

**Fernando Manuel de
Menezes Falcão
Martinho**

**Arthur Napoleão: o homem e a sua época em
Portugal e no Brasil**



**Fernando Manuel
de Menezes Falcão
Martinho**

**Arthur Napoleão: o homem e a sua época em
Portugal e no Brasil**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre no ensino da música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor António Chagas Rosa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho a minha Mãe

O júri

Presidente

Presidente: Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Vogal-Arguente Principal: Dr. Alfonso Benetti Junior, Universidade de Aveiro

Vogal- Orientador: Prof. Doutor António Manuel Chagas Rosa, Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Deixo o meu agradecimento ao Maestro Manuel Ivo Cruz que me permitiu consultar o seu acervo pessoal de documentos. O meu obrigado ao Doutor Chagas Rosa pelo apoio, compreensão e orientação.

Palavras-chave

Música de salão do séc. XIX. Práticas pianísticas do Romantismo. Exotismo e Folclorismo. Virtuosismo e improvisação.

Resumo

O presente trabalho propõe uma análise das práticas pianísticas do séc. XIX, integrando-as numa sociedade caracterizada pela ascensão da burguesia. Após uma descrição da sociedade burguesa da cidade do Porto na segunda metade do séc. XIX, descreveremos a carreira do pianista-compositor Arthur Napoleão. Conclui-se este trabalho com uma análise dos Estudos op. 90, numa tentativa de chamar à colação este compositor, visando demonstrar a utilidade artística e pedagógica da sua obra.

Keywords

Musical practices of the Romantic Era. Virtuosity and improvisation.
The musical salons of nineteenth-century.

Abstract

The present work intends to analyse the musical practices of the bourgeoisie of the nineteenth-century. The analysis is carried out on the testimony of the pianist and composer Arthur Napoleão. His career will be described. As composer he left the *Études* op. 90 and it is our aim to call the attention to the artistic and pedagogical interest of this composition. An analysis of this work will be done.

Índice

Introdução.....	1
A) Razões justificativas do estudo de Arthur Napoleão.....	4
B) Arthur Napoleão na Historiografia Musical.....	5
Capítulo I	
A vida intelectual e artística da Cidade do Porto.....	8
A) A ascensão da Burguesia.....	8
B) O movimento associativo.....	14
B.1) Assembleia Portuense.....	14
B.2) Sociedade Filarmónica Portuense.....	14
B.3) Clube Progressista.....	15
B.4) Sociedade Nova Euterpe.....	15
B.5) Clubes Sazonais.....	16
C) Espaços Públicos de Representação.....	18
C.1) O Teatro Príncipe Real.....	19
C.2) O Teatro Baquet.....	19
C.3) O Palácio de Cristal.....	19
C.4) O Teatro Variedades.....	19
C.5) O Teatro da Trindade.....	19
C.6) O Teatro Vasco da Gama.....	20
C.7) O Teatro dos Recreios.....	20
C.8) O Teatro Chalet de Camões.....	20
C.9) O Teatro Carlos Alberto.....	20
C.10) O Teatro Águia de Ouro.....	20
Capítulo II	
Arthur Napoleão: O homem e o seu tempo.....	21
A) O menino-prodígio pianista (1849-1862).....	24
B) O <i>dandy</i> jovem pianista virtuose (1863-1880).....	46
B.1) Fixação definitiva no Brasil.....	50
C) O Senhor Comendador (1880-1925).....	55
D) Outros aspetos.....	59
Capítulo III	
Arthur Napoleão e a sua obra musical.....	61

A) Sua relação com o <i>Nacionalismo</i> Brasileiro.....	61
B) Traços característicos da obra de Arthur Napoleão	67
B.1) Virtuosity and improvisation	68
B.2) Exoticism and folklorism.....	69
B.3) Attitude Biedermeier	70
C) Gêneros Musicais e Práticas Pianísticas	72
C.1) Paraphrases, Fantasias and Transcriptions about motives and non original themes	73
C.2) Characteristic pieces.....	74
C.3) Studies.....	79
D) Análise dos Estudos Opus 90	81
D.1) Conclusion of the analysis of the <i>Études op. 90</i>	92
Capítulo IV	
Conclusão	94
Bibliografia e Fontes.....	98
Manuscript Sources	98
Printed Sources.....	98
Periodicals.....	98
Authors and works	99
Electronic References	102
Anexos.....	104

Introdução

A investigação centra-se na figura de Arthur Napoleão, pianista nascido na cidade do Porto, em 1843. Tendo um pendor biográfico, o presente trabalho não se esgota nessa intenção. Através do percurso de Arthur e de acordo com a visão desse artista, poderemos entender melhor uma época e, de algum modo, reconstruir a maneira como determinadas camadas sociais viviam e se relacionavam. Não querendo ser demasiado ambicioso, parece-me que parte dos valores, que ainda hoje a nossa sociedade suporta, são herdeiros de costumes e crenças que foram construídos nesse tempo e descrever esses hábitos é como procurar as fundações da nossa atual sociedade. O testemunho de Arthur Napoleão é precioso pelos acontecimentos que presenciou e pelas personalidades com que se cruzou no seu percurso de vida.

Este trabalho não visa uma mera enumeração de factos/acontecimentos e datas. Embora essa vertente esteja presente, será, pois, a descrição de ambientes e de pessoas no seu pulsar diário – naturalmente integradas num contexto – que servirá de escopo à investigação. Começaremos por abordar a cidade do Porto no tempo de Arthur Napoleão, tentando entender como é que Portugal e, particularmente, a cidade do Porto viveram e receberam o Romantismo, na segunda metade do séc. XIX. A construção de uma nova sociedade burguesa que se erguia contra a velha e arruinada nobreza, com a adoção de novos hábitos de vida, padrões de comportamento e consumo, serão também objeto de análise. É, pois, um mundo em mudança visto na perspetiva e através da música.

Acompanhar as tournées de Arthur será uma janela que se abrirá de seguida. Serão descritas várias cidades e diferentes países onde Arthur, além de ter tocado, teve oportunidade de conhecer as pessoas mais influentes do seu tempo, quer do ponto de vista político, quer do ponto de vista artístico e intelectual. A naturalidade e simplicidade com que Arthur Napoleão nos fala dos seus encontros com as maiores personalidades da sua época, quer nacionais quer internacionais, são tocantes e dignos de nota.

Concluiremos com a análise do trabalho, nos seus variados aspetos, realizado por Arthur Napoleão no Brasil. Teremos a sua faceta como pianista virtuoso, como compositor e homem de negócios. Veremos o seu dinamismo como organizador de

concertos e editor. A ele se deve a publicação das obras dos mais importantes compositores brasileiros dessa época, além de ter divulgado no Brasil obras de compositores europeus emergentes. Foi ele a ponte entre o velho mundo romântico europeu e a nova música brasileira. Um homem que atravessou o II Império no Brasil e assistiu à criação da República e que foi condecorado e acarinhado por todos os regimes é um fenómeno raro. A ele se deve a introdução do jogo de xadrez no Brasil. Foi um dos maiores jogadores do seu tempo, tendo criado e colaborado com as maiores revistas da época.

Durante a sua vida encontramos muitas referências a este pianista em jornais e revistas de crítica musical. O tom elogioso é uma constante, quer na sua fase de menino-prodígio, quer mais tarde, enquanto pianista *virtuose*. Os círculos que frequentou, os eventos que organizou ou onde se apresentou como pianista e os países que percorreu em tournée atestam uma longa carreira internacional de grande sucesso. Apesar de ter gozado de grande notabilidade em vida, após a sua morte, em 1925, foi votado ao esquecimento.

Penso ser importante perceber as razões que motivaram esse esquecimento, na medida em que, paradoxalmente, são as mesmas que justificam o seu estudo e a evocação da sua memória. A memória é, por vezes, atraída pela maneira como a história se constrói. Um dos motivos que conduziram a esse esquecimento prende-se com o facto de a obra de Napoleão ter sido retirada dos programas dos Conservatórios¹, isto é, deixou de fazer parte do ensino formal do piano. Esse abandono foi-lhe funesto, pois o papel que os Conservatórios têm como repositório da nossa memória musical coletiva é de primordial importância. A questão que devemos de imediato colocar é essa. Porque é que a obra de Napoleão foi retirada do ensino formal do piano? Arthur Napoleão é um digno representante das práticas pianísticas do seu tempo. A sua obra exprime essa relação, remetendo-nos para a música de entretenimento de salão do séc. XIX, nas várias vertentes que este conceito adquiriu (o salão aristocrático, o salão burguês e o pseudo-burguês). Há obras desse autor que escapam a essa lógica, mas digamos que essa *imagem de marca* se generalizou. Esta vertente é recusada nos Conservatórios que

¹ Isso passou-se após a morte do compositor. Na autobiografia Arthur diz: (...) *As minhas composições, tive eu ocasião de ouvir nos cursos de piano do Conservatório.*

tentam reproduzir sempre o que de melhor se fez em termos artísticos, em determinada época. Isso não quer dizer que as obras e os compositores selecionados pela lógica dos Conservatórios reflitam o quotidiano das práticas musicais dessa época. Só que a integração das obras de um autor nas práticas musicais e sociais de uma época não é uma prioridade dos Conservatórios, visto que o que poderemos chamar uma *Sociologia da Música* não é uma área privilegiada no plano dos estudos formais de piano.

Esta compreensão de que através da música – independentemente do seu valor artístico intrínseco – poderemos abrir importantes perspectivas para o estudo do quotidiano das sociedades é relativamente recente. Isto é demonstrado pelas diferentes abordagens que foram feitas a Arthur Napoleão. As mais antigas recordam o seu papel de *menino-prodígio* e *pianista-compositor*, as mais recentes privilegiam a sua importância na reconstrução dos ambientes e práticas musicais no contexto dos espaços privados do séc. XIX, assim como a receção feita por ele ao nível musical de elementos evocativos de outras culturas. Estou a referir-me ao Exotismo e Folclorismo presentes na obra de Arthur Napoleão e a sua influência junto dos compositores brasileiros.²

Há também outro aspeto que poderá contribuir para explicar o abandono da música de Napoleão: O modelo de artista protagonizado por Arthur Napoleão, tendo as suas raízes bem fundas no séc. XIX, tem como figura típica o *pianista-compositor* que tinha uma dupla função: por um lado, era uma figura de entretenimento, tocando obras mais superficiais que estavam na moda³, mas, além disso, tinha em repertório as grandes obras da música erudita do seu tempo. Na sua visita a Liszt, Napoleão executou o *Galope Cromático* deste compositor, obra essa que ainda hoje faz parte do repertório erudito. A sua ligação à obra de Chopin está bem expressa nas observações que ele nos deixou aquando da sua visita à casa da Senhora *Rosen*, em Varsóvia⁴. Napoleão conheceu e privou com discípulos de Chopin e de Liszt. A lista de grandes compositores com os quais se cruzou é imensa. O seu conhecimento do repertório erudito é, poderemos dizer, avassalador. Se, por vezes, encontramos alguma superficialidade em

² CAZARRÉ, M. (2003)

³ O conjunto de obras musicais de A.N. no género “música de salão” é extenso, não sendo objectivo desta trabalho analisar essa vertente do autor.

⁴ Conferir pág. 35 deste trabalho.

Napoleão, teremos que ver que esse era um modelo imposto pelas modas do momento a que ele se submeteu e, convenhamos, com grande eficácia e sucesso.

Este modelo não resistiu às mudanças que o séc. XX impôs. A invenção do gramofone e o desenvolvimento técnico e científico, trazido pelo séc. XX, suportaram e desenvolveram uma indústria de música de entretenimento sem precedentes. A massificação musical imposta pelas grandes produtoras musicais criou um novo paradigma e um outro perfil de artista. Assistiu-se a uma separação entre a música de entretenimento, nas suas mais variadas facetas, e a música erudita. O modelo de Napoleão, enquanto artista na duplicidade em que ele se movimentava, tornou-se obsoleto, de um momento para o outro.

A) Razões justificativas do estudo de Arthur Napoleão

A importância de voltar a falar de Arthur Napoleão prende-se com várias razões:

- Poderemos realçar o elevado interesse que a sua autobiografia tem, para uma compreensão do séc. XIX nos seus múltiplos aspetos. A riqueza de pormenores relacionada com a vida social e artística daquela época, assim como as importantes personalidades com que Napoleão se cruzou, é um importante testemunho para a compreensão de uma época. A sua narrativa envolve muitos países e épocas diferentes, abrindo caminho para várias linhas de investigação. A análise da sua autobiografia justifica, por si só, a evocação de Arthur Napoleão.
- Enquanto executante deverá ser recordado como um dos maiores pianistas do seu tempo. Justificando esta perspectiva, os relatos de imprensa da época atestam esse facto, referindo os seus concertos nas cortes europeias e em várias Exposições Universais, além de outras importantes salas de espetáculos. Iniciou a sua carreira como menino-prodígio, tendo-se, mais tarde, imposto como pianista *virtuose*.
- No papel de compositor, é uma figura digna de estudo, pela diversidade da sua obra. Encontramos peças musicais que poderemos chamar de entretenimento e outras com intenções artísticas mais ambiciosas. Nas suas composições direccionadas para o entretenimento – relacionadas com as práticas pianísticas do salão burguês – encontramos uma fonte de informação importante para a

reconstrução das vivências musicais no contexto dos espaços privados. O estudo da sua obra com intenções artísticas mais ambiciosas reveste-se do maior interesse, pois deparamo-nos com um compositor criativo, com uma escrita elaborada, que merece a nossa atenção. Nesta categoria devemos referir *Os Estudos de Virtuoso op. 90*, o primeiro dos quais é dedicado ao pianista português Viana da Motta.

- O papel que Arthur Napoleão desempenhou no Brasil, através da editora por ele criada, merece a nossa atenção. A publicação por ele feita de obras de compositores brasileiros contribuiu para o desenvolvimento e divulgação da música e autores do Brasil. Além disso, publicou outras obras que tinham sido editadas pelas mais prestigiadas casas europeias, criando uma ponte cultural entre o velho continente e o Brasil. O trabalho editorial por ele desenvolvido justifica uma evocação da sua personalidade.
- A função que desempenhou como organizador e dinamizador de espetáculos musicais é, também, digna de nota. Nessa qualidade, esteve relacionado com os mais importantes certames realizados no Rio de Janeiro, tanto no período Imperial como no Republicano.

B) Arthur Napoleão na Historiografia Musical

Na historiografia musical encontramos várias referências a este autor. Bekker (1924) salienta a sua faceta de pianista *virtuose* e a sua proximidade com a família Imperial do Brasil. Esta obra foi escrita antes da morte de Arthur Napoleão. Temos outra referência no Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal (1941). Há um breve resumo biográfico e outras informações que lá são divulgadas, que não confirmámos na autobiografia, como, por exemplo, o afirmar que Arthur deu um concerto para a Rainha Vitória (Inglaterra). Também diz que Napoleão tocou em S. Petersburgo e na Dinamarca, mas não encontramos confirmação desses factos. O dicionário Grove de música faz, também, uma pequena resenha biográfica e cita algumas obras do autor. A grande enciclopédia portuguesa-brasileira contém uma pequena referência a aspetos biográficos.

Cernicchiaro (1926), na sua obra dedicada à música do Brasil, é o mais expansivo, quanto ao entusiasmo e aos pormenores, no espaço dedicado a Arthur Napoleão. Além

de ter sido amigo pessoal deste artista, colaborou e tocou com ele em concertos de música de câmara. Isso explica os termos laudatórios usados para falar de Arthur Napoleão. Ele exalta o seu virtuosismo e elegância, tanto nas suas interpretações a solo como na sua colaboração em grupos de música de câmara. Salaria, ainda, a sua enorme facilidade de leitura à primeira vista.⁵ Conclui a sua análise chamando a atenção para a lucidez que Arthur conservava e para a fresca técnica exibida, apesar da avançada idade⁶. Freitas Branco na sua *História da Música Portuguesa* diz (...) *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. (...) O seu mérito de compositor não se igualou ao de executante.*⁷ Mais uma vez encontramos uma referência à presença de Arthur Napoleão na corte Russa. Como já foi dito anteriormente, não há nenhuma informação nesse sentido, contida na autobiografia. No papel que Napoleão representa de *pianista-compositor*, de acordo com o modelo seguido no séc. XIX, Freitas Branco põe em destaque o seu desempenho como pianista *virtuose*. Ao que parece, Freitas Branco não é um entusiasta da obra de Napoleão. No mesmo sentido, diz-nos Sanches de Frias,⁸

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

Nos últimos anos recrudescer o interesse por Arthur Napoleão. Os trabalhos publicados acerca deste autor nos últimos dez anos afastam-se um pouco da abordagem, digamos,

⁵ O próprio Arthur Napoleão na sua autobiografia(1907:386) refere essa facilidade de leitura. (...) *Em anos atrasados (1883) almoçávamos frequentemente juntos com Stephen Heller. Este notável compositor era bondoso e simples no seu modo de tratar. Afeiçãoou-se a mim desde o dia em que apresentando-me uma nova sonata de sua composição, eu a li ao piano com a maior facilidade.*

⁶ A obra de Cernicchiario foi publicada em 1926, mas este artigo foi escrito ainda em vida de Arthur Napoleão.

⁷ Branco,J(1992:145)

⁸ Frias, 1913, p. 11

mais tradicional, que se situa no estudo do binómio pianista-compositor, nos termos anteriormente descritos. A investigação mais atual relaciona-o com as práticas pianísticas do séc. XIX, usando a figura de Napoleão como um ponto de partida para a compreensão e contextualização de uma época e de um ambiente específico, isto é, as práticas musicais nos espaços privados. O interesse por esta figura não se esgota nesse tema, havendo também trabalhos acerca da receção na obra de Napoleão do Exotismo e Folclorismo, explorando o facto de, nas suas viagens, Napoleão ir absorvendo elementos musicais das terras por onde passou e que integrou nas suas obras. A figura de Napoleão anda neste momento a ser explorada com base num novo paradigma de investigação. Lamentavelmente não temos elementos que nos digam o que foi feito do espólio deste autor. Após a sua morte, em 1925, pensa-se que a viúva se terá desfeito do acervo do compositor, mas não é conhecido o seu destino. Alguma informação poderá ser encontrada no acervo de Viana da Motta, companheiro de Napoleão que com ele colaborou em muitos concertos e outras manifestações de carácter artístico.

O presente trabalho representa, em primeira linha, uma análise da autobiografia de Arthur Napoleão, de acordo com os parâmetros estabelecidos no projeto de investigação apresentado no DECA da Universidade de Aveiro. Completei alguns aspetos usando bibliografia complementar, visando uma melhor contextualização da problemática. Em relação à autobiografia de Arthur Napoleão e em jeito de conclusão deste capítulo, tenho a dizer o seguinte: poderá e deverá haver outras leituras deste documento, partindo de outros pressupostos investigativos.

Espero que este trabalho seja um contributo para a compreensão artística da segunda metade do séc. XIX, não só em Portugal, mas também nos países onde a carreira de Napoleão o levou. Gostaria, ainda, que a evocação aqui feita da personalidade de Arthur Napoleão seja um subsídio para a memória de um grande artista, nos seus múltiplos aspetos, que a cinza do tempo corroe.

Capítulo I

A vida intelectual e artística da Cidade do Porto

A) A ascensão da Burguesia

Em 1843 nasce no Porto Arthur Napoleão. O Porto é, na época, uma cidade que sofre grandes transformações. Naturalmente, é um País inteiro que se transforma. No entanto, esse fenómeno é muito visível numa cidade que reflete, de uma maneira muito especial, o desenvolvimento industrial e o conseqüente aumento de atividade comercial provocado pelo fenómeno da Revolução Industrial. Um pouco depois do resto da Europa, a Revolução Industrial manifestou-se em Portugal, trazendo consigo novos hábitos e modos de vida.⁹

A ascensão da burguesia é uma consequência da revolução industrial. Mais tardia que no resto da Europa, ela sentiu-se em Portugal com maior incidência na segunda metade do séc. XIX. O comércio com as colónias conduziu a um desenvolvimento da atividade bancária associada ao comércio e à indústria e ao mundo empresarial em geral. Estudos efetuados apontam para que, por volta de 1867, a percentagem de burgueses na cidade do Porto ultrapasse os 10%.¹⁰ As pequenas estruturas industriais voltadas para o setor têxtil da primeira metade do séc. XIX foram substituídas por um tecido industrial assente em maquinaria mais pesada, tendo surgido as primeiras máquinas a vapor. Na segunda metade do séc. XIX, com a Regeneração, viveu-se um período de estabilidade que promoveu um maior dinamismo social, económico e industrial. Neste contexto, assiste-se à ascensão da burguesia, com a conseqüente alteração de hábitos sociais e culturais.

Caraterizar a vida intelectual e artística da cidade do Porto, na segunda metade do séc. XIX, obriga a uma análise do papel da ascendente burguesia, nessa época. Inicialmente com um modo de vida muito austero, virado unicamente para o trabalho, a burguesia foi

⁹ Acerca da relação entre cultura e economia disse Almeida Garret(1841): *O Teatro é um grande meio de civilização mas não prospera onde a não há.* In Vasconcelos,A.(2003:9)

¹⁰ Vaquinhas e Cascão (1993: VOL.5, P. 444).

aceitando lentamente o ócio e o divertimento como parte integrante da vida.¹¹ Essa classe emergente tem novas necessidades e hábitos que alteram a tradicional distinção entre espaços públicos e privados. Se em meados do séc. XIX o burguês portuense é retratado como pouco dado a atividades de lazer, o avançar do século criou novas necessidades e rotinas sociais. A mudança é lenta e começa pelas camadas sociais mais endinheiradas que vêem na arte uma oportunidade de promoção social. A burguesia inicia um processo de aristocratização, que alcança visibilidade na busca de cargos políticos e de poder. Esta tendência para ocupar cargos políticos já começara a formular-se a partir do Marquês de Pombal. Na segunda metade do séc. XIX, é patente o crescente domínio da burguesia na coisa pública e nos recém-criados espaços públicos. A importância crescente da burguesia não é exclusiva da cidade do Porto. *It is now commonplace to say of nineteenth-century music culture that, notwithstanding institutions such as the court theater and court orchestra, it belonged basically to the middle class, or bourgeoisie.*¹² Portugal foi mais tardiamente apanhado pela espiral de mudança que alterou o panorama económico, político e social Europeu. *O romantismo português não difere da generalidade dos outros movimentos congêneres da Europa; o que é substancialmente diferente é a realidade económica e social em que se vai manifestar, o grau de desenvolvimento das forças produtivas e a fase de transformação dos grupos sociais.*¹³ Há, pois, um movimento generalizado em toda a Europa que içava a burguesia a um lugar cimeiro. No entanto, não é fácil encontrar uma identidade comum nesta nova classe. *Indeed, as Theodore Hamerow observed, the unity of middle class during this period derived essentially from a community of interests rather than a community of origins.* No mesmo sentido, e referindo a realidade nacional, encontramos.

Na segunda metade do séc. XIX, os burgueses portuenses constituem um grupo complexo, muito diversificado, quer nas profissões

¹¹ CARDOSO in REIS e AGUIAR (EDS), 1998,

¹² Dahlhaus, Carl, p41

¹³ Costa, F. 1990, p. 228

*que exercem e na cultura que detêm, quer na fortuna que possuem. Mas entre eles distingue-se um núcleo constituído fundamentalmente por negociantes e proprietários com elevados rendimentos.*¹⁴

As artes, em geral, e a música, em particular, tornam-se instrumentos de promoção social. Há uma figura emergente nesta época que congrega à sua volta as novas orientações. Trata-se da menina casadoira. Dar-lhe uma educação esmerada tornou-se um objetivo familiar. O seguinte anúncio publicado num jornal diário ilustra esse objetivo. *Mestra, precisa-se de uma mestra estrangeira habilitada para educar umas meninas de uma família respeitável, não só pelo lado científico como moral; de-seja-se nas condições seguintes: de 30 anos para cima, catholica romana, sabendo inglez, francez, desenho, música e piano*¹⁵. A educação das meninas da classe média e média-alta tinha, pois, lugar no aconchego doméstico. As lições particulares de canto e piano tornaram-se quase obrigatórias, com a intenção de lhes permitir participar nos serões realizados nos salões da burguesia. Um bom casamento era procurado pelas famílias, dada a ausência de outras perspetivas de vida para o sexo feminino.

*Ser burguês é estar acima do mundo popular do qual o separava não só um certo nível de bem-estar material, mas também o acesso à cultura e à fruição de um certo estilo de vida que o distingue cada vez mais dos que são inferiores e cada vez menos da nobreza antiga.*¹⁶

A educação, a cultura e a arte passaram a ser uma preocupação da burguesia. A posição social exibia-se com a aquisição de porcelanas, quadros, jóias, esculturas etc. A partir de uma certa altura, tornou-se quase obrigatório ter um piano em casa, como sinal de posição social. Antonieta Cruz refere que “O piano aparece inventariado entre os bens de cerca de 50% dos falecidos cujo balanço de elementos ativos e passivos excedia os 50.000\$000 reis.”¹⁷

¹⁴ Cruz, 1999, p. 274

¹⁶ CRUZ,1999,p.274

¹⁷ CRUZ,1999,p.384

Há toda uma atividade comercial que acompanha os novos hábitos. O número de importadores nacionais ligados ao comércio e importação de pianos multiplica-se. As páginas dos jornais diários exprimem essa nova realidade, publicando anúncios publicitando as mais variadas marcas de pianos. As casas editoras de partituras atravessam, também, um momento de prosperidade. Não só editam partituras, como ainda métodos de aprendizagem dos mais variados instrumentos musicais. É prática comum editar transcrições para vários instrumentos de obras que tiveram êxito nos teatros da cidade do Porto. Nas revistas da época, encontramos exemplos dessa prática.

Acaba de receber uma grande e variada remessa de música em todos os géneros, e entre esta a da opera EBREA, arranjada para piano, em pequenas e grandes fantasias e transcrições. Música de canto e piano própria para camera; dita para rebeca, fantasia, e violoncelo, tanto a solo como duetos, trios ou estudos; dita para órgão, harmonium, harmoniflute e violão. Methodos para todos os instrumentos, ou composição, e um variadíssimo sortimento para baile, tanto para piano, como para outros instrumentos ou orchestra.¹⁸

É, pois, um exemplo do tipo de reportório que os portuenses consumiam na época. A predominância de peças musicais de entretenimento é notória.

Se, por um lado, era na privacidade do lar que assistíamos à educação artística das novas gerações, os portuenses, sobretudo as elites, sentiam necessidade de uma afirmação social ao nível público. Era, portanto, necessário criar espaços adequados que permitissem a esta nova classe exibir o seu estatuto. O acesso público a esses espaços tinha de ser controlado, de modo a ter o ambiente de diferenciação e exclusividade pretendidos. O associativismo teve, nessa época, um grande impulso. Multiplicaram-se por todo o lado vários tipos de associações com fins diversos. *Procuravam diversificar o recreio, para proporcionar o agradável convívio dos seus membros e aumentar o número dos seus associados, recorrendo às representações dramáticas, à leitura, à dança, ao estudo musical ou ao jogo lícito.¹⁹* A música e a dança, desde o liberalismo,

¹⁸ A *Actualidade*, 1874, nº 263 de 18 de dezembro

¹⁹ Ribeiro, Helena 2001, p. 20

tinham-se assumido como *rituais de civilização*.²⁰ Houve associações que tiveram uma vida efémera, porém, encontramos outras que duraram até aos dias de hoje, como é o caso do Clube Portuense ou do Ateneu Comercial do Porto. Em relação a este assunto, Ramalho Ortigão deixa este testemunho:

*São espantosos os progressos do espirito de associação no Porto. Há ainda mais associações novas do que novas ruas. Perde-se a imaginação no abismo de tantas designações diversas(...) Conto muito para cima de cem e afundo-me na voragem tenebrosa das mais devoradoras conjecturas ao querer interpretar o sentido dos títulos da maior parte.*²¹

A sociedade portuense da época era muito estratificada. O elevado número de associações espelha esta realidade. Cada clube ou associação pretendia dar voz a uma determinada classe social ou grupo profissional. Cada um queria ver-se e encontrar-se com os seus pares, tendo a música um papel importante na vida associativa. Sem música, as reuniões mundanas perderiam o seu atractivo, porque é à volta da música que se constroem os bailes, as *soirées*, as *matinéés*, os concertos, em suma toda a vida social gira à volta dela. Se, por um lado, o movimento associativo apresenta um desenvolvimento crescente, por outro lado, é nesta época que se acentua a construção dos chamados espaços públicos. Mas qual o papel que cabe à música neste contexto? Tem meramente uma função de recreio e entretenimento. Há um facto curioso a realçar. A atividade artística estava, de algum modo, reservada ao sexo feminino, que assim mostrava as suas qualidades nos vários espaços sociais. De acordo com a mentalidade da época, nenhum homem respeitável deveria assumir uma carreira profissional na área artística. Em relação ao mesmo período histórico, mas situando-nos em Inglaterra, Dahlhaus, Carl(1928)²² afirma: *In England, a musician who played at private concerts was given the option of accepting payement or of beeing treated as a gentleman belonging to "Society"- in other words, as an amateur instead of a professional. A*

²⁰ PEREIRA, G. 1995

²¹ ORTIGÃO, 1986, 1887, vol.I,pp. 151-152 ORTIGÃO,Ramalho- AS FARPAS- *O País e a Sociedade Portuguesa(edição integral)*. Lisboa: Clássica Editora,1986, (1887), 15 vols.

²² DAHLHAUS,Carl,1989,1928 pp.43 *Nineteenth-Century Music*. University California Press.

burguesia do Porto aproxima-se dos ideais e do tipo de mentalidade que encontramos, nessa época, noutros países europeus. O burguês que, nos seus tempos de lazer, se dedicava às coisas do espírito era bem visto pelo sistema. O músico amador estava, por assim dizer, integrado no sistema. O músico profissional não fazia parte da “sociedade”. Se, por um lado, a ascensão da burguesia liberta os artistas da sua subjugação à nobreza, por outro lado, também podemos verificar que a integração destes na ordem burguesa não é pacífica. A vida de Artur Napoleão tem episódios que ilustram esse “desentendimento” os quais serão focados aquando da abordagem biográfica. Esta coexistência entre músicos amadores e profissionais é-nos narrada pelos jornais da época, referindo um concerto no Clube da Foz.

