencionado, ocorreu no ambiente familiar dos saraus. Termina-se essa secção, retornando a este tema e esmiuçando as suas nuances na trajetória artística do pianista-compositor. As apresentações em saraus privados foram uma constante em toda a sua carreira e praticamente em todos os lugares por onde tocou<sup>22</sup>, o que significa que ele se apresentou em vários tipos de salão, heterogêneos em assistência, repertório e contexto social. Esta discussão é retomada na subsecção 3.1.1.

Segundo Chimènes (2004: 16), um salão parece ser um local privilegiado onde, melhor ainda que no teatro, os espectadores pretendem participar de uma mesma distinção social e cultural. Os salões da nobreza européia e da aristocracia do segundo império no Brasil caracterizavam-se por um sistema de mecenato entre os proprietários do lugar e os artistas participantes. As modalidades de mecenato musical eram muito variadas, tendendo a conquistar cada vez mais benefícios para a criação e a difusão de obras entre compositores e intérpretes. Receber em sua casa uma vedete da arte lírica ou um célebre virtuose pianístico era também um sinal exterior de riqueza (Chimènes: 2004).

Estes salões serviam de barômetro para os artistas medirem o sucesso que receberiam em suas apresentações públicas. Verdadeiro laboratório, o ‘círculo restrito’ foi utilizado como

---

22 Uma vez que a menção a esses concertos no material de fonte primária é muito extensa, preferiu-se trabalhar com um único aspecto contextual. Para maiores detalhes de locais, patronos e datas, vide autobiografia de Napoleão de 1907.

uma cobaia antes de o artista enfrentar o grande público (Chimènes, 2004: 19). Essa afirmação talvez esteja mais relacionada com as composições, mas parece correto pensar que estes círculos afetaram, em muito, o desenvolvimento de Napoleão como *performer*. Tais salões além de servirem como propaganda do artista que se apresentaria posteriormente em concertos públicos, serviam como uma ante-sala de concertos. Os salões proviam oportunidades e emprego para muitos pianistas<sup>23</sup>, os concertos nos salões inscreviam-se nos calendários dos artistas profissionais tanto quanto os seus concertos públicos (idem: 26).

Starr (1995), ao pesquisar a vida de Gottschalk, fala sobre o padrão de comportamento em sociedade adotado pelos pianistas-compositores de sucesso no século XIX. Segundo o autor, para se conquistar uma nova cidade era necessário primeiro apresentar-se em salões privados, desenvolvendo alianças locais e patronos. A abordagem direta de um concerto público era algo totalmente fora de cogitação e, possivelmente, passível de frustração.

A presença de informações na imprensa sobre os concertos realizados em salões privados ocorria com diferentes terminologias e denotava um paradoxo, visto que estes concertos **não** eram públicos. Eis um exemplo relacionado a Arthur Napoleão:

Arthur Napoleão - Tem estado em Paris o nosso brilhante pianista. Há dias foi a uma soirée musical de M<sup>me</sup> Herz. Obteve um triunfo esplêndido com esses prodígios de execução e talento artístico com que há pouco tempo nos maravilhou em S. Carlos. (A revolução de setembro – 29 de maio de 1889).

Periódicos parisienses como *Figaro* e *Le Menestrel* freqüentemente traziam informes sobre estes concertos, porém, assim como observou-se em periódicos portugueses e brasileiros, a ênfase das crônicas centrava-se mais no plano social (assistência que os freqüentou, detalhes da decoração, dentre outros aspectos semelhantes) do que no plano artístico. Embora em alguns salões europeus houvesse a impressão de programas, a investigação feita detectou que esta informação é escassa. A apreciação de Pinho (1942) sobre a participação de Arthur Napoleão nos saraus do Salão do Barão de Cotegipe<sup>24</sup>, no Rio de Janeiro, é um exemplo característico da terminologia usada nestes informes:

---

23 Chimènes (2004) detalha em minúcia esta questão, mencionando as atividades de pianistas profissionais que se mantinham somente apresentando-se nos salões da aristocracia e alta burguesia parisiense do último quartel do século XIX.

24 No Salão do Barão de Cotegipe, os saraus alternavam a dança, a música, a poesia e a palestra. Diversos cantores e instrumentistas internacionais ali se apresentaram como Botesini, Lebrun, White e Kisman Benjamin

Ao piano, que se atravessava em viés a um canto do salão com as costas do armário cobertas pelas dobras de bela colcha da China, Arthur Napoleão tremelicava seus trejeitos de símio, assustando todos os olhos, mas encantando todos os ouvidos com o desatar das notas, como um colar que se desfia e enfia, das valsas de Chopin, com a gravidade mística das sonatas de Beethoven, ou a Valsa-caprice de Rubinstein, e os fortes inícios de acordes super-sonoros da Rapsódia Húngara de Liszt, que, num crescente emotivo, a todos suspendia em silêncio e ânsia, para os contrastes repousantes dos pianísimos fugidios. E executava com alma de autor “Les Jongleurs” e a “Gavotte Impériale”, que ali tocou pela primeira vez. (Pinho, 1942: 154).

### 3. PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS

#### 3.1 (Pré) Definições e (Pré) Conceitos estéticos na obra pianística de Arthur Napoleão

O texto que segue é uma tentativa de descortinar a obra pianística deste compositor luso-brasileiro que ficou relegada ao quase total esquecimento, quer pela historiografia musical atual, quer pela tradição oral do ensino pianístico. De forma alguma é objetivo deste estudo discutir a genealogia e as conseqüências dos múltiplos princípios estéticos que se desenvolveram durante o período de composição das obras de Napoleão, que, grosso modo, abrange o período de 1850 a 1915. Contudo, há a intenção de situar suas obras dentro destes princípios, valendo-se de bibliografia específica no que diz respeito ao século XIX e à música composta para piano.

Para o estudo das concepções técnico-estéticas da obra de Arthur Napoleão, esta pesquisa recorre à literatura musicológica com foco especial nos estudos de Carl Dahlhaus sobre o século XIX. Em *Nineteenth-Century Music* de 1989, o autor realiza uma leitura interpretativa do Romantismo musical à luz dos fenômenos histórico-culturais do século XIX. Este texto exigente de uma leitura densa e profunda requereu, além de um tempo adequado para que se pudesse interagir com as idéias, teses e hipóteses levantadas pelo autor, a leitura de outros textos adicionais sobre a música no século XIX, que contribuíssem para o entendimento do período em estudo.

O livro aborda muitos tópicos diretamente ligados à temática desta pesquisa, tais como Biedermeier, exotismo, folclorismo, virtuosidade e interpretação, aspectos da recepção musical, dentre muitos outros que ajudam a pensar como se estabelecem redes de relações entre um compositor, seu repertório e seu ambiente sócio-cultural.

##### 3.1.1 Período x Contexto x Entorno

A obra de Napoleão insere-se na música convencionalmente chamada 'romântica', dentro da estética do Romantismo. Nem os aspectos técnicos da música para teclado consolidada sobre a égide do Classicismo, como: culto à forma Sonata, quadratura rítmico-melódica restrita, desenvolvimento temático através de células germinais; nem os do Modernismo, como: sobreposição de texturas, exploração de espectros tonais, atonais, modais e tímbricos e liberdade formal pela seqüenciação de eventos musicais, podem ser

vislumbrados no conjunto da obra do pianista-compositor pesquisado aqui. Dahlhaus (1989:16) diz que:

[...]“Romantismo” é um termo usado para denotar uma era inteira, uma palavra cabide [*portmanteau*] que cobre todos os compositores importantes de Schubert a Mahler, e os não tão importantes também. Trata-se de um grande mal-entendido: uma categoria tirada da história das idéias, mas faltando suficiente foco para ser útil à historiografia, tem sido marcada por um rótulo feito às pressas simplesmente porque nossa consciência histórica subdesenvolvida reluta em pensar que o século XIX, assim como outros períodos, foi internamente dividido, e, portanto a procura por um nome válido simples para o período está fadada ao fracasso.

Embora essa ressalva, ainda hoje se continua a usar este rótulo. A idéia apresentada por Dahlhaus mostra o ganho da compreensão das subdivisões internas que este período histórico-estilístico possui e da impossibilidade de ater-se a uma única significação do termo.

Dahlhaus (1989: 24) diz que o século XIX estava aparentemente ligado com a emergência de uma estranha confusão de tendências, algumas delas em direção ao intimismo, à monumentalidade e ao virtuosismo. Estas tendências não podiam ser derivadas de uma raiz comum, em circunstâncias espirituais ou materiais de tempo, mas tornaram-se inteligíveis somente quando visualizadas como alternativas para, ou talvez como escapes do legado do Classicismo.

Apesar da concepção de Dahlhaus que leva a pensar em um ‘Romantismo heterogêneo e eclético’, há tendências estético-composicionais que se sobressaem, as quais se evidenciam claramente na obra de Napoleão. O intimismo e suas sonoridades etéreas ou religiosas pode ser observado em obras como *Pensée Poétique op.27* e *Soirées Intimes op.59*; a monumentalidade está presente na maioria de suas Fantasias e Transcrições, mas também em obras como *Polonaise op.53* e *Grand Scherzo op.56*; o virtuosismo é um elemento de significação musical que, com maior ou menor expressão, percorre todo o conjunto da obra para piano de Napoleão.

Formas emblemáticas do Classicismo e que também estiveram presentes no Romantismo, tais como o Tema e Variações e a Sonata em sua ampla aplicação e derivação, não foram escolhidas por Napoleão. O compositor cultuou os gêneros que se destacavam nos modismos da época, ou seja, as Fantasias sobre temas pré-agendados, as Peças características, com destaque para as cores locais ou os gêneros de dança, e os Estudos.

As composições de Napoleão que constituem o *corpus* analítico desta pesquisa, não demonstram (pelo que foi pesquisado e analisado nos documentos de fontes primárias

referentes ao contexto da composição e recepção destas obras - crônicas sobre suas apresentações, programas de concerto, autobiografia, Revista Musical e de Belas Artes, dentre outros) a intenção de propor novos modelos, paradigmas, estruturas, formas ou mesmo qualquer novidade dentro da área entendida hoje como composição musical. O que não isenta as obras de possuírem um real interesse, pois como Dahlhaus (1989: 28) afirma:

Pode parecer que há algo como um golfo sem pontes separando, por um lado, regras gerais de composição, as quais passam inalteradas exatamente porque elas simplesmente tocam a periferia da realidade musical, e por outro lado, o postulado estético inquestionável que toda música deve ser original para ser autêntica. Entretanto, em muitas tradições este golfo foi estreitado por normas genéricas ou convenções.

A tradição encontra-se no meio do caminho entre o gênero propagado, com obras individuais que simplesmente servem como elos de uma cadeia, e obras escolhidas para sobreviver no seu próprio tempo como peças do repertório, não por representar um gênero, mas por expressarem a pretensão de exclusividade.

O esteta alemão leva à compreensão que as obras de Napoleão são produto de uma corrente composicional alicerçada em tradições composicionais específicas e, portanto, também surgem como contribuição para a propagação de um cânone, diferente daquele que se consolidou, nas últimas décadas do século XIX, com a propagação das edições de música franco-germânica publicadas em Paris e Leipzig (Samson, 2002). O cânone do qual Napoleão faz parte tem como base as obras de pianistas-compositores como Hummel, Herz, Henselt, Thalberg. Alguns deles foram seus professores dentro da perspectiva da relação mestre-aluno, no século XIX, ou seja, uma perspectiva que não incluía somente o ensino formal institucional, mas que englobava o estudo da obra destes pianistas-compositores; a presença em espetáculos no quais estes artistas apresentavam-se (tendo o repertório uma ênfase quase absoluta em obras da própria lavra); a participação em aulas particulares, principalmente aquelas em que a obra a ser trabalhada era de autoria do próprio professor. Este último aspecto está caracterizado na biografia de Napoleão pelo seu relacionamento com Herz, Thalberg, Liszt, Charles Hallé e Reineck.

Uma das chaves para compreensão do conjunto da obra de Napoleão é a análise de sua inserção nas principais práticas pianísticas do período. Como referido anteriormente nesta pesquisa, parte de sua música insere-se na prática pianística do salão, compreendendo desde a sala de estar vitoriana até o salão francês aristocrático. Ele adequava-se à existência de uma música de salão direcionada à execução não apenas por amadores, mas também por profissionais, principalmente por pianistas que apreciavam esta música e freqüentavam os

salões da aristocracia, quer no império brasileiro quer no contexto europeu. No caso de Napoleão, ela foi construída sobre recursos técnico-composicionais simples, mas com demanda técnica pianística ampla. Exemplos deste tipo de música de salão são os Galopes de Concerto, as Valsas, algumas Polcas, os Caprichos e as Mazurcas. Não é música destinada a ser ouvida, enquanto outras atividades acontecem, mas a ser apreciada como artística, conforme diz Dahlhaus (1989:147-148): “a música começou a tornar-se mais cultura do que deleite, espelhando assim o espírito dos salões filosóficos e literários”.

Referindo-se ao termo ‘música de salão’, Dahlhaus (1989: 147-148) diz que em vez de se prender a uma noção diluída deste termo, extraída das peças destinadas a iludir o público provinciano da classe média como um devaneio musical dos salões em que eles não podiam entrar, deve-se tentar reconstruir a estética de um gênero musical imbuído com o espírito dos autênticos salões aristocráticos. Segundo o autor (*idem*), “a música que hoje é referida como música de salão é quase invariavelmente uma pseudomúsica de salão”, ou seja, uma música produzida ou destinada à classe média, de fácil escuta e que poderia ser executada por pianistas amadores que tivessem domínio das habilidades básicas do mecanismo do piano.

Durante todo o século XIX, tanto o salão aristocrático quanto o burguês firmaram-se como espaço para prática musical pianística, um espaço crucial para a história da música, uma vez que encampava tanto aspectos da história social como da história da composição. Os concertos privados foram, durante muito tempo, pouco considerados pela bibliografia geral da música, uma vez que eles não eram alvo da crítica especializada (*idem*: 49), aquela publicada nos periódicos por cronistas, que, não raras vezes, eram também compositores como Hector Berlioz, por exemplo. Os saraus e suas variantes costumavam ocupar as colunas dedicadas à sociedade, mais como registro da participação de diletantes do que propriamente como crítica sobre as suas *performances*. Como as recentes publicações têm demonstrado, a música privada pode de fato ser historicamente significativa, como amplamente provado pelo exemplo de Chopin (Dahlhaus refere-se às Valsas, Mazurcas, Polonesas e demais obras baseadas em danças que predominavam no salão aristocrático europeu).

A autobiografia de Arthur Napoleão, além das informações pontuais sobre os seus concertos públicos - aqui considerados aqueles que se realizavam em salas de concerto ou teatros -, revela o amplo noticiário sobre os concertos privados de que ele participou, confirmando a primazia da promoção destes concertos sob a tutela da aristocracia européia e brasileira, como mencionado no capítulo anterior. Dahlhaus (1989: 49) comenta sobre a importância das manifestações da música executada em locais públicos e privados, o que

corroborar o entendimento deste estudo sobre os múltiplos estratos de significado da trajetória artística de Arthur Napoleão:

O espírito da burguesia encontrou sua manifestação musical no concerto público. Entretanto, isto não significa a cultura musical da era burguesa na sua totalidade. Seria um exagero grosseiro pensar os concertos privados aristocráticos como simples relíquias que sobreviveram de noções de música de câmara anteriores como uma forma de concertos não públicos. Mesmo tão tarde como na metade do século XIX, nós podemos ainda estar em dúvida se foram os concertos públicos ou privados – a burguesia ou a aristocracia – que formou o árbitro decisivo em fazer julgamentos estéticos e decisões musico-históricas. Uma rápida olhada nas biografias de Sphor, Moscheles, Chopin, ou Liszt será suficiente para avaliar o significado histórico dos concertos privados, a forma pela qual a cultura musical anterior da nobreza sobreviveu no século XIX.

