

## ARTHUR NAPOLEÃO E OS ESTILEMAS DO VIRTUOSISMO OITOCENTISTA

Marcelo Macedo Cazarré  
UFPel/UFRGS  
Maria Elizabeth Lucas  
elucas@plugin.com.br  
UFRGS

### Resumo

Essa comunicação é um segmento de uma pesquisa maior em andamento sobre a musicografia do pianista luso-brasileiro Arthur Napoleão (Porto, 1843-Rio de Janeiro, 1925). 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, o significado histórico dessa trajetória artístico-empresarial ainda aguarda um balanço musicológico. Como expressão do gênero “pianista-compositor” da era Romântica, Napoleão desenvolveu uma carreira de mais de 60 anos (ca.1849-1912), o que pressupõe, e esta comunicação objetiva demonstrar, variações e nuances biográficas que escapam das narrativas histórico-musicais convencionais. Focalizaremos a presença de Napoleão na crítica musical londrina em meados do século XIX quando do início de sua carreira de *wanderer pianist*, na tentativa de examinar como se inscreve nesse tipo de discurso a perspectiva de uma época sobre a *performance practice* de quem foi considerado o maior pianista residente no Brasil na segunda metade do século XIX. O material de apoio para esse estudo é constituído por fontes documentais pesquisadas em bibliotecas e arquivos no Brasil e exterior.

Palavras-chave: crítica musical, virtuose, performance practice

### Abstract

*This paper is part of a larger on-going project on the musical career of pianist-composer Arthur Napoleão (Porto, 1843-Rio de Janeiro, 1925). It examines his performance practice through the tropes used by musical criticism to describe the beginnings of his career as a child prodigy in London's concert life in the 1850s.*

A comunicação ora apresentada, é um segmento de uma pesquisa maior em andamento sobre a musicografia do pianista luso-brasileiro Arthur Napoleão (Porto, 1843-Rio de Janeiro, 1925), radicado no Brasil a partir de 1868. 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 início da República, o significado histórico dessa trajetória artístico-empresarial ainda aguarda um balanço musicológico. Como expressão do gênero “pianista-compositor” da era Romântica, Arthur Napoleão (AN) desenvolveu uma carreira que abarcou mais de 60 anos (ca.1849-1912), o que pressupõe, e esta comunicação objetiva demonstrar, variações e nuances biográficas que escapam das narrativas histórico-musicais convencionais. Por esta razão, focalizaremos a presença de Napoleão na crítica musical londrina em meados do século XIX quando do início de sua carreira de *wanderer pianist*, na tentativa de examinar como se inscreve nesse tipo de discurso a perspectiva de uma época sobre a *performance practice* de quem foi considerado o maior pianista residente no Brasil na segunda metade do século XIX.<sup>1</sup> O material de apoio para esse estudo é constituído por fontes documentais pesquisadas em bibliotecas e arquivos no Brasil e exterior.<sup>2</sup>

### **“Le petit Napoléon” na batalha pela conquista do público**

O início da carreira artística de Napoleão ocorre sob a categorização da “criança prodígio” modelo artístico da sociedade de Corte do século XVIII que encontra 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. O que pretendemos salientar aqui é que além das representações habituais sobre os prodígios musicais, Napoleão oferece um caso teste sobre a difusão no Brasil de certo tipo de *performance practice* pianística. Posicionar os estilemas com que a crítica musical qualificou o intérprete AN oferece um dos caminhos na recomposição de uma categoria monoliticamente definida como “artista virtuose” cujo exame nos parece

---

1 Devido às limitações de espaço e propósitos dessa comunicação não repisaremos as inúmeras biografias de Napoleão. As informações biográficas aqui utilizadas privilegiam como fonte a autobiografia do pianista depositada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ. Esse documento foi publicado parcialmente na Revista Brasileira de Música III de 1962 e números IV, V e VI de 1963, com o título “Memórias de Arthur Napoleão”, sob revisão de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

2 Brasil: Musicoteca do Conservatório de Música da UFPel, Biblioteca Municipal de Rio Grande, Arquivo particular de N.C.C., Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, Fundação Biblioteca Nacional e Arquivo Nacional. Exterior: Biblioteca Nacional de Lisboa, Centro de Documentação Musical da Universidade Nova de Lisboa, Centro de Documentação do Museu da Música, Lisboa e British Library.

imprescindível para interpretar determinados aspectos da cultura musical do Romantismo no Brasil, embora não tenhamos aqui espaço para chegar nessa discussão.