*O snr. Nicolau Ribas, que pela primeira vez, honrou, com a sua presença a casa da assembleia, tocou duas peças de música admiráveis, uma fantasia sobre motivos de “Lucia”, e os “Echos”. Que dizer d’este grande artista? Todos sabem que é de grande plana.(...)O snr. Sollari Allegro, pianista amador, tão distinto como modesto, acompanhou todas as peças ao piano que se executaram(...).*²³

O repertório utilizado nos clubes e sociedades era constituído, acima de tudo, por obras para piano e canto. A relação entre este tipo de espaços e os espaços públicos, isto é, os teatros, era muito grande. Era habitual a execução de árias de ópera e opereta que estivessem na moda, naturalmente com arranjos que permitissem serem tocadas por pequenos grupos. A edição de adaptações para outros instrumentos de obras que estavam na moda era uma prática corrente. Era frequente a adaptação de obras para piano a quatro mãos. Depois do concerto sucedia o baile. *Acabado que foi o concerto dançou-se delirantemente até depois da meia-noite. Estiveram cerca de cinquenta senhoras(...).*²⁴ É comum as notícias de carácter social da época referirem o número de senhoras presentes. Não se quantifica as pessoas presentes no seu todo, mas apenas o número de senhoras. Isto é, a importância de um acontecimento social não se media pelo número de cavalheiros presentes, mas sim pela adesão ou não do elemento feminino. É, também, interessante a maneira como um serão era organizado. Começava

²³ *O Primeiro de Janeiro*, 1880, nº 268 de 17 de Novembro.

²⁴ *O Primeiro de Janeiro*, 1876, nº 235 de 14 de Outubro.

por ter uma parte mais cultural, onde se escutavam obras de maior virtuosismo e seriedade, à qual sucedia o baile. Portanto, na mesma noite e no mesmo espaço tínhamos a junção de duas coisas diferentes. O concerto abria o serão que culminava no baile, onde se *dançava delirantemente*. O lado mais cultural e o entretenimento puro davam, assim, as mãos numa noite bem passada. Seria este o modelo seguido com tanto sucesso nos clubes e associações da cidade do Porto, na segunda metade do séc. XIX.

A grande quantidade destes clubes e associações dificulta a tarefa de fazer uma listagem completa. No entanto, convém fazer referência aos mais representativos.

B) O movimento associativo

B.1) Assembleia Portuense

A Assembleia Portuense é a mais antiga²⁵, tendo sido fundada em 1834. Situava-se no Palácio da Trindade. Em 1859, adquire um espaço próprio no largo da Trindade.

O clube Portuense surge em 1857, fruto de uma cisão da Assembleia Portuense. Era um clube mais elitista. O jogo e o serviço de chá eram atividades habituais destas associações. Eram frequentes as reuniões de família, os bailes e os saraus. Não eram dedicadas exclusivamente à música.

B.2) Sociedade Filarmónica Portuense

Em 1840 surge a Sociedade Filarmónica Portuense. Um dos seus fundadores foi Francisco Eduardo da Costa, membro do Conservatório Real de Lisboa e maestro do Teatro de S. João durante alguns anos.²⁶ Tem esta associação finalidades especificamente musicais, o que a distingue de outras. Nomeadamente, o facto de possuir uma escola de canto e uma orquestra própria, formada por alguns dos seus membros.²⁷ Nos concertos realizados por esta associação, colaboravam os melhores músicos da época.

²⁵ *Guia Histórico do Viajante no Porto e Arrabalde*, 1864, p.47

²⁶ VIEIRA, 1900, pp.319-322.

²⁷ *Guia Histórico do Viajante do Porto...*, 1864, pp. 47-48.

*Templo da antiga arte musical da cidade do Porto, santuário célebre onde receberam o primeiro baptismo de semifusas tantos meninos prodígios e donzelas(...),e onde se coroaram com os seus primeiros louros tantos músicos célebres, como Francisco Eduardo da Costa, Francisco Sá Noronha e as grandes dinastias artísticas dos Ribas, dos Arroios, dos Napoleões.*²⁸

Encontramos aqui uma referência à família Napoleão. Artur Napoleão terá pisado estes palcos, mas tanto o seu Pai como os irmãos terão, igualmente, colaborado. (Alfredo Napoleão legou-nos obras de grande interesse e Aníbal Napoleão foi também músico de mérito). Esta associação fundiu-se em 1880 com o clube Portuense. Dificuldades económicas, assim como a intenção de alargar os estatutos, estiveram na base desta decisão.²⁹

B.3) Clube Progressista

O Clube Progressista foi fundado por operários. Começou por se situar na rua do Triunpho mudando-se, posteriormente, para o Palacete Sandeman. De acordo com os seus estatutos as suas finalidades seriam (...) *leitura, jogo lícito, dança, conversação, prelecções literárias e qualquer outro passatempo cuja utilidade tenda a abrilhantar o distinctivo de “Progressista” com que laurêa esta saciedade.*³⁰ Junto com uma escola de dança, criaram um curso musical em 1878.

B.4) Sociedade Nova Euterpe

A Sociedade Nova Euterpe foi fundada em 1869. Destinava-se a quem estava ligado à vida comercial (caixeiros, comerciantes). A música e a dança eram um dos seus fins. *Haverá escholas para instrução elementar de dança e música para os associados.*³¹ Em relação à dança, sabe-se pelos relatórios anuais que foi uma atividade que funcionou. A escola de música não terá tido a mesma sorte. Em 1885 mudou a sua designação para

²⁸ ORTIGÃO, *As Farpas*, vol. 1, pp.153-154.

²⁹ *O Primeiro de Janeiro*, 1880, nº 158 de 14 de Julho.

³⁰ *P-Pad*, Arquivo do Governo Civil, Mç. 152.

³¹ Estatutos da Sociedade Nova Euterpe, 1869, art.3,p 5.

Ateneu Comercial do Porto. É uma instituição que ainda hoje existe, tendo sido palco das mais variadas iniciativas culturais e sociais, desde a sua fundação aos dias de hoje.

B.5) Clubes Sazonais

Temos notícia de clubes cuja atividade estaria dependente da época balnear. Instalam-se junto às praias da Foz, Matosinhos, Leça e Espinho. Além das atividades habituais destinadas a preencher os momentos de ócio de uma classe endinheirada que tentava ter alguma visibilidade, havia iniciativas de caráter social, que envolviam músicos de reconhecido mérito.³² É curiosa a referência a Alfredo Napoleão, irmão de Artur Napoleão, que também foi pianista e compositor.

A atividade destes clubes é muito diversificada. Centrando a nossa atenção nos espetáculos musicais, encontramos diversos tipos de repertório e artistas. Ribeiro (2001) diz-nos que *Os espetáculos variavam em estrutura e designação desde “concerto vocal e instrumental” a “espetáculo instrumental e vocal”, “espetáculo-concerto” ou “benefício.”* O repertório apresentado não tem um padrão, nem quanto à forma nem quanto ao conteúdo. Era frequente a utilização de artistas amadores, mas encontramos inúmeras referências a músicos profissionais. A duração do espetáculo era também muito irregular. Podia dividir-se em duas ou três partes, dependendo do programa. Estes espetáculos, de acordo com Ribeiro (2001) *Por vezes resultavam num amontoado de números que cada amator sabia fazer, como o recitar uma poesia, tocar uma peça ao piano ou violino, cantar uma ária de ópera da moda.* Os chamados benefícios eram espetáculos cujas receitas revertiam a favor de uma determinada causa benemerita. Esta tanto podia ser o acudir a um músico em dificuldade, como ter objetivos mais alargados, como socorrer operários desempregados.³³ A faceta solidária destas associações é compreensível, numa época em que o Estado não tinha a seus ombros as questões sociais. Teremos que esperar pelo séc. XX para assistirmos em Portugal ao despertar do chamado “Estado-de-Direito Social”. Há, pois, nestas associações uma multiplicidade de objetivos que ultrapassam o mero entretenimento. Há, identicamente, preocupações

³² *O Primeiro de Janeiro*, nº 304 de 25 de novembro de 1883 “Participaram neste benefício para os pobres, alguns amadores e Alfredo Napoleão, Nicolau Ribas, Moreira de Sá, Ciríaco de Cardoso, Marques Pinto, Xisto Lopes.” Esta notícia é referente ao clube da Foz.

³³ *O Comércio do Porto*, 1879, nº79 de 2 de abril.

culturais e artísticas, não podendo deixar de referir-se a criação de uma associação muito interessante que se chamou a “Sociedade dos Quartetos”, que, como o próprio nome nos indica, nos remete para a música de câmara.

A vida intelectual e artística da cidade do Porto foi muito influenciada pelos hábitos das comunidades estrangeiras aí residentes. A comunidade inglesa assim como a alemã exerceram uma influência muito grande na aquisição de novos hábitos culturais. A recente burguesia portuense ia criando, aos poucos e poucos, novas exigências. Temos notícia de que, desde o início do séc. XIX, a música habitualmente denominada “clássica” ou, usando outra nomenclatura, chamada “erudita”, era cultivada nos salões privados das famílias estrangeiras residentes no Porto. No entanto, nos espaços públicos essa presença não se fazia sentir. Foi preciso esperar pela segunda metade do séc. XIX para que essa lacuna fosse colmatada. Os espaços públicos até então encontravam-se submersos pelo repertório operático, a maior parte das vezes de qualidade duvidosa, tanto ao nível do repertório escolhido como da própria interpretação. Comentando esta situação, João de Freitas Branco utiliza a expressão *invasão italiana* para ilustrar o domínio da música italiana em Portugal, ao longo dos séculos XVIII e XIX.³⁴ Houve naturalmente outros géneros musicais praticados nos espaços públicos portuenses ao longo da segunda metade do séc. XIX. Com a ópera italiana conviviam a opereta francesa e a zarzuela espanhola. Perfilavam-se, ainda, outros géneros de cariz mais popular, como a *paródia*, a *revista* e o *vaudeville*.³⁵ A “Sociedade dos Quartetos”, fundada em 1874 tenta criar novas dinâmicas culturais.³⁶ Esta associação diverge das que anteriormente referimos. Tem uma vertente fortemente cultural, tentando divulgar obras de grandes compositores da época, havendo um grande interesse pela música alemã. É um “clube” mais elitista, tanto pelos artistas que o integram como pelo público que frequenta as suas sessões.

³⁴ Branco, 1992, p.192

³⁵ Silva, 2004

³⁶ RIBEIRO,H.(2001)

C)Espaços Públicos de Representação

Concluindo este capítulo será de todo conveniente referir os espaços públicos de representação, isto é, os teatros. Se, por um lado, assistimos na segunda metade do séc. XIX, na cidade do Porto, ao desenvolvimento do movimento associativo que conduz a uma grande oferta de espaços semi-públicos (ou, dito de outro modo, espaços públicos de acesso restrito), por outro lado, esse período histórico também foi fértil na crescente oferta de espaços públicos, isto é os teatros. (...) *a conquista de novos espaços de sociabilidade numa estratégia de oposição aos costumes mouriscos, isto é às tradições arreigadas numa sociedade fechada do tipo feudal foi uma tarefa conduzida pela burguesia ascendente.*³⁷

Se, por um lado, a construção de teatros respondia aos ideais da burguesia, por outro lado, ao poder dominante interessava a criação de espaços onde estivessem presentes as classes mais ricas. Esses espaços teriam assim uma função *de controlo político-social aos olhos de alguns soberanos.*³⁸ Seria o local por excelência da intriga política. Este movimento de construção de teatros surge no séc. XVIII, mas foi na segunda metade do séc. XIX que ele atingiu o auge. Com a vitória liberal e as reformas de Almeida Garrett, o interesse pelas atividades teatrais aumentou, o que levou à construção de novos teatros por todo o País. A cidade do Porto, berço de uma burguesia próspera, tornou este fenómeno mais visível. A influência italiana é notória em Portugal e também na categoria dos chamados “teatros à italiana.” Segundo Soares Carneiro³⁹ não houve influência portuguesa nesse modelo de teatro. Isto é, houve uma aceitação total do modelo desenvolvido em Itália. De acordo com este autor, (...) *Entre 1850 e 1874 contamos 55 teatros (construídos ou reconstruídos a nível nacional); entre 1855 e 1899, contamos 98; e 34 outros são ainda da segunda metade do século embora as suas datas de construção não sejam conhecidas.* É um número muito elevado para a densidade populacional da época e a cidade do Porto teve a sua contribuição para este resultado. Vamos referir os teatros construídos na cidade do Porto, na segunda metade do séc. XVIII.

³⁷ CARVALHO,1990 p. 351

³⁸ CYMBRON,1998,p.4

³⁹ CARNEIRO, 2002, p.19

C.1) O Teatro Príncipe Real foi fundado em 1855. Começou por se chamar Teatro-Circo, presentemente é o Teatro Sá da Bandeira. As obras representadas nesse espaço exprimem a predominância da *Zarzuela*.⁴⁰

C.2) O Teatro Baquet foi fundado em 1859. Teria à volta de 900 lugares. *Esta capacidade colocava-o como um dos maiores teatros portugueses da época, a seguir ao S. Carlos, ao D. Maria II e pouco abaixo do S. João.*⁴¹ Na década de 70, a *opereta* foi o género musical mais divulgado neste espaço, mas, numa análise mais alargada, a *zarzuela* é dominante.⁴²

C.3) O Palácio de Cristal foi inaugurado a 18 de Setembro de 1865, juntamente com a abertura da *Exposição Internacional Portuguesa*. Este espaço era *destinado a exposições agrícolas, indústrias e artísticas, para divertimentos que excitem a curiosidade pública, exposições permanentes e venda de produtos de belas-artes(...)*e ainda para fundar uma academia de música de ensino gratuito, formando-se a *orquestra e cântico do Palácio e a banda musical.*⁴³ Era constituído por dois teatros, o Popular e o Gil Vicente, o primeiro com capacidade para vários milhares de espetadores e o segundo para cerca de mil. Mais uma vez, o género musical *zarzuela* constitui a maioria das obras representadas ao longo da segunda metade do séc. XIX.⁴⁴

C.4) O Teatro Variedades começou a ser construído em outubro de 1871. Neste teatro, a *opereta* foi o género musical com maior número de representações.

C.5) O Teatro da Trindade foi inaugurado a 22 de fevereiro de 1874. Foi destruído por um incêndio a 5 de julho de 1875. Apesar da sua curta existência, mais uma vez foi manifesto o domínio da *zarzuela*.

⁴⁰ SILVA, 2004,p.70

⁴¹ CARNEIRO, 2002, p.495.

⁴² SILVA, 2004, p.76.

⁴³ O *Tripeiro*, ano V,VI série, nº 9,setembro de 1865, p. 274.

⁴⁴ SILVA, 2004, p. 80.

C.6) O Teatro Vasco da Gama foi inaugurado em 1884. Dedicou-se mais à ópera cômica e opereta.

C.7) O Teatro dos Recreios foi inaugurado a 22 de outubro de 1885. A *zarzuela* era dominante.

C.8) O Teatro Chalet de Camões foi inaugurado em 27 de novembro de 1886. Era um teatro de pequenas dimensões que foi demolido em abril de 1899. A produção de *zarzuela* foi superior à de opereta.

C.9) O Teatro Carlos Alberto foi inaugurado em 14 de outubro de 1897. Durante a década de 90, a opereta foi o género mais representado.

C.10) O Teatro Águia de Ouro foi inaugurado a 17 de junho de 1899. Na temporada de 1899/1900, a opereta foi o único género representado.

A referência que fazemos aos teatros construídos na cidade do Porto ao longo da segunda metade do séc. XIX tem um carácter de mera contextualização. Tem como objetivo mostrar o pulsar de uma cidade que adquire novos hábitos de sociabilidade. Há um aspeto que, no entanto, merece a nossa atenção. No período de tempo considerado, a *zarzuela* foi o género musical mais representado nos teatros portuenses.⁴⁵ Isto diz-nos muito acerca dos hábitos do público desta cidade. De acordo com estes dados, na cidade do Porto no período considerado, a influência da música espanhola sobrepôs-se à da música italiana.

⁴⁵ SILVA, 2004, p. 100.

Capítulo II

Arthur Napoleão: O homem e o seu tempo

Arthur Napoleão nasceu na cidade do Porto a 6 de março de 1843. Herdou de seu pai Alexandre o apelido Napoleão. Alexandre, nascido em 1808, em Bérgamo, Itália, foi apelidado de “Napoleão” pela família, *como sinal de bom agoiro e prova de decidido amor político*.⁴⁶ Com a queda do Imperador Napoleão, a família de Alexandre fugiu para Portugal, para escapar a perseguições de natureza política, quando Alexandre tinha oito anos de idade. Tendo sido educado em Lisboa, mudou-se, mais tarde, para a cidade do Porto, onde se casou com D. Joaquina Amália dos Santos, em 1841. Dois anos depois deste casamento, nasceu Arthur Napoleão.

Na época em que nasceu Arthur, ainda estava presente na memória coletiva a recordação de Mozart como menino-prodígio. A categorização de menino-prodígio era um modelo artístico aceite pela sociedade de então, podendo ser na área instrumental ou noutra área artística. Os salões da aristocracia e o público em geral consumiam este modelo com avidez. Os relatos contidos na autobiografia de Arthur referem companheiros de viagem e de trabalho, que ilustram esse fenómeno. Ele cruzou-se e colaborou artisticamente com outras crianças, que, como ele, disputavam os melhores palcos europeus. É na aceitação deste modelo que teremos de entender Alexandre Napoleão na sua relação com Arthur. Por um lado, unia-os a relação pai/filho, por outro lado, Alexandre agia como um empresário que representava um artista. Com toda a certeza, Alexandre apercebeu-se rapidamente das capacidades artísticas de Arthur e tratou de lhe dar uma formação musical adequada. Esperaria obter lucros com isso e não se enganou. No entanto, o testemunho que Arthur nos deixa desse tipo de educação não é apologético. Bem pelo contrário, faz uma crítica bastante feroz. Esta temática ainda hoje é uma questão candente, face às correntes pedagógicas atualmente seguidas no que ao ensino da música diz respeito e que advogam uma intervenção educativa muito precoce. Será interessante conhecer a opinião de um “menino-prodígio”.

De acordo com a autobiografia, p.36 (...) *teria pouco mais de quatro anos quando meu pae principiou a ensinar-me simultaneamente as notas*

⁴⁶ FRIAS, 1913 p. 15

*da música e as lêtras do alfabeto. Devo dizer, de passagem, que sou contrário ao ensino impôsto às crianças prematuramente, e que não simpatizo muito com os chamados meninos-prodígios, embora me quisessem metêr, como metêram nesta conta. Considero, segundo a opinião de muita gente douta, uma crueldade o carregar um cérebro de extrema fragilidade, que precisa de diversão e ar livre, com estudos impróprios da sua idade.*⁴⁷

Embora Arthur Napoleão manifeste contrariedade por ser metido na conta dos *meninos-prodígios*, foi esta faceta que, inicialmente, lhe abriu portas no mundo artístico da época. Poderemos dividir a vida do autor em três fases distintas.

- O menino-prodígio pianista (1849-1862)
- O *dandy* jovem pianista virtuose (1863-1883)
- O senhor Comendador⁴⁸ (1880-1925)

Para acompanhar o percurso de Arthur Napoleão, seguimos de perto a sua autobiografia.

Em 25 de Agosto de 1907 se realizou a comemoração dos 50 anos de vida artística de Arthur Napoleão no Brasil. Essa sessão solene se deu no Instituto Nacional de Música, e contou com a presença do Excelentíssimo Senhor Presidente da República Afonso Pena (1847-1909). Arthur Napoleão recebeu um pergaminho do Director do Instituto Alberto Nepomuceno (1864-1909), que estava acompanhado pelo Conselheiro João Oliveira de Sá Camello Lampreia (1863-1843), Ministro de Portugal, e pelo Senador Antônio Azeredo (1861-1936), representando o Brasil. Esse momento seria o ideal para a publicação da autobiografia de Arthur Napoleão, entretanto o Dr. Rego de Barros

⁴⁷ Frias (1913 p.18) refere esta passagem na sua obra e acrescenta um comentário curioso que passo a citar. *O ensino extemporâneo e obrigatório anteriôr aos 7 anos de idade de uma criança ultrapassa os limites da crueldade; é um crime, a que deveria aplicar-se uma severa punição. A velocidade estrábica da vida actual e a mestrança de quotiliquê, muito aclamada pelas exigências de uma instrução guedelhuda, que deseja abarcar céus e terra, de repente, não faz estudiosos de valôr, prepara cretinos, cuja mentalidade atrofiada põe actualmente em risco a normalidade e independência moral e material dos povos latinos.*

⁴⁸ Cazarré, M. (2006)p. 32. *Designação usada nos programas de concertos e jornais da época. No Brasil recebeu das mãos da Princesa Regente em 1887 a “Comenda da Ordem da Rosa”. No mesmo ano em Espanha foi agraciado com a “Comenda de número de Izabel a Católica”. Em 1899 El-Rei Carlos entregou-lhe a “Comenda da Ordem de Santiago”.*

*explicou que a publicação do texto teve de ser adiada devido ao falecimento do Senhor João Chaves responsável pela organização da edição.*⁴⁹

A 4 de Setembro de 1925, iniciou o jornal diário brasileiro “O Correio da Manhã” a publicação desta obra. De acordo com este jornal, deve-se ao Dr. João do Rego Barros esta iniciativa. Em 1962 e 1963, o texto foi outra vez publicado na *Revista Brasileira de Música* III (1962) IV,V e VI (1963), com a revisão do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1904-1992). De acordo com o testemunho do Dr. Rego de Barros (...) *foi daí, dessa reunião diária de amigos e admiradores que partiu a ideia de festejar o jubileu de Arthur Napoleão (50 anos de vida artística no Brasil) jubileu que se realizou a 25 de Agosto de 1907 (...) Foram-lhe oferecidos por essa ocasião um belo retrato feito por H. Bernardelli e uma medalha comemorativa. Foi resolvida também a publicação das suas memórias, tendo-se incumbido desta parte o João Chaves. Foram-lhe entregues as notas autobiográficas (a que Arthur Napoleão apelidou de *Papeis Soltos*), mas a publicação nunca chegou a acontecer em solo brasileiro. João Chaves veio a falecer pouco tempo depois, no entanto parece que deu destino a essas notas. Mais tarde, disse-nos o Arthur que com as notas que entregara ao João Chaves, tinham publicado em Portugal um apanhado das suas Memórias, o qual não obstante ter sido feito com a melhor intenção muito o havia aborrecido por ter resultado um trabalho desnaturado e sem originalidade.* Arthur Napoleão refere-se à obra escrita por Sanches de Frias publicada em 1913.⁵⁰

Arthur Napoleão manifestou o desejo de rever e corrigir essas notas para em seguida se publicarem. Essa tarefa tornou-se difícil de concretizar, porque Arthur Napoleão veio a sofrer de cataratas o que lhe impedia a leitura e revisão desse documento. Com o acordo do autor, foi essa tarefa entregue a Castro Menezes e a Pereira da Silva. Terá sido João do Rego Barros o guardador deste legado. Deve-se a este amigo de Arthur Napoleão a publicação dessas *Notas* no *Correio da Manhã*, após a morte do autor. Poderemos

⁴⁹ Autobiografia, p. 444. Também Alexandre Raicevich de Medeiros, Comunicação. Associação Nacional de História- Rio de Janeiro. XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO Memória e Património. Rio de Janeiro 19 a 23 de Julho de 2010 UNIRIO.

⁵⁰ Referido na bibliografia.

concluir que há duas versões destas *Notas*. Uma de 1907, que estará na origem da obra de Sanches de Frias⁵¹, em 1913, e uma segunda versão, revista por Castro Menezes e Pereira da Silva, que foi publicada em 1925.⁵²

A) O menino-prodígio pianista (1849-1862)

Foi assim que se iniciou a 1ª fase da carreira pianística de Arthur Napoleão (...)

Foi a 11 de Novembro de 1849, em casa do abastado portuense Duarte Guimarães, que estreei tocando pela primeira vez perante numerosa concorrência. Frias⁵³ escreveu que (...) essa brilhante reunião particular serviu de introito para a consagração pública. (...) no mês seguinte, o pequenino artista realizava a sua estreia, em público, num concerto da Filarmónica Portuense, sociedade, que então se distinguia por contar no seu seio personagens das mais seletas e distintas.⁵⁴

Estão assim representados dois espaços descritos anteriormente. O salão burguês de Duarte Guimarães, que representa um espaço privado, e a associação Filarmónica Portuense, que é um espaço semipúblico. Há canais de comunicação entre estes espaços e o pequeno Arthur atravessa-os rapidamente. A 24 de janeiro de 1850, apresentou-se no teatro de S. João (espaço público), completando o círculo. Antes de completar sete anos, estreou-se num espaço público e deu início à sua carreira de menino-prodígio. Deste percurso, Arthur deixa-nos o seu testemunho, começando por referir a estreia em casa de Duarte Guimarães: *Diz o Nacional, gazeta desse tempo, ao noticiar esta festa “o pequenino Arthur tocou a quatro mãos num piano duro e de largo teclado. Se não fosse a presença de seu pai que o acompanhava, dir-se-ia que o piano tocava por si, tal era a pequenez do pianista.”* Do concerto na Filarmónica Portuense, as suas *notas* rezam o seguinte: *O jornal do povo disse: “Pode ser que esteja ali um Napoleão do*

⁵¹ Não temos elementos que nos permitam saber onde está esta primeira versão.

⁵² Foi publicada sob a forma de folhetim. Questões de natureza económica terão estado na origem desta opção.

⁵³ Frias(1913p.22)

⁵⁴ Autobiografia p.39

piano. *Pelo menos atrai a admiração de todos.*” Camilo Castelo Branco escreveu: “*dir-se-ia que as trémulas mãos do menino curvavam a frente de seu pae e mestre, quando os aplausos estrondeavam na sala. Os louvores animaram o jubilôso pae a levar seu filho á apreciação de mais numeroso público.*”⁵⁵ Em relação ao concerto no teatro de S. João, pode ler-se na sua autobiografia, p.42: *João Ribas, comunicando a sua autorizada opinião ao “Periódico dos Pobres” foi de parecer que Alexandre Napoleão devia sem perda de tempo apresentar seu filho ao público de Lisboa.*⁵⁶ A 8 de março de 1850, realizou-se um segundo concerto no teatro de S. João, com a intenção de reunir os fundos necessários para a viagem a Lisboa.

Naquela época, a rede de transportes era muito deficiente. O *Fontismo*⁵⁷ estava prestes a dar os primeiros passos. A viagem Porto-Lisboa fazia-se, na época, por mar com todas as dificuldades e custos inerentes. Fez-se a viagem, tendo Arthur e seu pai Alexandre ficado hospedados em Lisboa, em casa de um negociante chamado Jacob Aldosser, amigo de longa data de Alexandre.⁵⁸ Arthur Napoleão recorda nas suas *Notas* os serões passados em casa de Jacob. Ao que parece, seu pai e o anfitrião passavam as noites a jogar *Gamão*, um jogo de tabuleiro muito em moda na época. Arthur observava-os atentamente. *Um dia desafiei o Jacob para uma partida. Ele olhou para mim com desdém. Eu insisti. Ele afinal aceitou. Jogámos e preguei-lhe um capote.*⁵⁹

Munido de uma carta de recomendação dirigida a D. Maria Emília, casada com José Bernardo da Costa Cabral, posteriormente Conde de Cabral e irmão de Costa Cabral, Conde de Tomar e Presidente do Conselho do Reino, apresentou-se Arthur com seu pai no palacete do Poço Novo. A interceção desta senhora foi preciosa, pois Arthur viu que

⁵⁵ *Coisas leves e pesadas* p. 63

⁵⁶ O salão burguês, o palco da associação Filarmónica Portuense ou o teatro de S. João são espaços diferentes entre si. Espelham diferentes realidades e modos de sociabilidade diferenciados. No entanto, todos têm uma relação aberta com a imprensa. O que acontecia na esfera privada do salão burguês ou da associação recreativa não ficava enclausurado nesse espaço. Há uma preocupação em tornar público o que lá se passou.

⁵⁷ Referimo-nos ao movimento de modernização dos transportes levado a cabo pelo Ministro do Reino Fontes Pereira de Melo.

⁵⁸ Este facto por si só poderá não parecer muito importante, mas é um exemplo da maneira de viajar dessa época. Ao percorrermos o percurso artístico do pequeno Arthur, somos confrontados frequentemente com situações destas. A opção por determinada cidade ou país tinha a ver com a existência de amigos residentes nesses sítios, ou então através de cartas de recomendação dirigidas a pessoas consideradas influentes no meio social e cultural pretendido.

⁵⁹ Ao pesquisar o percurso de Arthur Napoleão no Brasil fui confrontado com várias referências, relacionando-o com a introdução do jogo de Xadrez no Brasil. A sua mestria em jogos de tabuleiro começou bem cedo.

se lhe abriam as portas do Teatro de S. Carlos, a 29 de Maio de 1850. Citando o próprio Arthur Napoleão (...)

O periódico Estandarte deu a seguinte notícia: “o pequeno artista, que mal se distinguia em cena, apresentou-se com garbo e desembaraço que a todos causou espanto. Saudou Suas Majestades e saudou o público como se fôra um ator de muitos anos”⁶⁰.

O sucesso alcançado valeu-lhe um convite para o Paço das Necessidades, onde foi recebido por D. Maria II e D. Fernando. Nessa ocasião, Arthur Napoleão acompanhou ao piano D. Fernando, que cantou uma ária em voga na época. Ser recebido no Paço era uma alta honra concedida a um artista. Posteriormente, tocou no teatro de D. Maria e no teatro D. Fernando, entretanto demolido.

Depois, foi o regresso ao Porto, onde Arthur continuou ativo. Tem outro concerto a 21 de Fevereiro de 1851, no teatro de S. João, também com grande êxito. Regressam a Lisboa, mas Alexandre Napoleão vê-se confrontado com problemas inesperados. Por um lado, a imprensa não lhe dá o apoio que ele esperava. Acusam-no de *estar a explorar em demasia uma criança que já podia estar a cursar estudos sérios (...) que era preciso que cessasse tal exploração, tratando-se de formar o futuro de um grande artista*.⁶¹ Além disso, a situação política tinha mudado, com a queda de Costa Cabral e a ascensão do Duque de Saldanha. Não podiam, assim, contar com o apoio que tinham tido anteriormente. *Enfim a 27 de Maio de 1851 realizou-se meu concerto que teve sucesso extraordinário. Fui chamado mais uma vez ao Paço das Necessidades (...) Finalmente dei mais um concerto de despedida no Teatro de D. Maria.*

Nesta altura, já Arthur Napoleão tinha percorrido as mais importantes salas e teatros do nosso país e seria o momento de tentar uma carreira no estrangeiro. Há um acontecimento dessa época que precipita a decisão de sair de Portugal. O naufrágio do vapor *Porto*, que fazia a viagem Porto-Lisboa, provocou a morte a várias famílias da burguesia portuense. Alexandre Napoleão perdeu quase todas as suas alunas neste desastre. Foi, então, tomada a decisão de rumar a Inglaterra. A escolha deste país não

⁶⁰ Autobiografia p.44

⁶¹ Autobiografia, p.48

foi ao acaso, pois a madrinha de Arthur, Angelina Alvarenga, morava em Oxford. Foi o apoio logístico de Angelina que permitiu a estadia de Arthur ao longo de alguns meses em Inglaterra.