A importância dos concertos privados para a história da música somente começa a retroceder no final do século XIX. Ainda que a escrita erudita e popular sobre música quase invariavelmente omita ou deprecie a sua importância. Isto é provavelmente explicado por um lado por um preconceito inconsciente da parte dos historiadores da burguesia contra as tradições aristocráticas, e de outro pelo hábito de procurar o passado como uma pré-história do presente, um presente cuja cultura musical é marcada pelo concerto público; e finalmente por uma inerente falta de documentos. Os concertos públicos eram regularmente noticiados em revistas e jornais, os concertos privados raramente.

### **3.1.2 Intra e Inter *Opus* de Arthur Napoleão**

A maior parte das obras para piano de Napoleão revela procedimentos técnico-estéticos característicos da maioria da música composta pelos pianistas-compositores do século XIX, dentre estes procedimentos salientam-se aqui algumas referências a virtuosidade, improvisação, folclorismo e exotismo. A adoção destas agendas não causa nenhuma estranheza, pois quando se acerca sua trajetória como pianista, virtuose e compositor, inserido em uma tradição liderada por ícones do desenvolvimento da técnica pianística como Thalberg, Liszt, Herz e Gottschalk, verifica-se a existência de tais procedimentos nestes compositores e em outros menos conhecidos como Henselt, Dreyschok, Kalkbrenner, J. Ascher, em uma variação maior ou menor de artismo e individualidade.

Segundo Dahlhaus (1989:134-135), a virtuosidade deve ser entendida em seu significado sócio-histórico, primeiro como um significado cultural e posteriormente como um significado que afetou a história da composição musical. O autor propõe a tese de que a virtuosidade partiu de dois procedimentos composicionais básicos. O primeiro deles foi o

monodismo *cantabile*, que permitiu e de fato provocou sua assimilação e adaptação pelos instrumentistas virtuosos. O segundo consistiu em concepções da forma musical em que a virtuosidade era distribuída na forma como elemento de estruturação musical, mais do que simplesmente como auxiliar das funções das figurações como elementos naturais na improvisação. A figuração tornou-se um expediente substancial e não apenas uma decoração adjunta, capaz de proporcionar cor às modulações e à manipulação temática e motívica. A virtuosidade violinística personificada em seu auge por Paganini serviu de base para o pianismo virtuoso, pianismo este utilizado na música de concerto que formou Arthur Napoleão e que ele executou em sua longa carreira. Estes dois procedimentos são a chave para a compreensão do recurso ‘melodia acompanhada’ como um dos pontos de partida de estruturação composicional das obras de Arthur Napoleão.

A prova de sustentação do pianismo virtuoso, que alcançou importância similar ao da virtuosidade violinística, reside, ao final do século XVIII, no estilo *Sturm und drang*. Além do citado elemento de figuração, no estilo expressivo de *Sturm und drang* - um estilo com fantasia livre como idéia de forma - os pianistas virtuosos encontraram contrapartida trabalhando passagens de figurações que suas obras requeriam. Os recursos pianísticos virtualmente inexauríveis - como escalas, arpejos, notas dobradas, acordes e suas múltiplas associações, tão ilustradamente encontrados nas paráfrases e fantasias - imitaram e transfiguraram a técnica violinística de Paganini, fazendo, por exemplo, que uma substância motívica rudimentar fosse capaz de dar suporte a uma obra de proporção ampla (Dahlhaus, 1989: 135), o que é exatamente o plano, fôrma ou fórmula para a composição das Fantasias sobre temas de óperas que Napoleão compõe. Este gênero de música obteve este culto especial por ter receptividade e aceitação das platéias do século XIX. Os ouvintes reconheciam os temas de árias de óperas famosas do período, sentiam a comodidade da escuta previsível, ao mesmo tempo em que esperavam do intérprete a apresentação de suas habilidades mecânicas.

A concepção de virtuosidade adotada aqui está intimamente ligada à improvisação. Na tradição pianística em que Napoleão estava inserido, fazia parte do *métier* do pianista saber improvisar sobre temas conhecidos. O próprio Liszt (figura mais emblemática do pianista virtuose), quando realizou seus concertos em Portugal, em 1845, costumava finalizá-los com improvisações de temas dados pela platéia (Freitas Branco, 1959). Outro fato a notar é que a improvisação se transporta de um recurso pianístico público para um procedimento técnico-composicional. Nas Paráfrases, Fantasias sobre temas de óperas e algumas ‘Peças características’ de Napoleão, a improvisação está inclusa em sua escrita composicional: é

através dos procedimentos de figurações, técnica de ilusão de três mãos, passagens modulatórias livres que observa-se sua concretização.

Segundo Dahlhaus (1989: 137-138), a improvisação na forma da Fantasia livre, manuseada parcialmente para adotar o princípio da manipulação temática - isto é, em fragmentos cujas linhas de quebra eram escondidas pela força expressiva do improvisador - não alterou as diferenças instrumentais entre o compositor e o improvisador. No mesmo momento em que a improvisação alcança a culminância como parte da história da cultura, ela é posta em risco dentro da marcha da história da composição musical. Os efeitos momentâneos dão um caminho, uma via para a manipulação temática como o principal árbitro na evolução da música instrumental, uma forma de virtuosidade alimentada pelo legado da improvisação que foi muito tratada em sua essência, contudo permaneceu como uma instituição intacta por décadas, o que pode explicar a manutenção da escrita virtuosística das obras de Napoleão, bem como a recorrência de composições sob a forma de Fantasias durante a sua cronologia de *opus*.

Algumas obras de Napoleão fazem alusão direta ao exotismo, por incorporarem, em sua estrutura, elementos sonoros ‘característicos’ de uma determinada atmosfera a ser criada. O exotismo e o folclorismo utilizados por Napoleão estão indissolivelmente ligados ao seu contexto biográfico, são obras que retratam lugares que ele visitou e ou onde se apresentou. Dahlhaus (1989: 302) crê que o exotismo musical é uma tentativa de acrescentar uma dimensão musical à representação pictórica, trazer um ambiente distante e alheio, para o palco ou para a literatura. O exotismo provou ser uma tendência característica expressa em várias manifestações artísticas do século XIX. Suas origens são indeterminadas, mas elas claramente se vinculam com o passado. O esteta alemão crê que:

[...] está errado julgar o exotismo pelos critérios da antropologia descritiva. Isso, entretanto, não impediu que a crítica do século XIX acerca da música, da indumentária, dos cenários, disputasse furiosamente a alegada “autenticidade” da cor exótica local, uma autenticidade que existe somente na imaginação do receptor” (idem: 302).

Ainda acompanhando as idéias do autor pode-se observar que o ponto crucial não é o quanto o exotismo é genuíno, mas sim a função que ele desempenha como um legítimo ponto de partida das normas estéticas e composicionais da música européia. Não é tanto o contexto original, como o contexto novo, artificial que deve ser examinado se se quiser que a análise seja histórica, isto é, que persiga o significado estético e composicional do fenômeno no século XIX. O exotismo é uma questão de função, não de substância.

Em suma, segue-se Dahlhaus (1989: 302) quando este comenta que se pode falar de exotismo e folclorismo *per se* “sem ter que especificar a tradição folclórica ou a terra exótica envolvida. Isto indica que a chave da questão não é uma substância étnica original destes fenômenos tanto quanto o fato de que eles diferem da arte musical européia pela função que eles servem como desvio das normas européias”. Contudo, como categorias governadas pelo princípio da irregularidade integrada, exotismo e folclorismo estavam ligados, na música do século XIX, a uma tradição que corre igualmente contra a corrente principal da evolução composicional: a pintura de uma paisagem musical.

A familiaridade tornou realmente esta conexão tão íntima que nós raramente nos damos conta de quão incomum e artificial é a associação da música folclórica e da pintura de uma paisagem musical. (O termo ‘pitoresco’ não explica o assunto, mas simplesmente lhe coloca um rótulo). (idem: 306).

À guisa de síntese dos parâmetros da linguagem musical das obras para piano de Napoleão, observa-se que: a) o aspecto melódico faz uso sistemático da linguagem tonal, com poucas incursões de notas estranhas àquelas da tonalidade estabelecida no momento, os casos em que é provocada uma ‘sensação’ modal ocorrem mais pelo resultado do efeito de cor local do que por adoção do modalismo como norte para a obra; b) o aspecto harmônico faz uso do sistema tonal *stricto sensu*, sendo as tensões em sua maioria provocadas por acordes de sétima com ou sem alterações; as modulações ocorrem pelo uso da dominante primária e secundária e por uso de tonalidades uma terça (acima ou abaixo) do tom estabelecido; c) o aspecto rítmico em sua escrita está confinado à quadratura Clássico-romântica, porém devido ao uso intermitente pelo compositor de sinais e indicações agógicas para alteração da execução rítmica e de andamento, este aspecto caracteriza-se pelas particularidades apresentadas em cada peça ou conjunto de peças; d) melodia acompanhada e polifonia acompanhada são as principais texturas utilizadas; o uso de técnicas de imitação e de contraponto livre está presente na *oeuvre* do compositor, porém não é proeminente; e) a forma *Lied* é adotada nas Peças características e nos Estudos, a forma livre variada (A+A’~+B+B’~+C+~/ Coda final) é utilizada nas Fantasias, Paráfrases e Transcrições sobre temas pré-agendados.

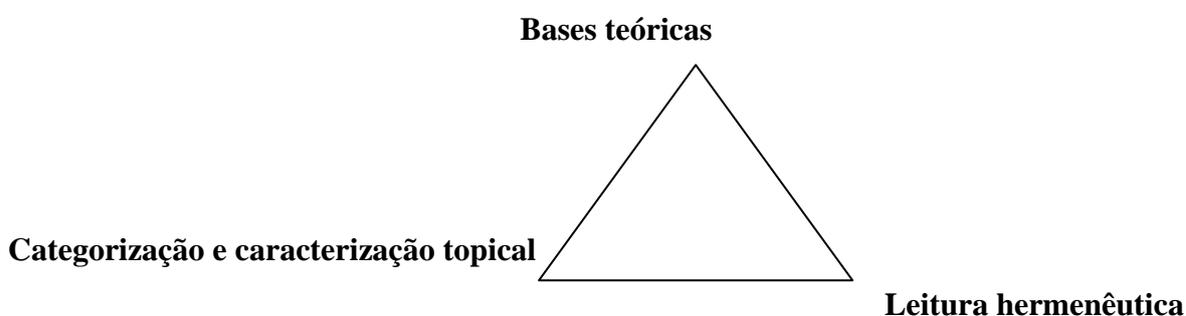
A partir destas (pré) definições e destes (pré) conceitos técnico-estéticos sobre a obra pianística de Arthur Napoleão, propõe-se, a seguir, um modelo analítico que se julga ser capaz de explicitar aspectos da criação e da interpretação do *corpus* musical deste artista.

### 3.2 Modelo analítico

Propõe-se, para esta pesquisa, a adoção de um modelo analítico cuja intenção não seja apenas uma mera descrição morfológica do texto musical, mas que seja capaz de expressar, na medida do possível, redes de significação entre conteúdo técnico-musical e o contexto sócio-histórico e biográfico do compositor. O que se pretende é uma tentativa de unir o resultado com o processo contextual, ou seja, de uma abordagem que considera o objeto em si mesmo para uma abordagem que vê as condições e funções nas quais este objeto foi criado e os aspectos que ele pode ter gerado. Para a composição deste modelo de análise, parte-se do conhecimento material musical de Arthur Napoleão pela *performance* e do estudo de diversos textos que podem fornecer ferramentas para a análise destas obras.

Como já ensaiado na dissertação de mestrado deste autor (editada na forma de livro em 2001), continua-se, nessa pesquisa, com a abordagem analítica que põe em foco textos que estudam a significação musical. Apesar de adotarem-se estes textos, não se tem a intenção de discutir questões de fundo sobre significado musical, representação, linguagem e semiótica da música. A intenção com a composição deste texto é atender aos objetivos propostos para a tese, uma reflexão analítica mais profunda sobre os itens anteriormente citados constitui por si só uma outra pesquisa.

Adotaram-se como pontos norteadores da montagem do modelo analítico três vértices convergentes:



O texto que segue busca oferecer as explicações necessárias ao entendimento destes vértices e, por conseqüência, do modelo analítico que se propõe para abordagem da obra pianística de Arthur Napoleão.

### 3.2.1 Bases para a construção do modelo analítico

O modelo analítico proposto tem como inspiração e fundamentação as considerações de natureza analítica encontradas nos livros dos autores: Leonard Ratner (1980), Jean Jacques Nattiez (1990), Lawrence Kramer (1990, 1992, 2002), Victor Kofi Agawu (1991), Lawrence Ferrara (1991) e Raymond Monelle (2000). Do ponto de vista estético-histórico, retomam-se as considerações desenvolvidas por Carl Dahlhaus (1989), agora em conjunto com Ringer (1991) e Samson (1991, 1992 e 2002) que se dedicaram a mapear geograficamente os relacionamentos da música e da sociedade no velho e no novo mundo, durante o período que vai da Revolução Francesa até o final da I Guerra Mundial. Uma atenção especial foi dada às recentes publicações organizadas pelos musicólogos italianos sobre o repertório pianístico, com especial ênfase na trilogia composta pelos professores-discípulos Vitale (1985), Rattalino (1988) e um retorno também ao livro de Chiantore (2002), já utilizado no capítulo anterior.

A escolha destes autores justifica-se pelo fato de trabalharem especificamente com o repertório musical do século XVIII e XIX, seu entorno cultural e a construção de processos referenciais em música. Como mencionado, a obra do esteta alemão Carl Dahlhaus (1989 e 1990) traça dialeticamente tópicos relacionais entre música e sociedade, de Beethoven a Schönberg, tendo como pano de fundo para os fundamentos de suas proposições a historiografia inglesa e germânica.

Nattiez (1990) dedica estudos sobre as possíveis leituras hermenêuticas de um texto musical, bem como a adoção e a aplicação do modelo tripartido de Jean Molino, que, grosso modo, trata da concepção, do código e da recepção da obra. Ratner (1980) propõe uma ampla teoria para análise da música do período clássico, em que as tópicas, que são distinguidas em tipo e estilos, fazem parte das idéias de expressão na música deste período. Este texto é considerado o padrão para os estudos posteriores sobre as tópicas em música, por isso sua menção aqui, pois, apesar de tratar da música composta no Classicismo, é base para os procedimentos metodológicos de outras pesquisas. Este é o caso de Agawu (1991) que provê uma análise de obras do período clássico, adotando um sistema de tópicas musicais adaptadas a partir do livro de Ratner (1980), juntamente com a aplicação de gráficos inspirados na análise Schenkeriana. No último capítulo do seu livro, apresenta um epílogo que trata da interpretação semiótica da música do período romântico. O aporte do conceito de tópica e de seu funcionamento como procedimento analítico, adotado no presente estudo, parte deste autor.

