

## Práticas pianísticas na carreira artística de Arthur Napoleão

Marcelo Cazarré  
Universidade Federal de Pelotas  
e-mail: [mmc33rs@uol.com.br](mailto:mmc33rs@uol.com.br)

Elizabeth Lucas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
e-mail: [elucas@plugin.com.br](mailto:elucas@plugin.com.br)

Arthur Napoleão (Porto, 1843 - Rio de Janeiro, 1925) desenvolveu intensa carreira como pianista na Europa e nas Américas 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 do Pará) 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 e Wroblenski.

Esta comunicação pretende ressaltar a relação do pianista-compositor Arthur Napoleão com as práticas pianísticas do século XIX e do início do século XX. 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 sociocultural no século XIX.

As apresentações de Napoleão foram categorizadas de acordo com as informações obtidas através da organização de uma listagem de seus concertos (elaborada para a Tese de Doutorado há pouco finalizada sobre a obra pianística de Arthur Napoleão). A pesquisa de campo foi 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 oferecem 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). Estas fontes propiciaram situar o caso Napoleão segundo os parâmetros: pluralidade de eventos envolvendo performances pianísticas; transformações dos repertórios musicais; estilemas de *performance practice*.

### Os diferentes espaços sociais na carreira do pianista

Em sua primeira apresentação ao piano na cidade do Porto em 1849<sup>1</sup>, Napoleão exibiu-se 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 aí 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

---

<sup>1</sup> 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).

tipo de reunião, eram comuns jogos (como o xadrez), declamação de poesias e pequenas dramatizações.

Ainda neste mesmo ano, Napoleão inicia-se 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 e das Américas, sempre associadas a uma burguesia próspera. Eram instituições que possuíam um conjunto instrumental, composto tanto por professores de música, como por seus alunos e por amadores de várias faixas etárias. Uma crônica de época referente a SF do Porto atesta bem este tipo de contexto sóciomusical:

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 difícilíssima 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).

No ano de 1850, começaram os concertos públicos de Napoleão, organizados pelo seu pai. Arthur era o beneficiado, ou seja, aquele a quem era destinado o lucro da bilheteria. 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 coadjuvarem-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).

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.

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 que acompanhou o artista por toda a sua trajetória artística: o concerto nos salões da aristocracia. Essa prática distingue-se pelo fato de: a) para ser convidado à apresentação perante Majestades ou governantes nobiliárquicos de alto cargo, era necessário ser indicado por alguém que freqüentava a Corte; 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) os agradecimentos reais revertiam em presentes como jóias, somas em dinheiro ou cartas de apreciação/recomendação do artista.

Para este concerto na Embaixada Portuguesa em Londres, o pai de Arthur portava cartas de D. Fernando, 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*. A crônica de Hector Berlioz sobre Napoleão reitera esta relação subordinada entre criança prodígio e favores da aristocracia:

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. (H. Berlioz, *Journal des Débats* – Paris, 17 du mars 1853).

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.

Em 1856, ainda sob tutela paterna, Napoleão associou-se a uma companhia 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 em 1862, em que atuou em conjunto com o violinista Vieuxtemps e as cantoras irmãs Carlota e Bárbara Marchisio.

Em sua primeira visita pelo Brasil e províncias do Rio da Prata (1857) suas práticas pianísticas assumiram uma particularidade a mais. Ele passou a convidar pianistas locais para a execução de obras 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. Este pianista-compositor, quando se apresentou em Portugal na sua turnê de 1845 (Trindade 1995), 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-virtuosos, 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 parecem seguir na esteira de seus antecessores imediatos.

A opção 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 Fantasias operáticas, incluía peças de Bach, Mozart, Mendelssohn, Liszt e Saint-Saëns. A partir de 1862, como decorrência desta prática 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. 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>ts</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).

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. Atuou como 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) no Palácio de Cristal. A série intitulada 'Concertos Populares' pretendia fornecer entretenimento aos visitantes do Palácio de Cristal, com repertório variado, porém, com tendência à execução de trechos de obras líricas, Fantasias operáticas e Peças características.

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 da 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<sup>2</sup>, 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. 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.

## Balanco final

Abriu-se esta comunicação com a iniciação pianística de Napoleão no ambiente familiar dos saraus. Termina-se retornando a este tema e 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>3</sup>, o que significa que ele se apresentou em vários tipos de salão, heterogêneos em assistência, repertório e contexto social. Segundo Chimènes (2004: 16), um salão parece ser um local privilegiado onde, melhor ainda que no teatro, os espectadores

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

pretendem participar de uma mesma distinção social e cultural. Os salões da nobreza europeia 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 teste 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>4</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.

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. A apreciação de Pinho (1942) sobre a participação de Arthur Napoleão nos saraus do Salão do Barão de Cotegipe no Rio de Janeiro imperial, é um exemplo da “romantização” destes eventos:

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 pianíssimos fugidios. E executava com alma de autor “Les Jongleurs” e a “Gavotte Impériale”, que ali tocou pela primeira vez. (Pinho, 1942: 154).

Concluindo esta comunicação observa-se que as práticas pianísticas que fizeram parte da trajetória artística de Napoleão são variadas em número e em consistência, sendo difícil delimitar onde começa uma e termina outra. De forma geral, destacam-se: a) a prática em salões da burguesia comum, da alta burguesia brasileira e europeia com ênfase na parisiense; b) a participação nos mais variados tipos de concertos beneficentes; c) a participação em séries de concertos, d) a apresentação perante a aristocracia de corte e monarcas; e) a organização e participação ativa em concertos festivais, espetáculos de grande monta que objetivavam à comemoração de algum fato histórico especial ou efeméride; f) a presença do pianista-compositor em concertos realizados durante exposições universais e internacionais.

Do ponto de vista do repertório apresentado nas práticas citadas, observam-se: a) obras para piano solo em grande parte, porém não exclusivamente, de ‘efeito’ de acordo com o gosto estético-estilístico predominante no momento histórico; b) obras para piano e orquestra, com ênfase

---

<sup>4</sup> 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.

nas peças e concertos compostas pelo próprio Napoleão e por Weber, Beethoven, Saint-Saëns, Rubinstein e César Franck; c) obras para pianos a quatro mãos, obras para dois pianos (principalmente no último quartel de sua carreira), e obras para multi-pianos sob motivos operáticos; d) música de câmara: duetos, tercetos, quartetos e quintetos.

### **Obras Consultadas**

Chiantore, Luca. *Historia de la tecnica pianistica*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Chimènes, Myriam. *Mécènes et musiciens – Du salon au concert à Paris sous la III<sup>e</sup> République*. Paris: Fayard, 2004.

Kallberg, Jeffrey. *Piano music of the Parisian Virtuosos 1810-1860 A Ten – volume anthology*. New York and London: Garland Publishing, 1993.

Napoleão, Arthur. Autobiografia. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepomuceno, 1907 (Documento datilografado).

Pinho, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

Rattalino, Piero. *Historia del Piano*. Madrid: Labor, 1988.

Ringer, Alexander (ed.). *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789-1848*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1991.

Samson, Jim (ed.). *The Late Romantic Era. From de mid - 19<sup>th</sup> Century to World War I*. Londres: Macmillan Press, 1991.

Starr, S.Frederick. *BAMBOULA! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*, New York: Oxford University Press, 1995.

Trindade, Maria Helena (org.) *Liszt em Lisboa*. [Catálogo]. Lisboa: Museu da Música, 1995.