Alexandre trazia uma carta de recomendação para o Conde do Lavradio, na época embaixador de Portugal em Inglaterra. Naturalmente que a intenção de Alexandre era conseguir que Arthur fosse apresentado à Rainha Vitória. Ser recebido pela família real iria abrir outras portas. Este percurso já tinha sido seguido em Portugal e tinha resultado. No entanto, as coisas não correram como desejado. Em Inglaterra, Arthur repetiu os passos já dados. Tocou no salão do Conde do Lavradio, o que o levou a outros salões, como o do Duque de Somerset, onde se apresentou várias vezes. Arthur, nas suas memórias, transcreve o artigo publicado pelo diário inglês *Morning Post* datado de 31 de julho de 1852, onde é relatado um desses serões⁶². O tom geral das descrições é semelhante às notícias antes publicadas em Portugal. O salão aristocrático Inglês parece não diferir muito do Português. Temos aqui, de algum modo, um modelo social e cultural que atravessa fronteiras e o próprio repertório não é muito diferente. Executam-se trechos da moda e fazem-se variações. O conceito que hoje temos de recital de piano não encaixa nos parâmetros da época. Há, pois, uma dimensão de entretenimento que relega para segundo plano uma abordagem mais séria da música. Aliás, as próprias composições de Arthur Napoleão refletem precisamente essa mundanidade. Ele ficou mais conhecido como *virtuose* do piano do que como compositor, apesar de nos ter deixado uma quantidade apreciável de obras. Essas obras foram escritas ao gosto da época e claramente de acordo com os padrões vigentes.

Os condes de Lavradio não apresentaram Arthur à família real. Esse facto dificultou os projetos de Alexandre, que assim viu fechadas algumas portas. O ser recebido pela Rainha Vitória era, na época, (...) *o que se julgava de primeira intuição para se formar*

⁶² *O duque e a duquesa de Somerset deram um excelente jantar, seguido de um importante sarau, na quinta-feira, estando presentes os duques de Inverness, o marquês de Ailesburg, o visconde de Melgund, lord Milfor, a senhora Georgina Fane, o ministro da Fazenda, sr. Disraeli, o general Arthur Upton e o sr. George Campbell. À noite a duquesa reuniu os mais distintos membros do corpo diplomático e muitas personagens da aristocracia. O sr. Arthur Napoleão, jovem pianista português, mostrou os seus extraordinários recursos musicas, durante todo o sarau, provocando a admiração dos assistentes, que revelaram a sua profunda satisfação.*

conceito público.⁶³ Dificuldades económicas levaram Alexandre a abandonar Inglaterra e procurar o sucesso na capital francesa.

Estamos em 1853 quando Arthur chega a Paris. Na capital francesa, Alexandre pratica uma abordagem diferente. Apresenta Arthur, na altura com 10 anos, aos artistas consagrados de então. Há uma preocupação com a formação artística do jovem pianista, o que o leva a estudar com músicos importantes residentes na capital francesa. Devemos referir as aulas dadas por Thalberg, importante personalidade do piano da época. Mas não ficou por aqui. Visitou também Ravina, Prudent, Gorla e Marmontel. O casal Massart, ambos professores do Conservatório, também lhe deram aulas. Foi também visita da casa do tenor Roger, onde conheceu várias personalidades importantes, entre as quais o conhecido compositor Offenbach. Decisivo para a tão desejada apresentação pública foi o contacto com Henry Herz, que, além de músico, era um prestigiado fabricante de pianos. Foi no salão de Herz que Arthur se apresentou pela primeira vez ao público parisiense. Mas, antes disso, a 10 de março de 1853, participou no concerto das Tulherias. Teve um êxito grande, tendo sido cumprimentado no final por Napoleão III e pela Imperatriz. A Imperatriz Eugénia já tinha sido visitada por Arthur antes do seu casamento com Napoleão III, no palacete da Place de Vendôme. Era filha da marquesa do Montijo. Arthur refere-se-lhe designando-a de *Formosa Eugénia* e recorda que no fim do concerto ela lhe deu um beijo na testa⁶⁴. Os comentários da imprensa falam do jovem prodígio português de oito anos e meio, apesar de nessa altura Arthur já ter completado os 10 anos. Certamente uma jogada de marketing por parte de Alexandre. Em relação a este concerto, Hector Berlioz escreveu um artigo a 17 de março no *Journal des débats* que agradou muito ao jovem artista.⁶⁵ Arthur e seu pai foram a casa

⁶³ Frias, 1913 p.40

⁶⁴ Autobiografia, p. 70. *Muitas pessoas me disseram então, que nunca mais eu devia lavar a cara para não se evaporar o perfume daquele beijo.*

⁶⁵ Arthur Napoleão na sua autobiografia (página 72) transcreve o artigo. Uma crítica vinda de um músico com a importância de H. Berlioz será para recordar. *M. Arthur Napoleão est un jeune pianiste âgé de huit ans, né à Lisbonne, gracieux et vif comme le Puck de Shakespeare et faisant courir les pauvres petites mains sur le clavier avec une incroyable vélocité. On l'a applaudi, acclamé redemandé, et j'ai surtout été ravi de la gentille et joviale gaucheries avec laquelle il a salué son auditoire au milieu de cette tempête de brave. On voit qu'il n'a pris que la musique, et que les mines savants et les poses de virtuoses défiés lui sont encore inconnues. Ce charmant enfant a eu quelques jours prés, l'honneur de se faire entendre à la cour, et L.L.M.M. Il l'ont comblé de caresses et de présents.*

de H. Berlioz para lhe agradecer as simpáticas palavras. Segundo nos diz Arthur, encontraram-no doente e acamado, mas que *os recebeu amavelmente apesar de tudo*.⁶⁶

Este episódio serve para enquadrar a relação de grande aceitação que Arthur teve na capital francesa. Ele privou com os maiores vultos da época, num clima de grande familiaridade. Tratando-se de recordações da infância, compreende-se que, por vezes, a sucessão de personalidades é tão rápida que ele tem dificuldade em lembrar-se de todas. Nas suas *Memórias*,⁶⁷ ele diz (...) *Também passámos uma noite deliciosa em casa de uma princesa russa, de cujo nome meu pai nunca conseguiu lembrar-se. Estávamos em plena intimidade. Achava-se presente Felicien David, o notável compositor do “Désert”. Ele nos fez ouvir algumas das suas novas melodias, acompanhando ao piano a princesa. Anos mais tarde, Arthur veio a perceber quem era a princesa Russa. Tratava-se da princesa Czernicheff, a quem Chopin anos antes tinha dedicado o seu Prelúdio op. 45. Meu pai bem me dizia sempre que o tal nome acabava num “cheff” qualquer.*

Da leitura da autobiografia de Arthur, pressente-se a enorme riqueza do quotidiano artístico e cultural parisiense. Era toda uma cidade mergulhada em cultura e arte. Pela sua narrativa, podemos entender a relação entre as classes mais favorecidas economicamente e os artistas. Pelo que se percebe, as classes da alta nobreza e alta burguesia tinham formação artística cuidada, o que lhes permitia conviver quase que num plano de igualdade com os artistas. Reparemos que neste episódio da princesa Czernicheff, nos é dito que Felicien David acompanhou ao piano a princesa.⁶⁸

Acompanhar a carreira de Arthur Napoleão é um exercício que nos dá uma visão do quotidiano da sociedade da época. E na medida em que o percurso do jovem pianista nos leva a vários países e cidades, isso dá-nos a possibilidade de estabelecer paralelismos entre eles.

⁶⁶ Frias(1913 p.49) relatando este episódio diz que (...) *Apesar disso recebeu-os com a máxima afabilidade.*

⁶⁷ Autobiografia p. 72

⁶⁸ Recordemos que quando da apresentação de Arthur Napoleão no Paço Real em Portugal, ele acompanhou ao piano o rei D.Fernando, esposo consorte de D.Maria II.

A 26 de março, realizou-se o concerto público no salão de Henry Herz. Teve grande êxito, tendo havido por parte da imprensa os maiores elogios ao evento. Com este concerto encerra-se a passagem por Paris. O sucesso obtido em Paris foi tão grande que obteve eco em Londres. Decidiram voltar a Londres, para tentar mais uma vez serem recebidos pela Rainha Vitória.

Em Londres, tiveram a ajuda de John Ella, diretor de uma sociedade musical chamada *Musical Union*, cujos concertos eram frequentados pela aristocracia inglesa. O sucesso obtido nesse concerto abriu-lhes as portas para muitos saraus e espetáculos. Se, do ponto de vista económico, este regresso a Londres foi bem sucedido, o mesmo não se pode dizer em relação ao objetivo que os levou lá. Mais uma vez não conseguiram ser recebidos pela Rainha.

Acerca deste período, Arthur recorda os estudos musicais que fez em Inglaterra com o Professor Thorold Wood, que era casado com uma portuguesa nascida em Lisboa. Foi então iniciado nas obras de J. S. Bach, Weber e Dussek. Mais tarde, esta família mudou-se para Lisboa, e Wood foi professor de Aníbal e Alfredo, ambos irmãos de Arthur. Também estudou nesta altura com o músico Charles Hallé, tendo este iniciado Arthur nas Sonatas de Beethoven. Diz-nos Arthur que assistiu a uma série de recitais dados por este pianista, nos quais ele executou de cor as 32 Sonatas de Beethoven. Estes relatos ilustram a maneira fragmentada como a educação artística de Arthur Napoleão foi conduzida. De acordo com os sítios por onde andava e as pessoas que ia conhecendo, assim construiu a sua formação e personalidade artística.

Neste regresso a Inglaterra, houve oportunidade para Arthur fazer recitais em Manchester, Liverpool e Dublin. A fama entretanto alcançada facilitava a vida do empresário Alexandre Napoleão.

Em janeiro de 1855, deslocaram-se à Alemanha, para cumprir uma série de concertos no *Kroll's Theatre* de Berlim. Desta passagem por Berlim, Arthur recorda o seu encontro com o notável músico Mayerbeer. Conheceram-se num serão musical em casa do Visconde de Santa Quitéria, ministro de Portugal em Berlim⁶⁹. Mais uma vez,

⁶⁹ FRIAS(1913, p.68) Este episódio é também relatado na autobiografia. *Quando me levaram para o piano executei a Fantasia de Thalberg sobre os "Huguenottes". Ao terminar Mayerbeer caminhou para mim e passando-me a mão pelo queixo disse-me: "Tu me fais la cour, petit". Eu fiquei muito lisonjeado.*

assistimos ao papel do salão aristocrático como espaço de sociabilidade. Deste período, fica-nos a imagem que o periódico *Kladeradatsch* publicou⁷⁰.

Arthur, nesta viagem, passou por Hannover, onde teve oportunidade de ouvir pela primeira vez uma obra de Wagner. Assistiu à representação do *Tannhauser*, que, de acordo com as suas palavras, teve (...) *mise-en-cene excelente, orchestra magnífica. Está claro que não entendi nada da música, mas ainda assim fiquei aturrido e maravilhado*⁷¹. Deste modo, a formação artística de Arthur era consolidada um pouco ao acaso e de acordo com as oportunidades que iam surgindo nas viagens. Alexandre rejeitou sempre a opinião daqueles que o aconselhavam a inscrever o filho num Conservatório para cursar estudos musicais sérios. Na perspetiva de um empresário, visto que é nesse papel que devemos ver Alexandre, isso seria incompatível com a carreira itinerante de um artista como Arthur.

Na cidade de Colónia, realizou vários concertos numa Sociedade Coral denominada *Maunergesaugverein*. Honraram-no com o diploma de sócio honorário e uma medalha. Regressaram a Londres para atuar no recém-inaugurado palácio de cristal de Sydenham. Estamos no ano de 1855 e a exposição de Paris era o centro das atenções. Foram para Paris, contudo não há registo de uma atividade intensa nesse período. Frias (1913, p.71) refere que Arthur tocou, durante a exposição, com a Filarmónica da Sociedade Coral de Colónia, consequência do bom relacionamento obtido aquando da estadia em Colónia. Na autobiografia não há referência a este concerto. Sobre este período, Arthur diz-nos que (...) *a guerra da Crimeia*⁷² *prejudicou um tanto o brilho da exposição. (...) Em lugar*

⁷⁰ Ver anexo. Arthur Napoleão com o traje de Imperador Napoleão, montado num piano, dirigindo um batalhão de artistas célebres que estiveram em Berlim. (Thalberg, Neruda, Vivier e outros que a memória apagou).

⁷¹ Autobiografia p. 95

⁷² A guerra da Crimeia aconteceu entre 1854 e 1856. *O mal e a crueldade dos combates causam grandes perdas. Em Paris, onde se realiza uma Exposição Universal, começa a inquietação*. DUROSELLE (1992: 31). *Ironicamente, esta guerra, a guerra da Crimeia, longamente condenada pelos historiadores como uma questão sem sentido e absolutamente evitável, não foi precipitada pela Rússia, nem pela Grã-Bretanha ou pela Áustria-países com grandes interesses na questão do Leste-, mas pela França*. KISSINGER(1996 p.78)

*de trabalhar fomos passar dois meses com o amigo de Dufrene na sua casa de campo em Ville-Pinte.*⁷³

Nos dois últimos meses de 1855, voltaram a Inglaterra, Escócia e Irlanda. Essa viagem seguiu um modelo diferente do usado anteriormente. Foram integrados numa companhia formada pelo empresário Beale. A descrição que nos chega desta viagem mostra-nos o elevado grau de profissionalismo organizativo deste empresário, numa época em que as comunicações e os transportes eram ainda tão deficientes. *Estas tournées na Inglaterra são uma maravilha de actividade e combinação! Lembro-me de que uma vez, num dia toquei em duas matinées e um concerto à noite, em três cidades diferentes.*⁷⁴ Esta descrição mostra-nos uma época na qual existia um grande interesse pela música. Há uma grande adesão do público a estas iniciativas e, além disso, já se podem observar estruturas organizativas profissionais que suportam estes espetáculos. O conceito de empresário artístico, nos termos em que hoje o consideramos, começa a desenhar-se nesta altura. Alexandre, enquanto empresário do filho não optou por este caminho. A abordagem por ele usada com maior frequência era a seguinte: Travava relações com membros importantes de uma região ou cidade e, através da sua influência, arranjava concertos.

Em princípios de 1856, voltaram a Paris, onde, através da intercessão dos barões de Lavenaut, realizaram um grande concerto, no qual houve a colaboração da cantora Borghi-Mamo, mãe de Hermínia Borghi-Mamo, (...) *senhora de belíssima voz e grande nariz, que no S. Carlos lisboeta, o autor deste livro ouviu cantar algumas vezes.*⁷⁵ Este triângulo Lisboa-Paris-Londres, de acordo com os relatos que nos chegam, era percorrido por vários artistas. O mercado de trabalho para estes profissionais era, então, internacional. Com uma rede de transportes muito deficiente, podemos calcular o grande esforço que era exigido aos artistas para cumprirem os contratos acordados. O percurso de Arthur dá-nos alguma luz acerca da maneira como se vivia neste período.

⁷³ FRIAS(1913, p.71) diz que (...) *Por fim, o bom amigo da primeira estada, o Dufrene, levou pae e filho para a sua casa de campo de Ville-Pinte, onde passaram um mês regaladamente.* Frias aponta aqui dois elementos diferentes da autobiografia. 1. A casa pertencia a Dufrene. 2. A estadia foi de um mês.

⁷⁴ Autobiografia p.98.

⁷⁵ FRIAS, 1913, p. 73

Sendo um testemunho pessoal e, portanto, individual, não é, no entanto, impeditivo da compreensão do coletivo. É nesse sentido que analiso a autobiografia do autor, na crença de que ao desvendar uma vida, estarei a iluminar outras, o que poderá contribuir para a compreensão de uma época e dos valores que esta suporta.

De Paris, encetaram nova viagem à Alemanha tendo havido concertos em Metz, Strasburgo e Darmstad. Prosseguiram para Sem, Coblentz e Mannheim. *Em Frankfurt encontrei Adelaide Ristori; Assisti à sua magistral interpretação de Maria Stuart de Shiller*⁷⁶. Uma preocupação de Alexandre era a de aproveitar o que de melhor havia, do ponto de vista cultural, na Europa daquele tempo. Regressaram a Londres para a *Musical Season*, que em maio e junho atingia o ponto alto. Arthur tinha 13 anos completos e, além de realizar concertos em Londres, esta era uma oportunidade para ouvir as celebridades da época. Frequentemente, o modelo de concerto era o seguinte: (...) *Realizei um bom concerto com o concurso de Pepita Gassier e seu marido; toquei em trio com Ries e Piatl e um dueto a dois pianos com Andreoli.*⁷⁷ Era, pois, habitual a colaboração de vários intérpretes no mesmo espetáculo. A composição dos programas não é rígida, pois depende dos intérpretes envolvidos e dos recursos disponíveis. O modelo de espetáculo que vimos quando abordámos a vida associativa e cultural da cidade do Porto não diverge deste, pois a dimensão de entretenimento está presente no concerto musical. No entanto, havia salas de espetáculos com uma abordagem mais séria, como era o *Covent-Garden* e o *Her Majesty's*, os dois grandes teatros de ópera londrinos.

Neste período, Arthur cruza-se com grande personalidades do mundo da música, colaborando com eles em concertos ou indo ouvi-los. Diz-nos Arthur que (...) *Os pianistas mais notáveis que nesse ano ouvi foram Clara Shumam, Winhemin, Clauss e Lubeck*. Há nomes que a poeira do tempo apaga e que presentemente pouco nos dizem, mas Clara Shumam foi uma pianista célebre, cuja reputação chega aos nossos dias. Fazer parte da *musical season* de Londres, emparceirando com nomes deste prestígio, é demonstrativo do alto grau de aceitação concedido a um jovem pianista de 13 anos, num meio artístico muito exigente.

⁷⁶ Autobiografia p.100

⁷⁷ Autobiografia p.100

Em agosto, voltaram à Alemanha, fazendo uma paragem em Aix-la-Chapelle. Realizou um concerto para a Princesa da Prússia, que ali se encontrava de passagem, e esteve num sarau realizado em casa do barão de Rottschild. Já no fim da estação musical, seguiram para Baden Baden, onde se encontrava Rossini, hospedado num hotel. Foram visitá-lo, tendo Rossini assinado o álbum de Arthur e deixado um tema de uma fuga. Acerca desse encontro com o célebre compositor pouco nos diz a autobiografia.

Realizaram recitais em Wiesbaden, Elberfeldt e Barmen. Nesta última cidade, travaram relações com o pianista Carl Reinecke, tendo Arthur estudado com ele durante um mês. Dele recebeu (...) *proveitosas lições, particularmente em Beethoven*. Mais tarde, este pianista foi diretor dos concertos do Gervandhaus de Leipzig e do Conservatório dessa cidade.

Foi nessa altura que Arthur se deslocou a Weimar para visitar o pianista e compositor Liszt. Dirigidas e organizadas pela princesa de Wittgenstein, havia reuniões semanais às quais presidia Liszt. (...) *As reuniões de Liszt atraíam a atenção de toda a Alemanha. Elas eram de facto dirigidas pela princesa de Wittgenstein, cujas relações com Liszt eram bem conhecidas*. Arthur nessa ocasião tocou duas obras: *A Fantasia Huguenotes* de Thalberg e o *Galop Chromatique* de Liszt. *Era sabido que Liszt e seus sectários não eram grandes admiradores da obra de Thalberg. Felizmente toquei depois o Galop Chromatique do próprio Liszt e ele fez-me alguns elogios e recomendações*⁷⁸. Em seguida Liszt interpretou alguns dos seus *lieder*, acompanhando ao piano uma cantora.⁷⁹ Depois disso tocou sozinho uma composição sua, *Les Patineurs* do Profeta. Nesta reunião esteve presente o jovem pianista Tausig (discípulo de Liszt), que impressionou positivamente Arthur com uma interpretação da *Polonaise* op. 53 de Chopin. A morte de Chopin ocorreu em 1849, tendo havido uma forte relação artística e pessoal deste com Liszt. Estar presente numa reunião deste nível é um privilégio a que Arthur teve direito e que nos diz muito acerca do prestígio que ele próprio já tinha. Consolidando

⁷⁸ Autobiografia p. 103.

⁷⁹ Não temos elementos que nos permitam identificar a cantora. Na autobiografia, Arthur diz que se esqueceu do nome da cantora.

esta ideia, existe uma carta de Hans von Bulow⁸⁰ para Liszt, onde ele acusa o pai do pequeno Arthur de ter *promovido algum barulho* durante um recital, ao que parece para vingar o filho por causa do Tausig. Há relatos deste tipo de situações nesta época. Por vezes, admiradores ou seguidores de determinado artista iam *promover barulho* durante os concertos dos rivais. No Porto, esse fenómeno já era conhecido nos teatros da cidade. O que esta situação tem de interessante é que estamos a falar de Hans Von Bulow, casado com Cosima, filha de Liszt (que mais tarde casou em segundas núpcias com R. Wagner). Os estudos de técnica pianística deste autor ainda hoje são praticados pelos jovens pianistas.

De regresso a Berlim, Arthur participou no concerto da corte realizado em Charlottenburg e dirigido por Meyerbeer. Estamos, pois, em finais de 1856. Passado o ano novo em Berlim, iniciaram nova viagem, desta feita a Varsóvia, onde estiveram dois meses. Nessa cidade travaram conhecimento com Mme. Rosen tendo frequentado o seu salão. Em relação a esse encontro, Arthur deixa-nos o seguinte testemunho:

Também frequentei muito a casa de Mme. Rosen, centro de elite onde se encontravam artistas e literatos. Chopin aí tinha tocado muitas vezes. Alguns dos seus melhores discípulos ouvi eu frequentemente executar as obras do grande poeta do piano, então falecido apenas há meia dúzia de anos. Impregnei-me com essa fiel interpretação das suas obras e por isso não posso hoje simpatizar com os modos, por vezes fantásticos, de certos pianistas, alguns dos mais afamados, que cinquenta anos depois da morte de Chopin, pretendem explicá-lo e impô-lo de uma maneira bem diversa da que foi praticada e ensinada por ele⁸¹.

A força deste testemunho é muito grande. Podemos dizer que Arthur “bebeu na fonte” os ensinamentos dos grandes mestres do séc. XIX. Isso dá-lhe, sem dúvida, uma enorme autoridade, quer como pianista, quer como pedagogo numa fase posterior da sua

⁸⁰ Citada na autobiografia e em FRIAS(1913) da seguinte forma: *Correspondence* entre Franz Liszt et Hans von Bulow, pag. 189 Librairie Firchbacher. Paris.

⁸¹ Autobiografia p. 108

carreira. Foi assim que formou os alicerces que lhe permitiram, mais tarde, no Brasil, ser uma ponte entre o “velho” mundo romântico europeu e a nova música com raízes brasileiras.

De Varsóvia seguiram para Cracóvia, regressando depois a Londres. *Voltando para Londres, passámos por Leipzig. Visitámos o velho Moschelles(…)A visita de Moschelles foi-me particularmente agradável. O grande mestre fez-me ouvir algumas obras suas; ofereceu-me uma, fez-me prometer de lá voltar, o que nunca se realizou*⁸². Já em Londres, Arthur visitou “António” Rubinstein.⁸³ *Fui visitá-lo. Fez-me tocar diversas coisas e finalmente despedi-me, dizendo ele: “Travaille mon ami, si tu veux, tu nous enfonceras tous.”*

Estamos em 1857, contando então Arthur Napoleão 14 anos de idade. Naturalmente que se deve a Alexandre Napoleão, seu Pai e empresário, o cuidado de apresentar o jovem pianista às pessoas mais importantes e influentes do mundo artístico. Deduzir que, com essa prática, Alexandre ambicionava aumentar os seus proventos, será uma conclusão óbvia. Os bons relacionamentos ajudam ao sucesso de empreendimentos futuros. Para além do aspeto económico, há uma vertente cultural e artística muito grande. Arthur cruzou-se na sua carreira de “menino-prodígio” com grandes figuras do séc. XIX. O modo desprezioso como ele narra esses encontros diz-nos muito acerca da maneira como as pessoas viviam e se relacionavam. Esse testemunho na primeira pessoa é um valioso contributo para a compreensão de uma época. Arthur foi, além de músico, um observador atento do seu tempo.

A 4 de julho de 1857, embarcaram para o Brasil, tendo chegado no dia 1 de agosto. *Cumpridas as primeiras formalidades, entrega de cartas, visita ao Imperador, etc., anunciou-se o primeiro concerto. (...) O sucesso foi colossal. (...) As enchentes foram constantes e meu Pai estava radiante com o lucro obtido*⁸⁴. Visitar o Imperador é descrito como sendo o cumprimento de uma mera formalidade. É curiosa esta formalidade, que denota uma relação de proximidade entre a aristocracia e os artistas.

⁸² Autobiografia p. 111

⁸³ Na autobiografia é referido com o nome português de António.

⁸⁴ Autobiografia p. 114

Arthur descreve de uma maneira pitoresca a sua passagem pelos salões da rica burguesia. *Toquei em muitas casas de família, onde era sempre festejado e presenteado de modo extraordinário. Algumas vezes era acompanhado a casa com banda de música e archotes, um delírio*⁸⁵... Houve uma nota discordante por parte de um jornal. O “*Courrier du Brésil*” afirmou que Alexandre, em vez de explorar o filho, deveria era fazê-lo cursar estudos sérios num conservatório qualquer. Já não era a primeira vez que Alexandre se via confrontado com esta acusação. Isto deu lugar a uma acesa troca de palavras na imprensa, que só contribuiu para fazer publicidade ao jovem pianista.

Os espaços privados, isto é, os salões aristocráticos no Rio de Janeiro, tinham uma atividade social e cultural muito grande. A par de se apresentar nos teatros públicos, Arthur era convidado para jantar nas casas das famílias mais abastadas da cidade. Na sua autobiografia há muitos nomes citados, uns pertencendo à nobreza e outros fazendo parte de uma burguesia em ascensão. Os serões tinham no jantar o seu prólogo, fazendo-se música e também poesia após a refeição. Por vezes, os convidados representavam uma peça de teatro. Tivemos acesso a uma dessas peças e, curiosamente, o próprio Arthur representava um papel nessa pequena obra. O serão era, assim, passado entre várias expressões artísticas, sem haver uma ordem obrigatória.

Estes jantares eram muito lucrativos para Alexandre e, a par dos grandes teatros, asseguram-lhe uma fonte de rendimento.⁸⁶ Referindo-se a uma visita à casa do Marquês de Abrantes, diz-nos Arthur: *Depois do jantar toquei piano. A marquesa passou-me no dedo um anel com um magnífico solitário*⁸⁷. (...) *Em casa da família Palhares (...) recebi uma magnífica abotoadura de brilhantes; e deste modo andei em muitas casas diversas.* Era, pois, prática habitual a oferta de joias como forma de pagamento. Não encontramos nenhuma referência na autobiografia acerca de quantias monetárias arrecadadas nestas situações. Poderemos levantar a hipótese de que, naquele meio, o uso de dinheiro como forma de pagamento não estaria de acordo com as práticas sociais da época. O artista que num espaço privado fosse desempenhar o seu trabalho era recebido

⁸⁵ Consultar anexo 2.

⁸⁶ Consultar anexo 3.

⁸⁷ Autobiografia p. 119

como uma visita pelos donos da casa. *A propósito do Marquês de Abrantes, lembro-me que fomos convidados a jantar no seu palacete (...) A Marquesa ao receber-me deu-me um beijo na testa.* Portanto, o artista era convidado para jantar, logo, sentava-se à mesa de jantar com a família da casa e restantes convidados. A haver aqui uma situação contratual, ela era dissimulada até no modo como a joia era oferecida. A expressão *passou-me no dedo um anel*, sugere um gesto discreto e elegante por parte da anfitriã. Disfrutar de um serão musical doméstico seria uma manifestação de riqueza, mas também um ato que exprimia um sentido de pertença a um determinado estrato social. Tinha um significado de afirmação e simultaneamente de ostentação.

Napoleão tinha uma vertente cosmopolita – utilizando outra expressão, era “um cidadão do mundo”. A maneira como se exprimia refletia isso mesmo (...) *Era uma mistura de inglesismos e francesismos incalculável. E eu, muito sem vergonha, não escondia nada da minha ignorância.*⁸⁸ Foi Joaquim Augusto da Cunha Porto *grande patriota com veleidades de poeta* quem, naquela época, se preocupou com a educação de Napoleão, tendo-lhe oferecido *Os Lusíadas* e as obras de Almeida Garrett. Sob a sua orientação, Arthur leu estas obras e corrigiu o seu *português*. A sua educação foi, também ela, feita um pouco ao acaso, à semelhança dos seus estudos artísticos. Com o tipo de vida itinerante que Arthur viveu desde tenra idade, não é fácil construir uma formação estruturada e coerente.

O panorama do Rio de Janeiro dessa época, na perspetiva de Napoleão, no que diz respeito ao nível artístico do piano, quer do ponto de vista da *performance*, quer do ensino, é (...) *pouco lisonjeiro*. Thalberg tinha estado no Rio de Janeiro dois anos antes, mas demorou-se pouco, tendo-se a sua influência desvanecido. O pianista alemão Weiss, (...) *tinha sido escolhido por Thalberg para tocar a Fantasia de Norma, a dois pianos no seu concerto. Isso pôs Weiss em grande evidência, sendo por isso o pianista da moda.*⁸⁹ Napoleão, neste seu comentário crítico acerca da vida cultural do Rio de Janeiro no que ao piano diz respeito, acrescenta os nomes do napolitano *Achille Arnad* e de *Isidoro Bevilacqua*. Destes todos, o preferido de Napoleão é este último *Bevilacqua*:

⁸⁸ Autobiografia p. 119

⁸⁹ Autobiografia p. 121

(...) *A meu ver, porém, o professor de piano mais provecto no seu mister era Isidoro Bevilacqua.*

Do Rio de Janeiro prosseguiram a *tournée* em direção ao Estado de Rio Grande do Sul, tendo chegado a Santa Catarina. *Fui convidado nessa tarde a visitar o Palácio do Presidente. Ele encheu a sala com famílias gradas da terra e eu dei-lhe uma hora de piano.* Os concertos em Rio Grande do Sul foram um sucesso de adesão do público, tendo tido as salas repletas de gente. Este clima de êxito prosseguiu na capital, Porto Alegre, onde, mais uma vez, o encheram com (...) *ovações, flores e versos.* Um hábito daquela época, para honrar uma figura prestigiada, era dedicar-lhe poemas.⁹⁰

A *tournée* seguiu para a Argentina e, de acordo com o autor, (...) *A digressão a Buenos Aires deixou-me muito agradáveis recordações. Em primeiro lugar cito o general Mitre e a sua adorável família que muito me distinguiram*⁹¹. O general Mitre era, então, o Presidente da República da Argentina. Fazendo uma retrospectiva dos acontecimentos recentes, Napoleão é recebido no Rio de Janeiro pelo Imperador, chegando à Argentina é recebido e acarinhado pelo Presidente da República e sua família. Podemos por aqui avaliar a importância e o prestígio que a música, e particularmente o piano, disfrutavam na segunda metade do séc. XIX.