Outro autor que aborda a teoria das tópicas é Monelle (2000). No capítulo intitulado “A procura pelas tópicas”, do seu livro *The Sense of Music*, faz uma leitura crítica dos

principais trabalhos acadêmicos escritos até aquele momento, elegendo algumas tópicas que são discutidas em um nível profundo de historicidade e significação. Apresenta ao leitor o que, segundo ele, seria um simples esboço de sua iniciativa. Como menciona: “cada tópica necessita um estudo cultural total, existe muito trabalho aqui para futuros programas de doutorado” (Monelle, 2000: 33). Ele apresenta uma pesquisa pormenorizada da origem e do desenvolvimento de cada tópica por ele eleita, dentro de seu entorno cultural, literário e musical. Em seu estudo sobre a tópica “*Noble Horses and Dysphoric Women*” na obra de Wagner, traça um paralelo detalhado entre a literatura musical de Wagner e a de outros compositores do romantismo e do classicismo que também fazem uso desta tópica. Aí traz à tona idéias de filósofos da música e da literatura do período romântico. Por fim, pretende demonstrar e resgatar as bases socioculturais desta tópica desde a Idade Média. Segundo ele: “o cavalo não era um simples animal na Idade Média. Existiam muitas palavras para diferentes tipos de cavalos” (Monelle, 2000: 50). Conforme o autor, para cada tipo (ou função) de cavalo haverá uma suposta correspondência representacional em música. Ademais, aliam-se a todas estas informações questões relativas ao masculino e ao feminino, de gênero nesta tópica. Apesar de seu estudo demonstrar a grande erudição do autor, uma aplicação literal de seus procedimentos de análise foge aos limites do tempo disponível para a realização da atual pesquisa. Para o estudo que Monelle propõe, seria interessante estudar em profundidade uma única tópica que trespassasse pelo conjunto da obra para piano de Napoleão. O modelo a ser empregado pretende realizar um corte transversal na obra para piano de Arthur Napoleão, na busca pela estruturação de tópicas, contudo, ainda assim, em um detalhamento muito menor que o proposto por Monelle.

Kramer (1990, 1992, 2002) e Ferrara (1991) trabalham com uma abordagem hermenêutica da análise musical. Seus conceitos e projetos analíticos são a base para o desenvolvimento do trabalho aqui proposto. Nas subseções que seguem, são desenvolvidas algumas de suas idéias.

### **3.3 A questão das tópicas no Romantismo**

Ao introduzir a questão das tópicas nesta pesquisa, desde sua conceituação até as tópicas em si (que serão utilizadas nas análises), encontrou-se, no texto de Samson (2002), a incorporação desta ferramenta à musicologia histórica, que, até a década de 1990, estava reservada aos autores que trabalhavam direcionados à análise musical e especificamente à significação e música.

Segundo Samson (2002), assim como os meios de comunicação, os gêneros musicais estão enraizados em funções sociais e classificam-se em algum grau de codificação nas suas funções musicais. O alargamento dos gêneros, no século XIX, empreendeu um papel crucial como fator de orientação da comunicação, permitindo que expectativas convencionais pudessem ser manipuladas de diversos modos.

Este papel retórico não era novo no século XIX, mas ele revelou-se próprio, dentro do seu potencial para ironia totalmente percebida durante este período. Entretanto a ‘retórica do gênero’ teve repercussão sobre as formas musicais, notavelmente através do emprego de fragmentos genéricos como ‘tópicas’ [grifo nosso]. O ordenamento destas tópicas de maneira a sublinhar enredos teve algum potencial para recolocar, ou pelo menos complementar, os procedimentos de estruturação do repertório clássico, e alguns comentaristas encontraram nelas uma ajuda para descrever este processo através de uma narrativa metafórica. Novamente uma dimensão social é inexplicável aqui, uma vez que as tópicas (especialmente quando tiradas da cultura popular) carregam com elas alguma memória de uma função social original. (Samson, 2002: 7).

Seguindo esta introdução às tópicas, encontra-se em Agawu (1991) um autor que propõe uma narrativa verbal (escrita) e uma descrição sincrônica da música do período clássico. Os pontos mais fortes de sua interpretação da música clássica são a adoção de ‘tópicas’ (*topoi*) relacionadas com elementos da retórica, propostos por Ratner (1980), e a noção de ‘enredo’ (Plot) - narratividade - que seria o meio, o ambiente, o fio, através dos quais estas tópicas aparecem como componentes estruturantes do discurso musical. Agawu (1991: 32) parte da suposição que toda música do período Clássico é nominalmente referencial, embora as estratégias para expressão da referência difiram dentro de várias fases da evolução estilística de um compositor.

No último capítulo de seu livro (1991), apresenta um modelo possível para a música do período romântico, propondo, assim, que suas considerações analíticas podem ser aplicadas a qualquer obra, independente do período da história da música, à qual ela pertença.

O conceito de ‘tópica’, aqui adotado, vem de Agawu (1991: 32): “as tópicas são formadas por significação associativa que podem ser agrupadas em duas amplas categorias: tipos de música e estilos de música”, aplicados com exemplificação pelo autor, dentro do classicismo. As tópicas são signos musicais, elas constituem-se de um ‘significante’ - tomado como uma certa disposição das dimensões musicais, que são identificadas com uma unidade relacional, dentro da dimensão da melodia, harmonia, métrica, ritmo e assim por diante; e de um ‘significado’ - entendido como uma unidade estilística convencional, mas nem sempre

referencial em qualidade, designada por títulos retirados da historiografia musical do século XVIII (idem: 49).

‘Significantes’, na obra para piano de Arthur Napoleão, referem-se aos procedimentos técnico-composicionais que foram utilizados pelo compositor em suas composições, quer com o intuito de representar o gênero em que cada peça se insere, por exemplo: Peça característica, Estudo, Paráfrase; quer por sua decisão pessoal da escolha das agendas a serem utilizadas; quer pela perpetuação ou não de uma tradição composicional ligada ao gênero musical escolhido. Os ‘significados’ dizem respeito a um amplo arsenal de características estético-musicais do período romântico, retiradas da historiografia musical deste período histórico e, em especial, daquela que se refere à música composta para piano, por exemplo, exotismo, folclorismo, monumentalismo. Os significados também dizem respeito às atribuições de ordem sócio-biográfica do próprio Arthur Napoleão, construídas em forma, por exemplo, de suas *performances*, da recepção de suas obras pela crítica e pelo público.

O universo das tópicas é muito amplo, bem como o do signo, embora não seja necessário delimitar precisamente quais tópicas existem dentro do *corpus* a ser analisado. Agawu (1991) aconselha que se adote um universo provisório, como ele o faz, listando 27 tópicas do período clássico. Segundo o autor (idem: 49), “a identidade de uma tópica não depende tanto de seu nome, mas sim, seguindo a idéia estruturalista de relacionalidade, da diferença entre várias tópicas; é possível trabalhar a partir do puro fenômeno acústico, através de sua representação em notação, sua disposição como som em movimento e, finalmente, o significado que ele assume para o ouvinte”, ou seja, da observação e descrição de aspectos fenomenológicos a abordagens interpretativas do nível ‘estésico’ da obra.

O autor também grafa que as tópicas podem sobrepor-se, mesclarem-se e serem derivadas de outras tópicas, não sendo necessário que todas as obras apresentem todas as tópicas. A identificação das tópicas capacita uma comparação do conteúdo de diferentes obras e a descoberta de obras que possuem discursos similares (Agawu, 1991: 34), propiciando, assim, uma visão da intertextualidade do repertório a ser estudado, tanto internamente - as manifestações de uma dada tópica dentro de um dos gêneros que o compositor trabalha -, como externamente - a comparação com obras de outros compositores dentro do mesmo gênero, compostas em períodos próximos ou não, o que levaria conseqüentemente à elaboração de uma trajetória do objeto de estudo.

Uma leitura interpretativa das seqüências das tópicas pode, segundo Agawu, capacitar o analista a construir um ‘enredo’ para a obra toda ou para parte dela. Por ‘enredo’ ele entende uma narrativa verbal que é oferecida como uma analogia ou metáfora para uma dada peça. A

noção de enredo de Agawu está intimamente ligada à proposta de leitura hermenêutica da obra de Napoleão, apresentada nesta tese. O enredo pode ser baseado em eventos históricos específicos, pode produzir analogias interessantes e persuasivas com situações sociais ou pode ser sugestivo de um discurso mais geral. “As tópicos provêm um mecanismo útil para a busca de um discurso intertextual, dentro de uma ou várias músicas associando-se, assim, aos procedimentos hermenêuticos de análise musical” (idem:129).

Agawu (1991:135) sugere que:

[...] a oposição entre Classicismo e Romantismo pode ser sumarizada em um número de metáforas dualísticas cujos campos semânticos se cruzam em caminhos significantes, mas que em última análise permanecem distintos: uma ênfase na estrutura no período clássico está oposta a uma ênfase na expressão no período romântico, significados puramente musicais na música do classicismo estão contrastados com significados extramusicais do romantismo; ainda autonomia versus não autonomia; tendências abstratas versus tendências concretas, linguagem pública versus discursos privados.

Para o referido autor (Agawu, 1991: 136), o primeiro passo para uma interpretação semiótica da música do período romântico é começar a minar estas oposições. A noção de tópica, que invoca graus de competência intertextual, trabalha paradoxalmente: realça, por um lado, uma intenção global, uma intenção musical auto-evidente e, por outro, mina tal intenção por fazer certos significados acessíveis somente aos conhecedores do assunto. Ou seja, os idiomatismos de um pianista-compositor, seus estilemas técnico-estéticos, por exemplo, só teriam seus significados desvelados por outros pianistas conhecedores deste código.

Agawu (1991:137) escreve que o maior problema em realizar uma transferência simples das tópicos do século XVIII para a música do período romântico reside no deslocamento do significante para o significado. Os vários rótulos arbitrários retirados da historiografia do século XVIII e aplicados às tópicos parecem menos relevantes quando aplicados ao contexto sócio-histórico da música romântica. Parece, entretanto, que, enquanto a morfologia de diversas tópicos é mantida nos compositores românticos, sua associação convencional é deslocada. Dessa maneira, um modo de descrever o relacionamento Clássico-Romântico é em termos de uma continuidade morfológica e uma descontinuidade referencial. Este deslocamento já estava implícito nos limites do estilo Clássico, o Romantismo simplesmente exagerou esta tendência.

Com relação à música do período romântico, pode-se ainda:

[...] falar de uma transformação do signo em símbolo. Existe um fio importante na música do romantismo, que embora não sendo novo, contudo assume grande importância na caracterização da superfície musical. Os símbolos musicais tais como os *Leitmotifs* de Wagner, os programas de Mahler, todos trocam a universalidade do signo por questionarem a natureza auto-evidente do significado. Nós necessitamos consultar diferentes tipos de léxicos, eles mesmos um produto de diversas fontes biográficas, ou simplesmente títulos legendários ou subtítulos, a fim de obter o significado do signo. O signo então assume um status simbólico (idem: 137).

É neste sentido que se empreende esta pesquisa: as leituras hermenêuticas, via procedimentos de descrição das tópicas, pretendem alcançar um grau relacional significativo, associando vida e obra, texto e contexto e seus desdobramentos, constituindo-se assim em material de referência para a construção da interpretação (posteriormente, via *performance*), da obra para piano de Arthur Napoleão.

Enquanto a música do século XVIII desfamiliariza os materiais ‘ordinários’ tais como fanfarras, chamadas de caça, efeitos de estilo brilhante, tornando-os, por direito, autoconscientemente artísticos, a música romântica, sem abandonar este gesto, freqüentemente prefere uma quebra com o mundo exterior por entrar dentro do privado, de esferas biográficas para as quais os signos enigmáticos contém a chave do significado da obra musical (Agawu, 1991:138). Essas assertivas conduzem à noção de intimismo, mas também de um individualismo que, para ser operacionalizado, chega a fazer uso de um extrapolado exotismo em que temas sobrenaturais, metafísicos abundam e são comuns tanto na música como na literatura e na pintura do período, independente da questão geográfica. Conclui-se ainda que as tópicas que remetem ao ambiente público, no caso da obra de Napoleão, são as convenções e as caracterizações de gêneros provenientes da dança, ou seja, o que faz um Galope ser um Galope, uma Polca ser uma Polca e assim por diante. O ambiente privado é caracterizado por tópicas que remetem ao aspecto único da obra, às particularidades do compositor ou de um grupo de obras específicas. Na primeira abordagem realizada da obra do compositor, ficou evidenciada, por exemplo, uma mesma linguagem técnica e composicional que atravessa as suas duas coleções de Peças características, *Soirées Intimes* (ca.1885) e *Soirées de Rio* (ca.1887).

Kramer (1990), complementando Agawu (1991), oferece outras perspectivas da atuação das tópicas no texto musical. Segundo ele, as tópicas estruturais operam livremente através do campo cultural inteiro. Elas atuam independentemente de idéias recebidas sobre semelhanças entre diversas práticas, discursos e representações, e podem mesmo ignorar dissimilaridades

óbvias em estilo, âmbito e contexto em nome de modos compartilhados de proceder, de avaliar e de representar. Elas podem, ou não, derivar do vocabulário explícito adotado em um determinado período. Seus efeitos estruturantes vão desde o local e o pontuamento fragmentário até o desenvolvimento em larga escala de uma estrutura rítmica. Em sua maleabilidade e abertura semântica, as tópicas estruturais implantam a atitude hermenêutica dentro dos limites do próprio objeto de interpretação. Estas idéias estão de acordo com as de autoria de Agawu (1991), apresentadas anteriormente. Como janelas hermenêuticas latentes com uma diversidade de afiliações culturais, elas formam alguma coisa como o corpo da linguagem de uma comunidade interpretativa (Kramer, 1990:12).

Kramer (1990) argumenta que o reconhecimento e a localização das tópicas estruturais são procedimentos empíricos e tendem a aparecer em pontos da obra que são explicitamente problemáticos e na procura por múltiplas afiliações com outros objetos. Este mecanismo de reconhecimento e de localização emerge durante o processo interpretativo, ambos como um significado e como um fim para a abordagem desse modo de entendimento. Em outro texto, Kramer (1992: 161-162) apresenta uma relação entre as tópicas e a representação musical:

A música torna-se representacional não em sua relação direta com a realidade física ou social, mas em sua relação com as tópicas. A semelhança em música equivale-se a uma metáfora com uma história intertextual substancial. Uma vez incorporada dentro de uma composição, como tal, a metáfora é capaz de influenciar o processo musical, que é por sua vez capaz de extensão, expandindo, ou resumindo a metáfora. Graças a esta pressão semiótica recíproca, a representação musical capacita atos significantes de interpretação que podem responder as questões retóricas dos formalistas, “o que quer dizer?” Com respostas reais.

Após a exploração dos textos de Agawu (1991) e de Kramer (1990, 1992, 2002), juntamente com as assertivas contidas em Dahlhaus (1989), Ringer (1991), Samson (2002), dentre outros autores já mencionados neste capítulo, construiu-se o *corpus* lexical necessário para alicerçar a estrutura das tópicas.

A listagem de tópicas propostas para a análise da obra para piano de Arthur Napoleão, que segue, é o resultado do estudo empreendido em diversos textos que tratam da música no século XIX, tanto no aspecto estético e analítico como no aspecto referente à história e ao desenvolvimento do piano e da escrita musical deste instrumento, que constam na secção referente às obras consultadas para esta tese.

- a) **Intimismo;**
- b) **Trivialidade;**
- c) **Virtuosidade e Improvisação;**
- d) **Thalberguismos;**
- e) **Estilo Brillhante;**
- f) **Monumentalidade**
- g) **Exotismo e Folclorismo;**
- h) **Pintura da paisagem musical: Natureza;**
- i) **Atitude Biedermeier.**

#### **a) Intimismo**

O intimismo revelou-se uma tendência estética constante na composição musical durante o século XIX. Para construção desta tópica buscaram-se subsídios no contexto da composição de peças para piano solo: na Inglaterra (de 1840 até a I Guerra Mundial) e em Portugal (de 1870 até 1920). A decisão pelo exame destes dois contextos específicos está não somente relacionada aos aspectos da historiografia musical deste período e de sua manifestação no texto em si (partitura), mas também a dois motivos específicos.