Entre os nove e onze anos de idade (1852-1854), AN sob a estrita tutela do pai músico, desloca-se de Portugal para o eixo Paris-Londres, cumprindo os rituais de iniciação da criança prodígio nos meios artísticos burgueses e aristocráticos dessas metrópoles, tal como um pequeno Mozart de meados do século XIX. O próprio Napoleão passa a limpo em sua autobiografia esse período inicial de sua carreira não poupando críticas ao modelo do qual era expoente:

Teria pouco mais de 4 anos, rezam ainda minhas crônicas, quando meu pai principiou a ensinar-me simultaneamente as notas de música e as letras do alfabeto. Devo dizer, de passagem, que sou contrário ao ensino imposto às crianças prematuramente, e mais, que não simpatizo muito com os chamados meninos prodígios; embora eu esteja incluído nessa conta, considero uma crueldade o carregar um cérebro de extrema fragilidade com pesados estudos na idade em que ele mais precisa de diversão ao ar livre e desenvolvimento físico. Eu sentia muitas vezes cravar-se-me na cabeça acordes, letras e alfabeto. Devo reconhecer que meu pai teve certo método para comigo felizmente e a minha aptidão natural por outro lado tornou-se manifesta. (Napoleão, 1907: 2-3)

Em Paris, Napoleão conheceu uma plêiade de intérpretes-compositores, cultores dos gêneros “Variações e Fantasia” 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 incorporará em seu repertório obras e estilemas pianísticos. Teve aulas também com o casal Massart, professores do Conservatório de Paris e com Henri Herz (1803-1888), que ajudou-o em algumas situações:

Herz ficou tão deliciado com a performance do seu extremamente difícil *Herz Bravura* pelo pequeno Napoleão, que presenteou-o 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)

Tudo indica, aliás, que Herz representa, até certo ponto, o modelo profissional que Napoleão irá personificar mais tarde no Brasil, aquele do pianista-compositor, professor, proprietário de casa comercial e editorial de música e agenciador de concertos.

Quando de sua turnê londrina, em 1853, Napoleão chama atenção do violinista John Ella (1802-1888), diretor da *Musical Union*, uma sociedade musical por ele fundada em 1845 e centrada principalmente na música de câmara. Segundo Fétis no seu dicionário *Bi-*

*ographie 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. 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 AN nas matinês da *Union* na temporada de 1854 serão minuciosamente revisadas nas críticas assinadas pelos musicistas Ella e Thorold Wood, ambos mentores artísticos de Napoleão naquela conjuntura conforme comentaremos logo abaixo. Enquanto Ella, nas palavras de Wood, foi “quem primeiro chamou atenção do público inglês para o pequeno gênio”, o professor/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. Napoleão em sua autobiografia consigna a Wood o reconhecimento por essa iniciação musical:

Thorold Wood deu-me excelentes lições. Com ele comecei a iniciar-me em Bach, Weber, Dussek e outros por quem ele era apaixonado. Excelente caráter e sossegado até parecer tímido [...] Thorold Wood escrevia artigos musicais no “Atlas” jornal da época e fez a meu respeito algumas críticas que enchiam colunas e em termos os mais laudatórios. (Napoleão, 1907: 30)

Além do contacto com Wood, outra situação importante de aprendizado do repertório padrão nessa mesma altura, aconteceu em Manchester com o pianista Charles Hallé (1819-1895), também figura frequente nos concertos da *Musical Union*:

...Charles Hallé o grande mestre do piano que durante dois meses de estadia nessa cidade [Manchester] me lecionou especialmente nas Sonatas de Beethoven. Ouvi-o em certa ocasião, em Londres, numa série de recitais tocar de cor as 32 Sonatas desse autor (idem *ibid*).

Mais tarde no Rio de Janeiro, em 1890 Napoleão repetirá o mesmo gesto de Hallé tocando pela primeira vez o ciclo integral das 32 Sonatas de Beethoven conforme revela em sua autobiografia.