Este modelo de pianista compete com as modernas estrelas da *música pop*, tão aclamadas nos nossos dias. Mesmo tendo em conta as dificuldades de transporte que havia no séc. XIX, Arthur Napoleão movimenta-se pelo mundo de uma maneira próxima dos atuais artistas de massas. Isto só se explica pela existência de um público ávido deste tipo de intervenção artística, o que leva, usando terminologia moderna, à conclusão de que havia mercado para esta atividade. Napoleão já não assume a figura modesta do *jograli*, que nos séculos anteriores percorreu a Europa, mas assume-se como um artista planetário, com dimensões modernas, ainda que com as limitações decorrentes do que era considerado mundo civilizado nessa época.

De regresso ao Brasil, houve ainda tempo para fazer concertos na cidade da Baía e em Pernambuco. A viagem para Portugal, na barca Olinda, foi atribulada. O comandante do

⁹⁰ Consultar anexo.

⁹¹ Autobiografia p. 129

navio, em homenagem ao ilustre passageiro, conseguiu embarcar um piano, mas (...) *o mar, o enjoo dos passageiros e o movimento do navio poucas vezes nos permitiu aproveitar dessa vantagem.*⁹²

Tendo chegado a Portugal, foram obrigados a ficar de quarentena numa ilha perto da cidade espanhola de Vigo. Estes contratempos ilustram as dificuldades que um viajante desse tempo tinha de suportar. Além do incómodo de uma longa viagem pelo mar, ainda tinham, terminada aquela, de ficar isolados do resto do mundo. *Tratámos de passar o tempo do melhor modo possível. Cantou-se, dançou-se e no fim da quarentena houve manifestações ao director e sua gentil irmã.*

Neste regresso ao Porto há o encontro com Ramalho Ortigão. *Ramalho Ortigão dedicou-me uma poesia, que eu transcrevo aqui, por ser pouco conhecida e por ser das raras do grande escritor.* A autobiografia de Napoleão contém várias poesias a ele dedicadas. As razões invocadas por ele levam-me a transcrever na íntegra esse trabalho poético.⁹³

Há um outro saboroso episódio narrado por Napoleão que me parece interessante aqui deixar, pois de algum modo nos mostra o que era o pulsar das gentes da cidade do Porto naquela época. Alexandre decidiu realizar um concerto no Porto e, para aproveitar material que já tinha imprimido para outras ocasiões no estrangeiro, distribuiu umas circulares com os seguintes dizeres em francês:

Monsieur, je prends la liberté de vous remettre les billets ci-inclus pour le concert de mon fils Arthur Napoléon, en vous priant etc. etc.

Na véspera do concerto espalhou por todo o lado os bilhetes nas respetivas circulares. Não calculou a reação dos portuenses a este procedimento.

(...) *Foi como uma bomba que explodisse em pleno nos círculos mais frequentados. Um individuo devolveu os bilhetes e a circular, dizendo que não podia aceitar aquilo por ignorar o idioma de Lamartine. Meu Pai, exasperado (...) respondeu azedo e*

⁹² Autobiografia p. 131

⁹³ Consultar anexo

inconvenientemente, terminando por dizer que toda a pessoa bem-educada conhecia o francês. (...) Pior a emenda que o soneto.

Ao que parece, no dia do concerto o teatro estava cheio, só que a intenção não era ouvir Arthur Napoleão, mas sim brindar os artistas com uma tremenda pateada e assobios, durante mais de dez minutos. Só findou quando o jovem Arthur, já desesperado, se estendeu na cadeira e pôs as mãos na cabeça. O barulho terminou e o concerto realizou-se sem mais problemas na sala. Nos corredores, a situação não acalmou do mesmo modo. Segundo o relato de Arthur, o Pai teve de fugir, senão levava uma sova. (...) *Escapou à sova e consolou-se com a farta receita que tinha embolsado; mas votou um tal ódio ao Porto que nunca mais lá voltou.* Assim se despediu Alexandre da cidade invicta.

Depois de uma breve passagem por Inglaterra e Irlanda, embarcaram no *vapor Pacific* com destino aos Estados Unidos, onde chegaram em outubro de 1858. De acordo com a autobiografia, o jornal nova-iorquino *The New York Herald*, na sua edição de 2 de novembro de 1858 dá notícia da chegada do pianista Arthur Napoleão, referindo que é de nacionalidade portuguesa e nascido em 1844. Alexandre, sempre que podia, retirava um ano ou dois ao filho.

A realidade Norte-Americana era, nas palavras do autor⁹⁴, (...) *inteiramente outra.* Alexandre não se conseguiu adequar a esta nova realidade, tendo tomado por secretário um indivíduo de seu nome *Thies*, que, ao que parece, pouca habilidade tinha para este tipo de empresa. Realizaram uma série de concertos em Nova-Iorque no *Palace-Garden* e prosseguiram para o norte em tournée. O resultado não foi animador e regressaram a Nova Iorque para descansar.

Neste período, há dois episódios que nos mostram a grande aceitação social que era devida a Napoleão. *Paul Morphy* foi um dos maiores jogadores de xadrez do seu tempo. Quando do seu regresso da Europa, após ter batido todos os grandes mestres da França, Inglaterra e Alemanha, foi recebido triunfalmente em Nova Iorque. Ofereceram-lhe

⁹⁴ Autobiografia. *Meu Pai, coitado, não tinha absolutamente o jeito necessário para empresas desta ordem num país como os Estados-Unidos. Pensava que aquilo era o mesmo que no Brasil, Inglaterra etc. e a coisa era inteiramente outra.*

nessa ocasião um tabuleiro de xadrez com peças em ouro e prata. Num comentário curto Arthur diz: *Assisti à solenidade*.

Mais tarde, convidaram Napoleão para visitar o *New York Chess Club*, pois Paul Morphy devia lá ir nessa noite. O campeão apareceu e foi convidado a fazer uma partida. Inicialmente recusou a ideia, mas, subitamente, disse: *I'll play a game with the young Napoleon*. O jovem Napoleão perdeu ao fim de 35 lances, num jogo muito disputado.

Além de ilustrarem a grande aceitação social que Arthur tinha – usando terminologia atual, podemos dizer que ele pertencia ao *Jet-set* internacional – explicam-nos por que é apontado como o introdutor do jogo de xadrez no Brasil.

Após os maus resultados obtidos na tournée para norte com a colaboração de *Thies*, resolveram tentar o sul, usando o mesmo secretário. O resultado foi igual, um desastre financeiro. É nesta altura que Arthur, para ter algum dinheiro para os seus gastos pessoais, vendia por 5 e 10 dólares *polkas* que ele compunha sob pseudónimo.

Fazer uma lista dos espetáculos a que Arthur assistiu é tarefa significativa. Podemos dizer, no entanto, que ele absorveu tudo quanto pôde do que se passava à sua volta. Desde teatro de todos os géneros, passando por concertos musicais, esteve presente em tudo o que pôde ver e ouvir. Quando era mais jovem, sente-se a influência paterna na sua educação, mas neste momento, já com 17 anos, começa a dar os primeiros passos sozinho. As suas observações neste campo são muito interessantes, pois dão-nos uma imagem da segunda metade do séc. XIX, no que à cultura diz respeito, de grande dinâmica e interesse pela arte nos seus mais variados aspetos.

Ficaram em Nova Iorque até janeiro de 1860, partindo então para a ilha de Cuba. O calendário não foi favorável, pois encontrava-se em Cuba o pianista Gottschalk a preparar um festival que envolvia 600 músicos em cena. Este pianista-compositor inscreve-se na mesma matriz a que pertence Arthur Napoleão na lógica dos virtuosos do séc. XIX.⁹⁵ Como a ocasião não era adequada, resolveram ir para Porto Rico, tendo percorrido a ilha em concertos. Os resultados financeiros não foram os melhores, mas

⁹⁵ Mais tarde vieram a ter uma relação muito próxima, tendo Napoleão publicado, na editora que criou, obras deste compositor.

nesta ilha ficaram durante um ano, de abril de 1860 a abril de 1861.⁹⁶ Instalaram-se na cidade de Guayama, que de acordo com Napoleão (...) *pode bem ser comparada aquela que o Júlio Verne descreve no “Dr. Ox”, uma cidade onde durante quase um século, não constava que houvesse discussão entre os moradores: onde os carroceiros não praguejavam, onde os cães não mordiam, onde não havia notícia de se ter dado um sopapo nos últimos trezentos anos.*

Antes de abandonarem a ilha, Arthur organizou um concerto com a colaboração de amadores locais, com uma versão da *Favorita* a quatro pianos. Este tipo de agrupamentos era muito apreciado na época. Participou também um cantor, de seu nome Erasmo (...) *Cantava só duas peças (...) uma vez cantava uma, outras vezes cantava outra, conforme o pedido. Nas grandes ocasiões, cantava as duas.*

Partiram para Inglaterra em abril de 1861. Napoleão observa que o género *Fantasia de Thalberg* já não estava na moda. Atento às novas tendências, de imediato se apercebeu da necessidade de mudar o repertório, apesar (...) *da técnica continuar a causar sensação.*

Este período em Londres foi parco em oportunidades para tocar. Mais uma vez Napoleão deixa nas suas memórias relatos de espetáculos, concertos e teatros. Um autor citado por ele várias vezes é *Shakespeare*, demonstrando um grande conhecimento das peças do célebre dramaturgo. Mas os seus interesses são heterogêneos, pois nesta altura dedica-se à esgrima e ao box. A fase de menino-prodígio está a chegar ao fim e lentamente transita para a fase de *dandy*, jovem pianista virtuose.

Em Paris prosseguiu esta vida, reencontrando velhos amigos, um dos quais Rossini.⁹⁷ Em janeiro de 1862, iniciou em Inglaterra uma tournée de dois meses com o empresário *Willert Beale*. Mais uma vez a descrição que é feita desta companhia mostra-nos como era organizado um espetáculo musical. Além de Napoleão, faziam parte as irmãs Carlota e Barbara Marchisio (soprano e contralto), o tenorino inglês Bolton, o violinista *Vieuxtemps* e o violoncelista *Lamoury*. Da colaboração de todos

⁹⁶ Questões financeiras relacionadas com o sistema bancário terão sido a causa desta paragem. O *Liverpool Borough Bank* tinha estado com moratória de dois anos. Alexandre tinha lá todo o dinheiro.

⁹⁷ Autobiografia. (...) *Fui visitar Rossini, que morava na esquina da Rue Chaussée d’Atin e do Boulevard.*

surgia o concerto. *A estreia da trupe foi o mais brilhante possível*, diz-nos Arthur, que nessa noite tocou *A Norma* de Liszt, *com muitos aplausos*. Correram as principais cidades de Inglaterra, Escócia e Irlanda, regressando em março a Londres.

Só em agosto desse ano (1862) iniciam uma nova viagem ao Brasil. Nos meses em que ficaram em Londres, Arthur pôde assistir aos concertos realizados por Thalberg. Observa Arthur que o género *Fantasia* de Thalberg estava a sair de moda. O modelo de pianista-compositor que Thalberg representa influenciou Napoleão na sua prática pianística. É interessante que o comentário que deixou na sua autobiografia nos ajuda a entender a sua perspetiva crítica. (...) *Tocou algumas novas composições originais, que agradaram bastante*. Reparemos que Arthur não exprime a sua opinião pessoal em relação às obras, mas sim qual foi a opinião dominante, isto é, o juízo do público. Ele tem uma vertente muito descritiva, colocando-se num papel de observador do que o rodeia. É esta vertente que torna a sua autobiografia uma fonte de informação preciosa para uma compreensão da segunda metade do séc. XIX.

O número de personalidades com que Napoleão se cruzou neste período, que vai de março de 1862 até agosto do mesmo ano, é muito grande. Dos vários acontecimentos focados pelo autor, refiro aqui o recital realizado por Arthur Napoleão em *St. James Hall*, com o violinista sueco *Ole Bull*.⁹⁸ Há outra referência interessante em relação a um concerto realizado em *Hannover Square Rooms*, em colaboração com outros artistas. Arthur diz que (...) *Thalberg deu-me a honra da sua presença. A sala estava repleta*. O tom da imprensa foi elogioso (...) *mas insinuava que eu deveria atirar-me com maior afinco ao repertório clássico. Isso jurei comigo mesmo fazer logo que me pudesse governar inteiramente*. Está aqui implícita uma crítica à orientação dada pelo progenitor. Arthur teve de esperar mais dois anos para ver este desejo realizado.

Em 1862, teve lugar a Exposição Universal de Londres. Toda a corte esteve presente na cerimónia de abertura e Arthur deixa-nos o seu testemunho: (...) *Miguel Costa era o regente. Executou-se uma composição de Auber representando a França outra de Sterndale Bennet representando a Inglaterra e outra de Meyerbeer representado a Alemanha. Todas três escritas expressamente para a ocasião*. Ao que parece a *cantata*

⁹⁸ Autobiografia. *Foi a única vez que me encontrei com o afamado violinista sueco*.

o “Hino das Nações” de Verdi, representando a Itália, foi rejeitado pelo Sr. Costa⁹⁹, (...) *que não a achava à altura da situação*. Os músicos presentes executaram à revelia do Maestro a obra de Verdi, que se encontrava presente na cerimónia. (...) *Assisti a essa bela reparação feita não só a Verdi, mas à arte italiana*.

Em agosto de 1862, Arthur regressa ao Brasil. Os seus concertos no Rio de Janeiro foram mais uma vez um sucesso. Num dos concertos executou outra vez *A Favorita* a quatro pianos¹⁰⁰ (...) *A famosa peça do festival de Guayama*.

É nesta fase que Arthur iniciou uma relação com artistas e homens de letras da cultura brasileira que irá marcar a sua vida. No campo da música, cita os violinistas Schramm, Arnand, Moniz Barreto e o flautista Reichert. (...) *Nas Letras todo o Rio intelectual: José Feliciano de Castilho, Machado de Assis, Faustino Xavier de Morais, Pedro Luís Manoel de Mello, Ernesto Cybrão, etc.* As reuniões musicais e literárias levadas a cabo por este grupo tiveram assinalável êxito. Seria demasiado extenso referir as celebridades que se encontravam no público. A relação com a vida cultural do Rio de Janeiro teve aqui o seu começo. (...) *Ouviam-se trechos de prosa “avant la lettre” e poesias inéditas, interrompidas de tempos a tempos por alguma peça musical nova, ou mesmo velha, executada por um de nós*.

Em finais de 1862, uma nova digressão ao estado de Rio Grande do Sul fica marcada pelo encontro com amizades já antigas. Daqui prosseguem para Montevidéu e foi na capital do Uruguai que teve lugar uma cerimónia que me parece importante referir. Em sessão solene presidida pelo Grão-Mestre foi entregue a Arthur o diploma de *Aprendiz Mação*. (...) *Creio que era “Sol del Oriente” o nome da loja. Cito de memória, porque em uma das minhas viagens perdi o meu título*. Um pouco mais à frente Arthur acrescenta: *Alguns meses mais tarde é que fui promovido ao grau de Mestre, no Oriente do Rio de Janeiro*. A relação de Arthur Napoleão com a Maçonaria irá ter mais desenvolvimentos, no entanto a autobiografia é muito parca em informações em relação a esse assunto.

⁹⁹ Não encontrei mais nenhuma referência ao regente da orquestra Miguel Costa na autobiografia. A sua nacionalidade fica por determinar.

¹⁰⁰ Este facto ilustra uma das práticas pianísticas muito apreciadas na época.

A segunda estadia na Argentina foi marcada por um incidente que passo a relatar. Um amigo convidou Arthur para o baile no *Club El Progreso*, mas o impresso nunca mais foi entregue. Ao que parece, os estatutos do *Club* não autorizavam a entrada a artistas. Arthur Napoleão recusou-se a realizar os concertos agendados e abandonou o país. Este episódio ilustra um aspecto focado na primeira parte deste trabalho que é a relação dos artistas com a nova ordem burguesa emergente. Pelo que se pode observar, essa relação nem sempre é pacífica. Este incidente deu azo a vários artigos na imprensa nacional Argentina.

Em janeiro de 1864 encontravam-se no Recife. Seguiram-se recitais no Maranhão e no Pará. Sucedem-se concertos, festas e bailes por onde Napoleão passou. A descrição que ele nos deixa desta fase é muito pormenorizada. Refere músicos, poetas e actores, integrando-os num contexto social e artístico muito rico.

B) O *dandy* jovem pianista virtuose (1863-1880)

Arthur encontrava-se no Maranhão quando completou vinte e um anos de idade. Alexandre Napoleão entrega-lhe metade dos bens amealhados ao longo da carreira comum. A partir deste momento, os seus destinos seguem caminhos diversos. Antes do regresso a Portugal, *Sua Majestade Fidelíssima* nomeou Arthur *Cavaleiro de S. Tiago*.

O regresso a Portugal abre um capítulo novo para Alexandre e Arthur. Alexandre foi morar para uma casa no alto da Rua da Lapa em Lisboa e (...) *Aí passou os últimos 20 anos da sua vida, tranquilo, sossegado e feliz, tendo contraído segundo matrimónio com D. Josefina Ferreira, uma boa e santa criatura que nós todos tratávamos por tia Josefina*. A partir deste momento cessa a relação de trabalho com o progenitor Alexandre Napoleão. Arthur está por sua conta, não havendo na autobiografia a partir daqui, mais referências ao pai.

A relação de Napoleão com a Maçonaria irá ter mais desenvolvimentos. Neste regresso a Portugal, nova cerimónia maçónica irá acontecer. Há uma proximidade entre

Napoleão e o poder político, que se adivinha nesta descrição: *O Sr. Mendes Leal, então Ministro da Marinha e Grão-Mestre da Maçonaria Portuguesa, deu-me também a honra de, em sessão solene, receber-me Príncipe da Rosa Cruz, colocando-me ele mesmo as insígnias.* A rapidez com que Napoleão sobe na hierarquia maçónica é enorme. De *aprendiz a mestre*, acabando em *Príncipe da Rosa Cruz*, foi tudo obra de meses. Reparemos que estas cerimónias decorreram em países e em *lojas maçónicas* diferentes. Iniciou-se o processo no Uruguai, sucedeu-lhe o Brasil, concluindo-se em Portugal. Terá sido uma ação concertada entre as várias *lojas*, tendo em consideração a organização internacional que a Maçonaria representa? Quais as consequências práticas desta adesão a uma organização com estas características de natureza política e social? Não tenho elementos que, de momento, me permitam algum esclarecimento. Há um facto que me parece curioso e que já referi: Quando, no Brasil, o Império caiu e surgiu a República, Arthur não foi alvo de quaisquer perseguições de natureza política, conservando o estatuto que detinha, tendo a particularidade de ser visita da família real no exílio, em Paris. A imunidade de que goza, não tem, face à informação recolhida, uma explicação clara.

Levei nesses primeiros meses de Lisboa uma vida de boémio. Assim inicia Arthur definitivamente a fase de “O *dandy* jovem pianista virtuose” (1863-1883). O relato que nos deixa da vida boémia de Lisboa, coincide em traços gerais com a visão que nos foi deixada por Eça de Queirós na sua obra literária.

Ia a Sintra, voltava; percorria todas as camadas sociais. (...) Ouvia a horas adiantadas da noite, nas casas onde só domina o prazer, cantar os fados portugueses, acompanhados no violão por artistas de fino quilate, como o Marquês de Castelo Melhor¹⁰¹ e outros. (...) Esperava os touros no Campo Grande nas vésperas das corridas; ia cear ao Dafundo.¹⁰²

A sua entrada nesta época para o Grémio Literário permitiu-lhe o encontro com um conjunto de personalidades importantes da cultura portuguesa. Há nomes mais

¹⁰¹ Esta referência ao fado é interessante porque nos mostra a relação da nobreza com este género musical.

¹⁰² Autobiografia, p. 192.

conhecidos e outros que se foram obscurecendo com o passar do tempo. Passo a citar alguns: *Relacionei-me com Francisco Palha, João Palha, Ernesto, Biester*¹⁰³, *Pinheiro Chagas, Duarte Sá, Bulhão Pato, Palmeirim, Gomes de Amorim, Thomas Ribeiro, António Teixeira de Vasconcellos, Júlio César Machado*¹⁰⁴, *Mendes Leal*¹⁰⁵, etc, etc.

A este conjunto de nomes acrescentamos Alexandre Herculano, acerca do qual Napoleão disse: *Honrou-me com meia hora da sua erudita conversação*. A lista de nomes é pormenorizada e enumera os atores do teatro D. Maria, do Ginásio onde imperava o ator *Taborda*, acabando no S. Carlos.

Arthur deu uma série de concertos em Lisboa, tendo tido num deles a colaboração de seu irmão Aníbal. Com ele executou a dois pianos a *Fantasia “Norma”* de Thalberg. A *solo*, Arthur interpretou uma *Fantasia da “Traviata”* de sua autoria, muito aclamada pela imprensa. Posteriormente a este sucesso público, Napoleão vê serem-lhe abertas as portas dos salões aristocráticos de Lisboa¹⁰⁶. Ele cita o salão da Duquesa de Palmela, dos Condes de Penafiel, as reuniões no palacete de Carlos Santos, banqueiro, e a amizade que o ligou ao Marquês da Torre, mais tarde Marquês de Fronteira. Também participou numa *soirée* do Conde de Farrobo na Quinta das Laranjeiras. Arthur refere as sumptuosas festas que tiveram lugar no Teatro das Laranjeiras, mandado edificar pelo Conde de Farrobo¹⁰⁷, onde chegaram a estar presentes a Rainha D. Maria II e D. Fernando.¹⁰⁸

¹⁰³ Dramaturgo. A.N. *Escrevia peças originais, inspirando-se na escola romântica que predominava em França*.

¹⁰⁴ Este autor escreveu um livro sobre os teatros de Lisboa, editado pela Mattos Moreira e & C.

¹⁰⁵ Este nome foi referido anteriormente como Ministro da Marinha e Grão-Mestre da Maçonaria.

¹⁰⁶ Se repararmos no modelo seguido por Napoleão no princípio da sua carreira veremos que era o inverso: isto é, começava por tocar nos salões aristocráticos e só depois é que lhe eram abertas as portas dos espaços públicos.

¹⁰⁷ Autobiografia, p. 198. *As circunstâncias favoreciam singularmente o Conde nessa época, por existirem em Lisboa belas vozes entre as senhoras de alta sociedade e da mesma forma entre os homens*.

¹⁰⁸ Autobiografia, p. 198. *Gastou o Conde nessa noite a bagatela de 60 contos de reis, moeda forte, quase meio milhão de francos*.

A autobiografia torna-se, neste ponto, uma crónica de viagens. É um testemunho da maneira de viver da alta burguesia dessa época. Não iremos reproduzir esta parte, na medida em que se afasta dos objetivos deste trabalho. Mas, no meio desta crónica, há um episódio curioso que passo a citar. Tendo Arthur ficado sozinho em Madrid, fez contas à vida e ao dinheiro que já tinha gasto e entendeu que seria melhor fazer alguns concertos nessa cidade. A maneira como ele descreve a situação é um pouco desconcertante, dada a simplicidade com que tudo acontece. Limita-se a dizer que (...) *O primeiro e melhor amigo que arranjei foi o Adolfo de Quesada*¹⁰⁹. (...) *Por influência de Quesada, fui apresentado pouco tempo depois a S.M. a Rainha D. Isabel e ao Rei.* Acrescenta então: (...) *Fui chamado a tocar uma noite ao palácio Real perante Suas Majestades. A Rainha foi de extrema amabilidade comigo, presenteando-me com ricos botões de brilhantes.* Em seguida, pegou no dinheiro amealhado e rumou para Paris, para ir ter com os amigos que já lá estavam.

Há um compromisso que o obriga a voltar a Portugal. Já referimos no primeiro capítulo deste trabalho que, no Porto, foi inaugurado a 18 de Setembro de 1865 o Palácio de Cristal, juntamente com a abertura da *Exposição Internacional Portuguesa*. O regente da orquestra foi Arthur Napoleão.¹¹⁰

Mais uma vez, a descrição dos meses que passou no Porto vem carregada de pormenores interessantes acerca da vida cultural e social desta cidade. Das pessoas com que se cruzou nessa época salientamos os nomes de Camilo Castelo Branco¹¹¹ e Pinheiro Chagas. O concerto de despedida desta cidade foi mais uma vez uma enchente, sendo o programa constituído, como era hábito naquela época, por um conjunto de colaborações de várias personalidades do mundo artístico.

¹⁰⁹ Conde de S. Rafael e Mordomo de El Rei D. Afonso XII.

¹¹⁰ Autobiografia, p. 210 (...) *El-Rei d. Luís, El-Rei D. Fernando e S.M. a Rainha D. Maria Pia assistiram, acompanhados de seus ministros e outros altos personagens. Num grande estrado expressamente construído para esse efeito, colocou-se a orquestra composta por 120 músicos. Ao fundo o grande órgão encomendado na Inglaterra.* (...) *Fui eu o regente.*

¹¹¹ Autobiografia, p. 211 (...) *Conversei com o ilustre escritor (...) e aproveitei o ensejo para lhe agradecer a esplendida crónica que a meu respeito tinha escrito no “Civilizador”.*

*Em princípio de 1866 deixei a cidade natal, depois de ter organizado um belo concerto de despedida. O Teatro Baquet teve uma das suas maiores enchentes. Meu programa era um primor de variedade e de conjunto. Todos os artistas notáveis do Porto tomaram parte, o grande Tabora fez uma cena cómica e a Florinda¹¹²... cantou e encantou!*¹¹³

B.1) Fixação definitiva no Brasil

Em maio de 1868, embarcou Napoleão pela quarta vez para o Brasil¹¹⁴. O espaço que medeia entre os princípios de 1866 e este regresso é preenchido por descrições relacionadas com viagens e episódios vários relacionados com a vida social da época. Esta quarta viagem tem uma grande importância pelo seguinte: A relação de Arthur Napoleão com o Brasil altera-se substancialmente, pois é a partir deste momento que se dá a sua fixação definitiva neste país. Quais os motivos que o levaram a esta decisão? Diz-nos ele:

*Na festa anual de S. João (...) vi outra vez a moça que já em festas idênticas lá tinha encontrado e muito me tinha cativado. (...) Lúcia Avellar era uma linda rapariga de 19 anos.(...) De parte a parte trocou-se o compromisso solene; não havia mais que recuar.*¹¹⁵

Napoleão acaba por seguir o mesmo caminho de outros pianistas-compositores da sua época, como, por exemplo, *Herz*. Tendo começado a sua carreira como pianista virtuose e compositor, dedicou-se mais tarde à atividade comercial relacionada com o fabrico de instrumentos musicais e edição de partituras. A fixação de Napoleão no Brasil seguiu os mesmos passos. A necessidade de encontrar uma atividade que lhe assegurasse

¹¹² Esta cantora vem referida na autobiografia noutras situações. P. 211 (...) *Confesso ter assistido mais de trinta vezes à representação desse "mistério" só para ouvir Florinda cantar (...)*

¹¹³ Autobiografia, p. 212

¹¹⁴ Antes de embarcar realizou uma série de concertos. Deixou-nos uma nota em relação a um deles: *Em seguida parti para o Porto e na passagem por Coimbra dei um outro concerto, que por sinal era o primeiro que nessa cidade realizava. O piano porém era tão ruim que melhor teria sido lá não ter ido.*

¹¹⁵ Autobiografia p. 241

rendimentos estáveis tornou-se imperiosa para Arthur, já que para pedir Lúvia Avellar em casamento, tinha de ter uma situação bem resolvida, do ponto de vista financeiro. Ao que parece, o seu futuro sogro não aprovou de imediato a sua ligação com a sua filha Lúvia.¹¹⁶ A questão do casamento de Arthur Napoleão com Lúvia Avellar demorou uns anos a resolver. Mesmo depois de Lúvia ter atingido a maioridade, o pai pediu-lhe que não saísse de casa contra a sua vontade. Ela acatou esse pedido. Só em fevereiro de 1876, finalmente, cedeu a vontade paterna.¹¹⁷

Fixou-se então Napoleão no Rio de Janeiro, com a firma *Narciso*¹¹⁸, *Arthur Napoleão & companhia*. O seu papel no meio cultural do Rio de Janeiro alterou-se um pouco, pois a sua nova função de empresário colocou-lhe outros desafios. De pianista preocupado com os seus próprios concertos, passou a dinamizador de espetáculos musicais de outros artistas. É nesta qualidade que se relaciona com *Gottschalk*, recém-chegado ao Brasil. A sua colaboração leva-o a alojar este pianista no 1º andar do seu estabelecimento comercial e a dar-lhe apoio na organização de um Festival de Música no Rio de Janeiro. Os gostos da época levam a empreendimentos, que poderemos apelidar de faraónicos de acordo com os padrões atuais. Senão, vejamos o cartaz que nos chega desse tempo:

Temos o arranjo de duas obras para 31 pianos e duas orquestras. Totalizavam 500 músicos em cena.¹¹⁹ Recordemos o Festival de Havana em que participavam 600 músicos, organizado também por *Gottschalk*. As práticas musicais da época têm características únicas que aqui ficam ilustradas. Estavam na moda os arranjos para uma

¹¹⁶ Sendo uma família de grandes proprietários, pertencentes à alta burguesia brasileira, acolher um artista itinerante no seu seio não seria visto com bons olhos.

¹¹⁷ Autobiografia, p. 261. *A 11 de fevereiro de 1876 casou a minha cunhada Adelina(...) Por ocasião dessa solenidade, minhas cunhadas agarraram-se ao pai, pedindo-lhe que levantasse o interdito do casamento de Lúvia. O interdito levantou-se. Mais à frente A.N. acrescenta: p. 263. As minhas pazes com o Sr. Miguel de Avellar fizeram-se seis meses depois, por ocasião da infausta e inesperada morte de minha boa cunhada Sofia Farani. Aí, diante do cadáver da filha ambos lhe beijámos a mão e tudo estava acabado.*

¹¹⁸ Narciso é uma figura que no passado tinha publicado obras de Arthur Napoleão.

¹¹⁹ Consultar anexo.

profusão de pianos com orquestras com centenas de músicos. No meio da música havia também disparos de armas de fogo quando a obra musical simulava uma batalha.¹²⁰

Arthur foi também influenciado por esta maneira de fazer música: recordemos o concerto que ele organizou quando estava na cidade de *Guayama*. Uma das obras tocadas foi *A Favorita* numa versão para quatro pianos. O Festival de Gottschalk no Rio de Janeiro teve tanto sucesso que decidiram repeti-lo. O sucesso do segundo festival ficou manchado pelo falecimento de Gottschalk.¹²¹

A ação de Napoleão no Brasil esboça-se desde já. Por um lado, o apoio a iniciativas de carácter musical de acordo com o conceito de espetáculo da época e, além disso, a publicação, através da sua firma *Narciso, Arthur Napoleão & C.*, de obras musicais de compositores seus contemporâneos.