O primeiro deles é que a Grã-Bretanha, na segunda metade do século XIX, segundo a bibliografia levantada, possibilitava um mercado muito fecundo para os pianistas virtuosos como foi o caso de Arthur Napoleão. A Inglaterra consolidava-se como o país que mais produzia pianos na Europa. O mercado editorial estava em prodigiosa ascensão e Londres já era a maior cidade européia. As relações de Arthur Napoleão com o Reino Unido foram extensas, conforme se pode observar em sua autobiografia: de 1853 a 1868 (quando ele fixa residência no Brasil), o pianista-compositor esteve por sete vezes excursionando em concertos nas principais cidades da Inglaterra, Escócia e Irlanda. Suas primeiras obras foram compostas nestes países, onde também encontrou professores (Thorold Wood, Charles Hallé) e músicos (Sigismund Thalberg, Vieuxtemps, dentre outros) que fizeram parte de sua formação musical. Todos esses fatores influenciaram Arthur Napoleão em suas decisões como *performer* e ou compositor. Adiante, se explica o contexto em que esta tendência estética, o Intimismo, desenvolveu-se na Inglaterra, o qual, grosso modo, serviu como padrão para o que foi característico em Portugal (a aliança comercial entre estes dois países é a mais antiga da Europa) e nas colônias lusas e britânicas.

O segundo motivo está relacionado à escolha do contexto português. Arthur Napoleão manteve uma forte ligação com sua terra natal, mesmo não residindo em Portugal. Observa-se uma rede de relações de amizade, de promoção de concertos, de impressão de partituras por ele mantida, até a sua morte, com compositores e intérpretes portugueses, em especial com Francisco Sá Noronha, Vianna da Motta, Bernardo Moreira de Sá e Hernani Braga. Salientam-se ainda obras em que o título é claramente alusivo a Portugal: *Palácio de Cristal - Marcha para 2 pianos*, *Il Arco de Sant'anna*, *Fantasia de Concerto op.30 sobre ópera de F. Sá Noronha*, *Murmures du Taje op.37 Caprice Étude de Concert*, dentre outras. O Intimismo, no contexto português, está associado: 1) ao sentimento da saudade - referente aos entes que deixaram o país para fazer fortuna em terras de além-mar, porém com a intenção de regressar, o que se dava na maioria das vezes ao final da vida, conforme observa-se no 'Jornal de notícias do Porto' (consultados os anos de 1865 a 1868); 2) à tristeza, ao pessimismo e à languidez expressos nas artes visuais e na vasta literatura de Francisco Castilho, Camillo Castello Branco, Ramalho Ortigão, Antônio Nobre e Eça de Queiroz; 3) a uma recorrência temática nas artes portuguesas de 1870 em diante: o culto ao Tejo e ao mar.

Ao analisar os contextos selecionados, observa-se que Burrows (In: Samson, 1991) comenta que a Grã-Bretanha da Era Vitoriana possuía autoconsciência de sua prosperidade, sucesso, inovações e liderança mundial em muitas áreas do conhecimento humano. Apesar da grande Exposição Universal de 1851, que simbolizava a prosperidade e estabilidade da classe média vitoriana, a população da Grã-Bretanha era atormentada por uma espécie de medo oficial que a assembléia do povo servisse de desculpa para distúrbios ameaçadores. Estabilidade e confiança eram objetivos e não características inatas, na Grã-Bretanha deste período, elas eram acompanhadas pelo reconhecimento sincero das suas limitações e dúvidas. As forças sociais e religiosas predominantes na classe média encorajavam o fazer musical no lar, que desempenhava um importante papel na vida familiar privada:

Em 1850 o piano ainda era algo como um artigo de luxo, mas por volta de 1871 estimava-se que existiam 400.000 pianos e um milhão de pianistas. Porém, é nos próximos vinte anos que ocorre a real explosão da venda de pianos: os pianos alemães de boa qualidade invadem o mercado de primeira linha, deslocando a primazia das fábricas de pianos ingleses que agora eram consumidos no mercado baixo, como instrumentos mais baratos, e com o sistema de compra a prazo em três anos, possibilitava a aquisição do instrumento mesmo para aqueles que tinham modestas condições. Pianos e músicas eram vendidos em pequenas e grandes cidades. Os editores de música produziam uma enchente de clássicos simplificados e peças para piano 'de efeito', de modo que as filhas de família pudessem realizar uma exibição decente ao instrumento; o piano também era o

instrumento essencial no acompanhamento de baladas sentimentais e canções cômicas que alcançaram uma venda sem precedentes no último quartel do século XIX. (Burrows, 1991: 282).

Carew (In: Samson: 1992: 223) afirma que a prática da sala de visitas sublinhou diversas preocupações vitorianas. A posse de um lar era (e permanece) muito querida para os britânicos. A felicidade, o conforto, a introvertida família representada como típica pela rainha Victória e seu amado Príncipe Albert (da Prússia) eram as condições às quais todos, exceto a classe mais alta, aspiravam. Como toda condição social desejada, ela tinha que ser reiterada e ostentada e os concertos nas salas de visita, com a família em torno do piano, com ou sem visitantes, foram uma poderosa afirmação comunal deste conjunto particular de valores.

Na sociedade vitoriana, tanto na classe média como na operária, as filhas tocarem piano na sala de estar da casa simbolizava um investimento para especulação nupcial, mais que um charme ou uma prenda adicional, a atividade lhes conferia uma marca de respeitabilidade e avanço social. Para outras mulheres a importância da música transcendeu ao simples talento social. Muitas delas, por motivos como viuvez ou empobrecimento, foram forçadas a procurar emprego e o ensino da música, em particular do piano, era uma alternativa menos restrita do que a de ser uma governanta.

A música composta para piano refletiu as tendências da era nos títulos, bem como no espírito. Muitas peças eram danças, não para serem dançadas, mas ouvidas na sala de estar. Havia também rondós e variações sobre temas conhecidos e mesmo fantasias e *medleys* (*potpourris*). Uma porção significativa eram Peças características tais como canções sem palavras, noturnos e romances, com uma superfície charmosa e uma dependência excessiva de um tipo de emocionalismo meio que produzido em estufa:

[...] elas [as peças] eram freqüentemente designadas com títulos em francês, usualmente descritivos, e revelando sentimentos de todos os tipos. Esta música colocava pouco esforço, emocional ou intelectual, sobre os seus consumidores; sua digestão era instantânea e com desenvoltura e existia uma suavidade apaziguadora e satisfeita consigo mesma que estimulava nenhum murmúrio de curiosidade e convidava mais a uma escuta passiva do que à participação. Um mundo de transitoriedade lírica no qual todas as expectativas musicais são suavemente articuladas, satisfeitas e sem stress. Nostalgia e tempos passados eram endêmicos nestas peças que forneciam um retroceder de questões emocionais e mentais em um mundo de certezas, paralelamente ao *ethos* e a função da sala de estar mesmo. Unidade e fluxo uniforme de um humor [caráter] diluído eram a essência, um simples *Affekt* com mínimo contraste e sem qualquer perturbação pela dialética. (Carew, 1992: 226).

Segundo o mesmo autor, uma das manifestações artísticas mais queridas do coração romântico era a evocação e a conservação do humor de curta duração, freqüentemente em unidades de pequena escala, sendo esta manifestação expressa, na música, em peças curtas para piano de Schubert, Schumann, Mendelssohn e Chopin, dentre outros. Não é de surpreender que estas peças, vistas como simples ensaios dentro desta veia da composição, tenham sido usadas como modelos, pois, de fato, elas foram feitas sob medida para a emulação e especialmente para a imitação. (Carew, 1992).

Com relação ao contexto português a principal fonte desta pesquisa foi a obra de França (1974) - 'O Romantismo em Portugal'. O autor traça um panorama histórico-cultural de Portugal, do início do século XIX ao início do século XX. Sua análise parte dos materiais produzidos (encenados, escritos, pintados, registrados, traduzidos, editados, publicados) neste período cronológico. Algumas vertentes das expressões artísticas portuguesas, tais como o pessimismo, o emocionalismo, a tristeza, recorrem a este lastro temporal. Referindo-se aos anos após 1880, França (1974: 552) argumenta que:

[...] O suicídio não é mais uma das soluções possíveis. Vislumbram-se outras que o Romantismo ordena ou sugere: o regresso ao passado, à terra, à divina simplicidade, regresso acompanhado de uma estética decadente que pode mesmo definir-se de maneira abstrata, uma espécie de ilusão no interior dos quadros ideológicos estabelecidos ou uma ação regeneradora e crítica conduzida contra os mesmos quadros.

[...]

Novos dramaturgos e novos pintores comprometiam-se numa via laboriosa que podia igualmente ir dar a um sentimentalismo à maneira de Júlio Dinis, numa peça sensível como *Os Velhos*, [...] ou nas paisagens monótonas de Silva Porto e dos seus companheiros e discípulos [...].

As imagens que eles pintavam não chegavam, porém, a preencher as lacunas sentimentais cavadas por uma nova geração de poetas nascidos, mais uma vez, em Coimbra. Um novo grupo de "trovadores" chorava aí novas lágrimas que, uma vez mais, serviam para nimbar o passado – um passado histórico reduzido agora a propostas individuais, através de lembranças ao mesmo tempo doces e dolorosas.

O escritor prossegue com inúmeros exemplos da estética deste período na literatura. A música é contemplada na obra de França (1974) só em seu aspecto operístico, porém a leitura da referida obra capacita a dizer que também a música foi influenciada por essas tendências estéticas. A leitura dos romances realistas de Eça de Queiroz: *A Cidade e as Serras*, *Primo*

Basílio e Tragédia na Rua das Flores fornecem um panorama da prática pianística da sala de estar, assim como a popularidade das peças curtas para piano (especialmente citadas as composições de Schubert e Chopin).

Da pesquisa empreendida em algumas coleções de peças deste período, nos acervos citados na introdução desta tese, pode-se acordar com os *scholars* aqui mencionados que apontam um conjunto de ferramentas musicais recorrentes que caracteriza estas composições: textura homofônica, podendo ter ou não um certo desenvolvimento das vozes internas do acompanhamento, escrita pianística adaptada às intenções sugeridas pelo título da obra; quadratura melódica e freqüentemente concatenada mais por adição do que por intenção cumulativa; constante estruturação melódica episódica; a harmonia e a melodia dificilmente dão alguma insinuação de individualidade ou inovação, porém não ficam confinadas ao esquema tônica, subdominante, dominante. Ainda referente à música em que há atuação desta tópica, observa-se que ela deve ser ‘suficientemente simples para permitir uma escuta fácil, mas não tão clichê de forma a desencorajar os ouvintes de escutá-la’ (Dahlhaus, 1989). Isto se observa na obra de Arthur Napoleão, que segue, na qual a ‘escuta fácil’ é caracterizada por uma melodia de cunho vocal com notas longas de apoio, sustentada por um acompanhamento de semicolcheias arpejadas.

**PENSÉES POÉTIQUES**  
**POUR LE PIANO**  
PAR  
**ARTHUR NAPOLEÓN-Op:27.**  
 N.º 1.

" De quoi puis-je avoir envie,  
 " De quoi puis-je avoir effroi,  
 " Que ferais-je de la vie,  
 " Si tu n'es plus près de moi?  
 V. HUGO. *Les Contemplations*

Allegretto appassionato.

PIANO. *mf*

Exemplo 1 - Napoleão: Pensées Poétiques, op.27, cc. 1-5

## b) Trivialidade

‘Trivialidade’<sup>25</sup>, como um termo que ampara características de um tipo específico de música escrita para piano, difere do termo *Trivialmusik* utilizado por Dahlhaus (1989: 311-320) e por *scholars* posteriores. A trivialidade é uma das manifestações da ampla categoria designada pelo esteta alemão como música trivial. Integraria também esta categoria, por exemplo, a tópica **Intimismo**, anteriormente referida, assim como boa parte das tópicas propostas nesse modelo de análise.

Segundo Dahlhaus (1989: 311), a palavra ‘trivial’ implica em um julgamento estético. Dentro de um princípio da imparcialidade, é preferível adotar rótulos mais comuns como

25 Trivialidade: qualidade do trivial. Dito ou coisa trivial. Datação de uso a partir de 1836.

Trivial: 1 – que é do conhecimento de todos; corriqueiro, vulgar. 1.1 – que é muito usado, repetido, batido; 2 – que não revela maiores qualidades; ordinário. (Houaiss, 2004: 2773).

música leve, música de entretenimento, música funcional, que não são tão marcados pela arrogância intelectual e capturam o fenômeno que temos em mente.

O termo “música trivial” expressa não somente um tipo, mas uma diferença em qualidade da música erudita. Isto pode incomodar especialistas em lógica que insistem em uma distinção aguda entre termos descritivos e normativos, mas o termo está completamente de acordo com a natureza do objeto sob descrição. (idem).

A consolidação desta música como uma tópica na obra de Arthur Napoleão parte do pressuposto básico que é uma “música sem pretensões artísticas (*lowbrow*) que vem resistindo em várias formas através dos tempos” (Dahlhaus, 1989: 312). Isto se observa na atualidade com edições para piano em arranjos muito simples dos mais variados sucessos musicais difundidos pela mídia (ou gerados por ela?), tendendo à recorrência de temas rotulados como ‘românticos’. Sua aquisição, antes confinada ao papel impresso, somente disponível para venda em lojas especializadas, ampliou-se nos últimos anos pela disponibilidade *on-line* via Internet, em alguns casos instantânea, por *download*, o que proporciona ao interessado um vasto leque de opções, desde a tonalidade, o nível de dificuldade do arranjo até a possibilidade de audição imediata.

Uma gênese deste tipo de música pode ser traçada, se for considerado que, no século XIX, a música, por cultivar a sensibilidade, tornou-se significativamente importante na educação de todos os níveis da população. Como o programa detalhado e elaborado de educação filantrópica do século dezoito tornou-se uma realidade comum no século XIX, o resultado foi a aquisição em massa de música com ênfase mais nos efeitos emocionais do que no fenômeno acústico, ainda que com qualidades artísticas mínimas ou duvidosas. (Dahlhaus, 1989).

[...]. Da perspectiva da história social a produção de música trivial pode ser considerada como uma indústria que se empreendeu para alcançar um fim educacional bem informado, cultivando (o comovedor e o alegre) em todos os níveis da sociedade significando a produção em massa, sendo que o seu real significado eventualmente ofuscava a sua própria finalidade. Ainda, a industrialização da cultura musical – ou pelo menos parte da cultura musical a qual, como a música trivial, forma a assinatura da era industrial – não teria sido possível sem uma profunda ebulição social, resultado da migração de massa do campo para a cidade. Ao contrário da canção folclórica, definida por Bartók como música camponesa, a música trivial foi originalmente e tipicamente um fenômeno urbano, mesmo que ela já houvesse se tornado universal há muito tempo. (Dahlhaus, 1989: 314).

Seguindo as idéias de Dahlhaus (1989), a tópica desta tese está associada à descoberta que a técnica composicional moderna, que apareceu em torno de 1740, pode ser mecanicamente aplicada a composições ditas corriqueiras, que atendem às necessidades momentâneas de uma determinada clientela, em um determinado local, em um determinado período temporal. Isto explica, por exemplo, as Fantasias de salão compostas por Arthur Napoleão sob temas das operetas de Offenbach, que, durante as décadas de 1860-1880, foram *hits* da sociedade burguesa do Rio de Janeiro.

Manuais e tratados de composição oficialmente adotados em instituições de ensino musical encontravam-se também à disposição para uso de compositores amadores autodidatas. Estes textos possuem fórmulas de como compor Danças, Fantasias, Peças características, Variações, dentre outras. Este material vem ao encontro do que Dahlhaus diz:

[...] Estas práticas mecânicas, ingênuas como elas podem ser, contudo indicam um elemento característico da técnica composicional do século dezoito como um todo: a tentativa de regressar a um primitivismo secundário. Frequentemente, as melodias nada mais são do que paráfrases de acordes reduzidos, a duas harmonias, tônica e dominante.