Desse breve contexto em que ressaltam as redes pessoais que vão tecendo a carreira do futuro pianista profissional tendo como pano de fundo na cena de concerto a disputa pela hegemonia estética entre a ópera e a música instrumental, queremos evidenciar as narrativas criadas pela crítica musical londrina em torno do precoce pianista e através do seu

conteúdo pontuar os parâmetros técnico-estéticos valorizados como índices qualitativos da *performance practice* pianística da época tal como protagonizada pelo caso AN.

Ao lermos 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) deparamo-nos com um modelo narrativo que constrói a trajetória do *petit Napoleon* como uma batalha contra a série de desatenções indevidas e vencidas pela força de seu “deslumbrante gênio”. Wood recapitula aos leitores a saga do “herói”, que em 1853 chega a Londres bafejado pelos triunfos recém conquistados em Paris, sem no entanto receber na capital inglesa as devidas atenções ao seu talento. Partindo em turnê para o interior, Leeds, Liverpool, Manchester e depois Dublin na Irlanda, “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) retornará aclamado e pronto para se fazer ouvir na “difícil e competitiva Londres” que o havia desdenhado. O privilégio que teve o pequeno Napoleão ao ser contratado pelo influente diretor musical da *Musical Union*, John Ella, resultou na prova 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” (I-dem). Em quatro matinês da *Musical Union*, Napoleão arrebatou o público e é dessas exibições que emerge 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 críticos pela sua expertise musical conseguem delinear o que poderíamos considerar como estilemas do pianismo de AN.

O eixo da crítica de Wood constrói-se em torno do que ele enumera como as três notáveis qualidades do pequeno prodígio e nas quais podemos reconhecer os 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 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.

Sobre a segunda qualidade o seu “delicado e refinado gosto”, esse ficou 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 cantábiles 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.

E 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” de Thalberg, relata Wood que,

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 Dhöller, que “provocou uma tranqüilidade e um inebriante prazer sobre a audiência”, Wood cita o comentário de Mr Ella de que esse *Notturmo* fora “ admiravelmente 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” que

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)

Em síntese, podemos acompanhar por esses excertos 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 do 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, seja na peça de bravura ou na intimista e o exercício da faculdade criativa sem a instrução formal no campo da composição. Essas “provas” criadas pela retórica do *musical criticism* demonstram ao público que ouviu e ao que não ouviu AN nos concertos da *Union* a genialidade do menino pianista que consegue ultrapassar os pianistas adultos. Mas a relação de AN com o público e a crítica londrina não se esgota aí. A ruptura com a tutela paterna e com o modelo Thalberg de pianismo acontece justamente após um retorno a Londres por volta de 1862. Aconselhado a se dedicar mais aos “clássicos” do que aos modismos, AN revela em sua autobiografia essa guinada de rumo. E quando decide fixar residência no Brasil em 1868 aos 25 anos de idade, o ex- *petit Napoleon* vinha de ser considerado pela crítica inglesa, conforme relata o crítico português Antonio Arroyo, um “first rate artist” (Arroyo, 1909).

### **Referências e Obras Consultadas**

ARROYO, Antonio et alli. Mea Villa de Gaya. Porto: Empresa Editora do Guia Ilustrado de Portugal, 1909.

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

DAHLHAUS, Carl. La musica dell'Ottocento. Firenze: La Nuova Italia, 1990.

FÉTIS, Biographie Universelle des Musiciens. 9 vols. Paris: Libraire de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. 1862/1880

FRIAS, Sanches de. Arthur Napoleão: Resenha comemorativa da sua vida pessoal e artística, Lisboa: Ed. Subsidiada por amigos e admiradores do artista, 1913.

NAPOLEÃO, Arthur. Memórias de Arthur Napoleão. Rio de Janeiro, 1907. (Cópia datilografada pertencente ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ)

RATTALINO, Piero. Historia del Piano. Madrid: Labor, 1988.

SERRÃO, Ruth. J.B.Cramer e Arthur Napoleão: uma redescoberta de seus estudos. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2001.

THALBERG, Sigismund. L'art du chant appliqué au piano. Paris: Heugel & Cie, s/d.

WOOD, Thorold. Arthur Napoleão. Atlas. London: June 10, 1854. ( republicado no The Musical Union Record. London: June, 13 1854)