Há vários concertos organizados pelo *Club Mozart*. Arthur refere que num deles participou uma pianista portuguesa chamada Judith Ribas de Oliveira, filha do músico portuense João Ribas. Recordemos que este músico esteve ligado à *Sociedade dos Quartetos*¹²², importante associação de cariz artístico portuense. O eixo Porto/ Rio de Janeiro mostra alguma vitalidade, apesar das dificuldades dos meios de transporte da época.

A música de câmara tem um carácter mais intimista e, poderemos dizer, também mais elitista. Isto remete-nos para o papel desempenhado pelos espaços privados na divulgação de obras musicais que se afastam de um gosto mais popular. Em 1872, no Rio de Janeiro, Napoleão colaborou nuns encontros musicais em casa de Benjamim da Rocha Faria. O alto nível destes encontros levou Arthur, no ano seguinte, a organizar umas reuniões em sua casa. Depois da música (...) *entrava em contribuição o sete e*

¹²⁰ Autobiografia, p. 247. *Nos bastidores dirigi umas descargas de fuzilaria intercaladas.*

¹²¹ A morte de Gottschalk deu lugar a desentendimentos com os herdeiros. Uma consequência desses desentendimentos é que há obras desse compositor publicadas mais tarde na Europa, com versões diferentes das publicadas em vida do autor pela editora de Arthur Napoleão. O pianista *Espadero* foi o responsável por estas versões. Arthur diz-nos na sua autobiografia, p. 247 (...) *Espadero morreu vítima de um horrível desastre: esfregando o corpo com querosene, aproximou-se de uma vela, lhe comunicou o fogo!...*

¹²² Consultar 1ª parte deste trabalho.

meio e o trinta e um (jogos da época). Napoleão queixou-se que os seus intentos se viram gorados, pois o repertório introduzido não correspondia às suas aspirações.

O período que vai de 1871 a 1876 é parco em matéria de relevo artístico no Rio de Janeiro. Companhias de vários géneros visitam a cidade, mas não há nenhum aspeto digno de realce. Há, no entanto, um episódio curioso do qual farei a transcrição, pelo ambiente de familiaridade que transparece entre Napoleão e o Imperador D. Pedro II.

Uma noite em que eu assistia a um concerto de Philarmónica ao qual S.S. M.M. I.I. também assistiram, virou-se subitamente o Imperador para mim e disse: “Senhor Arthur Napoleão, o senhor bem podia fazer-nos ouvir o Requiem de Verdi”. “Senhor” respondi eu “é difícil, requer muito estudo, quer da orquestra quer dos cantores.” “O Senhor faça os ensaios necessários” retorquiu o Imperador.¹²³

E é assim que se fez ouvir no Rio de Janeiro o *Requiem* de Verdi. Mais uma vez se sente o papel de Napoleão na vida artística brasileira. Apesar de ter sido um projeto economicamente dispendioso, acabou por dar lucro. (...) *O saldo a favor distribui-se por estabelecimentos de caridade indicados pelo Senhor D. Pedro II.*¹²⁴

Segue-se uma viagem à Europa, acompanhado de Lívia de Avellar. *Bayreuth* foi um dos destinos, com a intenção de ouvir a música de Wagner. Na época, este era o ponto de encontro da elite intelectual europeia. Esta localidade não estava preparada logisticamente para acolher o elevado número de visitantes que aí iam beber Wagner¹²⁵. As condições de conforto oferecidas deixavam muito a desejar. Arthur não é muito expansivo nos seus comentários à música de Wagner¹²⁶, no entanto, faz um ato de contrição no final desta visita, onde ressalta uma nota de humor bem portuguesa. (...)

¹²³ Autobiografia, p. 267

¹²⁴ Autobiografia, p. 268. As receitas dos três espetáculos realizados chegaram a 14.000\$000 e as despesas totais orçaram os 10.000\$000.

¹²⁵ Autobiografia, 279. (...) *E era curioso entrar naquelas hospedarias (...) apenas com mesas compridas e cadeiras de pau (...) e ali se sentavam príncipes, artistas, banqueiros, gente de toda a esfera social.*

¹²⁶ A opinião de Napoleão acerca de Wagner não é clara. No seguinte episódio veladamente há um sentimento de admiração. Autobiografia, p. 278. *Uma ocasião, durante um intervalo do “Siegfried” observei Wagner bem à minha vontade. Só e afastado do reboiço da multidão, bebia a sua cerveja*

*Foi com sensação de alívio que entrámos no confortável vagão da estrada de ferro e ainda mais quando penetrámos no excelente hotel de Munique. Que querem! A humanidade é assim feita e muitas vezes as nossas impressões se ressentem do estado psicológico determinado em nós pela falta de uma boa poltrona ou de uma boa costeleta.*¹²⁷

Na passagem por Milão, há o encontro com o compositor brasileiro Carlos Gomes. Conversaram acerca da ópera *Maria Tudor* que este compositor queria estreitar. Desta tertúlia fazia parte Ricordi.

O relato das viagens feitas pelo casal Arthur Napoleão e Lívia Avellar é extenso e pormenorizado. Os encontros que se vão sucedendo nessas viagens mostram-nos a maneira de viver da época das classes mais favorecidas. Viajar era uma das ocupações prediletas deste estrato social. Depois de passar por várias cidades italianas regressaram a Paris. A par com os passeios temos também muitas referências a jantares. Neste regresso a Paris os jantares sucedem-se denunciando uma vida social muito dinâmica. Um desses jantares foi em casa de Saint-Saens, onde esteve presente Marie Trautman.¹²⁸

Em Setembro foi o regresso ao Brasil, onde se deu a inauguração da nova casa comercial denominada *Arthur Napoleão & Miguez*. Era um empreendimento ambicioso, tendo no primeiro andar o salão de concertos e funcionando no segundo andar as oficinas de impressão de música. A par com esta atividade de natureza mais comercial, houve também outras iniciativas de carácter cultural. Em 1879, fundou-se a *Revista Musical* com a colaboração de outras personalidades ligadas à arte e à música em particular. Napoleão cita os nomes de Alfredo Camarate, Urbano Duarte, André Rebouças, Alfredo Bastos, o Visconde de Taunay e Óscar Guanabarin.

sentado à mesa de uma "brauerei". Fingi também beber. Ele olhou-me duas ou três vezes- parecia esperar que eu lhe dirigisse a palavra- nada! Afinal levantou-se e partiu, deixei-o partir: isso mesmo era o que eu queria; tranquilo, calado, sem testemunhas, olhar para o meu homem. Talvez falando quebrasse o encanto!

¹²⁷ Autobiografia, p. 280.

¹²⁸ Esta pianista aos 16 anos ganhou o 1º prémio do Conservatório de Paris. A par de uma carreira como pianista deixou obra publicada na área da pedagogia musical.

Inicialmente, o salão de concertos teve muito sucesso, mas as suas condições não eram as mais favoráveis, pois como era virado para a rua, tudo o que lá se passava ouvia-se perfeitamente no exterior. Mas o seu maior defeito prendia-se com o facto de a rua onde estava instalado não permitir o acesso a carruagens. (...) *O próprio Imperador se via impossibilitado de assistir a qualquer exibição que lá se efectuasse.* Ontem como hoje, a facilidade de acesso é determinante no êxito de um empreendimento desta natureza. Além disso, fica patente a importância da presença do Imperador. De facto, na Europa, quando se construíram os primeiros espaços públicos, já existia essa ideia da burguesia ouvir ópera na presença do rei.

C) O Senhor Comendador (1880-1925)

Em 1880 ainda não tinha sido entregue formalmente a Arthur Napoleão nenhuma comenda. A escolha desta data como início da última fase do artista tem a ver com a respeitabilidade por ele alcançada, que se avalia pela sua participação e colaboração nos mais altos eventos artísticos da época. As comemorações do tricentenário de Camões são um exemplo dessa relação.

Em princípios de 1880 comemorou-se no Brasil o tricentenário de Camões. A comissão que organizou este evento era presidida por Eduardo de Lemos e Joaquim da Costa. (...) *Ramalho Ortigão procurou-me e pediu-me que tomasse a meu cargo a organização da parte musical da festa.* Foi um grande espetáculo que estreou três obras musicais. (...)

Arranjei no palco um grande estrado, que já pela ornamentação já pela profusão de luz, sobressaiu muito mais que o festival de Gottschalk. Isto não é de admirar, pois eu tinha às minhas ordens o dinheiro que fosse preciso. Nesse estrado coloquei mais de 400 músicos. O efeito era imponente.¹²⁹

Iniciou-se o Festival com um discurso do orador Ruy Barbosa. Seguiu-se uma produção dramática de Machado de Assis, tendo o espetáculo terminado com três obras musicais inéditas: *O Hino a Camões* de Carlos Gomes, a *Marcha Elegíaca a Camões* de Leopoldo Miguez e a *Marcha Heroica a Camões* de Arthur Napoleão. Napoleão regeu a primeira e a última obra, tendo Miguez dirigido a sua própria obra.

¹²⁹ Autobiografia, p. 331

As preocupações de Napoleão neste período prendem-se com uma crise comercial motivada pela baixa do preço do café, que coincidiu com o problema abolicionista. Problemas políticos e económicos motivaram mais uma viagem a Paris, para acordos com os credores.

Do ponto de vista musical, aparece-nos uma referência interessante em 1883, data de mais uma comemoração, desta vez tendo o Marquês de Pombal como centro da efeméride. Arthur Napoleão escreveu uma obra para grande orquestra, que foi executada no Teatro Lírico¹³⁰. A *Marcha Heroica a Camões* e esta obra ao Marquês de Pombal não constam da lista de obras elaborada por Sanches de Frias. O conhecimento da sua existência deve-se à informação obtida na autobiografia.

Neste ano de 1883 há a colaboração de Arthur com o que se chamou *Os Concertos Clássicos de Música de Câmara*. Esta organização foi apadrinhada por *S. A. Imperial*. (...) *Estes concertos contribuíram incontestavelmente para uma proveitosa propaganda deste género de música*. A colaboração de Arthur nesta iniciativa valeu-lhe, em 1887, a *Comenda da Rosa*, em reconhecimento pelos seus serviços.

Outro Festival organizado por Arthur esteve relacionado com uma epidemia de cólera que afetou o sul de França e Itália. Com vista à obtenção de fundos para as vítimas, formou-se uma comissão, da qual faziam parte o Sr. Ministro de França Amelot, o Ministro de Itália Mertucelli e Ferreira de Araújo. (...) *O Teatro encheu-se literalmente e mandámos para as vítimas de Itália e França a bonita soma de 25.000 francos*.

Mais à frente, Arthur acrescenta: *Nesse mesmo ano tomei parte noutra concerto para as inundações de Espanha. Recebi nessa ocasião a Comenda de Número de Isabel a Católica*. Tendo Gerard, Ministro de França substituído Amelot, indagou Arthur se ele tinha a *Legião de Honra*. Perante a negativa disse: (...) *é uma injustiça e como volto a França dentro de poucos meses, pode contar que vou reclamá-la para si* (...) Acrescenta Arthur: (...) *O ilustre diplomata perdeu uma ocasião para ficar calado. Nunca mandou coisa alguma* (...) *Ele é que foi enviado para a China*.¹³¹

¹³⁰ Ver em anexo gravura do Teatro Lírico.

¹³¹ Autobiografia, p. 349.

Nestas iniciativas Arthur desempenha vários papéis. Ele aparece como compositor, como pianista, como maestro que dirige a orquestra e também como organizador de todos estes empreendimentos. Há uma função estritamente profissional como músico nas suas várias vertentes, mas também nos surge no papel de filantropo que desinteressadamente se empenha em tarefas em prol do bem comum. Numa época em que as funções do estado, no que concerne às prestações sociais, dava os primeiros passos na Europa, vemos a sociedade civil a organizar-se solidariamente e a socorrer as vítimas das múltiplas calamidades que se sucediam.

Mais uma vez Arthur Napoleão nos deixa com descrições pormenorizadas das intrigas e peripécias proporcionadas pelas diversas companhias de teatro, dança e ópera que visitam o Rio de Janeiro naquele tempo. Dos diversos episódios, há um muito curioso, porque nos mostra como iniciou carreira o famoso maestro Toscanini. Passemos a palavra a Arthur Napoleão:

Leopoldo Miguez¹³² era o regente. A páginas tantas por uma cabala que nunca compreendi bem, Miguez demitiu-se¹³³ e um músico da orquestra, Soperti (concertino) tomou a regência, mas foi recebido com uma famosa pateada e teve que renunciar ao cargo. Então, facto curioso, um desconhecido, por nome Toscanini, largou o violoncelo e saltou para a cadeira de regente. O público, aturdido com a audácia e pouco a pouco admirado com a proficiência do novo chefe, rompeu com entusiásticos aplausos.¹³⁴

A autobiografia de Arthur Napoleão, no que diz respeito a iniciativas de carácter musical, deixa-nos com umas últimas notas. Houve a promoção de concertos orquestrais realizados no Teatro Lírico.¹³⁵ Em relação a este assunto, os elementos de que dispomos são poucos. Arthur diz que mais tarde iria documentar melhor este assunto, mas isso não chega a acontecer. *Centro Artístico* é o nome usado por Napoleão para referir esta

¹³² Sócio de Arthur Napoleão na firma Arthur Napoleão&Miguez

¹³³ Consultar anexo.

¹³⁴ Autobiografia, p. 354

¹³⁵ Em anexo gravura deste teatro.

iniciativa. No Palácio de Cristal de Petrópolis realizaram-se vários concertos sem orquestra no ano de 1893/1894, que foram organizados também por ele. Constavam de quatro concertos por ano, mas, infelizmente, no penúltimo concerto sucedeu algo inesperado: Quando Arthur tocava a sua transcrição da *Abertura Tanhauser* três dedos da sua mão esquerda deixaram de ter movimento. Foi-lhe diagnosticada a *crampe des pianistes*. Os tratamentos a que foi submetido tiveram bons resultados, todavia Napoleão ficou afastado do piano durante um longo período.

Em 1902, faleceu em Paris a sua esposa Lívia de Avellar. No ano seguinte, casa em segundas núpcias com Rita Leão Ribeiro, filha do Barão de Santa Maria e sobrinha do Marquês de Paraná. As suas relações com a antiga nobreza imperial parecem conservar-se intactas.

A 25 de agosto de 1907, o governo republicano brasileiro presta-lhe uma homenagem, na data que assinala os 50 anos do primeiro concerto realizado no Brasil por Arthur Napoleão. Na presença do Presidente da República do Brasil, foi-lhe entregue um pergaminho dizendo:

A Arthur Napoleão, artista exímio, no dia em que se comemora o quinquagésimo aniversário da brilhante revelação do seu talento à cidade do Rio de Janeiro, que o adoptou como filho bem-amado e ilustre.

Alberto Nepomuceno¹³⁶ entregou o pergaminho a Arthur Napoleão, estando também presentes o Sr. Conselheiro Lampreia, Ministro de Portugal e Senador António de Azerêdo representando o Brasil. Foi cunhada uma moeda comemorativa do acontecimento, tendo sido oferecido a Napoleão um exemplar em ouro. Para os subscritores foi cunhada uma moeda em bronze.¹³⁷

Este evento teve uma consequência importante para o nosso trabalho. Foi no decurso desta cerimónia que Napoleão, instado pela comissão organizativa, aceitou ceder as *Memórias*, tendo, no entanto rasgado, alguns capítulos. A intenção de Arthur era a de

¹³⁶ Diretor do Instituto Nacional de Música.

¹³⁷ De acordo com a autobiografia seguiu-se um banquete no *Pavilhão Mourisco da Avenida Beira-Mar*. Ver em anexo o *Menu*. Ver canto direito inferior uma nota humorística relacionando Arthur Napoleão com o Napoleão Bonaparte.

publicá-las após a sua morte. Foi com base nesta autobiografia, a que Napoleão chamou de *Notas Soltas*, que se realizou o presente trabalho de investigação.

D) Outros aspetos

Há episódios que me parecem interessantes, mas que não se integram no desiderato deste trabalho. Farei uma referência breve a alguns deles:

- Arthur Napoleão é considerado o introdutor do jogo de xadrez no Brasil. No livro *Caissana Brasileira*, da sua autoria e que foi publicado em 1898, vem uma história da implantação deste jogo no Brasil. Tem, além disso, 500 problemas de xadrez e uma base teórica estratégica. O primeiro torneio de xadrez foi organizado e ganho por Arthur Napoleão. Caldas Viana, um dos expoentes máximos brasileiros da época e jogador de renome internacional, foi discípulo de Arthur Napoleão na prática deste jogo. Recordemos que já na sua primeira viagem a Londres, Arthur fala-nos de *Rochat*, que logo em criança o introduziu nos segredos deste jogo-ciência. Nesta época, os jogos de salão estavam muito na moda.
- Na década de 90, refere encontros com o músico português Alfredo Keil¹³⁸ e com o pianista e compositor Rey-Colaço¹³⁹. Encontrou-se no Porto com Bernardo Moreira de Sá.¹⁴⁰
- Conheceu o escritor Eça de Queiroz.¹⁴¹

¹³⁸ Autobiografia, p.381. *Conheci Alfredo Keil, filho do meu velho amigo, o alfaiate Keil, o “Paole de Lisboa”.*

¹³⁹ Autobiografia, p. 380. *Conheci nesta minha viagem o meu distinto colega Rey-Colaço. Este notável professor deveu muito, nos seus primeiros anos, à valiosa proteção do Conde de Daupias.*

¹⁴⁰ Autobiografia, p. 382. *Relacionei-me com Bernardo Moreira de Sá, maior trabalhador que em prol da arte tem tido a cidade invicta. (...) Fundou em 1881 o Orpheon Portuense, cujos anais são uma valiosa contribuição para a história de música em Portugal. Tive a satisfação de prestar o meu concurso ao Orpheon, no concerto de 27 de março de 1889.*

- Referindo-se ao Conde de Sebastião Pinho, disse Napoleão: *O seu salão de honra estava adornado com os móveis, bronzes e outros objetos da sala dos embaixadores do palácio de S. Cristóvão, que ele adquiriu no leilão dos bens de S. Majestade o Imperador D. Pedro II, que se efetuou por ordem do governo provisório.*¹⁴² Ficamos a saber onde foi parar o espólio do Imperador. Acerca do mesmo Conde acrescenta: *Os grandes artistas têm sido ali atraídos por ele, tanto mais que possui belos pianos de concerto, onde eu e Viana da Mota muitas vezes nos regalámos de tocar juntos.*
- A propósito de uma visita de Viana da Mota ao Brasil, diz: *Tivemos no Rio de Janeiro em 1890 a visita de Viana da Mota e Moreira de Sá. O eminente pianista fez sensação. Ligámo-nos por laços de estreita amizade.*¹⁴³
- Em 1899, Saint-Saens visitou o Brasil, tendo tocado no Teatro D. Pedro. *Por essa ocasião prestei-lhe o meu concurso, tocando com ele, diversas das suas composições a dois pianos.*¹⁴⁴
- Recebe em 1899 a Comenda de S. Thiago que lhe é conferida pelo Rei D. Carlos.
- Em 1900 refere o pianista *Paderevsky*. *Estivemos pela última vez numa festa no “Chateau de La Muette”. (...) Nessa noite houve concertos. O pianista era Paderevsky.*
- Testemunhou em Paris, em casa de Eduardo Prado, figura das Letras do Brasil, a ligação telefónica entre a França e Inglaterra.

¹⁴¹ Autobiografia, p. 401. *Noutro jantar em casa dos Viscondes de Cavalcanti, encontrei enfim Eça de Queiroz e esposa. Foi uma noite de supremo encanto, em que pude conversar umas horas com o grande escritor.*

¹⁴² Autobiografia, p. 404

¹⁴³ Autobiografia, p. 424

¹⁴⁴ Autobiografia, p. 424

Capítulo III

Arthur Napoleão e a sua obra musical

A) Sua relação com o *Nacionalismo* Brasileiro

*A obra de Napoleão insere-se na música convencionalmente chamada “romântica,” dentro da estética do Romantismo.*¹⁴⁵ No entanto, Romantismo não é uma categoria com um significado uniforme, tendo a obra de Napoleão características que se afastam do modelo romântico, quer quanto à forma quer quanto à técnica de composição, do ponto de vista material. Dahlhaus diz-nos que

*“Romanticism” is a term used to denote an entire era, a portmanteau word covering all important composers from Schubert to Mahler, and the unimportant ones as well. This is a bad blunder: a category taken from the history of ideas but lacking sufficient focus to be useful for historiography has been hewn into a rough-and-ready label simply because our underdeveloped historical awareness balks at the thought that the nineteenth century, like most other periods, was inwardly divided, and hence the search for a single valid name for it is doomed to failure.*¹⁴⁶

Há subdivisões neste período que dificultam o uso de um “rótulo” comum identificativo. O autor chama-nos a atenção para a coexistência de práticas musicais e de compositores que servem essas práticas e que trilharam um caminho com características que se afastam do modelo denominado como romantismo. Muitos desses compositores tiveram, no entanto, uma carreira de assinalável sucesso (por ex. Hummel, Herz e Thalberg). A poeira do tempo fê-los cair no esquecimento, as modas sucederam-se e novos artistas surgiram num mercado sempre ansioso por novidades. Vítimas desta voragem, as suas obras deixaram de ser tocadas. Neste contexto, integrar Arthur Napoleão numa corrente estética, de acordo com os padrões habitualmente considerados na literatura académica, não é tarefa fácil e isenta de contraditório. Uma possibilidade seria situá-lo num *Romantismo* tardio e apelidá-lo de *pós-romântico*. Esta hipótese tem a sua razão de ser, na medida em que poderemos sentir nele uma influência das escolas

¹⁴⁵ Cazarré (2006:57)

¹⁴⁶ Dahlhaus, 1928, p.16

nacionalistas que estiveram presentes na Europa dessa época. Há na obra deste autor a receção de elementos musicais típicos da cultura e da música brasileira. Será um exagero afirmar que Arthur Napoleão foi um dos pilares da construção do *nacionalismo* enquanto corrente estético-musical no Brasil? Diz Vasco Mariz:

Nos últimos decénios do séc. XIX surgiu uma nova corrente estética que ganhou rapidamente o agrado do grande público europeu como alternativa válida para os exageros da ópera italiana, para o romantismo que se fazia pegajoso ou para aqueles que não aceitavam a maré wagneriana- o nacionalismo musical, isto é, música escrita com sabor nacional, direto ou indireto, folclórico ou depurado. (...) O sucesso foi considerável pelo aspeto exótico que tal atitude estética representava.(...) No Brasil essa valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte de uma sociedade ainda demasiado dependente dos gostos tradicionais europeus.¹⁴⁷

Havendo resistência ou não, considera-se que a primeira obra com o cunho do nacionalismo brasileiro terá sido a peça para piano *A Cayumba*, escrita pelo compositor Carlos Gomes em 1857. A este compositor poderemos juntar Brasília Itiberé da Cunha, irmão do crítico musical João Itiberé da Cunha, Leopoldo Miguez e também Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Ernesto Nazareth. Estas personalidades citadas que, de acordo com Mariz, são consideradas as precursoras do nacionalismo musical brasileiro¹⁴⁸, têm uma relação íntima com Arthur Napoleão. Vêm referidas na sua autobiografia em inúmeras situações relacionadas com organizações de concertos, no lançamento da Revista Musical e na publicação de peças musicais, para além do seu encontro informal em jantares e serões musicais, tão em moda na época. E as referências a estes nomes sucedem-se na autobiografia ao longo de várias décadas. A atividade cultural desenvolvida por este grupo teve um grande suporte em Napoleão, porque, para além da sua enorme experiência artística internacional, tinha por trás de si uma estrutura organizativa, a sua firma comercial, que podia dar corpo às iniciativas por

¹⁴⁷ Mariz, 1983, p. 93

¹⁴⁸ Mariz, 1983, p. 94/108

eles empreendidas. Votta, R.¹⁴⁹ realça o importante papel de Napoleão como editor e também como professor. As primeiras edições do compositor Villa-Lobos foram feitas por Napoleão, como, por exemplo, a *Prole do Bebê n.º1*. Como professor, teve como alunos Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. As obras destes compositores foram também editadas pela *Casa Arthur Napoleão*.

Voltando à afirmação feita anteriormente, vejo fundamento para dizer que Arthur Napoleão foi uma figura presente no *nacionalismo* Brasileiro, pela proximidade que teve em todo este movimento, pela colaboração e apoio prestado e pela própria integração nas suas composições de elementos musicais pertencentes à cultura popular brasileira. O papel desempenhado por ele, neste importante período da cultura artística brasileira, tem sido alvo de recentes trabalhos de investigação realizados no Brasil.¹⁵⁰

Ao estudar este período, há outro aspeto a considerar: A maior parte da informação recolhida encontra-se em jornais e revistas da especialidade musical. Esta informação reflete o que se passou nos espaços públicos, o que não é coincidente com a vivência musical dos salões aristocráticos e burgueses. As crónicas que nos chegam dos espaços privados, direcionam-se para aspetos relacionados com a vida social, isto é, quais as personalidades do mundo artístico, social e político que estiveram presentes (atualmente chamamos a essa área da comunicação social, imprensa cor-de-rosa). O repertório apresentado, assim como qualquer outra informação de carácter artístico é relegado para segundo plano. Isto diz-nos da dificuldade em avaliar o peso dessa música de salão no contexto da época. Mas a falta de documentação não diminui a importância e a influência de uma prática musical.

The spirit of bourgeoisie, then, found its musical manifestation in the public concert. However, this is not to say that the music culture of the age was bourgeois in its entirety. It would be a gross exaggeration to think of private aristocratic concerts as mere relics which survived the earlier notion of chamber music as a nonpublic form of concert. (...) Even as late as the mid-nineteen century, we can still be in doubt whether

¹⁴⁹ Simpósio Internacional Villa-Lobos- USP/ 2009

¹⁵⁰ CAZARRÉ, M. (2003)

it was the public or the private concert- the bourgeois or the aristocratic- that formed the decisive arbiter in the making of aesthetic judgments and musicohistorical decisions. (...) A glance at the biographies of Spohr, Moscheles, Chopin or Liszt will suffice to assess the historical significance of the private concert, the form in which the earlier music culture of the nobility survived into the nineteenth century. (...) The importance to music history of the private concert only began to recede in the late nineteenth century. Yet scholarly and popular writings on music almost invariably overlook or belittle its importance. This is probably explained, for one, by an unconscious prejudice on the part of the bourgeois historians against aristocratic traditions; for another, by the habit of searching the past for a pre-history of the present, a present whose musical culture is marked by the public concert; and finally by an inherent lack of documents. Public concerts were regularly reported in journals and newspapers, private concerts only rarely.¹⁵¹

Vários motivos poderão ser apontados para justificar a dificuldade em estudar e integrar alguns autores na época a que pertencem (preconceitos dos historiadores imbuídos da cultura burguesa, vícios na construção da história, etc.), assim como entender a importância das práticas musicais e ambientes a elas ligados. Além disso, o séc. XIX trouxe várias tendências desconexas entre si – o intimismo, a monumentalidade e o virtuosismo –, porém com um fim comum: o de encontrar uma porta de saída para o Classicismo. Estas tendências são visíveis nas obras de Napoleão.

O intimismo e suas sonoridades etéreas ou religiosas pode ser observado em obras como “Pensée Poétique” op. 27 e “Soirée Intimes” op. 59; a monumentalidade está presente na maioria das suas Fantasias e Transcrições; (...) o virtuosismo é um elemento de significação musical que, com maior ou menor expressão, percorre todo o conjunto da obra para piano de Napoleão.¹⁵²

¹⁵¹ Dahlhaus 1928, p.49

¹⁵² Cazarré 2006, p.58

Do ponto de vista da forma, Arthur Napoleão não utilizou a herança do Classicismo que se projetou no Romantismo. Também não se vê a intenção de criar novos modelos dentro da composição musical. Os géneros por ele praticados seguem as modas da época, tendo como objetivo agradar a um vasto público. Destacam-se *Os galopes*, as *fantasias* sobre temas muitas vezes de outros compositores e peças características que nos remetem para o pitoresco da cor local. A música de dança está, também ela, presente na obra de Napoleão.

Podemos ser levados a concluir que houve, na época, uma *mainstream* constituída por grandes compositores que nos deixaram um legado que faz parte da história da música. As suas obras ainda hoje são tocadas e serão esses os compositores que dão corpo ao chamado romantismo na música. A grandiosidade da obra desses criadores como que “engoliu” outras expressões musicais e compositores que foram caindo em desuso. Criações que são produto e resultam de uma moda estão condenadas ao esquecimento com o aparecimento de uma moda nova. Isto não significa que tais obras sejam despidas de valor artístico. No entanto, convém caracterizá-las e integrá-las no seu tempo para melhor as podermos entender. É a tarefa que nos propomos realizar.

*Uma das chaves para compreensão do conjunto da obra de Napoleão é a análise de sua inserção nas principais práticas pianísticas do período. (...) parte de sua música insere-se na prática pianística do salão, compreendendo desde a sala de estar vitoriana até o salão francês aristocrático.*¹⁵³

O modelo de pianista-compositor era presença frequente no salão. Napoleão seguiu o caminho de Hummel, Herz e Thalberg, que se apresentavam em público tocando predominantemente obras de sua própria autoria. Era também habitual a prática de improvisação sobre um tema conhecido. Ser bom improvisador era uma característica apreciada na época.

O termo “música de salão” presta-se a alguns equívocos, o que poderá refletir-se na perspetiva obtida. Há um vasto conjunto de peças que genericamente são apelidadas de “música de salão”, mas que não encaixam no conceito pretendido. Sabemos que Chopin

¹⁵³ Cazarré ,2006, p.59

não gostava de tocar as suas obras em grandes salas, preferindo a intimidade do salão. (...) *Chopin felt best understood, both as pianist and composer, not in the concert halls where Liszt established his reputation, but rather in the aristocratic salons of Paris and London.*¹⁵⁴ Por vezes, chamamos música de salão a um tipo de peças musicais destinadas a amadores, que tocavam para um público pertencente à classe média provinciana. Não devemos confundir este repertório com o praticado no “salão aristocrático”.

*Instead of clinging to a watered-down notion of this term, extracted from pieces that were intended to delude provincial middle-class audiences into a musical daydream of salons they were not allowed to enter, we should instead try to reconstruct the aesthetic of a musical genre imbued with the spirit of the authentic salon.*¹⁵⁵

Nas práticas musicais privadas, no período que descrevemos, há níveis diferenciados. O ponto comum que emerge é uma vivência musical muito intensa, na qual o piano ocupava uma função muito importante, seja como instrumento solista, seja como instrumento de acompanhamento. O piano era também um objecto que atribuía um determinado estatuto social, pelo que, como já anteriormente referimos, era presença obrigatória nas casas da burguesia. Na segunda metade do séc. XIX, era já uma prática comercial usual a venda de pianos a prestações. O comércio à volta deste instrumento, assim como a edição e comercialização de partituras, eram uma actividade florescente.