[...]

Música trivial então, emergiu como um paradoxo entre o sentimentalismo e a mecanização, tornando-se a estética um reflexo de um choque sócio-histórico entre a tradição filantrópica e um trajeto em direção a comercialização e a industrialização. A música trivial é deliberadamente suave, mas com a pretensão de ser emocionante. Ela deseja ser direta e inteligente acima de tudo, e por essa razão continua dentro das limitadas e confinadas convenções, ao mesmo tempo em que ela tenta aparecer como espontânea e longe da tormenta de sentimentos. (Dahlhaus, 1989: 317).

Sucintamente, a tópica **Trivialidade**, na música de Napoleão, está tipificada: 1) pelo repertório de danças de salão com intenção coreográfica; 2) por algumas peças características que notadamente não galgavam um *status* de peças destinadas à apresentação em concerto; 3) por Fantasias com material pré-agendado, destinadas ao consumo de pianistas amadores.

### c) **Virtuosidade e Improvisação**

Esta tópica está associada, como referido no início do capítulo, ao desenvolvimento, no século XIX, da virtuosidade e da escrita improvisatória na música para piano, que passam de simples adereços ornamentais para elementos estruturantes do discurso musical.

Muito do desenvolvimento da escrita virtuosística, no século XIX, é creditado a Liszt, pois, através de suas obras iniciais, percebe-se a vontade de explorar o instrumento que se une ao desejo de buscar o limite extremo das possibilidades da mão. Além dos saltos e das notas repetidas que a mecânica de um piano *Érard* pode proporcionar, há a busca pela máxima velocidade: os sons sucedem-se a intervalos de tempo inferiores a 1/12 de segundo e excitam o nervo acústico, até o ponto de o ouvido perceber não somente linhas, mas também filamentos sonoros. Efeito análogo ao do cinematógrafo, em que a sucessão de imagens é percebida não como sucessão, mas sim como movimento contínuo, em que uma seqüência muito rápida pode conduzir para a retina a superposição de imagens sucessivas (Rattalino, 1988).

Referindo-se à técnica pianística de Liszt e, por conseqüência, à sua escrita composicional, Chiantore (2002) enfatiza que, além das possibilidades e nuances tímbricas que ele obtinha por sua maneira peculiar de utilização dos pedais do instrumento, o que realmente impressionava aos seus contemporâneos eram as oitavas alternadas, os trêmolos, os acompanhamentos em notas duplas, os arpejos executados em velocidade nunca vista anteriormente. Segundo o autor, somente as composições de sua lavra possuíam tais ‘efeitos’:

Oitavas tão grandiosas, e muitas vezes ágeis, não as encontramos até Liszt. Eram a sua carta de apresentação, a demonstração ostentosa de sua superioridade. Encontramos passagens muito similares nas obras da maioria dos virtuosos de sua época, mas em nenhum caso a situação impõe esta sonoridade e aproveitamento ao máximo dos recursos físicos do pianista. (Chiantore, 2002: 343).

Estes expedientes técnico-composicionais também se encontram nas obras de Arthur Napoleão, de modo recorrente, desde as primeiras até as últimas composições com numeração de *opus*. Durante o período cronológico em que Napoleão atuou como compositor, que engloba cerca de sete décadas, houve um sortimento expressivo de variedade destas ferramentas. Durante as leituras hermenêuticas do *corpus* selecionado, pretende-se revelar alguns destes expedientes técnico-composicionais.

Rattalino (1988), referindo-se à música composta para os concertos públicos das primeiras décadas do século XIX, diz que o desenvolvimento do virtuosismo veio ao encontro das necessidades de uma escrita completa que não deixasse exclusiva à orquestra (quando soando conjuntamente) alguma parte essencial ao equilíbrio do discurso, desenvolvendo assim uma escrita pianística com amplos recursos técnicos de oitavas, notas duplas, acordes, utilização da mão direita com funções duplas de melodia e acompanhamento, saltos de mão esquerda e arpejos muito rápidos. A tendência era fazer soar simultaneamente toda a extensão

do piano. Antes do patenteamento do duplo escape do piano, o autor observa que “esta escrita, determinada pela necessidade de se fazer sentir em ambientes vastos um discurso completo, parece inspirar-se nos registros cembalo-organísticos mais que em um desenvolvimento de uma utopia pianística. [...]” (Rattalino, 1988: 79). As melodias apresentam-se preferentemente com uma riqueza de ornamentação que, embora tomando como exemplar a arte do *bel canto*, denota uma renúncia à expressão patética, à expressão comovedora.

O outro lado desta tópica está associado à improvisação, significando aqui não somente a capacidade de sentar-se à frente do instrumento e demonstrar seu estoque de habilidades como improvisador: habilidades técnicas (domínio da mecânica e da topografia do teclado); habilidades estéticas (domínio da estilística e dos mecanismos de retórica musical representativos do característico, pictórico ou do comovedor); habilidades criativas (resoluções tomadas com o intuito de tornar a improvisação interessante e quiçá galgar um grau de originalidade).

Ao mapear historicamente a tópica, constata-se segundo Rattalino (1988:119), que o pianista que improvisava em público estava em condições de executar com absoluto automatismo e em todas as tonalidades, todo o repertório de suas habilidades, de modo que nenhuma preocupação com a execução lhe impedisse de predispor mentalmente a eleição dos efeitos mais adequados ao tema por ele selecionado ou aos temas sugeridos pelo público.

A escrita improvisatória, a improvisação pública do pianista-virtuoso, na forma aqui considerada, é um procedimento que leva em conta a existência de pré-agendas nas dimensões de harmonia, melodia, forma, padrão rítmico e nível técnico. Estas agendas estavam disponíveis no mercado editorial para aqueles que desejassem estudá-las. De acordo com Rink (In: Samson, 2002: 80), no início do século XIX:

[...] guias para a improvisação ao teclado já haviam aparecido, dentre eles o *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* de Czerny, publicado em Viena em 1829. As improvisações escritas oferecidas por Czerny como modelos de cadências, fantasias, poutporris e caprichos são provavelmente uma clara reflexão dos *tours de force* dos virtuosos, ouvidos nas salas de concertos européias.

Não encontraram-se referências indicativas de Arthur Napoleão ter estudado algum destes guias ou tratados, porém sua capacidade como improvisador e suas habilidades criativas são relatadas na crônica do *The Musical Union Record* de 13 de junho de 1854, conforme consta na subsecção 2.1 desta tese.

A improvisação, como referido no início deste capítulo, passa, no século XIX, de um procedimento pertencente à prática comum de uma época para um recurso técnico-composicional promovido na música para piano. Ele encontra-se, em diferentes formas, na obra de Arthur Napoleão, as análises demonstram o desenvolvimento de uma nova escrita: a escrita improvisatória virtuosística.

#### d) Thalberguismos

Esta tópica deriva da anterior, são especificidades da escrita virtuosística, que incidem com grande recorrência na obra de Napoleão. Assim como a tópica **Intimismo** há aqui uma forte conexão biográfica, pois, em vários momentos de sua autobiografia, Arthur Napoleão remete-se a Thalberg, não só como aluno e intérprete de suas obras, mas como alguém consciente de que o gênero de música escrito e tocado por Thalberg era um modelo para a plêiade de novos pianistas-compositores, até pelo menos a metade da década de 1860. Mas a sua fama persistiu muito além.

Napoleão, ao falar de sua derradeira visita a Europa, em 1900, em especial a Paris onde mantinha sua esposa e sobrinhos, relembra os memoráveis *soirées* organizados pela Madame Erard (viúva do dono da fábrica de pianos) e recorda que ela, ao despedir-se, dizia a ele:

“*venez Dimanche, nous-avons Liszt*”, ou “*Venez Dimanche nous avons Saint-Säens*», ... e a sua fisionomia iluminava-se.

Outras vezes, com a velha companheira Madame Spontini... (a viúva do célebre Spontini), levava-me para o piano, e dizia-me: “*Monsieur Napoléon, jouez-moi le “Home Sweet Home”. Personne ne le joue comme vous, ça me rapelle notre cher Thalberg!*» (Napoleão, 1907: 265).

Thalberg nasceu em 1812, fez sua formação em Viena, tanto na carreira de músico, tendo sido aluno de Czerny, quanto na carreira diplomática, tendo estudado na Escola Politécnica ao lado do filho do Imperador Napoleão, o Duque de Reichstadt. Essas circunstâncias indicam uma explicação de por que Thalberg tornou-se muito rapidamente um dos três pianistas-compositores (junto com Liszt e Chopin) mais apreciados pela aristocracia européia. Segundo Locke (In: Ringer, 1991), em suas obras e em suas *performances*, além de possuir uma destreza clássica como a de Herz, Pixis e Kalkbrenner (do qual também foi aluno), Thalberg adicionou traços arquetipicamente românticos, tais como melodias que

emergem repentinamente e texturas misteriosas e veladas (freqüentemente baseadas em arpejos de grande extensão) que são preteridas a um toque bombástico.

As Fantasia sobre temas operáticos<sup>26</sup> foram, de fato, o carro chefe do sucesso de Thalberg, porém os novos estudos empreendidos por pesquisadores, sobretudo italianos, têm demonstrado a importância do compositor em outros gêneros que não só aqueles em que o material foi pré-agendado. Thalberg passou vários anos de sua vida em Paris. Nesta cidade, obteve enorme êxito pela maneira como executava o efeito do *jeu perlé* - que se tornou um fenômeno típico do pianismo francês da metade do século XIX - e que consistia em um ataque muito rápido e preciso das teclas do instrumento. A expressão *jeu perlé* (toque perolado) foi por primeira vez utilizada pelo crítico francês Henri Blanchard da *Revue et Gazette Musicale de Paris* para definir a agilidade de Thalberg. (Chiantore, 2002).

É atribuído a Thalberg a sistematização do uso de *le nouveau effect* - o efeito de três mãos, em que a melodia é mantida na região média do piano através da alternância dos polegares e indicadores da mão direita e esquerda. Enquanto a melodia é sustentada em *legato* ou com o pedal, procedimentos de floreio e linhas de contraponto são realizados com os demais dedos em regiões distintas do teclado. Thalberg com o efeito de três mãos<sup>27</sup> abriu um leque sensacional de possibilidades de redistribuição do acompanhamento. Ele revolucionou a escrita para piano, pois, de acordo com Marmontel (1878), solucionou problemas da escrita de variações, em que os efeitos brilhantes responsáveis pela rapidez dos traços diatônicos e cromáticos estavam confinados à região aguda do teclado, enquanto a região grave era subaproveitada, parte deste problema advinha do tipo de mecanismo do piano que se tinha em conta. Vários pianistas-compositores que integravam o circuito Paris - Viena - Londres e a mais afastada São Petersburgo, passaram a adotar sistematicamente o efeito de três mãos, incluindo na capa de suas edições a indicação explícita de utilização do efeito. Na obra de Napoleão, o efeito de três mãos assume diversas formas de operacionalidade.

Além do efeito de três mãos, os relatos e testemunhos sobre a execução de Thalberg referem-se ao seu estilo de *cantabile*, considerado inovador na época. O compositor demonstrou a sua preocupação com a execução pianística que emulava o canto vocal,

---

26 Dentre elas salientam-se as que ele interpretava com mais freqüência que são: sobre temas de Rossini – A Dama do Lago, o Barbeiro de Sevilha e o seu ‘cavalo de batalha’ a Fantasia sobre temas de Moisés; sobre temas de Bellini: Norma e A Sonâmbula; Mozart – Don Giovanni; Donizetti – Don Pasquale.

27 A idéia não era tão nova, na literatura clavicênística francesa já existiam peças intituladas *Les trois mains*. Mas a escrita de Thalberg, aparentemente tão pianística e diretamente ligada ao pedal de ressonância tinha, sobretudo, como autêntica fonte de inspiração, o harpista inglês Elias Parish-Alvars, que então triunfava em toda Europa precisamente com suas fantasias dramáticas. É significativo que esta escrita tenha nascido precisamente na harpa, um instrumento no qual a variedade tímbrica seguia condicionada por um tipo de ataque de ressonâncias clavicordísticas. (Chiantore, 2002: 287).

publicando de sua autoria *L'Art du Chant appliqué au Piano*. Tratando do aspecto melódico, Postorino (2001), em sua pesquisa sobre as paráfrases pianísticas de Thalberg, explica que o expediente de fazer passar a melodia pelas várias vozes do tecido harmônico, fazendo destacar o trabalho do *cantabile* em todo o registro do piano e não somente no registro agudo, caracterizou grande parte da obra thalberguiana e foi um *topos* (tópica) da estruturação melódica da obra romântica pianística.

Uma contribuição elevada para estes efeitos é determinada por Thalberg que não se fixou em problemas de natureza composicional exclusivamente, mas experimentou dentro da realidade da didática pianística, chegando a ser, naquele tempo, um ponto de inegável referência na linha de frente do piano, instrumento de arte do qual ele desejava clarificar seu aspecto técnico. (Postorino, 2001: 175).

Outro procedimento da escrita pianística sedimentado por Thalberg é apontado por Rattalino (1988:100):

Apesar do duplo escape, que facilita a repercussão, as passagens longas de notas repetidas com os dedos de uma única mão não se produzem no piano com a facilidade e a agilidade de um violino ou uma trompa. Thalberg inventou uma disposição segundo a qual, em uma sucessão de notas repercutidas que ocupa suas cinco páginas impressas [trata-se do seu Estudo op.45] a direita e a esquerda se alternavam regularmente – seis notas na direita e três na esquerda – para repartir-se a fadiga, executando ao mesmo tempo, sempre alternando-se, um acorde para cada grupo de três notas repercutidas.

Este expediente também será utilizado nas obras de Gottschalk e de Napoleão (a análise destas obras mostra seus aspectos pontuais). O último ponto de destaque característico desta tópica é também um *link* entre Thalberg e Napoleão. Ele refere-se ao uso que Thalberg fazia dos pedais, quer como executante quer como compositor (Marmontel, 1878; Vitale, 1985; Tranchefort, 1990). De acordo com Marmontel (1878:166), “assim como Chopin, Thalberg empregava constantemente os pedais *doce* e *forte*, de maneira alternativa ou simultânea, mas com uma perícia que mesmo o ouvido mais suscetível não poderia perceber nenhuma ressonância anormal”. As crônicas que relatam a *performance practice* de Napoleão (item 2.1 desta tese) freqüentemente põem atenção na maneira como ele dominava as sutilezas de combinação dos pedais do piano.

### e) **Estilo brilhante**

Segundo Ritterman (In: Samson, 1992), muitas das peças para piano endereçadas para a *performance* em concerto que apareceram no início do século XIX incorporaram o termo ‘brilhante’ em seu título ou nos sinais de execução (caráter, dinâmica). Elas continham características da escrita do **Estilo brilhante** – ornamentações rápidas e figurações elaboradas na mão direita, apoiadas por um discreto acompanhamento de mão esquerda.

Este tipo de escrita pianística desenvolveu-se devido a um dos dois principais sistemas de mecanismo do instrumento predominantes neste período: o piano vienense – que possuía leve acionamento do teclado, mas um timbre com pouca densidade sonora - e o piano inglês, de mecanismo mais pesado, mas com uma sonoridade mais cheia, portanto maior.

Diversos autores (Loesser, 1954; Rattalino, 1988; Erlich, 1990; Chiantore, 2002; dentre outros) concordam que, até 1830, o piano vienense era o preferido da maioria dos virtuosos do início do século como Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Thalberg, Dreyschok, Chopin e mesmo por um dos principais professores do *Conservatoire* Antonie Marmontel. Hummel em seu livro-método de 1828, explica a sua preferência pelo piano vienense:

[...] ele permite ao executante demonstrar em sua execução cada possibilidade de luz e de sombra, falando [obtendo o som] claramente e rapidamente como um som flautado redondo, que em uma sala grande contrasta bem com o acompanhamento da orquestra, e não impede a rapidez de execução por grande e demasiado esforço. (Hummel Apud Ritterman, 1992:19).