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. (...) 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 piano; o piano era também o instrumento essencial no acompanhamento de

¹⁵⁴ Dahlhaus 1989, p.147

¹⁵⁵ Dahlhaus 1989, p.150

*baladas sentimentais e canções cómicas que alcançaram uma venda sem precedentes no último quartel do séc. XIX.*¹⁵⁶

Pelo tipo de obras editadas, podemos ter uma ideia clara das práticas musicais deste período. A dualidade apontada anteriormente indicia um mundo a duas velocidades, tendo, no entanto, um ponto comum: a sociabilidade girava à volta do piano. A obra de Napoleão reflecte com clareza esta ideia, pois encontramos nele obras puramente de entretenimento a par com peças com outras ambições artísticas. A relação de Napoleão com o salão aristocrático e burguês é amplamente descrito na sua autobiografia. Nos vários países que percorreu, foi sempre presença obrigatória nesses espaços.

*A maior parte das obras para piano de Napoleão revela procedimentos técnico-estéticos característicos da maioria da música composta pelos pianistas-compositores do séc. XIX, dentre estes procedimentos salientam-se aqui algumas referências a virtuosidade, improvisação, folclorismo e exotismo.*¹⁵⁷ Esta categoria de pianista-compositor era usual na época e enraizava numa linha aos quais pertenciam grandes nomes como Thalberg, Liszt, Herz e Gottschalk.

B) Traços característicos da obra de Arthur Napoleão

Analisando a linguagem musical da obra de Napoleão, observamos que ele se conserva dentro de um estrito tonalismo. Do ponto de vista melódico, são poucas as notas musicais usadas estranhas ao sistema tonal. Por vezes, sente-se a presença do sistema modal, mas unicamente com uma intenção de colorir o texto e não como linha estruturante. A construção harmónica reflecte a opção tonal da melodia. As linhas de tensão centram-se à volta dos acordes de sétima e as modulações são previsíveis, conduzindo o discurso musical para uma terceira acima ou abaixo da tonalidade de base. A quadratura clássica está presente na sua escrita, não apresentando, do ponto de vista da forma, novidades de vulto. A melodia acompanhada, assim como a polifonia acompanhada, são as texturas mais usadas, havendo por vezes recurso à técnica do contraponto, embora mais raramente.

¹⁵⁶ Burrows, 1981, p.282 in Cazarré, 2006, p. 75.

¹⁵⁷ Cazarré(2006:61)

Esta caracterização deverá ser completada com outros elementos analíticos, de maneira a obtermos uma visão mais completa e envolvente da obra do autor. A mera descrição morfológica do texto não nos dá a relação com a realidade sociocultural da época e a própria vida do autor. Para encontrar canais significantes que nos conduzam à compreensão global da obra de Arthur Napoleão, iremos analisar a sua obra à luz dos seguintes aspetos.

B.1) Virtuosidade e improvisação

O virtuosismo tem uma grande importância na música do séc. XIX. Há uma ideia de que os virtuosos dos séculos XVIII e XIX são uma herança dos menestréis errantes dos séculos anteriores. No entanto, o que nos interessa é perceber o processo que levou ao entendimento do virtuosismo como arte. O violinista Paganini é apontado como o inspirador de compositores/intérpretes como Liszt, Schumann e Brahms, entre outros que tentaram transferir o virtuosismo de Paganini do violino para o piano. Há dois procedimentos composicionais básicos que estão na base do virtuosismo. Por um lado, a utilização do monodismo *cantabile* e, por outro lado, o uso de figuração herdada da improvisação, que abandonou um papel meramente auxiliar e decorativo para se tornar parte substancial da obra. *The decisive factor was Liszt's fundamental insight that virtuosity, instead of remaining a peripheral and epigonal part of music, was capable in principle of participating in the "romantic revolution" which Berlioz, following the lead of Victor Hugo, had transferred from literature to music.*¹⁵⁸

Na obra de Arthur Napoleão, o virtuosismo está presente e será um ponto de partida para a compreensão e análise das peças deste autor. Não será tão clara a identificação neste autor de uma ideologia ou de um conjunto de pressupostos que o identifiquem com um ideal revolucionário romântico ou qualquer outro.

A improvisação está implícita na obra deste autor. Na época que estamos a descrever, a improvisação é íntima do virtuosismo. Um tipo de obra que estava muito em voga era a Fantasia sobre temas de uma ópera que estivesse na moda. Napoleão deixou-nos alguns

¹⁵⁸ Dahlhaus(1989:135)

exemplos desse tipo de composição, que era muito apreciada pelas plateias de então¹⁵⁹. O auditório ouvia uma melodia conhecida e, a seguir, deixava-se fascinar pelas habilidades técnicas com que o pianista o presenteava. O texto musical por vezes estava escrito, no entanto, era uma prática habitual a improvisação no momento. Portanto, quando o texto aparece escrito, ele reflete, de alguma maneira, uma conceção com origem na improvisação. Neste contexto, torna-se difícil separar virtuosismo de improvisação. Estas práticas estão presentes em Arthur Napoleão, enquanto intérprete e enquanto compositor. No grande modelo desta época protagonizado por Liszt, era hábito ele, no fim dos seus espetáculos, pedir ao público sugestões de temas sobre os quais ele improvisava. Essa descrição ficou-nos dos concertos que ele deu em Portugal em 1845.¹⁶⁰

B.2) Exotismo e folclorismo

A ode sinfónica *Le Désert* de Félicien David é uma obra considerada um ícone do *exotismo*. Quando Arthur Napoleão visitou em Paris a Princesa Czernicheff, estava presente o compositor Félicien David, então em plena ascensão.¹⁶¹ É provável que esse encontro influenciasse Napoleão enquanto compositor. Além disso, o exotismo estava na moda, na música assim como noutras artes, da literatura passando pela arquitetura e pintura. O *exotismo* musical tem sido definido como a incorporação de elementos estilísticos exógenos ao nosso sistema musical (ou de sonoridade estranha, no mínimo). De um modo mais abrangente, poderemos definir *exotismo* como o processo pelo qual lugares e povos exóticos são representados em obras musicais.

No campo musical, o exotismo tem sido tratado menos como uma mentalidade ou abordagem artística e mais como um léxico específico de dispositivos estilísticos que o compositor – e presumivelmente muitos dos

¹⁵⁹ *La Favorita*, grande fantasia a 4 pianos sobre a ópera de Donizetti. Na lista elaborada por FRIAS,S. (1913) esta obra não tem data de publicação.

¹⁶⁰ Branco, F. 1959

¹⁶¹ Este episódio é referido na autobiografia.

*seus ouvintes – associa, com ou sem razão, a determinados lugares ou povos distantes.*¹⁶²

O *Exotismo* influenciou Arthur Napoleão enquanto compositor. Está presente em muitas obras do autor que usam procedimentos técnicos semelhantes. São eles:

- Ostinato rítmico com intenção de dança.
- Ostinato rítmico e melódico como padrão para acompanhamento.
- Uso de melodias com cores locais ou que evocam sentimentos do que pretende retratar.
- Criação de ambientes musicais sonoros através da pintura de paisagem musical, pela utilização dos procedimentos acima referidos, conjuntamente com sonoridades que “entonam” o proposto pelo título da obra.¹⁶³

B.3) Atitude Biedermeier

Atitude *Biedermeier*. Arthur Napoleão é influenciado, como compositor e pianista, por esta corrente estética. Habitualmente, situa-se esta corrente, do ponto de vista temporal, entre 1815 e 1848, relacionando-a com factos políticos que lhe servem de marco. Tem como pano de fundo as revoluções liberais europeias, mas a sua influência na arte estende-se para a segunda metade do séc. XIX. Além das questões de natureza política, há razões de natureza económica que estão presentes. Assistimos ao aparecimento de uma nova classe social com algum poder económico que podia suportar novos mercados. Uma arte mais fácil e de entretenimento tinha, pois, consumidores para suportá-la.

Na Alemanha, a repressão política conduzida por Matternich¹⁶⁴ é um exemplo de como uma corrente estética poderá, de algum modo, ser vista como uma reacção a factos de

¹⁶² Locke, R. P. 2011, p.28

¹⁶³ Cazzarré, M. (2003:16)

¹⁶⁴ DUROSELLE(1992:15)

natureza política. Essa repressão levou ao afastamento das pessoas dos espaços públicos, com receio da polícia política. Com este medo, as pessoas acolheram-se nos seus lares, onde só aceitavam a entrada de amigos e pessoas de confiança. O culto do lar, que esta atitude veio trazer, influenciou a arte nas suas mais diversas manifestações, da arquitetura à pintura como na decoração e no tipo de mobiliário. No mobiliário, privilegiou formas simples e elegantes e, na arquitetura, abandonou as ornamentações excessivas e pesadas. É, além disso, um estilo de vida, centrado na família e na vida privada.

Na música, podemos encontrar duas manifestações deste estilo, que se refletem, por um lado, na técnica de composição e, por outro, na maneira como o concerto é organizado. Em relação à técnica de composição, podemos dizer que há uma clara preocupação em escrever obras que possam ser executadas com relativa facilidade por músicos amadores (de acordo com esta visão, os primeiros *lieder* de Schubert integram-se nesta categoria). Em relação à maneira como o concerto é organizado, há dois aspetos a considerar, que estão relacionados. Analisando os programas dos espetáculos de Arthur Napoleão¹⁶⁵, poderemos constatar que este tinha a colaboração de vários artistas. Além disso, o seu repertório era muito variado, isto é, continha fragmentos de ópera e sinfonias, assim como peças a solo. Era uma miscelânea de estilos musicais. Digamos que a separação entre cultura e entretenimento não é bem clara. Isto é uma característica da abordagem de Arthur Napoleão no duplo papel de compositor e pianista virtuoso. Mas é, acima de tudo, uma característica da época.

*The Biedermeier musical society was characterized by an intermingling of convivial culture, educational function, and bourgeois self-display. Conviviality was not kept separate and distinct from music (...) The mixed programs of these concerts (...) revealing that education and entertainment had not yet become separate functions.*¹⁶⁶

¹⁶⁵ Conferir anexo.

¹⁶⁶ DAHLHAUS (1989:174)

Era habitual Napoleão interpretar textos de sua autoria, o que se inscreve na lógica da época do pianista-compositor. Será, possivelmente, um dos últimos pianistas herdeiros de uma tradição que nos vem dos princípios do séc. XIX. O pianista português Viana da Motta, que se relacionou com Arthur Napoleão, tem uma abordagem mais de acordo com a atual. Fazia recitais temáticos, isto é, abordava um autor ou uma época em cada espetáculo. Podemos dizer que os dois pianistas formam uma ponte entre o séc. XIX e o séc. XX. O público de Viana da Motta esperava que o pianista mostrasse virtuosismo na interpretação de obras de compositores consagrados, mas o interesse pela improvisação foi-se extinguindo.

FRIAS (1913), fez uma lista das obras compostas por Arthur Napoleão.¹⁶⁷ CAZARRÉ (2006:99), em relação a essa lista, faz o seguinte comentário: *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 Bevilaqua e Ed. Vieira Machado e Cia., verificou-se a dissonância das informações apresentadas, o que levou à realização de uma revisão do catálogo de obras para piano do compositor (...)* A lista realizada por CAZARRÉ (2006) estabelece uma datação das obras de acordo com informação recolhida na autobiografia e nas edições da mesma obra por casas editoras diferentes. Além disso, há obras que fazem parte da lista de CAZARRÉ que estão manuscritas, isto é, nunca foram publicadas. Essas obras não integram a recolha de FRIAS (1913), cuja lista apresenta lacunas ao nível da datação das obras que são referidas e não inclui outras que estão manuscritas. No entanto, este trabalho foi realizado em vida do compositor. Poderemos recordar a insatisfação de Arthur Napoleão¹⁶⁸ pelo livro publicado em Portugal em 1913, no entanto os aspetos que lhe desagradaram não são especificados. Apesar de lacunar, esta lista dá-nos informações importantes em relação à obra do autor. Completando essa análise com as informações adicionadas por CAZARRÉ (2006), poderemos, com alguma margem de segurança,

¹⁶⁷ Consultar anexo.

¹⁶⁸ Consultar pág. 23 deste trabalho.

afirmar que a obra composicional de Arthur Napoleão se projeta em três áreas, ou, melhor dizendo, explora três gêneros musicais distintos:

1. Paráfrases, Fantasia e Transcrições sobre motivos e temas não originais
2. Peças características
3. Estudos

C.1) Paráfrases, Fantasia e Transcrições sobre motivos e temas não originais

No primeiro gênero, destacam-se as Fantasia e transcrições sobre motivos operáticos. *As obras baseadas em temas operáticos ocupam um grau significativo no conjunto das obras compostas por Napoleão* ¹⁶⁹ (...) Esta preferência limita-se a sublinhar um fenômeno da época. O público manifestava um grande interesse por este tipo de obras, quer no papel de espectador quer como músico amador. Os programas de concertos incluíam estas obras com muita frequência e, além disso, os editores encomendavam e privilegiavam a publicação deste gênero, pelo sucesso que angariava junto do público consumidor. Era confortável e agradável para o público ouvir uma melodia conhecida e, em seguida, acompanhar o virtuosismo e criatividade do pianista-compositor. A preferência demonstrada por Arthur Napoleão por temas das óperas de compositores como Meyerbeer e Offenbach tem a ver com o sucesso que estes tinham na Europa e na América do Sul. Napoleão escreveu fantasia sobre óperas de Balfe, Carlos Gomes, Donizetti, Gounod, Meyerbeer, Offenbach, Rossini, Sá Noronha e Verdi.

¹⁶⁹ CAZARRÉ (2006:107)

Era habitual Napoleão tocar Fantasias de Thalberg nos seus concertos¹⁷⁰. Thalberg chegou a dar algumas aulas a Arthur e é compreensível essa influência. Todavia, há uma altura em que Arthur Napoleão começou a tocar as suas próprias Fantasias. Por um lado, porque assumiu o papel de pianista-compositor como era habitual na época, por outro lado, tem a ver com o seu crescimento artístico que lhe conferiu maior autonomia. No entanto, a influência de Thalberg continuou presente no tipo de técnica de composição que Arthur Napoleão adotou. No seu tratado de composição musical, Durand¹⁷¹ descreve vários tipos de Fantasias. Tendo como ponto comum o facto de uma fantasia ser uma peça composta sobre motivos de ópera ou sobre motivos de *airs populaires*, a sua abordagem técnica diverge bastante. Há as Fantasias à maneira de Herz, de Thalberg e de Liszt. Em relação a Thalberg diz-nos DURAND (1899) *Essas Fantasias, que começam com uma introdução e finalizam por uma Coda, são geralmente baseadas em três motivos principais, que servem de tema para a peça inteira. Cada um destes motivos é executado habitualmente duas vezes no mínimo, sejam consecutivamente, sejam com a intercalação de alguns compassos episódicos. (...) Os três motivos que constituem o corpo da peça são ligados entre si pelos divertimentos, os quais, assim como a introdução, são geralmente formados por sujeitos, por fragmentos ou derivados destes mesmos motivos.*

C.2) Peças características

John Field (1782-1837) é um compositor apontado como o precursor do género *peça característica*. Os seus *Noturnos*, publicados entre 1814 e 1835, são considerados o paradigma deste género. A procura, por parte dos compositores, de novas formas que os libertassem dos modelos asfixiantes praticados pelo *Classicismo*, leva-os a adotarem modelos mais livres e de acordo com os ideais estéticos proclamados pelo *Romantismo*. No entanto, em 1809, Beethoven compõe a Sonata *opus* 81a. Esta obra na edição Schott dá pelo nome de *Sonate caractéristique: Les adieux, l'absence et le retour*. Esta peça

¹⁷⁰ Consultar anexo.

¹⁷¹ DURAND,E. (1899:190,191)

foi escrita com uma intenção narrativa, deixando transparecer o tipo de emoções envolvidas. Temos aqui dois elementos que se tornam comuns neste tipo de obras e que são a existência de uma estória e/ou a relação com determinado sentimento ou emoção. Se recuarmos no tempo, encontraremos uma obra de juventude de J.S.Bach, dedicada ao seu irmão mais velho¹⁷², que nos conta, através da música e numa forma bastante livre, uma estória e o sentimento que está por detrás dessa narrativa. Encontramos, pois, em compositores anteriores ao *Romantismo*, obras que, de algum modo, poderemos integrar no género *Peças Características*. O fenómeno que podemos classificar como novo e que nos surge no *Romantismo* é a institucionalização desta maneira de pensar e de compor música, como consequência. Há, também, no *Romantismo* o romper com as formas tradicionais e a adoção de formas mais livres para estas obras.

Peça característica é um conceito um pouco impreciso e difícil de definir, dada a multiplicidade de obras que se integram nesta categoria. Marcelo Cazarré¹⁷³, numa tentativa de organizar e sistematizar o conjunto de peças escritas por Napoleão que pertencem a esta categoria, propõe uma divisão tripartida:

1. *Peças que fazem alusão a lugares, nacionalidades, países, elementos culturais específicos, elementos topográficos de notória correspondência geográfica, os quais Napoleão conheceu e ou onde se apresentou como pianista virtuose. Ex. Souvenir de Porto Rico, Recordações do Palácio de Cristal (...)*
2. *Peças com título ou subtítulo que fazem referência a géneros de danças. Ex. Polca de Concerto op. 17, Caprice-Valse op. 68 (...)*
3. *Peças com títulos e subtítulos diversos, associados a géneros frequentemente encontrados na literatura pianística composta no séc. XIX, tais como- Rêverie, Morceau, Improptu (...)*

Esta divisão foi feita de acordo com os títulos e subtítulos das obras. É uma perspectiva útil para a sistematização e organização das obras de Napoleão, apesar de ter o inconveniente de “meter no mesmo saco” peças muito diversas. Grande parte destas

¹⁷² BWV 992 *Sopra la Lontananza del Fratello Dilettissimo*.

¹⁷³ CAZARRÉ (2006:145)

obras tem o título em francês, o que reflete um costume da época. Paris assumia-se como a capital do mundo artístico e intelectual, o que levava os artistas a “batizarem” as suas obras com nomes franceses, para assim potenciarem a sua aceitação junto do público consumidor. É uma prática que Arthur Napoleão segue, mas que não é exclusiva dele. Aliás, um dos traços que marcam a personalidade artística de Napoleão é a sua consensualidade. Ele integra, tanto na sua prática de pianista, como na sua obra como compositor, as modas do momento.

De acordo com os programas de concertos da época¹⁷⁴, podemos observar que estas peças não faziam parte dos grandes espetáculos públicos, sendo preferentemente repertório de salão. Na sua autobiografia, Napoleão fala-nos dessas obras, por vezes de uma maneira um pouco displicente. Eram peças que ele escrevia para ganhar uns dinheiros extra, engrossando assim o orçamento que seu pai Alexandre lhe dava. Não parece atribuir-lhes grande importância. Isto em relação às obras do período de juventude. A fase adulta de Arthur Napoleão exprime uma maturidade artística mais elaborada e, conseqüentemente, exprime uma relação diferente com a sua própria obra.

Neste género *Peças características*, destacam-se os *Galopes*. Émile Durand, no seu *Traité de Composition Musicale*¹⁷⁵, descreve com algum pormenor este tipo de danças:

O galope (...) é uma peça muito viva em 2/4. Ele é composto (...) de três grupos de frases formando do mesmo modo os períodos, onde a terceira parte é a reprodução total ou parcial da primeira. O corpo da peça pode ser precedido de uma introdução de alguns compassos e seguido de uma coda. (...) O passo do galope consiste em deslizar o pé até o encontro do outro, a cada tempo, de uma maneira contínua e sem trocar o pé. Este movimento combinado corresponde a cada um dos tempos do compasso, e é indispensável que a música os accentue bem.

Em relação ao Galope encontramos outra descrição:¹⁷⁶

¹⁷⁴ Consultar anexo.

¹⁷⁵ DURAND (1899:214)

¹⁷⁶ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/10589>

A quick, lively dance in 2/4 time. Together with the waltz, quadrille and polka it was one of the most popular ballroom dances of the 19th century. It derived its name from the galloping movement of horses and was possibly the simplest dance ever introduced into the ballroom. The partners held each other rather as in the waltz but both facing the line of dance and proceeding rapidly with springing steps down the room. The dance originated in Germany, was popular in Vienna in the 1820s and spread to France and England in 1829.

Sendo o *Galope* uma peça de dança, tinha também uma vertente de concerto. Recordemos o encontro de Arthur Napoleão com Liszt, no qual o jovem Arthur tocou o *Galope cromático* composto por Liszt. O próprio Liszt costumava tocar essa obra nos seus concertos. Numa perspetiva mais popular de dança de salão ou como peça de concerto, o *Galope* foi a grande moda ao longo do séc. XIX. Nos salões de baile, era usada para terminar o serão. Pela sua simplicidade coreográfica, conseguia envolver toda a gente e poderemos encontrar aí a explicação para o seu sucesso como dança de salão. Não requeria elevadas competências aos potenciais bailarinos e era uma oportunidade para todos participarem. Napoleão escreveu vários *Galopes*, com maior incidência na sua juventude.

A *polca* também se insere no género *peça característica* e encontramos vários exemplos deste tipo de composições na obra do autor. São peças que pertencem à fase de juventude do compositor. Há *polcas* de Napoleão que são para serem executadas em concerto, portanto obras com maior ambição artística, e outras que têm uma componente de dança, viradas para uma dimensão de entretenimento. Na sua autobiografia, ao referir a sua passagem pelos Estados Unidos da América, diz-nos que, para arredondar o seu pecúlio, compunha e vendia *polcas* por cinco a dez dólares, sob pseudónimo.

A origem da *Polca* suscita alguma polémica. *There is much dispute about the origins of the polka. Etymologically, the name suggests three Czech words: půl ('half'), pole ('field') and polka ('Polish woman'), all of which have given rise to various speculations. Accordingly it is a dance with a predominant 'half-step', a 'field dance'*

or a dance coming from or inspired by Poland.¹⁷⁷ É uma opinião dominante aquela que nos diz que a *polka* era uma dança de camponeses checos. Outros aspetos a reter são:

*A ballroom dance that became especially popular during the 19th century. Originally a peasant round dance from Bohemia, it was adopted in Prague in the late 1830s and soon spread throughout Europe, being danced in Paris in 1840 and in London four years later; it also reached New York, where it was taken up with great enthusiasm. The polka was a lively couple dance in 2/4 time, generally in ternary form with regular phrases, and was characterized by short rapid steps for the first beat and a half of the bar, followed by a pause or hop.*¹⁷⁸

Com origem europeia, a *Polca* chegou ao Brasil, onde foi absorvida e transformada pela sociedade brasileira. Introduzida na década de 40 do séc. XIX no Brasil, teve de imediato um sucesso extraordinário. Escrita num compasso binário simples, a sua coreografia despertou um grande entusiasmo, pois permitia o que popularmente se chama o “dançar agarrado”. Fundiu-se com outros géneros locais de música popular e espalhou-se pelos salões de todo o Brasil. As *Polcas* escritas por compositores de grande divulgação popular, como C. Gonzaga e Ernesto Nazareth, ilustram a receção que esta dança teve no Brasil. A sua expansão é visível até às primeiras décadas do séc. XX, através de gravações que nos ficaram já da época dos discos mecânicos de 78 rpm. Arthur Napoleão deixou-nos várias *Polcas* de sua autoria, mas a sua influência na sociedade brasileira envolve outros aspetos. A casa editora Arthur Napoleão (ainda hoje existente) publicou e deu voz a toda uma geração de novos compositores brasileiros que reinterpretaram estes conceitos de origem europeia, acrescentando-lhe o calor e a cor da cultura local. No entanto, ao referir a *polca* no contexto da obra de Arthur Napoleão, estamos a falar desta dança na sua versão europeia. Reparemos que as *polcas* de Napoleão foram compostas antes do compositor se instalar definitivamente no Brasil.

¹⁷⁷ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/22020>

¹⁷⁸ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e5265>

C.3) Estudos

Napoleão deixou-nos três coleções de *estudos* para piano que são o op. 43, 84 e 90. *Estudos* é um género que carece de alguma uniformidade conceptual. Os vários compositores que, em épocas diferentes, se dedicaram a este género foram integrando intenções e caminhos diversos. Múzio Clementi publicou em 1817 o seu conjunto de estudos a que chamou *Gradus ad Parnassum*. Têm uma vertente pedagógica, isto é, são obras destinadas a serem executadas por estudantes de piano durante o seu processo de aprendizagem. Não havendo propriamente um impedimento, não será expectável que figurem nos programas de concerto. Este entendimento digamos que é o inicial, talvez o mais básico do que é um *estudo*. Cada *estudo* expõe uma determinada dificuldade técnica que o estudante deverá enfrentar e resolver. Aceitando esta perspetiva, poderemos encontrar um outro exemplo de estudos anteriores à obra de Clementi. A obra de J.S.Bach *O cravo bem temperado* inscreve-se também nesta lógica e é anterior à obra de Clementi, pois situa-se na primeira metade do séc. XVIII. Os dois cadernos que constituem esta obra estão escritos em todas as tonalidades maiores e menores. O primeiro prelúdio está na tonalidade de dó maior e o segundo na de dó menor, o terceiro em dó sustenido maior e o quarto prelúdio em dó sustenido menor. E assim sucessivamente, até esgotar as tonalidades possíveis do sistema temperado. Visa habilitar o executante a explorar tecnicamente todas as tonalidades. Há, pois, um conjunto de obras que se destinam não à sala de concerto, mas sim à sala de aula e à intimidade do trabalho diário do instrumentista. Neste contexto, poderemos situar os estudos de Carl Czerny, que juntamente com Clementi e Cramer, fazem parte do plano de estudos dos atuais Conservatórios de Música.

Com os estudos de Cramer,¹⁷⁹ abre-se um caminho que irá influenciar os compositores que se lhe seguiram. A par com preocupações de estrita ordem técnica pianística, há também um conteúdo musical e artístico que faz com que essas obras transcendam a mera técnica e se aproximem de uma lógica de concerto. Poderemos dizer que são obras que anunciam os célebres *Études* op. 10 e 25 de Frédéric Chopin. Depois da publicação dos *Études* de Chopin, este género evolui de uma maneira vertiginosa. Temos,

¹⁷⁹ Arthur Napoleão publicou uma versão destes estudos para dois pianos a que chamou *84 Nouvelles Études de Cramer-Napoleão*.

posteriormente, os *Estudos de Execução Transcendental* de Liszt e, se ultrapassarmos a época de Arthur Napoleão, devemos referir pela sua importância os *estudos* de Debussy, Scriabin e, concluindo na nossa época, os estudos de Ligeti.

Situando Arthur Napoleão na época a que pertence, veremos que ele frequentou em Varsóvia o salão de Mme. Rosen, que Chopin visitara várias vezes. A influência deste compositor está presente na descrição que Napoleão nos deixa na sua autobiografia.¹⁸⁰

Os estudos de Arthur Napoleão não são dedicados a uma determinada dificuldade técnica, afastando-se assim do modelo mais tradicional deste gênero. Cada estudo envolve várias dificuldades técnicas e, além disso, tem presente uma vertente emocional e musical. Isso aproxima-o do modelo de estudos seguido pelos compositores do romantismo. No caso dos estudos op. 90, encontramos-nos perante obras que não se destinam a estudantes de piano, mas sim, pela dificuldade que apresentam, a pianistas experimentados.¹⁸¹ Não é visível entre eles uma relação de tonalidade, como a apresentada por J.S.Bach na sua obra *Cravo Bem Temperado*. Ao gosto da época, Napoleão atribuiu um nome francês a cada um dos seus 18 estudos op. 90. Temos assim:

- I. *Aux pieds d'Omphale*
- II. *Course au clocher*
- III. *Ronde des Elfes*
- IV. *Au Foyer*
- V. *Danse des Fantoches*
- VI. *Duo d'amour*
- VII. *Pressentiment*
- VIII. *L'Ondine et le Poete*
- IX. *Nouveau tremolo*
- X. *Sérénade Portugaise*
- XI. *Papillon*
- XII. *Rêve d'un fée*
- XIII. *Joyeux souvenir*

¹⁸⁰ Conferir pág. 34 deste trabalho.

¹⁸¹ Uma análise detalhada dos *Estudos op. 90* não é um objetivo deste trabalho. O *Estudo n°1 op. 90* dedicado a Viana da Motta poderá ser consultado no anexo.

- XIV. *Adamastor*
- XV. *Près d'un ruisseau*
- XVI. *Peines du coeur*
- XVII. *Une nuit sur le Taje*
- XVIII. *Cavalcade*

A sistematização da obra de Napoleão em três planos é adequada para um ordenamento organizativo, facilitador da compreensão das suas composições. Nessa medida, a divisão anteriormente sugerida da obra de Napoleão em Paráfrases, Fantasia e transcrições sobre motivos e temas não originais, Peças características e Estudos, deve ser vista numa perspectiva de ordem prática, de acordo com critérios de utilidade. No entanto, a caracterização da obra do autor não ficaria completa se não referíssemos outra vertente relacionada com o facto de ele ter sido aquilo a que poderemos chamar uma “figura da sociedade”. Algumas obras suas são encomendas que lhe eram feitas e que se destinavam a comemorar determinado acontecimento ou efeméride. Estas encomendas exprimem a boa relação do artista com o poder político vigente e com a ordem social. Essa boa relação torna-se visível no seguinte facto político: a revolução que conduziu o Brasil Imperial à instauração da República em nada afetou a vida social e profissional de Arthur Napoleão. Ele viveu nos dois sistemas e transitou de um para o outro sem dificuldades. Em ambos os regimes foi homenageado e para ambos escreveu as adequadas obras de circunstância. Neste registo, poderemos citar as obras *A Brasileira Grande Marcha Triunfal op. 19*, dedicada a S.M.I. O Senhor D. Pedro II, *A Camões Marcha Heroica para piano a quatro mãos op. 61* e o *Hino do Estado do Espirito Santo* publicado em 1894.

D) Análise dos Estudos Opus 90

1. Estudo nº1- *Aux Pieds d'Omphale*. A sua tonalidade é fá maior e trata-se de um estudo dirigido à resistência física. Tem arpejos que por vezes se executam com as duas mãos. O teclado é explorado desde as notas mais graves às mais agudas. Há um *cantabile* que percorre todo o estudo e que exige um especial cuidado técnico, para que a velocidade de execução que este estudo exige, assim como a

profusão de arpejos, não lhe retirem a clareza. Há também o uso da técnica da oitava com as duas mãos em simultâneo, o que lhe confere uma grande monumentalidade. Ao gosto da época, o seu título associa-se ao nome de uma deusa da mitologia Grega.