O estilo de tocar descrito por Hummel como seu ideal – no qual variedade de nuance, clareza de articulação, contrastes marcados e rapidez de execução eram primordiais – tornou-se conhecido como **Estilo brilhante**.

Sem expandir em demasia a questão da evolução do mecanismo do piano, de suas conseqüências para a história da literatura musical pianística e dos fatores sociais relativos aos tipos de audiência da época<sup>28</sup>, deve-se ressaltar que a ação desta tópica na obra de Napoleão é uma constante em seus dois períodos composicionais, especialmente no primeiro, que corresponde à sua carreira internacional como virtuose. A tópica está designada na partitura, pelo uso que faz das combinações de sinais de articulação e pela recorrência da escrita dos termos *scintillante* e *brillante*.

A tópica, vista por um enfoque sócio-cultural, também se faz presente em seu repertório de intérprete, pois Arthur Napoleão tendia à escolha de um repertório de concerto

---

28 Informações detalhadas podem ser encontradas nos textos específicos sobre o instrumento, listados nas Obras Consultadas, em especial na obra de Erlich cuja edição foi revisada em 1990.

no qual esta tópica fosse representativa. Esta é uma das conclusões obtidas após a confecção dos anexos C e D que tratam da listagem dos concertos do pianista e das críticas e crônicas sobre Arthur Napoleão.

#### **f) Monumentalidade**

Este traço estético manifesta-se em praticamente todas as artes em períodos históricos distintos, porém, na música composta entre o final do século XVIII até o início do século XX, ele assume particularidades que estão conectadas ao desenvolvimento da técnica composicional, dos espaços públicos de exibição, do aumento da audiência e da manufatura dos instrumentos.

Faz parte da explicação da construção desta tópica o desenvolvimento, no século XIX, de algumas ocorrências estético-estilísticas:

- o *heyday* do estilo ‘*Grand Opera*’ francês, personificado pelo ícone Meyerbeer;
- as produções para grandes massas sonoras de Berlioz, como o seu Réquiem composto, em 1837, para 400 instrumentistas e cantores, além de quatro bandas de metais;
- a adoção nas óperas de temas épicos, grandes coros e incremento do número de atos;
- o fenômeno wagneriano que ultrapassou, no decorrer do século, os limites da esfera musical, por meio de especificidades que contribuíram para o desenvolvimento de uma escrita musical que representava o ciclópico, o colossal, o titânico, o apoteótico, enfim o monumental.

Em se tratando das obras escritas para piano, encontra-se esta característica expressa nas obras pelo desenvolvimento de uma escrita pianística que faz uso de grandes amálgamas sonoras, sejam eles obtidos pelas massas de acordes consecutivas, pela contínua ressonância mantida pelo pedal *tre corde*, pelo contraste sonoro resultante das mudanças de registros do superagudo para o subgrave ou pela sustentação de passagens já vindas na dinâmica de fortíssimo. Estes são alguns dos procedimentos que caracterizam, no texto musical, a tópica.

No caso da obra de Napoleão, a presença desta tópica está ligada ao influxo de sua vivência com Gottschalk, desde 1860, em Cuba, e, posteriormente, em 1869, no Brasil. O compositor estadunidense promovia grandes festivais com obras compostas para multi-pianos. Estes eventos contavam com a participação de Napoleão quer na sua organização, quer por sua participação ativa como executante, tal qual demonstra o anexo referente à listagem de

concertos de Napoleão. Nas obras de Arthur Napoleão, compostas para dois pianos ou mais, sempre se encontra a ação desta tópica; nas obras para piano solo nem sempre se pode constatar sua operacionalidade.

### **g) Exotismo e Folclorismo**

Esta tópica está associada a tendências estéticas do século XIX que, além da música, perpassam outras artes como a Literatura, a Pintura e a Dança. De acordo com Dahlhaus (1989:25), “se a classe burguesa educada - as camadas portadoras (*carrier strata*) do romantismo musical - escolhem ultrapassar os limites sociais da música folclórica, os limites históricos da música anterior, ou limites geográficos e étnicos da música oriental, a motivação foi sempre a mesma: um impulso para desinibir, para remover as barreiras impostas pelas regras do estilo clássico”.

Ringer (1991) crê que, no início do século XIX, a música instrumental, tanto quanto a ópera, não estava imune ao que veio a ser conhecido como *couleur locale*, sabor exótico que, no século XVIII, havia sido limitado à utilização de um ocasional *à la turca* ou *chinoiserie*. Sugere-se uma possível gênese desta tópica, considerando o que o autor menciona:

Em 1811 Beethoven dá um surpreendente e acurado relato de *whirling dervishes* em sua música incidental para *Die Ruinen von Athen* de Kotzebue sem porém, as vantagens desfrutadas por Félicien David que em seu Ode Sinfônico *Le désert* (1844) pode utilizar as melodias egípcias coletadas por Villoteau durante a campanha de Napoleão no norte da África, mas, que somente foram publicadas em 1826. (Ringer, 1991: 12).

Esta obra - Ode Sinfônico *Le désert* - tão mencionada pela literatura musicológica como um ícone do exotismo, é uma peça de forma híbrida que contém narração falada, movimentos corais, árias de tenor e danças exóticas compostas só para a orquestra, situando-se assim na fronteira entre a ópera e a música sinfônica de concerto. O compositor Félicien David aumentou o campo da ação desta tópica em mais duas obras suas, as óperas cômicas: *La perle du Brésil* (1851) e *Lalla-Roukh* (1862). É muito provável que as obras de Félicien David tenham, de alguma forma, influenciado Arthur Napoleão, pois ele em sua autobiografia (1907: 25) menciona que, quando estava em Paris, em 1853, conheceu o compositor na residência da Princesa Czernicheff e que David fez-se ouvir ao piano, tocando algumas novas melodias de sua autoria e acompanhando a princesa. Arthur estava, portanto, em Paris no momento de grande ascensão das obras de David. Em sua autobiografia, ele menciona vários

espetáculos a que assistiu: óperas, teatros, *Minstrels* e outros. Em muitos deles, esta tópica era um componente claro e evidente do discurso artístico.

Outra ligação de Napoleão ao exotismo está no fato de ter participado e visitado várias exposições universais e internacionais (Londres, Paris, Porto, Rio de Janeiro). Estes eventos proporcionavam ao público a possibilidade de contato com culturas exóticas de terras e de povos distantes, isto é, das colônias ou ex-colônias européias.

O exotismo e o folclorismo encontraram no gênero operístico uma gama de possibilidades de se evidenciar. Houve o aparecimento nas óperas de alguns elementos mágicos, sobrenaturais ou pelo menos de ocorrência psicológica inexplicável, aos quais Ringer (1991:29) chama de *Le merveilleux*. Existem balas mágicas e espíritos das noites de verão nas óperas de Weber; brotam bengalas, cajados e cisnes misteriosos em Wagner; há os onipresentes sonâmbulos em Bellini e Donizetti. À sua caracterização musical ou contexto ou a ambos, soma-se uma grande lista de expansão dos procedimentos orquestrais.

Na música instrumental, esta tópica está identificada pela utilização de expedientes alheios à tradição musical européia, quer sejam padrões ritmos-melódicos ou harmônicos. A tópica desdobra-se em diversos exotismos e folclorismos, tais como espanholismo, orientalismo, africanismo.

Cada compositor e mesmo cada nação absorveram de forma diversa esta tendência estética. No *Conservatoire* em Paris, havia uma inclinação de pensamento, segundo a qual, o progresso em música era resultado do aumento da exposição à assimilação potencial dos idiomas estrangeiros e também da necessidade de ampliar as fronteiras da expressão musical, com vistas ao rejuvenescimento da música através do uso de todos os modos presentes nas canções folclóricas de diversos países. Muitas idéias procediam, como já comentado, da influência cultural que tiveram as Exposições Universais de Paris em 1878, 1889 e 1900.

Outro exotismo a ser considerado está associado mais especificamente à música de Glinka. Segundo Fanning (In: Samson, 1991:177), a ópera *Ruslan e Ludmilla* deste compositor, completada e produzida em 1842, faz uso de procedimentos técnico-composicionais para representar o sobrenatural e o grotesco. A escala descendente de tons inteiros (na ópera associada à personagem de *Chernomor*) tornou-se um símbolo do sobrenatural em música. O compositor abriu também as portas para experiências com outras escalas além daquelas do modo maior/menor que oferecem riqueza e cor, sem a ânsia emocional do cromatismo. Também à Glinka está associado o uso do ambiente harmônico conhecido como '6ª Russa', que pode ser entendido como uma coloração da tônica pelo uso de acordes não relacionais à tonalidade com uma ou mais notas compartilhadas.

Dahlhaus (1989) considera que em nenhum caso pode a cor local ser apontada em termos puramente musicais, sem uma etiqueta cênica ou lingüística. Tratando-se de música escrita para piano, esta etiqueta pode conter o seu signo no título da composição ou em indicações agógicas. Independente do ambiente a ser descrito, o tipo de exotismo e de folclorismo que se está querendo representar, quase que invariavelmente ancoram-se em procedimentos técnicos largamente compartilhados por compositores de diferentes procedências: pentatonismo, sexta dórica, sétima mixolídica, segunda elevada e quarta aumentada, coloração cromática não-funcional, *ostinatos* do baixo, *ostinatos* variados, notas pedais como eixos centrais (Dahlhaus, 1989: 306).

#### **h) Pintura da paisagem musical: Natureza**

Esta tópica advém da anterior, é um componente opcional quando da atuação do **Exotismo e Folclorismo**. Assim como sua antecessora, ela é recorrente em outras artes. A **Pintura da paisagem musical: Natureza** é uma expressão de Dahlhaus (1989) que faz referência às inúmeras descrições musicais da Natureza, por exemplo, na música lírica: os murmúrios da floresta de *Siegfried*, a *Scena* no Rio Nilo de *Aida*, em especial o terceiro ato da ópera *Euryanthe* de Weber, que já, em 1822, apresentava uma diversidade de representações temáticas da natureza. A obra de Napoleão apresenta diversas peças com títulos que remetem à natureza e, por conseqüência, à sua possível descrição musical: *Nuit sur le Taje*, *Sur le bord du Plata*, *Prés d'un ruisseau*, dentre outros. Isto induz a escrutinar o modo como o compositor realiza estas representações.

Em um nível de artistismo mais profundo do que aquele encontrado nas obras de Napoleão, verifica-se, em Franz Liszt, um manancial de procedimentos técnico-composicionais destinados à representação alusiva da natureza na escrita pianística. Exemplos destes procedimentos são encontrados em seus ciclos para piano, como os 12 Estudos transcendentais ou os Anos de Peregrinação I, II e III, publicados a partir de 1855.

Destarte, há, em 'Paisagem' - Estudo Transcendental n.º 3, uma linha contínua expressiva na mão esquerda e notas longas na mão direita, denotando simplicidade e fluidez o que conduz a pensar em uma paisagem bucólica em cores de tons suaves e *dégradés*. Na 'Caça Selvagem' - Estudo Transcendental n.º 8, ele faz uso das mãos alternadas e de polirritmia, como se uma mão ou uma melodia sempre estivesse querendo alcançar, caçar a outra. 'Harmonias do entardecer' - Estudo Transcendental n.º 11, como Tranchefort (1990) afirma, "está impregnadas de sonoridades enfeitadoras", que advém do cromatismo

harmônico, aliado à dinâmica velada e a notas longas no baixo que exigem do intérprete a utilização do pedal de sustentação por períodos prolongados. A ‘Tormenta de Neve’ - Estudo Transcendental n.º 12 está representada por trêmulos que se adensam no decorrer da peça pela intensificação de cromatismos que recordam “os torvelinhos de neve que afogam pouco a pouco a paisagem, que vai borrando-se...”(Tranchefort, 1990: 467).

O ‘Primeiro Ano de Peregrinação: Suíça’ apresenta em ‘No Lago de Wallenstadt’ uma notável pintura da paisagem musical: natureza. Segundo Tranchefort (1990:468) “[...] a intenção descritiva, inclusive imitativa, é inegável – Marie D’Agoult diz em suas memórias que Liszt nesta peça evoca o suspiro das águas e a cadência dos remos. Ninguém duvida, de fato, de que a figura de tercinas e de duas quiálteras de semicolcheias da mão esquerda sugerem uma centelha líquida, enquanto se eleva a melodia pastoral de um caramilho em intervalos de quinta e de quarta, de ar pentatônico”. Em ‘Na beira de uma fonte’, que acompanha uma breve citação de Schiller - “Em uma murmurante frescura, começam os jogos da Natureza” -, o compositor sugere o movimento da água através da sustentação de um padrão de semicolcheias contínuas na mão direita que, pela topografia do teclado, desenham um movimento de onda. O ‘Terceiro Ano de Peregrinação’ tem em ‘Nos jogos de água da Villa D’este’, a peça mais conhecida deste ciclo. Aqui Liszt trabalha a representação da água por arpejos consecutivos que se estendem por todo o teclado, também se pode creditar as passagens em *staccatto* da mão direita como filetes ou gotículas que ficam no ar quando as fontes jorram (*Villa d’Este* - perto de Roma é conhecida pelos seus ciprestes e pelas inúmeras fontes que possui). A estes procedimentos, ele soma uma harmonia que joga com os modos maior e menor e com seqüências melódicas que constroem o clima contínuo e fluído das águas.

A maneira como Napoleão faz uso desta tópica nos vários gêneros em que compõe, em períodos cronológicos distintos, é o que se pretende demonstrar nas análises do *corpus* selecionado.

### **i) Atitude Biedermeier**

A *Biedermeierzeit* (época do Biedermeier) pode-se entender como a face oposta da cultura representada por Beethoven e Schubert. Não é que o Biedermeier tenha que se considerar como uma não-cultura; mas o Biedermeier é o cotidiano, é a vida, é a relação com uma realidade histórico-social que é aceita e na qual as pessoas decidem trabalhar sem protestar. Ao contrário de Schubert, os músicos do Biedermeier são todos eles músicos de êxito, ativos no

campo internacional, que desenvolvem a relação social simbolizada pelo concerto público, saindo assim ao encontro de ouvintes novos e maníacos por coisas que excitam a imaginação e que os entusiasmem com a revelação de um mundo fabuloso. (Rattalino, 1988:74).

A definição proposta por Rattalino sobre o período Biedermeier na história da música pianística coaduna-se com muitas facetas da obra de Arthur Napoleão, apesar de se saber que, historicamente, este período ficou atrelado às décadas iniciais do século XIX como uma corrente paralela àquela consagrada como Romântica, portanto uma época antecessora à do compositor em estudo.

Uma das práticas sócio-musicais do período Biedermeier foi cultivada por Arthur Napoleão durante toda a sua carreira: o concerto coletivo, em qualquer de suas formas: academia, concerto beneficente, festival ou outras. Como demonstra o anexo C, esta prática foi a mais freqüente na carreira do artista. Segundo Rattalino (1988), o pianista Biedermeier já era um virtuose de habilidades fantásticas, mas ainda não podia se permitir apresentar-se só, devia assegurar-se da colaboração de outros instrumentistas e cantores e preferencialmente dispor de alguma orquestra, a qual, na maioria dos pequenos centros, era composta por uma mistura de amadores e profissionais. A presença de outros músicos no concerto era uma forma ativa de participação da comunidade. No caso de Napoleão, em muitos concertos ele adotou um modelo já difundido por virtuosos como Herz, Thalberg e Liszt: fazer-se ouvir juntamente com pianistas locais, em obras para dois ou mais pianos.

As afirmações de Rattalino (1988) casam com as considerações de Dahlhaus (1989), segundo o qual a sociedade musical Biedermeier caracterizava-se por uma mistura de convívio cultural, educação funcional e auto-exibição burguesa. A convivialidade não era mantida separada e distinguida da música, cada qual como um adjunto ou como sua função principal. Os programas misturados dos concertos, que aglutinavam movimentos de sinfonias, fragmentos de óperas, peças solo virtuosísticas e sentimentais, predominaram aproximadamente até metade do século, revelando que a educação e o entretenimento ainda não se tinham tornado funções separadas. Em algum momento da história, a burguesia aparentemente manteve um equilíbrio entre a educação como convivialidade; a convivialidade como auto-exibição; a auto-exibição sustentada pela educação.

A música Biedermeier não teria o mérito de *status* de uma categoria músico-histórica se não tivesse repercussões tangíveis na história da composição. Mesmo que não exista algo como estilo Biedermeier, significando um leque de procedimentos que une os compositores menores e distingue-os dos compositores consagrados, muitas obras indiscutivelmente fazem

ressoar um ‘tom’ Biedermeier, isto é, aquele no qual o “*zeitgeist*” se sobressai (Dahlhaus, 1989: 174-175).

Seguindo o pensamento de Dahlhaus (1989), propõe-se um significado técnico-estético à **Atitude Biedermeier**, na obra de Arthur Napoleão: o de um retorno ao passado, expresso na partitura através de uma sugestão ou referência a outras obras e ou compositores; adoção de formas de dança antigas como o minueto e a gavota, porém com a roupagem da escrita pianística do século XIX; reutilização de procedimentos composicionais referentes à tradição consolidada, como o uso de simplificações.

### **3.4 Análise hermenêutica e processos de significação relacional referencial e representacional**

Kramer (1992:140) afirma que a representação musical possui processos musicais e culturais significativos e interpretativamente ricos. A representação musical é uma das bases técnicas pela qual a cultura entra na música e a música entra na cultura, como significado, discurso e mesmo ação. Adotou-se deste autor a definição de representação utilizada nesse trabalho:

Como eu a entendo, a representação é estabelecida quando uma coisa é tomada como semelhante a uma outra, sob condição de que a semelhança estabelecida seja também intencional. Em muitos casos, talvez em todos, este duplo entendimento só é possível com a ajuda de um procedimento que eu chamarei de ‘o designador’: uma alusão, implícita ou explícita, que conta ao observador o que está sendo representado. Virtualmente qualquer coisa pode atuar como um designador, de um mero título a um quase subliminar um detalhe. Qualquer que seja a forma que ele toma, entretanto, o designador nunca é estranho à sua representação. Ele não se ocupa do externo de uma relação para uma representação do interno.

Na música instrumental e, neste caso específico, aquela escrita para piano, os designadores mais comuns, seguindo Kramer, são: títulos, subtítulos, epígrafes, instruções referentes à agógica e alusões musicais a sonoridades, estilos ou obras específicas.

A representação musical é um dos pilares para a estruturação da leitura de tipo hermenêutico<sup>29</sup> de uma obra musical. A análise hermenêutica de uma obra musical é um tipo

---

29 A palavra hermenêutica apresenta vários sentidos: exprimir, proclamar, interpretar e traduzir. Todos eles se polarizam em torno do significado fundamental de induzir à compreensão, de fazer compreender algo por meio de palavras, de transferir o sentido da expressão de uma língua para outra. Hermenêutica engloba o vastíssimo campo da interpretação e da retórica (Encicoplédia LOGOS: 1990). A hermenêutica abrange a teoria geral e a prática da interpretação, tentando entender algum objeto hermenêutico - uma sentença, um texto - abordam-se as

de análise não-formalista, porque utiliza somente termos musicais e analíticos, não apelando para outras fontes senão a linguagem para traduzir a análise de uma variável (Nattiez, 1990:163). A leitura hermenêutica de um texto musical baseia-se em uma descrição, em um ‘nomeamento’ de elementos de uma variável aos quais se adiciona a profundidade fenomenológica e hermenêutica; o discurso envolve a explícita ou implícita proposta de revelar uma essência textual. A leitura hermenêutica, freqüentemente, leva a grandes comparações, cujos horizontes abordam o todo de uma obra, sendo considerado o estilo de um compositor como num todo ou mesmo o estilo de uma era inteira (Nattiez, 1990: 162).

Segundo Nattiez (1990: 165), em uma leitura hermenêutica, o escritor permite-se apreciações críticas e julgamentos estéticos, mas isto não o impede de descobrir e de descrever configurações que, embora não constituam o germe de uma organização sistemática nem possuam o rigor de uma coleção de regras formais, possuem igualmente força e valor cognitivo.

[...] A análise de um fragmento, uma obra, uma coleção de obras, o estilo de uma dada época, se suficientemente detalhado, capacita-nos para distinguir aquelas estruturas musicais que são homólogas, com outras estruturas que surgem da realidade ou experiência vívida (Nattiez, 1990: 113).

Estes argumentos foram inspiração para que se estabelecessem os dois estágios de análise do *corpus* musical explicados mais adiante. A visão do todo de um gênero musical específico abordado por Napoleão leva à compreensão mais profunda das obras selecionadas.

Kramer (2002) advoga que o objeto da hermenêutica musical é o estudo do significado musical. A música pode ser ‘significativa’ no sentido que as pessoas descubrem a sua importância ou que ela expressa emoções, ou serve como um meio de conexão social, a música, porém, faz todas essas coisas sem assumir um conteúdo concreto.

Kramer (1990:1), em seu livro que trata da música como prática cultural, pretende dar confirmação prática para quatro assertivas relacionais:

1) que as obras musicais têm significados discursivos; 2) que estes significados são definidos o suficiente para amparar interpretações críticas, comparáveis em profundidade, exatidão e densidade de conexão às interpretações de textos literários e práticas culturais; 3) que estes significados não são “extramusicais”, mas pelo contrário estão inextricavelmente amarrados aos processos formais e às articulações estilísticas das obras musicais; 4) que estes significados são produzidos como parte de uma circulação geral de práticas

reguladas e avaliadas, em outras palavras, da contínua produção e reprodução da cultura.

Sobre a atitude hermenêutica, Kramer (1990: 6) comenta que não há uma diferença fundamental entre interpretar um texto escrito e uma obra de música ou qualquer outro produto da prática da cultura. Com isto não quer dizer que, repentinamente, tenha se tornado óbvio interpretar música, o óbvio é que ainda faltam técnicas para isto. Contudo deve-se agora saber como desenvolver as técnicas de que se necessita. A análise da atitude hermenêutica perante uma obra fornecerá pistas. A fim de praticar uma hermenêutica musical deve-se aprender, primeiro, como abrir as janelas hermenêuticas na música que se deseja interpretar e, segundo, tratar as obras musicais como campo de ações humanamente significantes.

Kramer (1990) traça um paralelo de sua proposta hermenêutica com a teoria dos atos discursivos de Austin (1962) e com proposições de Jacques Derrida (1982). Uma explicação mais aprofundada destes relacionamentos ultrapassaria a proposta desta pesquisa, porém convém ressaltar que:

[...] Derrida salienta que todos os atos de comunicação pressupõem a possibilidade de suas repetições em outros contextos; a fim de funcionar como um todo, um ato discursivo como um texto ou uma imagem visual, deve ser iterável, ou seja, capaz de funcionar em situações outras além da ocasião de sua produção, entre pessoas outras além daquelas que imediatamente a produzem e a recebem, e ainda garantir a possibilidade deles serem redirecionados e reinterpretados. (Kramer, 1991: 8).

Esta afirmação de Derrida faz pensar na possibilidade de atribuir aos atos de comunicação *status* de signo, uma vez que eles carregam procedimentos relativos à constituição de um signo. Pode-se ainda traçar paralelos entre os atos de comunicação e a constituição das tópicos, pois sua caracterização como elementos de uma dada cultura musical são muito similares. Trazendo essas afirmações de Derrida para a leitura hermenêutica da obra para piano de Napoleão, constata-se que é através da produção de um texto escrito, que se reinterpreta a obra do compositor em uma época e para um leitor diferente daquele de seu tempo, buscando revelar novos significados através da análise da linguagem do compositor e de sua inserção estética.

Kramer (1990) escreve que quando se trabalha com música, pelo menos três tipos de janelas hermenêuticas estão disponíveis, cada uma como um ato expressivo a ser reconhecido ou como uma placa de sinalização para tal reconhecimento:

1. Inclusões textuais - Este tipo de janela refere-se a inclusões de textos musicados, títulos, epigramas, programas, notas à partitura, e algumas vezes até mesmo as marcas de expressão. Em se tratando destes materiais, eles são críticos para se relembrar – especialmente com os textos de peças vocais – que eles não estabelecem (autorizam, fixam) um significado que a música de alguma maneira reitera, mas somente convidam o intérprete a encontrar o significado da interação de atos expressivos. A mesma precaução é aplicada aos outros dois tipos.
2. Inclusões citacionais - Este tipo é uma versão menos explícita do primeiro, ao qual ele parcialmente se sobrepõe. Inclui títulos que ligam uma obra musical com uma obra literária, uma imagem visual, um local ou momento histórico; alusões musicais à outras composições; alusões a textos onde há citações as quais a música é associada; alusões a estilos de outros compositores ou de períodos anteriores; e a inclusão (ou paródia) de outras características estilísticas não predominantes na obra que está a mão.
3. Tópicas (tropes) estruturais - Estas são as mais implícitas e por fim a mais poderosa janela hermenêutica. Por tópicos estruturais entendo um procedimento estrutural, capaz de várias realizações práticas, que também funcionam como um típico ato expressivo dentro de uma certa rede histórico-cultural. Uma vez que elas são definidas em termos de suas forças ilocucionárias<sup>30</sup>, como unidades do fazer (*doing*) mais do que como unidades do dizer (*saying*), as tópicos estruturais trespassam as distinções tradicionais entre forma e conteúdo. Elas desenvolvem-se a partir de algum aspecto de troca comunicativa: estilo, retórica, representação e assim por diante. (Kramer, 1990:10).

O que Kramer aponta são os vários recursos que se pode pesquisar dentro de uma peça, com o intuito de construir uma análise hermenêutica da obra. Pode-se, por exemplo, pesquisar a utilização de uma melodia ‘espanhola’ ou ‘árabe-andaluza’ na obra *Nuit à Séville* de Napoleão. A melodia pode ser original do compositor, folclórica ou de outro compositor. Na peça, pode-se encontrar *ostinatos* advindos da imitação de acompanhamentos usados nas guitarras espanholas ou provenientes de modelos de outras composições e assim por diante. Todos estes procedimentos estão em consonância com a proposta contida na citação de Kramer.

Segundo o mesmo autor, um mapa estratégico para a hermenêutica musical pode ser assim esboçado:

---

30 Força ilocucionária é um termo que vem da teoria dos atos da fala de J.L.Austin – uma teoria na qual a linguagem como ação tem precedente sobre a linguagem como afirmação, é uma dimensão performativa da linguagem verbal que manifesta a pressão ou a força que um ato de fala exerce sobre uma situação (Kramer,1990: 7).

1. Localizar as janelas hermenêuticas de uma obra, começando com as mais explícitas (inclusões textuais) e trabalhando em direção às menos explícitas (tópicas estruturais).
2. Identificar os atos expressivos encontrados entre ou através dos significados destes materiais. Interpretar a interação destas forças ilocucionárias.
3. Perguntar se o processo formal e as articulações estilísticas da música podem ser ditas, cada uma literariamente ou figurativamente, para exemplificar os próprios atos expressivos ou os associados. Interpretar a interface das forças ilocucionárias como um correlato da interface de forças musicais.
4. Conectar os resultados com interfaces similares em outro lugar do campo cultural permitindo livremente que a atividade de materiais musicais e não musicais comentem, critiquem, reinterpretem cada uma, como também a repitam.
5. Apresentar estes passos em alguma ordem na frequência que desejar, omitindo algum deles se necessário. De fato, lançar fora este mapa antes de usá-lo. (idem:13-14).

Encerra-se esta breve exposição do modelo de Kramer, com suas palavras:

O conhecimento de como interpretar é social em sua estrutura e origem, é o produto de um *habitus*. E tal conhecimento social, como diz Normam Bryson “não pode ser abstraído das situações nas quais ele é revelado através de suas trajetórias, isto é, imanentemente nos limites de seu encorporamento contextual” (Kramer, 1990: 14).

Kramer, em seu texto de 2002, deixa claro aos seus leitores que acredita que não há provas na hermenêutica musical, nenhuma certeza para conotação, implicação, ironia, símbolo ou algo parecido. Os significados, além dos lexicais, somente aparecem quando a sua presença é pressuposta. O truque, segundo ele, é alinhar a arte interpretativa da pressuposição com a obra da cultura, a qual acima de tudo é a prática da pressuposição como uma arte. A interpretação, segundo o autor:

[...] consiste nem da descoberta de significados *a priori*, nem da invenção de novos significados, nem mesmo colocar à prova significados latentes de um campo estável de possibilidades, embora se possa fazer um pouco de cada. Ao contrário de catalisar significados entre diferentes perspectivas, diferentes histórias, diferentes subjetividades, propor um significado é o gesto inicial de uma interpretação, não o seu resultado. O significado proposto existe de fato somente quando se dispersa através da atividade discursiva, figurativa, expressiva, e pragmática da própria interpretação. Os resultados têm os seus limites, mas o processo ‘em aberto’ afirma mais do que nega, a possibilidade de significados alternativos, e esclarece mais do que abole formas ativas e definitivas de anti-significado (Kramer, 2002: 27-28).

Outro autor a trabalhar a abordagem hermenêutica da música e que complementa o que foi até aqui exposto sobre este tema é Lawrence Ferrara. Em seu livro publicado em 1991, propõe uma abordagem da música através do estudo do significado musical e dos métodos de análise da música, sejam eles concebidos como análise formal da música, que ele chama de convencional, ou como métodos que trabalham com abordagem referencial. Para tal fim, Ferrara traça uma trajetória crítica e explicativa na qual fundamenta a construção de seu método de análise. Como principais correntes de sua abordagem filosófica da análise musical, ele lança mão das teorias fenomenológicas de Husserl e fenomenológica hermenêutica de Heidegger. Na terceira parte do livro, expõe a proposta de um método eclético de análise musical, ilustrando sua abordagem com análises de obras de Bela Bártok e do compositor americano contemporâneo David Zinn. Passa-se a comentar e destacar pontos pertinentes à composição do modelo analítico desta tese.

De acordo com Ferrara (1991), muito da controvérsia sobre o significado referencial em música resulta da falta de clareza no que diz respeito à natureza do significado referencial em si mesmo. Todo significado é referencial no sentido que um símbolo tem significado, quando seu conhecimento leva, por associação, a pensar em alguma coisa a mais. O símbolo é posto em um contexto no qual provoca algo para referir-se a outros contextos. O autor utiliza como suporte para suas afirmações uma digressão com relação à linguagem:

[...] As palavras têm um uso referencial quando elas significam alguma coisa. De fato, “palavras”[...] não significam nada por elas mesmas. Adquirem significado quando elas referem-se a alguma coisa, as palavras atuam como símbolo. Palavras como símbolos são usadas para significar um referente. Com certeza, as letras t ou a ou x, elas mesmas têm pouco ou nenhum significado referencial. Entretanto, quando as letras constituem a palavra *tax*, e são usadas em uma sentença, em suas combinações elas funcionam como um símbolo. Como um símbolo, o significado referencial da palavra é claro (Ferrara, 1991: 7).