1

I
Aux pieds d'Omphale

à José Vianna da Motta Arthur Napoleon, Op. 90, N.º 1

Allegro assai M. ♩ = 132

Piano *mf*

O Estudo op. 90 n.º1 principia com um arpejo descendente, executado com as duas mãos. A velocidade de execução será uma das dificuldades a ultrapassar. Outro aspecto técnico será o facto do arpejo, ao ser executado com as duas mãos, obrigar o intérprete a desenvolver uma igualdade no ataque de maneira a obter uma sonoridade uniforme.

The image shows a musical score for piano, divided into three systems. The first system is in bass clef and includes the instruction *p il canto con passione*. The second system is in treble clef. The third system is also in treble clef and includes dynamic markings *rf* and *p*. The score features complex rhythmic patterns and fingerings, with some notes marked with asterisks and 'Red.'.

Os primeiros cinco compassos deste excerto (3º, 4º, 5º, 6º e 7º compasso do estudo) abordam outra questão técnica, muito interessante do ponto de vista da técnica pianística. Temos aqui um *cantabile* para os dedos fracos da mão direita (quarto e quinto dedo) enquanto os dedos fortes (primeiro e segundo dedo) fazem um arpejo. Esta dificuldade técnica é muito explorada no Romantismo e somos remetidos para o *Étude* nº 3 op. 10 de Chopin. A movimentação dos dedos fortes não é igual nestes estudos, no entanto, teremos que reconhecer que têm por alvo a mesma dificuldade técnica. Haverá aqui também acessoriamente um cuidado especial a ter com o pedal direito do piano, com vista a não misturar as harmonias. Na partitura, vem proposta uma utilização desse pedal que nos dá uma perspectiva dos gostos da época em relação a esse assunto.

No próximo exemplo, temos o mesmo problema do arpejo descendente executado com as duas mãos, mas exposto noutra tonalidade. (Compasso nº 11 e nº 12 do estudo)

Sucedem-se um *cantabile* nos termos anteriormente descritos noutra tonalidade. (Compassos 13º, 14º, 15º e 16º do estudo)

O mesmo tema aparece agora em oitavas paralelas com a mão direita. Neste estudo, Arthur Napoleão aborda vários tipos de técnica. É frequente nos chamados estudos para piano uma abordagem sistemática do mesmo problema técnico. Habitualmente fazem parte da rotina diária de um pianista e não ultrapassam esse âmbito. Neste caso, temos o que poderemos chamar um Estudo de Concerto. Trata-se de uma obra que, pela sua grandiosidade e variedade técnica, se destina a ser tocada em público e não reservada ao trabalho académico. Repare-se no seguinte fragmento, a partir do compasso nº 19.

A aplicação de várias técnicas à mesma ideia musical é um caminho seguido pelo compositor. No exemplo seguinte, desenvolve-se um problema técnico importante na técnica pianística. O *cantabile* aparece na linha superior, suportado por uma profusão de arpejos descendentes nas duas mãos. Questões de igualdade e separação de planos sonoros, tão queridas aos pianistas, são aqui abordadas com grande acuidade. Compassos 23º, 24º, 25º e 26º.

No excerto seguinte (compasso 37º, 38º 39º e 40º) o *cantabile* vem exposto numa linha intermédia, utilizando com predominância os dedos fortes da mão esquerda (Primeiro e segundo dedo). Mais uma vez é necessário desenvolver o equilíbrio dos vários planos sonoros.

p dolce il canto marcato e express.

O próximo excerto é um bom exemplo do gosto musical e técnico daquela época, onde imperava o virtuosismo de Franz Liszt (Compasso 61º, 62º e 63º do estudo). Oitavas paralelas salpicadas com acordes, suportadas por uma mão esquerda em arpejos, abrangendo desde a zona mais aguda do piano até à mais grave, e tudo isto, com indicações de *ff* e por vezes de *fff*, dá-nos uma ideia clara do carácter da obra. Do ponto de vista técnico, as questões aqui apresentadas revestem-se do maior interesse para efeitos de estudo. O *cantabile* em oitavas paralelas reforçadas com acordes e arpejos muito rápidos na mão esquerda são uma proposta interessante de trabalho técnico.

Più sosten.

ff grandioso

molta passione

allargando fff

O uso de oitavas nas duas mãos em simultâneo confere monumentalidade ao texto musical. Será essa uma das características da obra de Arthur Napoleão (Compasso 75º e 76º do estudo) O exemplo escolhido para concluir esta abordagem a este estudo faz ressaltar este aspecto que, sendo ilustrativo de uma época, não deixa também de ser uma imagem de marca de Arthur Napoleão enquanto compositor.



2. Estudo nº2-*Course au clocher*. Tonalidade ré menor. Não há *cantabile* como no estudo anterior. Temos uma grande homogeneidade rítmica, isto é, os padrões rítmicos repetem-se, exigindo do executante uma igualdade de ataque em posições técnicas diferentes. À primeira vista, torna-se clara uma alusão aos prelúdios de J.S. Bach, pelo uso do mesmo tipo de figuras, no entanto, a linguagem harmónica explorada sugere-nos, de imediato, outra época. Mais uma vez, temos um estudo de grande velocidade, que invoca as *toccatas* do século XVIII.
3. Estudo nº 3- *Ronde des Elfes*. Tonalidade lá menor com *coda* em Lá maior. Outra referência ao mundo das lendas e do imaginário dos Elfos, criaturas mitológicas. Neste estudo é dada uma atenção especial à técnica das escalas ou, dito de outra maneira, os graus conjuntos. Mais uma vez, em algumas partes vemos o uso da técnica da oitava em simultâneo com as duas mãos. A busca da grandiosidade sonora aliada a um grande virtuosismo é uma característica deste autor. Apesar de haver uma preponderância de graus conjuntos, a técnica de arpejo é também explorada. O *cantabile* é dividido pelas duas mãos, havendo articulações mistas. Por vezes, melodia em *staccato* e acompanhamento em *legato* e o seu contrário.

4. Estudo nº 4- *Au Foyer*. Tonalidade predominantemente em Mi maior. Explora a técnica do cruzamento de mãos. O *cantabile* praticado nas duas mãos usa insistentemente os 4º e 5º dedos. É um estudo muito cromático. O tipo de técnica usado faz lembrar o estudo nº 3 op. 10 de Chopin, na medida em que, por vezes, o *cantabile* surge em colcheias, destinando os dedos fortes da mão para semicolcheias com uma função de acompanhamento.
5. Estudo nº5- *Danse des Fantoques*. Está em mi menor. Usa vários tipos de técnica. A mão direita é obrigada a fazer intervalos melódicos de 5ª e 6ª, mas, por vezes, obriga o pianista a saltos de alguma acrobacia técnica. (Há muitos intervalos de 10ª) Parece ser um estudo para a mão direita, no entanto, há uma abordagem técnica aqui mais uma vez utilizada, que é as oitavas contrapostas nas duas mãos.
6. Estudo nº6- *Duo d'Amour*. Tonalidade Ré bemol maior. A maior dificuldade técnica encontra-se na mão esquerda, pois trata-se de um estudo de arpejos para a mão esquerda. Há momentos em que esta lógica se quebra, deixando o *cantabile* para a mão esquerda, ficando os arpejos para a mão direita. A melodia não é muito rápida, mas os arpejos sempre em sextinas de semicolcheia num compasso $\frac{3}{4}$, não torna a tarefa fácil ao pianista.
7. Estudo nº7- *Pressentiment*. Tonalidade Sol bemol maior. Aborda um problema técnico muito habitual na literatura pianística, que é a divisão do tempo em duas e em três partes. Estamos num compasso 4/4 que começa por apresentar na parte superior duas colcheias, tendo na parte grave uma tercina de colcheia. A este problema adiciona o autor outra linha na mão direita em uníssono com a parte grave. Pôr a mão direita a fazer nos dedos fracos a divisão em dois, nos fortes em três em uníssono com os acordes da mão esquerda exige e desenvolve um grande virtuosismo técnico. Ao longo do estudo as várias posições são alvo de trocas o que torna este estudo muito interessante do ponto de vista técnico.
8. Estudo nº8- *L'Ondine et le Poete*. Tonalidade Sol maior. É um estudo de arpejos executados pelas duas mãos. É um tipo de técnica que já foi afluído no estudo nº1, mas que ganha maior consistência no estudo nº8. Há passagens em que o *cantabile* surge na mão esquerda, deixando a harmonia unicamente para a mão direita. A terminar, utiliza um expediente técnico que ainda não tinha sido

visível, que é o uso de trilos sucessivos na mão direita para realçar a melodia. Os trilos são executados com os dedos fortes da mão direita, ficando a melodia a pertencer aos dedos fracos da mesma mão. É um problema técnico muito interessante, no entanto de grande dificuldade de execução.

9. Estudo nº9- *Nouveau tremulo*. Tonalidade dó maior. Este estudo foi dedicado ao pianista e compositor Gottschalk. Nos estudos anteriores não nos debruçámos sobre as dedicatórias, pois nos parece que essa abordagem justificaria por si só uma investigação autónoma. A referência que aqui deixamos prende-se com o facto de que os oito primeiros compassos são o motivo de um estudo de Gottschalk. A relação de amizade de Arthur Napoleão com este compositor foi muito grande. Napoleão, enquanto editor, foi responsável pela publicação de várias obras de Gottschalk, além de ter colaborado com ele em muitos espetáculos¹⁸². Este estudo exige o controlo de notas e acordes repetidos em mãos alternadas. Para além do problema da igualdade de som, é um estudo de resistência física, bem ao gosto da época.
10. Estudo nº 10- *Sérénade Portugaise. (O Trovador e a Saloia.)* Tonalidade sol menor com coda em Sol maior. Curiosamente, este *estudo* dedicado ao pianista e pedagogo português Rey Colaço¹⁸³ tem um subtítulo em português. É a única vez em que Arthur Napoleão usa a língua portuguesa nesta obra. É o primeiro estudo do segundo caderno. Tem um *cantabile* muito claro que é entregue à mão direita e um acompanhamento arpejado distribuído pelas duas mãos. A isto acresce um baixo feito pela mão esquerda. Esta técnica era muito popular na época, porque dava a sensação que o pianista tinha três mãos. A polirritmia atribuída à mão direita é de difícil execução, pois a clareza do *cantabile* poderá ser posta em causa. Neste estudo, mais uma vez fica demonstrado o profundo conhecimento de Arthur Napoleão dos problemas técnicos do piano.

¹⁸² Utilizo a palavra espetáculo, porque o conceito atual de recital não coincide com as práticas musicais da segunda metade do séc. XIX.

¹⁸³ Há uma obra com carácter pedagógico deste autor do qual deixo a referência. Rey Colaço, Alexandre(1923) *De Música*. Imprensa Libanio da Silva. Travessa do Falla-Só, 24 Lisboa. Na dedicatória do estudo nº 10, o nome Colaço vem escrito com dois ll. No livro referido aparece “Colaço” escrito “à portuguesa”.

11. Estudo nº 11- *Papillon*. Tonalidade Ré maior. Neste estudo temos outra perspectiva da polirritmia. No seu início temos um *cantabile* nos dedos fracos da mão direita, pontilhados por tercinas nos dedos fortes da mesma mão. Seguidamente, é explorada a divisão em quatro de cada tempo do *cantabile*. A mão esquerda começa por se limitar a desenhar o baixo na região grave do piano, mas termina com cruzamentos de mão e uma escrita com muitos acordes. A dificuldade deste *estudo* será conservar a uniformidade do *cantabile* numa divisão por vezes binária e outras vezes ternária da unidade de tempo.
12. Estudo nº 12- *Rêve d'un Fée*. Tonalidade Sol maior. Explora as subdivisões do tempo num compasso composto, começando por atribuir uma divisão ternária à mão direita colocando quatro figuras na mão esquerda. A mão direita tem um fraseado com muitos intervalos de sexta, mas também de terceira. Há outro aspeto a considerar que é a diferença de ataques, onde vemos por vezes a mão esquerda em *legato* e a direita em *staccato*. Poderemos ver este estudo relacionado com questões de articulação. Mais uma vez se conclui que Arthur Napoleão abordava várias dificuldades técnicas ao mesmo tempo, embora possamos vislumbrar a questão central que lhe serve de fio condutor no processo composicional. Neste caso o domínio técnico de vários tipos de articulação.
13. Estudo nº 13- *Joyeux Souvenir*. Tonalidade si bemol maior. O próprio Arthur Napoleão caracteriza este *estudo* numa nota de rodapé inscrita na 1ª página desta obra. Diz-nos o autor: *Cette Etude n'est qu'un simple exercice de notes répétées. Jouer le aussi rapidement que possible*¹⁸⁴. Sendo um estudo de notas repetidas na mão direita, há um desenvolvimento temático na mão esquerda.
14. Estudo nº 14- *Adamastor*. Tonalidade mi bemol menor. Encontram-se nesta obra várias dificuldades técnicas. As técnicas usadas nos estudos anteriores cruzam-se aqui, havendo alguma dificuldade em definir a prevalente. Temos, por vezes, o *cantabile* entregue alternadamente aos polegares das duas mãos, inserido numa profusão de acordes e arpejos a uma velocidade de cortar a respiração. Em compasso 2/4, com indicação de metrónomo de colcheia a 104, sendo o texto

¹⁸⁴ Arthur Napoleão raramente se refere a si próprio enquanto compositor. Das poucas vezes que o faz, o tom adotado é de humildade, banhado de alguma ironia. Esta atitude contrasta com a sua auto-imagem enquanto pianista. Na sua autobiografia em relação a esse aspeto, percebe-se claramente que ele se sentia incluído no pequeno grupo dos maiores pianistas do mundo.

para a mão direita preenchido com fusas, adicionando cruzamento de mãos e oitavas alternadas, ficamos com uma ideia da intenção do compositor. A título de curiosidade, este estudo é dedicado a seu irmão Alfredo Napoleão. Alfredo, não tendo sido um pianista com o relevo do irmão mais velho Arthur, foi um compositor de mérito, cujas obras foram publicadas na casa editora propriedade de Arthur Napoleão.

15. Estudo nº 15- *Prés d'un ruisseau*. Tonalidade Sol maior. Há um padrão rítmico que nos acompanha do princípio ao fim deste estudo, cabendo aos primeiros dedos de ambas as mãos a ligação e igualdade desejada pelo compositor. Tem um *cantabile* em terceiras, evoluindo mais tarde para outros intervalos ou mesmo acordes.
16. Estudo nº 16- *Peine du coeur*. (*Mendelssohnianna*) Tonalidade fá menor. A referência do subtítulo remete-nos para o universo musical das *Canções sem palavras* de Mendelssohn. O *cantabile* é entregue aos quartos e quintos dedos da mão direita, apoiados por acordes executados pelas duas mãos. Há uma linha de baixo feita pela mão esquerda, constante ao longo deste estudo. Mais uma vez temos recriado o efeito das três mãos, pois são perceptíveis três níveis sonoros. A dificuldade será conseguir manter as três linhas claramente distintas até ao fim do estudo.
17. Estudo nº 17- *Une nuit sur le Taje*. Tonalidade fá sustenido menor. O problema técnico das três mãos é mais uma vez explorado neste estudo, mas de maneira diferente. A mesma figuração dificulta a execução do *cantabile*, pois a mão direita tem que fazer um arpejo e, no interior desse arpejo, destacar as notas da melodia. Tendo em conta a velocidade a que este estudo deverá ser executado, torna-se muito delicado atingir este objetivo. Trata-se de um estudo para a mão direita, estando a mão esquerda relegada para uma função meramente harmónica. Há, no entanto, uma seção onde a situação se inverte, cabendo à mão esquerda um conjunto de harpejos, mas, no conjunto da obra, essa parte não é significativa.
18. Estudo nº 18- *Cavalcade*. Tonalidade sol bemol maior. O problema técnico que se salienta é o das terceiras diatónicas e cromáticas executadas a grande velocidade pela mão direita. Além disto, encontramos também sextas, mas com

menos profusão que as terceiras. Por vezes, as terceiras são sucessivamente feitas pelas duas mãos na mesma zona do teclado. Temos, por vezes, a mesma nota musical abordada consecutivamente com dedos e mãos diferentes, dificuldade já vista num estudo anterior.

D.1) Conclusão da análise dos *Études op. 90*

Foi nosso objetivo descrever as questões técnicas da prática pianística, que os *Estudos de Virtuoso* op. 90 de Arthur Napoleão abordam. Nesta descrição, ficaram de fora uma análise harmónica e do ponto de vista da forma. Esta descrição visa meramente enumerar as questões técnicas levantadas por este conjunto de estudos, dando assim ao estudante de piano ou professor, pistas que o ajudem a selecionar o *estudo* adequado para a superação do problema técnico pretendido.

Através desta exposição, entregaremos ao critério de quem tenha curiosidade de ler os *Estudos de Virtuoso op. 90* a decisão de os colocar na prateleira, onde eles têm estado, ou encontrar neles algum préstimo.

Arthur Napoleão foi um cidadão do mundo. Ao longo da sua vida como músico, percebe-se nele a intenção de ter sucesso e de agradar a um vasto público. Napoleão reflete as práticas musicais da sua época e, em muitos aspetos, a sua carreira coincide com a de outros grandes nomes desse tempo e que, como ele, caíram no esquecimento. Há uma grande parte da obra de Arthur Napoleão que se destina às práticas de música de salão do séc. XIX, refiro-me a música de entretenimento e da moda. Temos que perceber que, nessa época, o frívolo andava de mão dada com o sério. Um salão aristocrático poderia ter ao serão o mesmo artista, que, em momentos diferentes da noite, assumia papéis distintos. Numa descrição desses serões, encontrámos uma peça de teatro onde um dos personagens era Arthur Napoleão. Pelos vistos, também foi ator.

Os *Estudos de Virtuoso* op. 90 são uma obra com características diferentes do caminho habitualmente traçado por este compositor. Aqui deparamo-nos com um pianista virtuoso, com uma carreira e uma consagração internacional que nos lega a sua experiência como pianista e pedagogo. Além da componente técnica, há uma musicalidade contida nestes estudos que não deve ser ignorada.

Habitualmente, os criadores que ultrapassam as barreiras do tempo são artistas que rompem com as normas vigentes e inauguram um novo universo sonoro. Por vezes, o sucesso da sua obra só acontece mais tarde, muitas vezes após a sua morte. O inverso também acontece e Arthur Napoleão será um desses casos. Foi um artista com um sucesso e uma aceitação internacional enorme que caiu no esquecimento após a sua morte, em 1925 no Rio de Janeiro. A sua obra não é revolucionária e apesar de, desde tenra idade, ter acompanhado o fenómeno do seu tempo que foi Wagner, essa influência não é notória na formação da sua personalidade artística. Alexandre Napoleão, pai de Arthur, esforçou-se por dar ao filho a melhor formação artística. Arthur tinha um conhecimento privilegiado da cultura artística do seu tempo. Na sua autobiografia, ele conta-nos do seu primeiro contacto em jovem com a obra de Wagner e, anos mais tarde, descreve com pormenor a sua viagem a *Bayreuth* onde foi beber Wagner à fonte.

Talvez tenha sido o facto de ele não ter rompido com o *status quo* o que o votou ao esquecimento como compositor.¹⁸⁵ Não é intenção deste trabalho encontrar as razões que votaram a obra de Arthur Napoleão ao esquecimento. Aquilo que aqui me propus fazer e agora concluo, é o de trazer à colação os Estudos op. 90 deste compositor, concluindo que será de justiça artística voltar a tocar esta obra de Arthur Napoleão pelo seu interesse histórico (na medida em que nos faz reviver uma época), artístico e também pedagógico. A Arte não é feita só por aqueles que quebram tradições e anunciam novos tempos, a Arte também pertence aos que vivem o (no) seu tempo e o representam com dignidade.

¹⁸⁵ Faço a ressalva de que a *casa editora Arthur Napoleão* ainda hoje existe. Foi recentemente comprada pela *Fermata Brasileira* que não se tem mostrado disponível para abrir os seus arquivos para estudo. Grande parte dos compositores brasileiros foram publicados por esta casa editora.

Capítulo IV

Conclusão

O modelo de pianista-compositor que Napoleão representa, assenta num paradigma no qual não é clara uma separação entre música séria e música de entretenimento. Tendo presente os programas dos concertos em que participou, de imediato constatamos que a conceção dos mesmos assentava numa equipa, à qual poderemos chamar de multidisciplinar. Era frequente a parceria com cantores, bailarinas, violinistas e, por vezes, vários pianistas em simultâneo. Como não havia muito tempo para ensaiar, cada um fazia o seu *número* e o espetáculo resultava da colaboração de todos. Um episódio descrito por Napoleão na autobiografia diz-nos que, tendo adoecido o guitarrista que acompanhava uma bailarina, foi pedido a Arthur que tocasse ao piano as *Malaguenhas* que ela dançava. Os grupos de músicos funcionavam quase como uma companhia de circo itinerante. Houve períodos da carreira de Napoleão que seguiram este modelo.

O novo paradigma que surge no séc. XX tem características diferentes. Poderemos dizer que houve uma passagem de testemunho entre Arthur Napoleão e Viana da Motta. Apesar da diferença de idades não ser significativa, foi a suficiente para distinguir o mundo em que viveram. Viana da Motta integra-se na lógica atual dos concertistas. Era hábito apresentar-se numa cidade com programas de concerto dedicados a uma determinada época ou compositor, como se faz nos dias de hoje. Não seria previsível ouvir Viana da Motta a interpretar *Malaguenhas* para a bailarina *Cristina*.

Poderemos pensar que Napoleão se integra num *romantismo* tardio musical, mas há algo que lhe falta quando comparado com outros artistas de igual período. Falta-lhe o inconformismo e o espírito revolucionário ou até espírito de missão que animava os artistas *românticos*. Os *românticos* eram artistas com uma mensagem social e artística muito forte, que tentavam abalar o *status quo*. As suas obras pretendiam ser inovadoras e conducentes a uma nova ordem social. Naturalmente que teremos que citar aqui *R. Wagner*, que será o mais emblemático desta visão da arte vista numa perspetiva quase ideológica. Napoleão conhecia a obra deste autor, tendo-se deslocado a Bayreuth para

ouvir as suas ópera.¹⁸⁶ Sendo um conhecedor da arte do seu tempo, não vemos que a obra de Napoleão seja influenciada por este espírito. O que ressalta na vida e na obra de Napoleão é um esforço por agradar aos outros, por ter sucesso. É um homem muito bem integrado na ordem social e nos valores dominantes, que vivia e trabalhava para o presente e não um desafiador visionário que ambicionava rasgar os horizontes do futuro. Da leitura da sua autobiografia não ressalta um enaltecimento das suas composições.¹⁸⁷ Habitualmente, não faz comentários sobre elas, mas, quando o faz, é visível uma nota de humor. Recordemos as *polcas* que ele escreveu sob pseudónimo aquando da sua passagem por Nova Iorque, que ,de acordo com as suas palavras, lhe rendiam entre 5 a 10 dólares. A sua mordacidade sobe de tom quando recorda a sua passagem pelo Brasil em 1857 e, referindo-se a Narciso, (seu futuro sócio anos mais tarde) nos deixa o seguinte testemunho: *Narciso era também um dos meus admiradores: não deixava de me visitar quase que diariamente farejando sempre alguma coisa que pudesse dar interesse à sua casa de comércio. Homem de pouca ilustração, deveu a sua posição de sócio de Bevilacqua exclusivamente ao seu zelo e actividade. As baboseiras que eu compunha nessa época ele mais disputava, pagava e publicava. Os seus anúncios eram um primor de originalidade. Lá vai um:*

Composições Célebres

Do Jovem Pianista Português

Arthur Napoleão

Saíram à luz o célebre galope de bravura com o título “Recordações do Palácio de Cristal de Londres,” sendo de grande efeito e expressamente compôsto com tódo o capricho pãra sêr tocado a primeira vez no Palácio Cristal em Londres, onde foi perenemente aplaudido e victoriado, acompanhando o retrato do autôr-prêço 3\$000: grande valsa a “Amazona”, dedicada ao grande mestre V. Archer, acompanhando o retrato do autôr- preço 2\$000; vendem-se unicamente no grande depósito de pianos e músicas de Bevilacqua&Narciso, rua dos Ourives, 53.

¹⁸⁶ Na sua autobiografia temos uma longa narrativa acerca desta viagem.

¹⁸⁷ Em relação às suas *performances* como executante encontramos uma atitude diferente.

Este anúncio é também reproduzido por Frias.¹⁸⁸ Este *Galope* é uma obra de época, de acordo com os padrões vigentes. Exige, por parte do executante, uma boa técnica de arpejo e uma mão direita muito firme na leitura das oitavas. Do ponto de vista técnico, requer uma preparação e resistência física muito grande. São 10 páginas impressas em que o pianista não tem espaço para respirar. A publicidade que lhe é feita não é enganosa, pois é, sem dúvida, uma *peça de grande efeito*, repetindo uma expressão do anúncio. Para além disso, não queremos interferir com o juízo que o autor fez da obra. Não podemos falar da obra de Artur Napoleão sem referir a sua vertente mais séria e também académica. Devemos nesta categoria inserir a versão que Napoleão fez para dois pianos, dos Estudos de *Cramer*. Este tipo de versões integra-se muito nas práticas pianísticas da época e também chama a atenção para a relação de Napoleão com material musical de natureza pedagógica, mostrando o seu lado académico. Nesta investigação, encontrámos referências a esta obra, mas não tivemos acesso à partitura. Outra obra do maior interesse, que já citámos neste trabalho, foi o conjunto de estudos para piano op. 90. Pela sua dimensão e complexidade, justifica uma análise séria e aprofundada. A edição que encontrámos desta obra foi editada na Alemanha e esta obra, na época, fazia parte dos programas do Instituto Nacional de Música do Brasil. De uma maneira concisa vamos descrever e enumerar o percurso das práticas pianísticas de Arthur Napoleão:

- A sua presença nos espaços privados, no contexto da música de salão nas suas variadas aceções.¹⁸⁹
- Participação em concertos nas cortes europeias e na corte do Brasil, na fase Imperial. Exprime a sua relação com a aristocracia real.
- Colaboração em inúmeros concertos de *Benefício*, isto é, espetáculos com uma intenção de solidariedade a favor de uma causa.
- Participação em séries de concertos.¹⁹⁰
- Participação e organização em grandes festivais comemorativos de efemérides.

Por vezes, eram-lhe encomendadas obras musicais para serem estreadas nesses

¹⁸⁸ FRIAS1913, p.100 A sua linguagem é no entanto mais contida e o termo *baboseiras* é substituído pela palavra *ninharias* que poderá resultar mais elegante.

¹⁸⁹ Envolve os países e cidades percorridos pelo artista, com ênfase em Paris, Londres e Rio de Janeiro.

¹⁹⁰ Por vezes organizados pelo próprio Arthur Napoleão.

grandes acontecimentos. Colaborava como executante, compositor, diretor de orquestra e organizador.

- Presença relevante em concertos por ocasião de Exposições Universais e Internacionais, como pianista e regente da orquestra.

O repertório apresentado ao longo da sua carreira é muito vasto¹⁹¹. De um ponto de vista esquemático, poderemos dizer:

- Apresentou obras de acordo com o gosto da época, numa lógica de entretenimento da burguesia, de sua autoria e também de outros compositores.
- Tocou obras para piano e orquestra, algumas de sua autoria, mas teremos que salientar a sua relação com a música da sua época e, nessa medida, foi importante a divulgação por ele feita das obras de Saint-Saens e Rubinstein. A sua interpretação dos *Concertos* de piano de Beethoven foi uma referência na época.
- De acordo com o modelo estético apreciado pelo público do tempo, apresentou-se com obras de sua autoria em versões para quatro mãos, para dois pianos e também apresentou obras sob temas operáticos para quatro pianos (Por vezes mais de quatro).
- Teve uma atividade interessante na área da música de câmara, colaborando em vários recitais, dando assim um contributo importante para a divulgação dos compositores consagrados deste difícil e elitista género musical.

A sua ação como editor¹⁹² permitiu a publicação da nova música brasileira, sem a qual compositores como Henrique Oswald poderiam ter ficado no esquecimento. Deu também visibilidade a compositores como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth que exploram uma vertente musical mais popular. Arthur Napoleão deverá ser recordado também como um dos precursores do nacionalismo musical brasileiro.

¹⁹¹ Consultar programas de concerto em anexo.

¹⁹² Os direitos de autor da casa editora *Arthur Napoleão & C.* pertencem à editora *Fermata Brasileira*. Uma análise do trabalho editorial desenvolvido por Arthur Napoleão está dependente da colaboração desta firma.

Bibliografia e Fontes

Fontes Manuscritas

NAPOLEÃO, Arthur (1907) Autobiografia.

Esta fonte foi cedida pelo Maestro Manuel Ivo Cruz. A maior parte da obra estava dactilografada, tendo, no entanto, correções e algumas notas manuscritas. Há páginas que estão inteiramente manuscritas. Como a obra não está editada, a citação das páginas refere-se ao número que a digitalização eletrónica lhe atribuiu.

Foram feitas consultas na Biblioteca da Universidade de Aveiro, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Biblioteca Nacional e arquivos do Museu Nacional do Teatro.

Fontes Impressas

Periódicos

Actualidade (A)

Amigo do Povo (O)

Arte Musical (A)

Comércio do Porto (O)

Palco (O)

Primeiro de Janeiro (O)

Revista de arte e crítica

Revista Musical

Tripeiro (O)

Autores e obras

ALIER, Roger (2002) *La zarzuela. La historia, los estilos, los compositores, los intérpretes hitos del género lírico español*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

AMORIM, Eugénio (1941) *Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal*. Porto: Edições Miranus.

ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges (1990) *História da Vida Privada*. Edições Afrontamento

BEKKER, L. J. Black's (1924) *Dictionary of Music & Musicians*, London: A.&C. Black, LTDA

BRANCO, João de Freitas (1992) *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995, 2ªed.

BRANCO, Camilo Castello (1867) *Cousas Leves e Pesadas*. Porto, Casa de Luiz de Oliveira 1867.

CARNEIRO, Luís Soares- *Teatros Portugueses de origem italiana*. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto: 2002, 2 vols. Tese de Doutoramento em Arquitetura.

CARVALHO, Mário Vieira (1990) *Sob o Signo da Ópera Italiana In Portugal Contemporâneo* Direção de António Reis Publicações Alfa.

CERNICCHIARO, Vincenzo (1926) *Storia Della Musica nel Brasile. Dei Tempi Coloniali al Nostri Giorni*. (1549- 1925). Milano:Stab.Tip. Edit. Frattelli Riccioni.