Em seu tópico específico sobre abordagem hermenêutica da música, Ferrara (1991) traça um panorama dos principais artigos, teorias e pesquisas sobre a hermenêutica estética e da música, sempre com uma visão crítica e não apenas informacional ou sintética. Referindo-se a questões de significado na análise hermenêutica, advoga que a relação entre significados autônomos e constituídos é uma relação dialética que ele chama de aspectos da experiência musical ‘inevitáveis’ e ‘inventivos’.

Uma obra pode ser vista como uma dialética entre os inevitáveis traços estilísticos pelos quais uma obra é delimitada (onto-histórica e composicionalmente) e como uma

inventividade de um compositor. A peça reflete que o compositor também é produto de uma dialética, ele herda a inevitabilidade do meio sócio-histórico no qual ele está escrevendo e ainda assim sua mente pode ser caracterizada como espontânea e livre. O entendimento do ouvinte também é limitado, em certo grau, pelo seu mundo onto-histórico, seu treinamento musical, seu método e assim por diante. Contudo, tal como o compositor, ele pode inserir-se dentro de algum ato significativo como um ator espontâneo e livre (Ferrara, 1991:169).

Segundo o mesmo autor, toda vez que uma análise evoca aspectos e questões direcionadas ao som, à forma e à referência, bem como à interação destes aspectos, um método eclético deve ser utilizado, ele deve permitir algum nível de significado musical que passe através ou penetre na estrutura dos questionamentos e adicione ao ouvinte/analista bancos de dados. O método deve propiciar um movimento para frente e para trás, de maneira que permita direcionar questões a serem perguntadas à obra e que permita ao analista responder questões postas pela obra (Ferrara, 1991:179).

A principal diferença entre Kramer (1990, 1992 e 2002) e Ferrara (1991) é que o primeiro não propõe um método de análise constituído por etapas a serem seguidas e sim apresenta ferramentas às quais se pode ou não lançar mão para despertar significados durante a análise hermenêutica de uma obra. Ferrara (1991) apresenta um modelo analítico com dez passos a serem seguidos, nos quais uma atitude ou abordagem hermenêutica em relação à obra é solicitada ao analista. Na leitura hermenêutica da obra pianística de Napoleão, feita neste estudo, combinam-se as abordagens destes dois autores.

### **3.5 Formação do *corpus* analítico**

A listagem de obras de Arthur Napoleão que se tinha ao iniciar esta pesquisa havia sido publicada ao final do livro de Sanches de Frias (1913). Logo de imediato ao se cruzarem os dados da listagem com os frontispícios das capas de partituras publicadas pela Casa Editora Arthur Napoleão, Sampaio & Araújo e Cia., Editora Bevilacqua e Ed. Vieira Machado & C<sup>ia</sup>, verificou-se a dissonância das informações apresentadas, o que levou à realização de uma revisão do catálogo de obras para piano do compositor, conforme consta no anexo A.

Para esta tarefa, além das informações já citadas, utilizaram-se outras fontes como a autobiografia do compositor e a coleção completa da RMBA, além da pesquisa *in locu* em bibliotecas no Brasil, Portugal, Inglaterra e Espanha, em fundos e coleções e nas seções de periódicos. O contato, em São Paulo, com a empresa Fermata do Brasil, detentora dos estoques e direitos autorais da Casa Arthur Napoleão não forneceu nenhuma informação

adicional sobre o catálogo de suas obras. Grande parte das obras encontradas havia sido publicada no Brasil, através das editoras: Narciso, Narciso & Napoleão, Napoleão et Miguez, Narciso & Napoleão & Miguez, Casa Arthur Napoleão, Sampaio Araújo & Cia e Editora Bevilacqua. Dentre as editoras estrangeiras que publicaram obras do compositor, destacam-se as francesas Ed. *Choudens, Père et Fils*, Ed. *J. Hamelle* e a multinacional *Mayennce, B.Schott's Söhne- Paris, Editions Schott - Bruxelles, Schott Frères - London, Schott & C<sup>o</sup>*.

O conjunto total da obra de Arthur Napoleão abrange também peças manuscritas para piano<sup>31</sup> e outras formações instrumentais e vocais, porém estas obras representam um percentual muito pequeno de sua produção. Nesta pesquisa, optou-se por trabalhar com partituras publicadas para piano solo e piano a quatro mãos, por ser este o conjunto mais expressivo e significativo da obra do autor, uma vez que perpassa toda a sua trajetória composicional, enquanto as outras formações instrumentais e vocais são pontos isolados em sua produção.

Enfrentaram-se diversas adversidades na elaboração da revisão do catálogo. Muitas obras foram publicadas simultaneamente, no Brasil e no exterior, porém com datação distinta. Só foi possível resolver a questão da datação das obras através de aproximações, pois, com raras exceções, não se tem uma data certa de publicação das peças. Pelo cruzamento de informações contextuais de múltiplas fontes, foi possível chegar a uma datação aproximada das edições das obras, o que corresponde aos objetivos empreendidos nesta investigação.

O catálogo revisado da obra para piano de Arthur Napoleão conta com 157 obras<sup>32</sup>, das quais obtiveram-se 121, o que corresponde a 77,1% do total do catálogo. Das outras 34 obras não foi possível encontrar o material tipográfico ou elas encontram-se extraviadas ou perdidas, segundo diz Sanches de Frias (1907). As obras sem número de *opus* foram listadas à parte.

Dividiu-se a obra de Napoleão em dois períodos cronológicos, os quais, além de atenderem à necessidade organizacional da pesquisa, são evidentes na obra do compositor por uma transformação de sua linguagem composicional (detalhada nas obras analisadas).

---

31 Encontraram-se obras manuscritas de Arthur Napoleão em duas bibliotecas distintas. No Brasil, na Divisão de Música e Arquivo sonoro da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, estão depositados os manuscritos de *Soirées de Rio op.67*, *Les Bersagliers à Naples*, *Tarantelle à deux pianos op.83*, *Overture de Concert* arranjada para dois pianos pelo autor e *Valse Mignonne (en trois tons; sans diéses ni bémols)*, sendo que esta última obra não foi editada. Em Portugal, na Biblioteca Nacional da Ajuda em Lisboa está depositado o manuscrito da Fantasia sobre motivos de «*La Favorita*» para 4 pianos, obra que também não foi editada.

32 As obras “84 estudos Cramer–Napoleão” e “Valsas Humorísticas de Nepomuceno–Napoleão”, foram contadas cada uma como uma obra. Estas peças não fazem parte desta pesquisa por já terem sido trabalhadas respectivamente por Serrão (2001) e Goldberg (2000).

**1º Período** (*circa* 1854 até *circa* 1885) - de acordo com a pesquisa documental realizada, concluiu-se ser 1854 o ano de publicação da primeira obra para piano - *The St. Germans Polka* publicada em Dublin: Mackintosh & Cº, durante sua primeira turnê européia. Em torno do ano de 1885, o compositor publicou a Coleção de Peças características *Soirées Intimes* op. 59, que marca pontualmente o conjunto de sua obra, pois é uma de suas primeiras obras que se insere esteticamente no repertório dito ‘sério’ ou de concerto.

**2º Período** (de *circa* 1885 até *circa* 1925) - neste período, as composições sobre temas operísticos são subtraídas quase que por completo de sua prática composicional, excetuando - *Lo Schiavo* (ca. 1889), transcrição para piano sobre a ópera de Carlos Gomes op.72 - e a releitura de seu *opus* 26, intitulada - *Nouveau Caprice de Concert sur la «Valse de Faust» de Gounod* op.89 (ca. 1910). Também, neste período cronológico, salienta-se a sistematização de composições de obras nos gêneros de Suítes ou coleções de Peças e Estudos, além do soerguimento de suas ‘Peças características’<sup>33</sup>.

Uma vez que este projeto pretende gerar reflexões sobre o significado musical da obra do pianista-compositor e não uma análise taxonômica exaustiva de todas as suas obras disponíveis, estabeleceram-se critérios de seleção para a formação de um *corpus* analítico, que atendessem à pluralidade de aspectos técnico-composicionais da escrita pianística de Arthur Napoleão. Os dois critérios são:

1. composição do *corpus* analítico pela amostragem por gênero: a) Paráfrases, Fantasias, Transcrições sobre motivos e temas não-originais; b) Peças características e coleções ou Suítes de Peças características; c) Estudos;
2. obras que retratam os dois períodos cronológico-composicionais anteriormente mencionados e que possuam o máximo de informações de nível contextual, fornecendo assim subsídios para a análise hermenêutica proposta nesta tese.

Após a aplicação, de modo transversal, ao conjunto das obras localizadas, destes dois princípios apropriados para a determinação de uma série de distinções fundamentais de lógica interna, obteve-se o *corpus* analítico apresentado no Quadro 1 e 2.

---

33 Segundo Apel (1977), ‘Peça característica’ é um termo impreciso, aplicado ocasionalmente em pequenas composições instrumentais, especialmente para piano, por algum compositor; equivalente a *stimmungsbild* [= título para peças que pretendem expressar um humor definido].

**Quadro 1: OBRAS COM NÚMERO DE OPUS**

<b>OBRA</b>	<b>ANO</b>	<b>DEDICATÓRIA</b>	<b>GÊNERO</b>
« <i>Grand Caprice de Concert</i> » sur l'opera <i>Les Huguenotes</i> de G. Meyerbeer op.3	Ca. 1862		Transcrição, Paráfrase, Capricho, Fantasia sobre material operático.
<i>Turbillon</i> , Segundo Grande Galope de Concerto op.21	Ca.1860	A M <sup>f</sup> . James de Pery	Peça característica - Galope
<i>Sur les bords du Plata Morceau de Salon</i> op.23	Ca.1867-69	À Madame de Castellanos (de Montevideo)	Peça característica - 'Peça de salão'
<i>L'Africaine</i> , Grande Fantasia para piano e Orquestra op.28	Ca.1864-68	A son ami Oscar Pfheiffer	Transcrição, Paráfrase, Capricho, Fantasia sobre material operático
Fantasia sobre a opereta de Offenbach « <i>La Belle Hélène</i> » op.34	Ca.1867-69	A Madame A. M. Pinto Braga	Transcrição, Paráfrase, Capricho, Fantasia sobre material operático
Recordações de Petrópolis, Polca Op.48 Arranjada para 4 mãos por Lucien Lambert op.48 bis	Ca.1869-75 Ca.1882-89	A ses élèves M <sup>lles</sup> Julia et Isabel de Labourdonnaie Gonçalves Roque	Peça característica - Polca
<i>Soirées Intimes, 12 morceaux pour piano</i> op.59  <i>Ma pensée, Romance sans paroles</i> <i>Tarantelle</i> <i>Menuet</i> <i>Aveu, Nocturne</i> <i>Marche de Nuit</i> <i>Tendresse</i> <i>Légende</i>	Ca.1885	A Madame C. Alvim Corrêa (de Rio de Janeiro)	Coleção ou Suíte de Peças características
A Camões Marcha Heróica Piano a 4 mãos op.61	1880		Peça característica - Marcha

<p><i>Soirées de Rio op.67</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Gavotte impériale</i> <i>Tarantelle</i> <i>Héroïde</i> <i>Berceuse</i></p>	Ca.1887	À Madame A. M. C. d'Albuquerque (de Rio de Janeiro) – somente a Gavota na edição Brasileira.	Coleção ou Suíte de Peças características
<p><i>Romance op.71</i></p>	Ca. 1893-1913	A Madame R. de C. Carneiro Leão Ribeiro (de Rio de Janeiro)	Peça característica
<p><i>Etudes pour virtuoses</i></p> <p style="text-align: center;"><i>I – Aux pieds d'Omphale</i> <i>II – Course au Clocher</i> <i>III – Ronde des Elfes</i> <i>IV – Au Foyer</i> <i>V – Danse des Fantochez</i> <i>VI – Duo d'amour</i> <i>VII - Pressentiment</i> <i>VIII – L'Ondine et le Poète</i> <i>IX – Nouveau Tremolo</i> <i>X – Sérénade Portugaise</i> <i>XI – Papillon</i> <i>XII – Rêve d'un fée</i> <i>XIII – Joyeux Souvenir</i> <i>XIV - Adamastor</i> <i>XV - Près d'un ruisseau</i> <i>XVI – Peines du coeur</i> <i>(Mendeslsohnianna)</i> <i>XVII - Une nuit sur le Taje</i> <i>XVIII - Cavalcade</i></p>	Ca.1910	<p>I - à José Vianna da Motta II - à C. Saint-Säens III - à Harold Bauer IV - à Barrozo Netto (Rio de Janeiro) V - à Godofredo Leão Velloso (RJ) VI - à Albert Nepomuceno (RJ) VII – à Henri Oswald (RJ) VIII – à Antonietta Rudge IX - à la mémoire de L.M. Gottschalk X – a Rey Collaço (Lisbonne) XI – à M<sup>me</sup> Judith Cardoso de Menezes (RJ) XII – a Charlie Marie Widor XIII – a Ernest Schelling XIV – à Alfred Napoleon XV – a Alfred Bevilacqua (RJ) XVI – à Louis Lévy (São Paulo) XVII – a Itiberé da Cunha XVIII – a Luigi Chiaffarelli (S.Paulo)</p>	Estudos

**Quadro 2: OBRAS SEM NÚMERO DE OPUS**

<b>OBRA</b>	<b>ANO</b>	<b>DEDICATÓRIA</b>	<b>GÊNERO</b>
Recordações do Palácio de Cristal, Célebre Galope de Bravura	Ca.1855		Peça característica - Galope
<i>The St. Germans Polka</i>	Ca. 1854	Dedicated to The Countess of St. Germans	Peça característica - Polca

### 3.6 Estágios de aplicação do modelo analítico

O modelo composto para esta investigação foi concebido em dois estágios distintos.

#### 3.6.1 Primeiro estágio

Consistiu na análise das obras de Arthur Napoleão agrupadas de acordo com os gêneros, que são:

- Paráfrases, Fantasia, Transcrições sobre motivos e temas não-originais;
- Peças Características e Coleções ou Suítes de Peças características;
- Estudos.

Estes agrupamentos foram analisados, objetivando a identificação de suas similitudes e diferenças. Este processo caracterizou-se por uma leitura à luz da teoria das tópicas, como fator sinalizador da linguagem do compositor em consonância com o meio musical de seu tempo, uma vez que as tópicas carregam múltiplos significados pré-agendados e relacionais entre música e entorno sociocultural.

#### 3.6.2 Segundo estágio

O segundo estágio é uma subdivisão do primeiro. Após a análise da trajetória do gênero em questão, focalizaram-se obras específicas que constituem o *corpus* analítico selecionado para esta pesquisa. Destarte, a realização da leitura hermenêutica oportunizou o aprofundamento da relação texto-contexto. Nesta leitura hermenêutica, lançou-se mão de procedimentos intertextuais como a associação do momento da composição de uma determinada obra e sua resultante técnico-musical, com dados da autobiografia do compositor, do material bibliográfico publicado sobre o ele e da imprensa da época.

As proposições interpretativas propostas pelos autores que embasaram o modelo analítico adotado, bem como a leitura de tópicas específicas foram mecanismos úteis na construção de significados para este repertório. A leitura hermenêutica, além de parâmetros musicais relativos à sintaxe da obra, pretendeu valer-se de informações históricas e estilísticas sobre cada uma das obras analisadas, por exemplo: dedicatórias, principais expoentes anteriores do gênero cultivado e idiomatismos da escrita pianística.

Sobre o formato metodológico dos textos das análises, é necessário explicar que, uma vez que a obra de Napoleão não se apresenta como um todo coeso e uniforme do ponto de vista estético-composicional, concluiu-se ser mais apropriada a criação de textos analíticos

particulares a cada peça ou ao conjunto de peças abordado, ou seja, não foi objetivo deste estudo seguir passos analíticos iguais em todos os textos das análises.

De posse do material analítico, na conclusão, retomou-se a reflexão hermenêutica, com o objetivo de integrar os principais resultados da pesquisa.