CIDADE, Hernâni (s.d.) *Século XIX. A revolução cultural em Portugal e alguns dos seus mestres*. Editorial Presença

COSTA, Fernando Marques da. *Transformações sociais na transição do Antigo Regime in Reis, António (1990). Portugal Contemporâneo I vol. p. 228.*

CYMBRON, Luisa- *A ópera em Portugal (1834-1854): O sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*. Faculdade de Ciências Sociais e

Humanas da Universidade Nova de Lisboa:1998. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais.

CRUZ, Maria Antonieta (1999) *Os Burgueses do Porto na segunda metade do séc. XIX*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

DAHLHAUS, Carl(1928) *Nineteenth-Century Music*. University of California Press.

DURAND, Émile (1899) *Traité de Composition Musicale*

DUROSELLE, Jean Baptiste (1992) *A Europa de 1815 aos nossos dias: vida política e relações internacionais*. 4.ed. São Paulo: Pioneira.

FRIAS, Sanches de (1913) *Arthur Napoleão Resenha Comemorativa da sua vida pessoal e artística*. Edição promovida e subsidiada por amigos e admiradôres do artista. Lisboa.

Guia Histórico do viajante no Porto e seus arredores. (1864) Porto: Livraria e Typografia de F.G. da Fonseca- Editor

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. (1970) 30 vols. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada.

GROUT, Donald J.: PALISCA,Claude (1994) *História da Música Ocidental*. Gradiva Publicações Lda.

LOCKE, R. P. (2011) *Uma ampla visão do exotismo musical*. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 17-59, jan./jun.

KISSENGER, Henry (1994) *Diplomacia*. Gradiva, Publicações Lda.

MATTOSO, José, dir. (1993) *História de Portugal*. Lisboa: Circulo de Leitores, 10 vols.

MARIZ, Vasco (1983) *História da Música no Brasil*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.

ORTIGÃO, (1986, 1887) vol.I, pp. 151-152 ORTIGÃO,Ramalho- AS FARPAS- *O País e a Sociedade Portuguesa(edição integral)*. Lisboa: Clássica Editora, 15 vols.

PEREIRA, Gaspar Martins; PEREIRA, Luciano Vilhena, (dir.) (1995) *Álbum de Memórias do Ateneu Comercial do Porto (1869-1994)*. Porto: Ateneu Comercial do Porto.

RIBEIRO, Helena (2001) *A emergência de um novo gosto musical no Porto: A Sociedade dos Quartetos (1874-1881)*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Tese de Mestrado em Ciências Musicais.

SILVA, Juracyara Baptista (2004) *A Comédia Lírica na Cidade do Porto (1850-1900)* Tese de Mestrado em Ciências Musicais. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (2001) Londres: Macmillan Publishers Limited, 2ª edition.

VAQUINHAS, Irene; CASCÃO, Rui (1993) *Evolução da Sociedade em Portugal: A lenta e complexa afirmação de uma sociedade burguesa*. In MATTOSO, José (dir.)- *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores

VASCONCELOS, Ana (2003) *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Museu Nacional do Teatro.

VIEIRA, Ernesto (1900) *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes: História e Bibliografia da Música em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira e Pinheiro, 2 vols.

Referências Eletrônicas

CAZARRÉ, Marcelo- *Práticas pianísticas na carreira artística de Arthur Napoleão*

<http://hdl.handle.net/10183/1281>

CAZARRÉ, Marcelo Macedo (2003) *Exotismo e Folclorismo na obra de Arthur Napoleão (1843-1925)*. Instituto de Artes Programa de pós- graduação em Música Mestrado e Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CAZARRÉ, Marcelo Macedo (2006) *Um virtuoso do além-mar em terras de Santa Cruz: A obra pianística de Arthur Napoleão (1843-1925)*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Música Mestrado e Doutorado. Porto Alegre 2006.

Estudo de Virtuosismo op. 90-Category:**Napoleão, Artur** - IMSLP/Petrucci Music
imslp.org/wiki/Category:Napoleão,_Artur

MEMÓRIAS DE **ARTHUR NAPOLEÃO** Alexandre Raicevich de **Medeiros**

www.encontro2010.rj.anpuh.org/.../1276017543

VOTTA, Roberto (2009) Simpósio Internacional Villa-Lobos USP

O acervo Villa-Lobos da Editora Irmãos Vitale.

www.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO014.pdf
www.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO014.pdf

*Radio Sílvia
15/8/33
Seabra*

Adoptados no Instituto Nacional
de Musica do Rio de Janeiro

ARTHUR NAPOLEON



18 ETUDES

POUR VIRTUOSES

POUR

PIANO

EN 2 SUITES

1^{RE} SUITE



2^{ME} SUITE

Casa Arthur Napoleão

Estabelecimento de Pianos e Musica de

Sampaio Araujo & Cia., Rio de Janeiro

Avenida Rio Branco 122

B. Schott's Söhne, Mayence

Printed in Germany

28713





INDEX.



I.

	Pag.
1. Aux pieds d'Omphale	1
2. Course au clocher	12
3. Ronde des Elfes	19
4. Au Foyer	30
5. Danse des Fantoques	36
6. Duo d'amour	43
7. Pressentiment	50
8. l'Ondine et le Poëte	54
9. Nouveau Trémolo	64

II.

10. Sérénade Portugaise	71
11. Papillone	79
12. Rêve d'une fée	84
13. Joyeux Souvenir	91
14. Adamastor	98
15. Près d'un ruisseau	108
16. Peines du coeur	117
17. Une nuit sur le Taje	122
18. Cavalcade	134



I

Aux pieds d'Omphale

à José Vianna da Motta

Arthur Napoleon, Op. 90, N° 1

Allegro assai M. ♩ = 132

Piano

The first system of musical notation features a grand staff with a treble and bass clef. The right hand (treble clef) begins with a melodic line marked with fingering numbers 5, 4, 1, 2. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking is *mf*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The system concludes with a fermata over the final note.

The second system continues the piece. The right hand has a more active melodic line. The left hand has a simpler accompaniment. The dynamic marking is *p* with the instruction *il canto con passione*. The system ends with a fermata.

The third system shows the continuation of the melodic and accompanimental lines. The right hand features a series of eighth-note patterns. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a fermata.

The fourth system is the final one on this page. It features a *ff* (fortissimo) dynamic marking in the right hand, followed by a *p* (piano) dynamic marking. The right hand has a complex melodic line with slurs. The left hand has a simple accompaniment. The system ends with a fermata.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a bass line with chords and single notes. Dynamics include *f* and *ff*. A fermata is present over the final note of the treble staff.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with eighth notes. Bass staff contains a bass line with chords and single notes. Dynamics include *ff*. A fermata is present over the final note of the bass staff.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with eighth notes. Bass staff contains a bass line with chords and single notes. Dynamics include *f*. Fingerings 5, 3, 1, 4 are indicated in the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass staff contains a bass line with chords and single notes. Dynamics include *p* and *ff*. A fermata is present over the final note of the bass staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass staff contains a bass line with chords and single notes. Dynamics include *p*. Fingerings 5, 4, 1, 1 are indicated in the bass staff.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The piece begins with a forte (*fz*) dynamic. The bass line features a continuous eighth-note accompaniment. The treble line contains chords and melodic fragments. Below the bass staff, there are markings: *Red.*, an asterisk, *Red.*, an asterisk, *Red.*, an asterisk, *Red.*, and an asterisk.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The piece continues with a forte (*f*) dynamic. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The treble line features a melodic line with some grace notes. Below the bass staff, there are markings: *Red.*, *Red.*, *Red.*, *Red.*, and *Red.*.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The piece continues with a *meno f* dynamic. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The treble line features a melodic line with some grace notes. Below the bass staff, there are markings: *Red.*, an asterisk, *Red.*, an asterisk, *Red.*, an asterisk, *Red.*, and an asterisk.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The piece continues with a dynamic change from *f* to *p*. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The treble line features a melodic line with some grace notes. Below the bass staff, there are markings: *Red.*, an asterisk, *Red.*, an asterisk, *Red.*, and an asterisk.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The piece continues with a forte (*f*) dynamic. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The treble line features a melodic line with some grace notes. Below the bass staff, there are markings: *Red.*, an asterisk, *Red.*, and an asterisk.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with *sf*. The bass clef contains a supporting line with chords and single notes. There are two *rit.* markings and two asterisks below the staff.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs, with an *8* marking above. The bass clef contains a supporting line with chords and single notes, including fingerings like 3, 1, 3, 2, 1, 3.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs, with an *8* marking above. The bass clef contains a supporting line with chords and single notes, including a *rit.* marking.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs, with an *8* marking above. The bass clef contains a supporting line with chords and single notes, including a *dim.* marking.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs, with an *pp* marking and an *8* marking above. The bass clef contains a supporting line with chords and single notes, including a *rit.* marking.

p dolce il canto marcato e express.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of sixteenth-note runs with slurs. The bass staff has a few notes with a fermata. The instruction *p dolce il canto marcato e express.* is written below the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the sixteenth-note runs in the treble staff. The instruction *sf* appears in both staves.

amoroso

Third system of musical notation. The treble staff continues with sixteenth-note runs. The instruction *amoroso* is written above the treble staff.

con passione
molto rfz

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with sixteenth-note runs. The instruction *con passione* is above the treble staff, and *molto rfz* is below the bass staff. The bass staff has some notes with a fermata and a *f* dynamic marking.

ff

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with sixteenth-note runs. The instruction *ff* is below the bass staff. The system ends with a fermata and a repeat sign.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It contains two staves with complex melodic lines, including slurs and dynamic markings. A first ending bracket labeled '8' is present at the beginning.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It contains two staves with complex melodic lines, including slurs and dynamic markings. A first ending bracket labeled '8' is present at the beginning.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It contains two staves with complex melodic lines, including slurs and dynamic markings. A first ending bracket labeled '8' is present at the beginning. The instruction *p come prima* is written below the staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It contains two staves with complex melodic lines, including slurs and dynamic markings.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It contains two staves with complex melodic lines, including slurs and dynamic markings.

7

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

Second system of the piano score, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Più sosten.

ff grandioso

Third system of the piano score. The tempo and dynamics change to *Più sosten.* and *ff grandioso*. The music becomes more dramatic and slower.

molta passione

allargando

fff

Fourth system of the piano score. The tempo is further slowed to *allargando* and the dynamics reach *fff*. The mood is *molta passione*.

8 ten.

affr. al tempo I

ten.

col 8

Fifth system of the piano score. The tempo returns to *al tempo I* with *affr.* (accelerando). The system includes fingerings (1-5, 2-4, 3-4) and a *col 8* marking.

tempo I

First system of musical notation, measures 1-2. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Bass clef, key signature of three sharps. Dynamics include 'f' and accents.

Second system of musical notation, measures 3-4. Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef, key signature of three sharps. Dynamics include accents.

p

Third system of musical notation, measures 5-6. Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef, key signature of three sharps. Dynamics include 'p' and fingerings.

8

Fourth system of musical notation, measures 7-8. Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef, key signature of three sharps. Dynamics include accents and a fermata.

ff

Fifth system of musical notation, measures 9-10. Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef, key signature of three sharps. Dynamics include 'ff' and accents.

8
allarg.

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. A first ending bracket labeled '8' spans the final measures of the system. The tempo marking 'allarg.' is placed in the lower staff.

8
ff grandioso tempo

This system continues the piece. The upper staff features a series of chords and some melodic fragments. The lower staff has a more active eighth-note accompaniment. A first ending bracket labeled '8' is present at the beginning. The tempo marking 'ff grandioso tempo' is written in the lower staff.

f

This system shows the continuation of the melodic and accompaniment lines. The upper staff has a more active melodic line with slurs. The lower staff continues with a consistent eighth-note accompaniment. The dynamic marking 'f' is placed in the lower staff.

p con dolcezza

This system features a change in dynamics and character. The upper staff has a more melodic and slower-moving line. The lower staff accompaniment is simpler, with fewer notes. The dynamic marking 'p con dolcezza' is written in the lower staff.

con passione
f

This system returns to a more intense character. The upper staff has a fast, active melodic line. The lower staff accompaniment is also more active. The dynamic marking 'f' and the instruction 'con passione' are written in the lower staff.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of eighth-note runs in the right hand, with some notes marked with accents (>). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar eighth-note patterns in the right hand and accompaniment in the left hand. The notation includes various note values and rests.

Third system of musical notation. This system introduces longer note values, including half notes and whole notes, with some notes tied across measures. The right hand continues with melodic lines, while the left hand maintains the accompaniment.

Fourth system of musical notation. It features a mix of note values and rests. A specific note in the right hand is marked with a breath mark *(h)*. The left hand continues with its accompaniment.

Fifth system of musical notation. This system includes some complex rhythmic patterns and rests. The right hand has several beamed notes, and the left hand has some notes with fingerings indicated by numbers 1-5.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals (flats and naturals). A dotted line with the number '8' above it spans the first two measures.

Second system of musical notation. The music continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is present in the second measure.

Third system of musical notation. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the second measure. A *Ped.* (pedal) marking is located below the bass staff in the second measure.

Fourth system of musical notation. A dynamic marking of *morendo* is present in the second measure. A dotted line with the number '8' above it spans the first two measures.

Fifth system of musical notation. The first measure has a dynamic marking of *poco sost.* (poco sostenuto). The second measure has a dynamic marking of *pp*. The third measure also has a dynamic marking of *pp*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Anexos

Lista realizada por Sanches de Frias

Obra	Ano	Editora
Paraphrase sobre a ópera <i>Bohemian Girl</i> (La Zingara) de Balfe	1859	Jones/cidade de Troy, estado de Nova York
Lucia de Lamermoor	1862	Cramer e Beale/ Londres
Les Auguenots , grande fantasia	?	Cramer e Beale/ Londres
Souvenir de Pôrto Rico	?	Inédito
La Perle du bal , sequência de valsas	?	Edição de Metzler/ Londres
Fantaisie Vénitienne sobre o <i>Carnaval de Veneza</i>	?	Schott, de Mayence
La Favorita , grande fantasia a 4 pianos sobre a ópera de Donizetti.	?	Inédita
Brindisi da Lucrecia Borgia	?	Inédita

Final de <i>Marco Visconti</i> de Petrella	?	Inédita
Toujours , rêverie	?	Casa Narciso/ Rio de Janeiro
Un ballo in maschera de Verdi, transcrição do quintêto	1865	Edição de Villa Nova, Porto
Galop de Concert	?	Edição de Schott, Mayence
Un ballo in maschera , grande fantasia	?	Cramer e Beale/ Londres
Il Trovatore , grande fantasia	?	Casa Escudier, Paris
A Fluminense , valsa	?	Casa Bevilacqua, Rio de Janeiro
Elvira , valsa	?	Casa Bevilacqua, Rio de Janeiro
A Caprichosa , polca de concerto	?	Casa Sasseti, Lisboa
La Traviata , fantasia para piano e orquestra	?	Casa Escudier, Paris

A Brasileira , marcha para piano	?	Casa Bevilacqua, Rio de Janeiro
Trois valse de salon	?	Inéditas e perdidas
Tourbillon , segundo galope de concerto	?	Casa Sasseti, Lisboa
Miserere , Transcrição da ópera <i>Il Trovatore</i>	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Sur les bords du Plata	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Atlante , lembrança do Maranhão	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Luiza Miller , fantasia de concertó	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Caprice sobre a valsa do <i>Faust</i> de Gounod	?	Casa Sasseti, Lisboa
Pensée poétique	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
L'Africaine , grande fantasia para piano e orquestra.	?	Casa Sasseti, Lisboa

Palácio de Cristal , marcha para dois pianos	?	Inédita
Arco de Sant'Ana , fantasia de concerto em homenagem a Noronha, autor dessa ópera	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Feu follet , mazurca de concerto	?	Casa Sasseti, Lisboa
Fantasia sobre a opereta de Offenbach <i>Les Bavards</i>	1866	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Fantasia sobre a opereta de Offenbach <i>La Belle Hélène</i>	1866	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Fantasia sobre a opereta de Offenbach <i>Le Barbe Bleu</i>	1866	Edição Narciso, Rio de Janeiro
O Remorso Vivo , drama lírico para piano e canto	?	Edição Narciso & A. Napoleão
Reminiscência do <i>Faust</i> de Gounot	?	Inédita
Murmures de Taje	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Melodias para canto francês	?	Inéditas

Guillaume Tell , abertura	?	Inédita
Guillaume Tell , grande fantasia	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Hino à caridade , para orquestra e coros, solos de soprano e barítono, destinado à festa do Casino Fluminense	?	Inédito
Números diversos de missa	?	Inéditos
Etudes artistiques	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Ela dorme , melodia para canto	?	?
Ecos do passado , seis romances em português	?	?
Dis-moi , trechos para piano	?	Edição Choudens, Paris
Teus olhos , polca e <i>teus lindos olhos</i> a 4 mãos	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Recordações de Petrópolis, polca	?	?

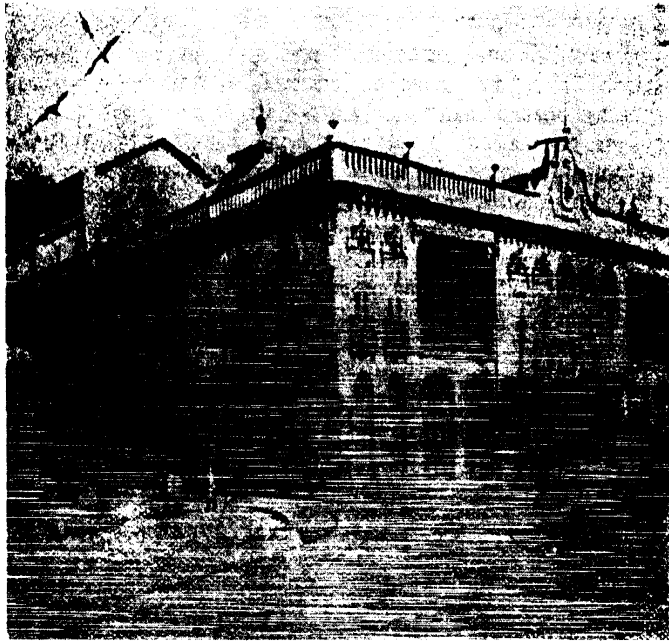
A Carinhosa , polca	?	Edição Narciso, Rio de Janeiro
Il Guarany , fantasia de concerto sobre a ópera de Carlos Gomes	?	Edição Narciso & A. Napoleão
Il Guarany para dois pianos	?	Edição de Lucca, Milão
Les Jongleurs , capricho	?	Enoch, Paris
Ouverture de Concert para orquestra	?	Inédita
Polonaise de Concert	?	Edição Narciso & A. Napoleão
Rêve de bonheur	?	Edição Narciso & A. Napoleão
Il sogno , romance para canto	?	Edição Choudens, Paris
Grand Scherzo para piano	?	Edição Lucca-Milão
La Charmeuse , capricho	?	Edição Narciso & A. Napoleão

Souvenir de Napoles , balada	?	Edição Lucca-Milão
Soirées intimes doze trechos para piano	?	Edição Hamalle, Paris
Souvenir de jeunesse	?	Edição Choudens, Paris
Camões , marcha comemorativa para orquestra e banda militar	1880	Edição Arthur Napoleão&Miguez, Rio
Suite d'orquestre	?	Edição Choudens, Paris
Ballade romantique , a 4 mãos	?	Edição Choudens, Paris
Les Etincelles , impromptu, scherzo	?	Edição Choudens, Paris
Formosa , valsa de concerto	?	Edição Choudens, Paris
Ricordati , romance varié	?	Edição Choudens, Paris
Soirées de Rio	?	Edição Choudens, Paris
Ideale , capricho, valsa	?	Edições de Hamelle, Paris e Casa Arthur Napoleão, Rio

Nuit à Seville , serenata	?	Edição Choudens, Paris
Fantaisie melancolique	?	Edição Choudens, Paris
Romance e Havenera (O romance adquiriu tal popularidade que o autor o multiplicou para canto em francês, em português para canto e rabeça, para piano e violoncelo e só para piano edição fácil)	?	Edição Choudens, Paris Os arranjos estão editados pela Casa Arthur Napoleão
La Schiavo , paráfrase para piano sobre a ópera de Carlos Gomes	?	Edição Arthur Napoleão, Rio de Janeiro
Estrela chilena , valsa a 4 mãos	?	Edição Arthur Napoleão, Rio de Janeiro
Réveuse , valsa melódica	?	Edição Arthur Napoleão, Rio de Janeiro
Enchantement , valsa, improptu	?	Edição Arthur Napoleão, Rio de Janeiro
Hino da lavoura e comércio, para duas e quatro mãos	?	Edição Arthur Napoleão, Rio de Janeiro
Portugal , peça comemorativa para grande orquestra, destinada às festas do Infante D. Henrique, entrando nela parte da marcha Camões e os hinos de el-rei D. Luiz e da Carta.	?	Inédita

Les silphes , dois trechos para piano	?	Edição Arthur Napoleão, Rio de Janeiro
Sinfonia para grande orquestra de Leopoldo Miguez. Redução para piano	?	Inédita
Hino do Espírito Santo. Estas peças escritas a pedido dos chefes desses estados brasileiros.	?	Edição Arthur Napoleão, Rio de Janeiro
Hino do Acre. Estas peças escritas a pedido dos chefes desses estados brasileiros.	?	Edição Arthur Napoleão, Rio de Janeiro
Brasiliana , peça para grande orquestra, comemorativa do descobrimento do Brasil.	?	Inédita
Tarantela para dois pianos.	?	Edição de Vieira Machado, Rio.
Estudos de Cramer , arranjo para dois pianos		Em via de publicação na casa Bosevorth, Alemanha
Valsas humorísticas de Alberto Nepomuceno, redução para dois pianos	?	?
Serenata de Sinding. Transcrição	?	Editor Vieira Machado-Rio

Nouveau caprice sobre a valsa do <i>Faust</i> de Gounod	?	?
Etudes pour virtuoses	?	Edição da casa Schott-Milão



Teatro Lirico do Rio de Janeiro


IMPERIAL THEATRO **D. PEDRO SEGUNDO**
COMPANHIA LYRICA ITALIANA
 DIRECÇÃO DE CLAUDIO ROSSI

HOJE QUARTA-FEIRA 30 DE JUNHO HOJE
ESTREIA

do distintissimo primeiro tenor **F. BERTINI**
6ª RECITA DE ASSIGNATURA
HONRADA COM A AUGUSTA PRESENÇA DE SS. MM. IMPERIAES
 Ultima representação da opera em 4 actos, musica de G. VERDI

A AIDA AIDA AIDA AIDA A

Personagens — Pharaó, Sr. Limonta; Amneris, sua filha, Sra. Medés Mey; Grande sacerdote, Sr. Roveri; Radamés, capitão das guardas, Sr. Bertini; Amneno, rei da Ethiopia, Sr. Zardo; Aida, sua filha, Sra. Dujicoff; Um mensageiro, Sr. Arigoni. — Povo, soldados, guardas, sacerdotes, sacerdotizas, guerreiros, escravas, prisioneiros, etc. — Côros de ambos os sexos, banda de musica, corpo de baile, comparsas, etc. — A orchestra é regida pelo maestro L. Marzi.

Scenários, vestuários e adereços completamente novos.

Os bilhetes em casa de F. Castellões, rua do Ouvidor n. 114 e no theatro.

Preços — Camarotes de 1ª ordem, 35\$; dios de 2ª dita, 25\$; cadeiras de 1ª classe e varandas, 7\$; cadeiras de 2ª classe, 4\$; entradas e galerias, 2\$000.

Aviso — Sendo extenso o repertorio da companhia, a compazza preguise ao respeitavel publico que nenhuma opera será cantada mais de duas vezes.

Anúncio da tempestuosa Aida de 30 de junho de 1886, que iria consagrar como maestro o jovem Toscanini. (In O Paiz, 30/6/1886).

59

Av. Bras. Ven. n. 5

+

Companhia Lyrica Italiana

LEOPOLDO MIGUEZ

Ao publico

Pedi dispensa de continuar a exercer o lugar de regente da orchestra da actual companhia lyrica italiana, porque me sentia extremamente fatigado, tanto do corpo como do espirito, pelo immenso trabalho e repetidas contrariedades que tive.

Sinto que isso tenha influido, se bem que indirectamente, nas manifestações que se derão hontem no Theatro Imperial. São impulsos nobilissimos que agradeço, mas de que sinceramente não me julgo merecedor.

Pelo que respeita á competencia da minha individualidade como regente da orchestra, ninguem a reconhece mais mesquinha do que eu. Para exercer tal lugar não bastão estudo e competencia artistica, é necessario tambem ter rudeza de caracter e longaninidade á toda prova. Para isso confesso que não me preparou a minha educação.

Eis o que me cumpre dizer.

LEOPOLDO MIGUEZ.

Rio, 1 de Julho de 1886.

IMPERIAL THEATRO D. PEDRO II

L. THEATRO



D. PEDRO II

COMPANHIA LYRICA ITALIANA -- DIRECÇÃO DE CLAUDIO ROSSI
ULTIMOS ESPECTACULOS DA COMPANHIA

HOJE Quinta-feira 5 de Agosto de 1886 **HOJE**
1ª RECITA DE ASSIGNATURA

EM BENEFICIO DO MAESTRO TOSCANINI

Ultima representação da grande e muito applaudida opera em 5 actos, musica do maestro Giuseppe

FAUSTO

Em um dos intervallos será executada a overture de **GUARANY**.

Os bilhetes em casa de F. Castellões e no theatro.

AMANHÃ — Sexta-feira 6 de Agosto — Recita extraordinaria em favor do maestro brasileiro,
A. CARLOS GOBES — Ultima representação da opera de sua composição que obteve
famoso successo **SA VADOR ROSA**.

Os bilhetes desde já á venda em casa de F. Castellões.

LAURÉANA — A assignatura para tres recitas da opera em 4 actos do mestre portuguez
Machado — **LAURÉANA** — encerra-se hoje quinta-feira, ás 5 horas da tarde.

A empresa roga aos senhores que desejarem tomar assignaturas para as representações desta opera, o
favor de procurar em casa de F. Castellões.

COMPOSIÇÕES

DE ERNESTO NAZARETH



PARA PIANO

TANGOS		POLKAS	
Atrevido	1\$500	Ameno Resedá	1\$500
Bambino	1\$500	Beija flor	1\$000
Carioca	1\$500	Correcta	1\$500
Digo	1\$500	Crux, perigo!	1\$500
Davidoso	1\$500	Não caio n'outra!!	1\$000
Espalhafato	1\$500	Não me fuja assim	1\$500
Está chumbado	1\$500	Você bem sabe	1\$000
Fon-Fon	1\$500		
Garoto	1\$500	VALSAS	
Guerreiro	1\$500	Confidencias	1\$500
Insuperável	2\$000	Gré e espera	1\$500
Jangadeiro	1\$500	Genial	1\$500
Labyrinho	1\$500	Helena	1\$500
Mandinga	1\$500	Henriette	1\$500
Matuto	1\$500	Vesper	1\$500
Mosolis	1\$500	SCHOTTISCHS	
Néné	1\$500	Arrufos	1\$500
Nove de Julho	1\$500	Encantada	1\$500
Pierrot	1\$500		
Ramirinho	2\$000		
Ranzinha	1\$500		
Rebolço	1\$500		
Sagaz	1\$500		
Sarambeque	1\$500		
Segredo	1\$500		
Sustenta... a nota	2\$000		
Talisman	1\$500		
Ten-choso	2\$000		
Travesso	1\$500		
Tupitambá	1\$500		
Batuque	2\$500		

CASA
ARTHUR NAPOLEÃO
 FUNDADA EM 1848
 ESTABELECIMENTO
 DE PIANOS E MUSICAS

SAMPAIO ARAUJO & CA
 Avenida Rio Branco Nº 122
 RIO DE JANEIRO.

Ilustração de antiga edição de músicas de Ernesto Nazareth.

MDCCCLVII · MCMVII

JUBILEU
ARTISTICO
DE
ARTHUR
NAPOLEAO
BRASIL

MENUS

CREME VELOUTÉE AUX ASPERGES
TOAST WINDSOR
CORNETS DE SOLE MEUNIÈRE
CANETON A LA BIGARADE
CEUR DE FILET DE BOEUF A LA PRINTINIERE
SURPRISES D'YORK A LA FAVORITE
PUNCH AU KIRSCH
MACUCO A LA ROYALE
FONDS D'ARTICHAUTS PRINCESSE
GLACE AUX FRAISES
PUDDING DIPLOMATE
VINS
XERES SEC
HAUT SAUTERNE
CHATEAU MARGAUX
POMMARD

POMMERY (DRY)
PORTO 1863
LOUEURS

25 AGOSTO

PHOTOGRAPHIA DE IPHOECO

SE ELE FOSSE ARTHUR NAO
SE TERIA ABORRECIDO TAN-
TO EM S. HELENA.

49

Menu do jantar integrado nas comemorações dos 50 anos de carreira de Arthur Napoleão no Brasil, com a presença do Presidente da República do Brasil.

Poesia de Ramalho Ortigão(Reprodução da autobiografia)

./..

-29-

Quando enfim desembarcamos na Foz do Douro, havia 57 dias que tinhamos embarcado na formosa Olinda !

IV

Chegando ao Porto, fomos hospedar em casa do bom amigo Jerônimo Felipe Simões, que com sua mulher, Joanna se tinham encarregado da educação de meu irmão Julio. Minha irmã Angelina também ali se achava provisoriamente.

Faustino já se estava celebrizando com os seus livros de versos, ~~mas~~ nunca deixando de tocar a sua flauta.

Miguel Novaes tinha passado de pintor a fotografo, o que era muito mais rendoso; ~~seu irmão~~

Ramalho Ortigão dedicou-me um poesia, que eu transcrevo aqui, por ser pouco conhecida e, por ser das raras do grande escritor.*

Naquela hora indefinida
Toda desmaio e langor
Quando as arpas do crepusculo
Chovem cânticos de amor;

Naquela hora de saudades,
Não tem alma para sentir
Quem o vínculo do barro
Não poder então partir

./..

./..

-30-

Nesse embelezo tão grato,
Eu ergui-me, aĩ, também,
Vaporado na poesia
Que tal hora em si contei

Ergui-me ... sonhei um anjo,
- Uma sidéria visão ! -
Mimosissimo, suave,
Como os da terra não são;

Celestial medianeiro,
Predestinado por Deus,
P'ra inspirar-me na lira
Esse cantôro dos cêus.

Esvaiu-se o meu enlevo !
Desci do sonho p'ra aqui ...
Baixado ao raso do mundo,
Nunca mais o anjo vi .

Arthur, o teu engenho
É celeste emanção,
Que dos hinos do crepusculo
São teus cantos a versão .

Diz-mo, pois, onde o arcanjo,
Que, a segredar, t'os desceu!
Ou que estrela te foi rumo.
Par os ir colher no céu!

./..

a r- r- a
te te li-
dr



Caricatura de Arthur, montado no piano, como Napoleão com
publicada pelo *Neuer Berliner*,
em 17 de fevereiro de 1855, quando o pianista se achava na A